

PERFORMANCES DE MASCULINIDADES: MUJERES GUERRERAS  
Y TRANSGRESIÓN DE GÉNERO EN LA LITERATURA  
LATINOAMERICANA

By

Carolina Castellanos Gonella

Dissertation

Submitted to the Faculty of the  
Graduate School of Vanderbilt University  
in partial fulfillment of the requirements

for the degree of

DOCTOR OF PHILOSOPHY

in

Spanish and Portuguese

August, 2010

Nashville, Tennessee

Approved:

Emanuelle Oliveira

Earl E. Fitz

Cathy L. Jrade

Marshall C. Eakin

Copyright © 2010 by Carolina Castellanos Gonella  
All Rights Reserved

A mis tres tíos, Yezid, Julio y Guillermo, porque jamás  
dejaré de llorar el haberlos perdido  
y  
a Gunnar por amarme y haberme apoyado todo este tiempo

## AGRADECIMIENTOS

Esta disertación jamás hubiera sido posible sin la ayuda de mi esposo Gunnar y de mi directora de tesis y profesora Emanuelle Oliveira. A Gunnar le agradezco su infinito apoyo, paciencia y amor durante todas las etapas de la disertación. A Emanuelle le quedo profundamente agradecida por secundar mis ideas y amor por la literatura. También, por haberme dado maravillosos comentarios y hacerme pensar y repensar la tesis.

También quiero agradecerle a los miembros del comité Earl Fitz, Cathy Jade y Marshall Eakin. A Earl Fitz le doy gracias especiales por el enorme apoyo y ánimo que me mostró a lo largo del doctorado y por las discusiones sobre el estudio comparativo de la literatura brasileña e hispanoamericana. También quiero agradecerle a Jason Borge y a Brooke Ackerly por la inspiración que me dieron.

Asimismo, le doy las gracias a mis amigas Gladys y Mayra por haberme mostrado, con su ejemplo, como sobrevivir el doctorado en el infierno.

Y por último, a mi mamá le agradezco su inmenso amor.

## TABLA DE CONTENIDOS

	Página
DEDICATORIA .....	iii
AGRADECIMIENTOS.....	iv
Capítulo	
I. LA LITERATURA LATINOAMÉRICA Y EL PERFORMANCE DE GÉNERO ....	1
II. LA MUJER GUERRERA.....	37
2.1. Introducción.....	37
2.2. La historia del estatus de la mujer .....	40
2.3. La mujer y la situación latinoamericana .....	51
2.4. La mujer guerrera y las masculinidades femeninas.....	71
2.5. Conclusiones.....	88
III. PERFORMANCES DE GÉNERO A TRAVÉS DEL USO TRANSGRESIVO DE LA ROPA.....	90
3.1. Introducción.....	90
3.2. El poder performativo de la ropa.....	94
3.3. Performances de género .....	100
3.4. La Pintada es la de abajo.....	107
3.4.1. Vestirse para la guerra.....	109
3.4.2. Vestirse para matar.....	114
3.5. Revisitando la barbarie.....	118
3.5.1. De la imagen masculina a la semi-femenina .....	121
3.5.2. Feminidad compulsiva: vestirse para seducir .....	128
3.6. El género de Diadorim .....	139
3.6.1. El misterio sobre su género .....	145
3.6.2. El cadáver como pose.....	149
3.6.3. El rescate hegemónico de la mujer .....	154
3.7. Conclusiones.....	158
IV. LA MUJER GUERRERA Y LA INTERPELACIÓN DEL NOMBRE .....	161
4.1. Introducción.....	161
4.2. El nombre propio .....	164
4.3. Despintar a la Pintada .....	173
4.3.1. Animalización y deshumanización .....	179

4.4. La barbarie tiene varios nombres.....	185
4.4.1. Desmitificando a la cacica.....	191
4.5. El nombre de Diadorim.....	200
4.5.1 Los otros nombres de Diadorim.....	210
4.6. Conclusiones.....	225
V. EL DISCURSO DE LA MASCULINIDAD.....	228
5.1. Introducción.....	228
5.2. Masculinidades femeninas y la guerra.....	232
5.3. Performance de bandida/revolucionaria.....	242
5.3.1. El empoderamiento y desempoderamiento.....	247
5.4. El performance de la cacica.....	260
5.4.1. La construcción de la masculinidad ideal.....	272
5.5. El performance del yagunzo.....	280
5.5.1. La primera afrenta a la masculinidad.....	284
5.5.2. El desafío público de la masculinidad.....	294
5.6. Conclusiones.....	300
VI. EL DISCURSO DE LA FEMINIDAD.....	303
6.1. Introducción.....	303
6.2. La feminidad.....	306
6.3. Agenda y agencia en <i>Los de abajo</i> .....	315
6.4. La relación madre-hija en <i>Doña Bárbara</i> .....	327
6.5. Diadorim: entre la sexualidad de la novia y la meretriz.....	346
6.6. Conclusiones.....	365
VII. LA MUJER GUERRERA EN LATINOAMÉRICA: SOLDADA, GUERRILLERA Y BANDIDA.....	368
7.1. Introducción.....	368
7.2. La mujer en la lucha armada de la Revolución Mexicana.....	371
7.3. La figura de la guerrillera.....	389
7.4. Bandidas.....	424
7.5. Conclusiones.....	444
CONCLUSIONES.....	448
OBRAS CITADAS.....	457
Bibliografía primaria.....	457
Bibliografía secundaria.....	459

## CAPÍTULO I

### LA LITERATURA LATINOAMÉRICA Y EL PERFORMANCE DE GÉNERO

“Indeed, there are so many pieces of regionalist literature in the Americas that one is led to describe regionalism as a characterizing feature of New World writing.” (Fitz, “Regionalism” 170)

El mito y la presencia de la mujer guerrera han permeado, aunque no enfáticamente, las manifestaciones culturales de muchas sociedades. Se puede pensar, por ejemplo, en las amazonas, la diosa griega Atenas, la leyenda china de Mu-Lan, Juana de Arco, las soldaderas durante la Revolución Mexicana y las guerrilleras en la Revolución Cubana, Argelina y Sandinista. Además de esta presencia, la mujer guerrera ha aparecido en textos literarios, entrevistas, biografías y películas, pero por haber sido considerada como un mito o arquetipo a lo largo de los tiempos no ha sido propiamente estudiada por la crítica literaria latinoamericana.

Debido a esta situación, esta disertación analiza el performance de género de mujeres guerreras en tres novelas canónicas latinoamericanas: *Los de abajo* (1915) del mexicano Mariano Azuela (1873-1952), *Doña Bárbara* (1929) del venezolano Rómulo Gallegos (1884-1969) y *Grande sertão: veredas* (1956) del brasileño João Guimarães Rosa (1908-1967).<sup>1</sup> Se escogió analizar estos tres textos porque presentan personajes de mujeres guerreras—la Pintada, doña Bárbara y Diadorim—en papeles de liderazgo o de poder, y que se encuentran ubicados en ambientes de conflicto y lucha. También, debido a que estas tres obras son canónicas en sus países y en Latinoamérica se observa, por una parte, que la mujer guerrera no es un personaje marginal en la literatura latinoamericana;

---

<sup>1</sup> No obstante, en el último capítulo se examinan otros textos latinoamericanos que presentan mujeres guerreras.

y por otra parte, se deduce que los performances de género no tradicionales eran cuestiones relevantes en las producciones culturales latinoamericanas de la primera mitad del siglo XX. Asimismo, el impacto que cada novela tuvo en el campo literario latinoamericano es bastante significativo en comparación con el de otras obras. *Los de abajo* es la novela insigne de la Revolución Mexicana y es representante de la novela del proletario/campesino. *Doña Bárbara*, por su parte, es una de las principales novelas de la tierra, y *Grande sertão: veredas* modificó el escenario literario brasileño debido a su profunda experimentación con la sintaxis y los neologismos.<sup>2</sup>

La hipótesis general que se presenta en este estudio es que la mujer guerrera por presentar “masculinidades femeninas” en su performance ofrece alternativas diferentes a la representación de género. Su performance de masculinidad cuestiona las normas de género binarias y abre espacios para la diversidad de género, la agencia femenina y el empoderamiento de las mujeres.

Al transgredir la barrera establecida por la sociedad hegemónica entre la feminidad y la masculinidad, la mujer guerrera accede a elementos y comportamientos que simbolizan el poder tradicionalmente adjudicado a los hombres en ambientes de conflicto armado. Debido a esto, ella se empodera porque detenta el poder asociado con lo masculino. Este empoderamiento se basa en diversas estrategias, así como en apropiaciones de roles y de comportamientos masculinos. La primera estrategia que la mujer guerrera utiliza es el uso transgresivo de la ropa; la segunda, es el juego de poder implícito en sus nombres y apelativos; la tercera es el performance de masculinidad hegemónica que desarrolla a partir de las relaciones que establece con personajes

---

<sup>2</sup> Mary L. Daniel en *João Guimarães Rosa: Travessia literária* (1968), anota que Guimarães Rosa contribuyó con su obra a la renovación, flexibilidad y universalidad del lenguaje (175).



masculinos, y la cuarta y última estrategia es que demuestra que otros personajes femeninos en los textos reproducen el performance tradicional de las mujeres. Estas cuatro estrategias son puestas en práctica de diversas formas, con lo cual el performance de género de la mujer guerrera presenta “masculinidades femeninas”—y no una masculinidad femenina solamente. Específicamente por masculinidades femeninas me refiero a los performances de masculinidad que una mujer puede llevar a cabo, es decir, a las masculinidades que son realizadas por un sujeto de sexo femenino y que cuestionan el discurso tradicional sobre la masculinidad.<sup>3</sup> En el caso de las mujeres guerreras, sus masculinidades femeninas también cuestionan el discurso tradicional de la guerra.

Este análisis del performance de género, de las estrategias de empoderamiento y de las masculinidades femeninas de las mujeres guerreras se refleja en la estructura de la disertación. Esta situación se debe a que realicé un estudio temático, ya que en cada capítulo examino un tema o una estrategia de la mujer guerrera presente en las tres novelas. Esta organización facilita la lectura comparativa entre los tres textos y permite una interacción dinámica con la teoría sobre el performance y la transgresión de género.

No obstante, el segundo capítulo no lleva a cabo un análisis de texto, sino que presenta el contexto histórico y la definición de mujer guerrera. Titled “La mujer guerrera,” este capítulo posiciona a las mujeres guerreras dentro del discurso histórico sobre el estatus de la mujer y el rol que han tenido en la guerra. Para ello brevemente resumo la historia de la mujer desde la antigua Mesopotamia, pasando por la Grecia antigua, el Imperio Romano, la Edad Media, el Renacimiento y la Ilustración. Asimismo, enfatizo la historia de la condición de las mujeres en Latinoamérica desde la colonia hasta la primera mitad del siglo XX. En relación a esta historia latinoamericana, enfatizo la

---

<sup>3</sup> Esta definición está influenciada por los postulados de Judith Halberstam, como explico más adelante.

presencia de la mujer guerrera en diferentes luchas y guerras en estas regiones. Con ello, pongo de manifiesto que las transgresiones de género no son exclusivas de los personajes analizados, sino que hay una tradición de mujeres guerreras que precede a los personajes.

Además de esta revisión histórica, este segundo capítulo proporciona una definición de mujer guerrera. Por tanto, comparo este término con otros que han sido utilizados para referirse a la mujer en la guerra, como soldadera, guerrera, andrógina y doncella guerrera. Sin embargo, señalo que estos términos no destacan la condición de género, el carácter bélico y la masculinidad de los sujetos sin caer en estereotipos. También argumento, al basarme en la crítica de Miriam Cooke, que debido al caos y al desequilibrio que envuelve la guerra, las transgresiones de género son posibles en este espacio. Esta atmósfera es la que permite el surgimiento de mujeres guerreras. Por último, enfatizo que el acceso de la mujer guerrera a las armas consolida su acceso al poder masculino tradicional, ya que estos elementos representan el falo, o sea, el símbolo y el origen del poder masculino (hegemónico).

Después de este recuento histórico y de la definición de “mujer guerrera,” comienzo el análisis de texto de las tres novelas canónicas en el tercer capítulo “Performances de género a través del uso transgresivo de la ropa.” Este capítulo estudia con detalle las descripciones de la ropa de los personajes y la primera estrategia de empoderamiento de la mujer guerrera: el uso transgresivo de su ropa. Se usan los postulados de la teoría de la moda de Roland Barthes, Elizabeth Wilson y Joanne Entwistle para señalar el poder performativo de la ropa, es decir, cómo la ropa representa una segunda piel que rearticula la posición del sujeto en su sociedad. También se utiliza el concepto de pose de Sylvia Molloy, para mostrar cómo la actitud del personaje y su

ropa representan—posan—un género, y me baso en el concepto de “pasar” de Judith Halberstam, para señalar cómo el personaje oculta su sexo y proyecta otro. La hipótesis que se sostiene es que a través del uso transgresivo de la ropa, los tres personajes rompen con barreras hegemónicas sobre el performance de género de las mujeres y de los hombres, en la medida en que rearticulan su rol en la sociedad. Además, a partir de este uso transgresivo los personajes cuestionan la estructura jerárquica del sistema dominante en términos de clase, raza, etnia y cultura. Por esto, la Pintada presenta una imagen doble de género al usar un vestido, cananas y revólver, al tiempo que sus medias representan su estatus social, deseos económicos y transgresión de género y social. Doña Bárbara, por su parte, manipula su ropa en tres grupos que van desde la imagen de marimacha a la de mujer femenina, para conseguir sus objetivos (empoderarse). Y finalmente, la ropa de Diadorim hace pasar al personaje como hombre, y debido a que su cadáver desnudo descubre su sexo y su cuestionamiento de las normas hegemónicas de género Diadorim no es andrógino, sino masculino. Entonces, a partir del uso transgresivo de la ropa se observa que los tres personajes rearticulan—aunque de manera diferente—la posición que deberían haber tenido en su sociedad patriarcal, con base en su sexo femenino, raza, etnia y estrato socioeconómico.

El cuarto capítulo “La mujer guerrera y la interpelación del nombre” está dedicado al análisis de los nombres y/o los apelativos de los personajes, y se basa en la teoría de la interpelación de Louis Althusser. La interpelación, según este filósofo francés, es la operación mediante la cual la ideología dominante recluta sujetos para que se sometan a sus reglas, pero recluta a dichos sujetos de manera “natural,” o sea, sin parecer imponerse (“Ideología” 141-43). Por esto, el análisis de los nombres y los

apelativos revela cómo la ideología dominante regula cuestiones de género y sociales. De este modo, se observa el juego de poder detrás de los nombres y apelativos de los personajes, que es la segunda estrategia de empoderamiento de la mujer guerrera. Este estudio se complementa con aproximaciones interdisciplinarias al estudio del nombre, como las de Claude Lévi-Strauss y de Judith Butler. Respecto a Lévi-Strauss se considera su explicación de que el nombre está relacionado con su contexto y tiene una historia. Y a partir de Butler se examina el peso que las marcas de género poseen en los nombres y apelativos, así como la historia de sumisión de la mujer presente en los apelativos y apellidos. La hipótesis que se plantea, en este capítulo, es que los nombres y apelativos señalan la medida en que los personajes son empoderados, y los intentos que hay dentro del texto por desempoderarlas. Por ejemplo, la Pintada representa los deseos de las clases pobres de mejorar su posición socioeconómica, pero los hombres del grupo revolucionario la animalizan (sierpe, chinche) porque tuvo más éxito en los saqueos. Doña Bárbara es tratada como bruta, supersticiosa y no ingeniosa por el narrador de la novela, aun cuando llegó a ser la cacica de toda la región, es decir, que llegó a ser doña y dueña. Y con Diadorim se examina cómo al ser Deodorina, él deja de ser el mejor guerrero/yagunzo para convertirse, según Riobaldo, en una novia elusiva. Entonces, con el estudio de los tres personajes, se observa que la mujer guerrera se puede empoderar en su contexto, pero es desempoderada precisamente por haber sido exitosa al empoderarse.

El quinto capítulo, “El discurso de la masculinidad,” analiza la relación entre la mujer guerrera y los personajes masculinos en los textos, puesto que dicha interacción transparenta su performance de masculinidad. Para realizar este estudio me baso en el análisis de las masculinidades de R. W. Connell y de Judith Halberstam. En relación a

Connell parto de que no hay una masculinidad, sino varias, y que ellas se encuentran en un sistema jerárquico donde la posición más importante la ocupa la masculinidad hegemónica—la más deseada y venerada (*Gender and Power* 183, 186). Con Halberstam amplió el estudio de las masculinidades de Connell, puesto que esta crítica destaca que las masculinidades no dependen directamente del sexo masculino. Por esto, las mujeres pueden presentar masculinidades femeninas, las cuales de hecho ayudan a entender cómo funciona el discurso tradicional de la masculinidad. Entonces, retomo estas ideas de Halberstam para demostrar que las mujeres guerreras performan masculinidades femeninas, y me baso en Connell para explicar que debido al éxito que las mujeres guerreras alcanzan, ellas llegan a ocupar el lugar de la masculinidad hegemónica. Ubicarse en este lugar es la tercera estrategia de la mujer guerrera. Para complementar este análisis tengo en cuenta el discurso sobre las masculinidades en la guerra a partir de los estudios de Stefan Dudink, Karen Hagemann y John Horne. Por lo cual, discuto cómo la masculinidad ha estado asociada al surgimiento de las naciones-estado, y cómo la mujer ha sido marginada de este contexto y discurso. La hipótesis propuesta en este capítulo es que gracias a su performance de masculinidad, las mujeres guerreras consiguen empoderarse y representar no sólo diversas masculinidades, sino también la masculinidad hegemónica de su contexto. La Pintada llega a ocupar una posición hegemónica al ser la líder de los saqueos; doña Bárbara, por su parte, basa su masculinidad hegemónica en la tenencia de sus tierras, performance de llanero y en la subordinación de personajes masculinos y, por último, Diadorim performa la masculinidad hegemónica del sertón en guerra: la del mejor guerrero/yagunzo que asesina al archienemigo. Aun cuando ocupan la posición de la masculinidad hegemónica,

estos tres personajes son desempoderados, porque al ubicarse en dicho lugar cuestionan y amenazan la masculinidad de los personajes masculinos, así como la estructura de su sociedad patriarcal.

A diferencia del quinto capítulo, el sexto se titula “El discurso de la feminidad” y examina las relaciones que sostienen los tres personajes con personajes femeninos dentro de los textos. Este capítulo discute cuestiones teóricas sobre la categoría de género y la feminidad, a partir de postulados teóricos de Gayle Rubin, Luce Irigaray, Joan Scott, Thomas Lacqueur, Butler y Connell. Con Rubin discuto cómo la sexualidad de la mujer ha sido objeto de intercambio en las sociedades patriarcales, y cómo el discurso de la masculinidad y de la feminidad establecieron roles de género prescriptivos y opuestos. Me baso en Irigaray para indicar que no se puede explicar a la mujer a través de los discursos tradicionales, porque éstos no han considerado sus particularidades. Con Scott planteo que el concepto de género es una construcción social, relacionada con juegos de poderes y con variables socioeconómicas. Respecto a Lacqueur destaco que debe tenerse en cuenta el cuerpo, el sexo (genitales), en los análisis de género. En relación a Butler señalo cómo la performatividad es un performance que expone la artificialidad del discurso hegemónico de género y la cuestiona. Y por último, uso el concepto de feminidad enfatizada de Connell, para explicar el performance que reproduce el rol hegemónico de género de la mujer, ya que exponer este rol hegemónico es la cuarta estrategia de la mujer guerrera. Entonces, la hipótesis general de este capítulo señala que las mujeres guerreras desempeñan una performatividad que destaca cómo los otros personajes femeninos reproducen el rol hegemónico femenino (feminidad enfatizada). Al mismo tiempo, a partir de las relaciones con estos personajes se enfatiza la transgresión

de las mujeres guerreras. De este modo, mientras Camila en *Los de abajo* es el ángel del hogar, la Pintada es independiente y se resiste a ser objeto de intercambio. En *Doña Bárbara*, Marisela reproduce las reglas de la sociedad de Santos y doña Bárbara es transgresiva por tener una posición de cacica y llanera. Y en *Grande sertão*, el performance de Diadorim destaca que los personajes femeninos se caracterizan por su rol sexual femenino, que es lo que Riobaldo no ve/encuentra en Diadorim. Entonces, a partir de estos análisis muestro que las diferencias entre las mujeres guerreras y los personajes femeninos son enfatizadas por la presencia del protagonista de los textos. Al representar la cultura patriarcal tradicional, él divide a las mujeres en términos binarios y opuestos: la buena y la mala. La mujer guerrera representa a la mujer mala porque transgrede barreras de género, se resiste a ser objeto de intercambio y cuestiona la estructura de su sociedad patriarcal.

El séptimo y último capítulo, “La mujer guerrera en Latinoamérica: soldada, guerrillera y bandida” incorpora diversos textos—novelas, narraciones, películas, series de televisión, entrevistas, biografías, autobiografías—que presentan mujeres guerreras brasileñas e hispanoamericanas en el siglo XX y principios del XXI. Con estos textos, se expande el análisis del performance de género al incorporar mujeres guerreras en narraciones y películas sobre la Revolución Mexicana posteriores a *Los de abajo*; en entrevistas, películas y novelas sobre guerrilleras en distintas revoluciones y movimientos guerrilleros latinoamericanos (Cuba, Brasil, Nicaragua, El Salvador y Perú), y en novelas, novelas históricas, textos, películas y una serie de televisión que las presentan como bandidas. La hipótesis que se sostiene es que la figura de la mujer guerrera se mantiene viva ya que se va modificando y redefiniendo—en la Revolución Mexicana y como

guerrillera y bandida—, debido a que ella participa en los constantes conflictos violentos en América Latina y, también, debido a los avances que la mujer ha conseguido en términos sociales, económicos, políticos y legales a lo largo del siglo XX y del XXI. Entre los textos y películas analizadas se encuentran, entre otros, *La negra Angustias* (1944) de Francisco Rojas González, *Hasta no verte, Jesús mío* (1967) de Elena Poniatowska, *Macunaíma* (1969) dirigida por Joaquim Pedro de Andrade, *Mujeres en la revolución. Margaret Randall conversa con mujeres cubanas* (1972) de Margaret Randall, *O que é isso, companheiro?* (1979) de Fernando Gabeira, *Viva o povo brasileiro!* (1984) de João Ubaldo Ribeiro, *La mujer habitada* (1992) de Gioconda Belli, *Memorial de Maria Moura* (1992) de Rachel de Queiroz, *Rosario Tijeras* (1999) de Jorge Franco y *Falcão: mulheres no tráfico* (2007) de Celso Athayde y MV Bill. La diversidad de estos textos destaca la presencia, transformación y actualidad de la mujer guerrera, debido a que ella deja el ambiente rural regionalista para ser bandida, narcotraficante, pirata, personaje histórico, guerrillera y hasta líder política.

Por último, en las conclusiones de la disertación retomo y comparo las ideas principales de cada capítulo, con el propósito de ofrecer un panorama general sobre la mujer guerrera y sus masculinidades femeninas en Latinoamérica. También, discuto que debido a su presencia la mujer guerrera se convierte en una alternativa a los héroes tradicionales y cuestiona el discurso histórico masculino latinoamericano. Asimismo, indico que el tema de la mujer guerrera en el siglo XX y XXI puede continuarse y abrir nuevos campos de investigación, debido a que la participación de la mujer en atmósferas militares se ha incrementado con el paso de los años.



Antes de explicar con más detalle el marco teórico general que permea esta disertación, debe presentarse el contexto literario de las tres novelas estudiadas. Aun cuando los temas analizados en los capítulos de esta disertación son el performance de género y las estrategias de empoderamiento, también hay que tener en cuenta que estas tres novelas han sido ampliamente estudiadas como obras regionalistas. Por esto, en esta introducción contextualizo el panorama literario y crítico que permea cada una de las tres obras. Respecto a estas, la crítica literaria latinoamericana considera dos de las obras regionalistas y la otra hace parte de la narrativa de la Revolución Mexicana. No obstante, críticos como Jean Franco, Melvin S. Arrington Jr. y Earl Fitz ubican a *Los de abajo* y a la novela de la Revolución Mexicana dentro de la literatura regionalista (Franco 190; Arrington Jr. 704-05; Fitz, “Regionalism” 178).<sup>4</sup> A pesar de esta anexión de la narrativa de la Revolución en el regionalismo, a continuación paso a explicar las particularidades de la narrativa de la Revolución Mexicana que afectan la novela de Azuela, y luego la historia, diferencias y semejanzas entre el regionalismo hispanoamericano y el brasileño, que se relacionan con *Doña Bárbara* y *Grande sertão: veredas*.

Respecto a *Los de abajo*, esta obra fue primero publicada en 1915 en el periódico *El Paso del Norte* de El Paso en Texas, y en diciembre de ese año y en esa misma ciudad fue publicada como libro (Robe 92-93). Sin embargo, la novela sólo se convirtió en un éxito nacional e internacional en 1925, cuando fue publicada en Ciudad de México a raíz de una disputa entre intelectuales sobre la virilidad de la novela mexicana, en el periódico *El Universal* (Irwin, *Mexican* 117-18; Robe 73-74). Mariano Azuela, que había sido

---

<sup>4</sup> Otro claro ejemplo de una novela sobre la Revolución y regionalista es *Apuntes de un lugareño* (1932) de José Rubén Romero, que narra la vida del protagonista en Michoacán, así como el levantamiento en armas en el que el protagonista participó para apoyar a Madero y la persecución que sufrió bajo el gobierno de Huerta.

partidario de Francisco Madero, se unió a la lucha armada, como médico, en contra del gobierno de Victoriano Huerta, después del asesinato de Madero en 1913. Esta experiencia del autor en la Revolución en el Norte de México da origen a *Los de abajo*.

La novela narra la historia de Demetrio Macías y un grupo de campesinos que se levantan contra las injusticias del gobierno y del cacique de la región, consiguen ganarles en las batallas a los federales y se unen al ejército revolucionario. Sin embargo, estos campesinos revolucionarios no tienen una agenda estipulada y organizada y poco a poco pierden sus ideales y se convierten en seres codiciosos movidos por intereses personales. Unos se dedican a robar, otros a torturar y Demetrio, el jefe del grupo, consigue a una muchacha para tenerla de amante. La Pintada aparece en la obra cuando ellos ya han tenido éxito, y ella busca ser la mujer de Demetrio al tiempo que se dedica al saqueo. Sin embargo, Camila (la amante de Demetrio) desplaza a la Pintada y ésta última al ser expulsada del grupo asesina a Camila. La novela termina con la extinción de los campesinos revolucionarios, porque todos mueren en una emboscada. En general, esta obra más que darle preeminencia a la región y mostrar la inocencia de los campesinos, destaca la decadencia de la Revolución Mexicana.

*Los de abajo* pertenece, según la crítica literaria latinoamericana, a las narraciones sobre la Revolución Mexicana. Antonio Castro Leal en *La novela de la Revolución Mexicana* (1958) analiza la obra de autores como Azuela, José Vasconcelos, Martín Luis Guzmán, José Rubén Romero, Rafael Muñoz y Nellie Campobello, pero no se enfoca en los escritores que escribieron sobre la Revolución después de los años 40. Para Castro Leal, todas las novelas de la primera época de la Revolución poseen, en diferentes grados, un carácter autobiográfico (xxv), pero cada una tiene una esencia épica ya que

“muestra a un pueblo en su lucha por normas de alcance y resonancia nacional, en su intento de cambiar, mejorándola, la suerte de todos los que forman una patria” (xxviii). En este sentido, aun cuando Castro Leal aclara que los personajes en las novelas tienen características propias, ellos “nunca dejan de ser exponentes de un pueblo en un momento de acción común y de arrebatos unánimes” (xxix). También, para este crítico, las novelas de esta época tienen un desarrollo lineal, porque sólo se escogen los sucesos más importantes (xxvii). Esto se debe, según el mismo Castro Leal, a que mientras más cerca esté el autor de los acontecimientos, mayor será el tono épico—como en *Los de abajo*—, y entre más distancia temporal haya, más cabida tiene un tono reflexivo (xxix).

Según Seymour Menton, en “La estructura épica de ‘Los de abajo’ y un prólogo especulativo” (1967), las novelas de la Revolución se organizan en cinco generaciones de autores: los que nacieron entre 1873 y 1890, entre 1895 y 1902, entre 1904 y 1914, entre 1915 y 1924 y entre 1925 y 1935. Azuela pertenece a la primera generación junto con Vasconcelos, Guzmán y Romero y, para este crítico, estos autores se criaron durante la dictadura de Porfirio Díaz, se entusiasmaron con los ideales de Madero y se desilusionaron de la Revolución por los actos de barbarie cometidos por el pueblo (1001).<sup>5</sup> Al igual que Castro Leal, Menton destaca el carácter épico de *Los de abajo*.

Por su parte, Marta Portal, en *Proceso narrativo de la Revolución Mexicana* (1980), menciona dos etapas literarias dentro de la narrativa de la Revolución: la primera, que se da al finalizar la lucha armada y en la que los narradores escriben sobre los hechos que pasaron, y la segunda que, a partir de la obra de Agustín Yáñez, comienza la “otra novela de la Revolución Mexicana” (39). Esta última etapa no busca describir detalles

---

<sup>5</sup> Debe aclararse que la crítica de Vasconcelos y de Guzmán, más que referirse a la gente de “el pueblo”, enfatiza la responsabilidad de los intelectuales, altos mandos militares y políticos.

como las obras anteriores, sino que “se toman los hechos y las situaciones en su totalidad y se los proyecta hacia un superior desarrollo, que no se cumple en ninguna de las novelas” (39). Respecto a Azuela y a los novelistas de su período, quienes no hacen parte de esta división cronológica, esta crítica señala que en las obras de estos escritores la Revolución tiene un carácter documental y funciona como un desahogo escéptico (35).

A su vez, John Rutherford en “La novela de la Revolución Mexicana” (2006) anota que también hubo dos oleadas de la novela de la Revolución (233-34). Pero a diferencia de la división de Portal, la primera oleada de Rutherford termina con el final de la guerra o poco después (234), y la segunda no comienza en 1947 con Yáñez, sino en 1924 con el debate sobre la existencia de una literatura moderna mexicana (235). En esta segunda ola, este crítico concuerda con Castro Leal porque las obras se escriben desde la tranquilidad de la distancia temporal y la percepción retrospectiva (234-35). Sin embargo, para Rutherford, debido al reconocimiento tardío de *Los de abajo* y del mismo Azuela, los textos de este autor no siguen necesariamente esta secuencia de dos oleadas (234).

A partir de los análisis de estos críticos sobre la narrativa de la Revolución puede percibirse que *Los de abajo*—una de las primeras novelas en hablar de la Revolución— tiene una intención épica y un tono desilusionado sobre el proyecto revolucionario. Además, su aparente precocidad no impidió que se convirtiera en la novela más representativa de la Revolución (Portal, *Proceso* 99; Brushwood 77). A pesar de estas características, mi objetivo respecto a esta novela es realizar una lectura de género sobre las estrategias y el performance de la Pintada. Examinó, también, la relación de ella con Demetrio y Camila, y cómo la Pintada se convierte en la líder de los saqueos y mejora su posición socioeconómica. No obstante, no presento los robos como la corrupción de la

mujer mala, que es la lectura crítica tradicional del personaje—como lo hacen por ejemplo Adolfo Franco y Clive Griffin—, sino como prueba del empoderamiento y liderazgo de ella en un ambiente masculino.

La segunda de las novelas analizadas es *Doña Bárbara*, publicada quince años después del texto de Azuela. Esta obra de Gallegos narra el regreso de Santos Luzardo, el protagonista, a los llanos del Arauca venezolano, después de haber vivido en Caracas. Él decide recobrar sus propiedades y reformar la región, lo cual lo enfrenta a la cacica de la región: doña Bárbara. Santos decide ayudar a Marisela, la hija de su primo Lorenzo y de doña Bárbara, y se lleva a Marisela y a su papá a vivir a su casa. Allí educa a Marisela y se encarga de convertirla en una señorita. Mientras tanto doña Bárbara intenta conquistar a Santos, pero termina enamorándose de él sin ser correspondida. Lorenzo muere, Santos finalmente decide casarse con Marisela y doña Bárbara se retira, pero antes reconoce oficialmente a Marisela y le da paso al proyecto de Santos de civilizar los llanos.

En la época de la publicación de esta novela (1929), Rómulo Gallegos pensaba que se necesitaba modernizar a Venezuela, así como salir del atraso encarnado por la dictadura de Vicente Gómez que había comenzado en 1908. Por esta razón, la crítica ha considerado que la obra refleja temáticamente la lucha entre la civilización—democracia y progreso—y la barbarie—dictadura y atraso—(González Echevarría “Doña Bárbara” 91; Alonso “Otra sería” 434; Sommer “Love of Country” 275). Sin embargo, en vez de analizar la novela a partir de la dicotomía civilización/barbarie, mi estudio examina el performance de doña Bárbara y cuestiona la asociación entre ella y la barbarie. De hecho, mi discusión plantea que doña Bárbara es masculina y sabe cómo manipular a los hombres de su sociedad para empoderarse, puesto que de ser huérfana, mestiza y violada,

ella se convierte en cacica. A pesar de esto, doña Bárbara es desempoderada debido a que la ideología que permea la novela califica la transgresión de ella como barbárica—ella es la mujer mala—, y asocia el proyecto de Santos con el (buen) progreso.

Publicada casi 30 años después de esta novela venezolana, la tercera de las novelas analizadas es *Grande sertão: veredas* (1956). En esta obra, Riobaldo, el protagonista, narra su vida en el sertón como yagunzo,<sup>6</sup> las luchas en las que participó y cómo se convirtió en el jefe que acabó con las guerras sertanejas. Diadorim es el mejor amigo de Riobaldo—ayuda y guía al protagonista a lo largo de la lucha armada—y Riobaldo sostiene con él una amistad mezclada con sentimientos supuestamente homosexuales. Esto se debe a que Diadorim es de sexo femenino, pero se viste y se comporta como hombre todo el tiempo, y el lector de la novela sólo se entera de su sexo al final de la novela cuando se desnuda el cadáver del personaje para embalsamarlo. Respecto al argumento de la obra, después de haber vencido en la guerra Joca Ramiro, el jefe de los yagunzos y el papá de Diadorim, es asesinado por Hermógenes, uno de sus aliados. Su asesinato desata la venganza de Diadorim, y Riobaldo decide ayudarlo. Con el tiempo, Riobaldo se convierte en el jefe de los yagunzos y consigue que Hermógenes los enfrente en una lucha armada. En esta pelea, Diadorim muere asesinando a Hermógenes y se terminan las guerras en el sertón. Riobaldo descubre que Diadorim era de sexo femenino, pero con excepción de su partida de bautismo no encuentra ninguna explicación sobre el travestismo de su amigo.

El autor de esta novela nació y vivió en el estado de Minas Gerais, pero su experiencia directa con el sertón se dio cuando participó como voluntario de la Fuerza

---

<sup>6</sup> El yagunzo (*yagunço*) es el hombre del sertón que trabaja como guardaespaldas (o soldado), pero que no llega a ser bandido (*capanga*).

Pública en la “Revolución” de 1930, y como médico oficial del noveno batallón de infantería de Barbacana (Minas Gerais), tres años después. Aunque Guimarães Rosa pasó gran parte de su vida en el extranjero, por haberse dedicado a la carrera diplomática, sus obras se encuentran estrechamente relacionadas con la región brasileña del sertón. De hecho, esta región, en *Grande sertão*, constituye el lugar de la búsqueda metafísica del ser humano. Sin embargo, el análisis que realizo sobre esta novela se centra en el sertón como espacio de guerra, puesto que estudio la masculinidad que Diadorim despliega como hombre y como yagunzo. También, examino la relación homoerótica y de tensión entre Riobaldo y Diadorim, sin olvidar que Riobaldo es el narrador de la novela. Por esto, considero que Riobaldo disminuye la transgresión y valentía de Diadorim al presentarlo como una muchacha enamorada de él, a partir de su cadáver femenino. No obstante, mi análisis sostiene que Diadorim es el gran guerrero en la novela porque mata a Hermógenes, y su transgresión de género representa una de las muchas posibilidades que el performance de género tiene en el sertón, en la vida.

Así como *Los de abajo* pertenece al a narrativa de la Revolución, tanto *Doña Bárbara* como *Grande sertão* son novelas representativas del movimiento literario conocido como regionalismo. Dentro de la literatura latinoamericana, este movimiento incluye obras que se ubican en una región particular de un país o de una nación (o naciones), y que reproducen fielmente las características geográficas, sociales e históricas de dicha región, como se observa con los llanos venezolanos y el sertón brasileño (Reis, “Regionalism” 703; Fitz, “Regionalism” 69). En “Regionalism” (1997) Roberto Reis indica que las obras regionalistas también tienen que ver con las personas que habitan la región descrita, lo cual aproxima los textos al realismo o neorrealismo literario (703). Por

su parte, Jean Franco, en *An Introduction to Spanish-American Literature* (1969), sostiene que un factor esencial en la literatura regionalista de buena calidad, es que el medio ambiente natural es inseparable del drama, por lo cual debe ser más que el simple escenario del drama humano (217). En términos generales, la crítica coincide en que los autores regionalistas enfatizan el paisaje rural y muestran el ambiente físico como una fuerza telúrica que controla a los personajes—que es una de las interpretaciones dominantes sobre *Doña Bárbara*.

En Hispanoamérica el término “regionalismo” coincide con términos como criollismo, mundonovismo, posmodernismo, escritura autóctona, novela de la tierra, novela rural y novela costumbrista. Junto con “regionalismo,” “novela de la tierra” ha sido el término más usado, y se refiere a la presencia de lo telúrico en el texto.<sup>7</sup> Por ejemplo, Roberto González Echevarría, en “*Doña Bárbara* escribe la ley del llano” (1985), considera que el rol de la tierra “determina al texto, dándole validez referencial y otorgándole la capacidad de expresar la verdad, lo genuino de cada cultura” (87). Se observa, por tanto, que la crítica considera que la naturaleza/tierra—como los llanos—es uno de los personajes principales de la narración (Shaw, *Gallegos* 74; Arrington Jr. 704).

Otras novelas insignes del regionalismo publicadas en el siglo XX son *La vorágine* (1924) de José Eustasio Rivera, *Don Segundo Sombra* (1926) de Ricardo Güiraldes, *O quinze* (1930) de Rachel de Queiroz, *Menino de engenho* (1932) de José Lins do Rego, y *São Bernardo* (1934) y *Vidas secas* (1939) de Graciliano Ramos.<sup>8</sup> Con

---

<sup>7</sup> Debido a la diversidad entre el corpus de novelas aquí estudiadas, sus fechas de publicación y las tradiciones hispanoamericanas y brasileña, prefiero usar el término “literatura regional” o “regionalismo.” De este modo, *Los de abajo*, *Doña Bárbara* y *Grande sertão* pertenecen a una misma categoría, aún cuando presentan diferencias respecto al tratamiento de lo regional y la suerte final de los personajes.

<sup>8</sup> Otras obras regionalistas son *Huasipungo* (1934) de Jorge Icaza, *El tigre* (1934) de Flavio Herrera, *El indio* (1935) de Gregorio López y Fuentes, *Canaima* (1935) de Rómulo Gallegos, *Música ao longe* (1936)



estos ejemplos, puede verse que el regionalismo se concentra en la segunda y tercera década del siglo XX. Sin embargo, el regionalismo se traza desde el siglo XIX, con el romanticismo, realismo y naturalismo, y llega hasta más allá de la mitad del siglo XX, con el regionalismo universal o profundo, que se explica más adelante. Debido a esta cronología, las obras regionalistas se insertan dentro de una tradición literaria de ideas y teorías europeas, así como con su subsiguiente adaptación en Latinoamérica.

Carlos J. Alonso, en *The Spanish American Regional Novel. Modernity and Autochthony* (1990), señala que una de las preocupaciones de los intelectuales hispanoamericanos ha sido la afirmación cultural de las especificidades de su región, y esta preocupación constituye la experiencia hispanoamericana de la modernidad (32). La modernidad hispanoamericana es, entonces, un proceso constante de producción cultural, que se engrana en una apropiación simbólica de la experiencia histórica y cultural (32). Por esto el impulso de intelectuales y artistas se caracterizó por la búsqueda de lo autóctono (15). En “La novela criollista” (2006), Alonso señala que los orígenes del regionalismo del siglo XX se remiten a cien años en los que se reescriben las aspiraciones y teorías que buscan una expresión hispanoamericana perfecta (215). En este sentido, la literatura regional hispanoamericana se desarrolla desde los procesos de independencia del siglo XIX. En relación con la tradición brasileña, que se explica más adelante, Reis también señala que los orígenes del regionalismo datan desde la independencia brasileña, lo cual indica que se tratan de experiencias literarias similares (703).

En el artículo antes mencionado de Alonso, este crítico indica que las novelas regionales presentan una consciencia de la propia textualidad, ya que el autor funciona

---

de Érico Veríssimo, *Terras do sem fim* (1943) de Jorge Amado y *Carazamba* (1949) de Virgilio Rodríguez Macal.

como comentarista de la cultura y de los hechos (223). Además, para Alonso, esta producción tiene tres características: la predilección por lo “popular,” como el habla; el paisaje o geografía forma la esencia espiritual, y la consonancia entre la actividad humana y el ambiente (221-22). Estas tres “categorías,” como las llama Alonso, representan un tropo literario porque conforman un “constructo discursivo” que sostiene la novela (225). Por esto, el tema principal en las obras es la relación entre el medio ambiente y el hombre (y su habla), y esta relación se manifiesta de diferentes formas (225). Por ejemplo, una de estas manifestaciones la estudia Sharon Magnarelli, en “Women and Nature: In Man’s Image Created (*Doña Bárbara* and *La vorágine*)” (1985), ya que muestra que, en la novela de Gallegos, la relación cercana con el paisaje se establece entre la mujer y la tierra porque se reflejan una en la otra (38).

Aun cuando existen similitudes entre la tradición hispanoamericana y la brasileña respecto a los orígenes del regionalismo, existen diferencias. La crítica hispanoamericana considera que el regionalismo tiene lugar entre los años 20 y 30 del siglo XX (Franco 193, Arrington Jr. 704), mientras que la brasileña marca el comienzo del regionalismo en el siglo XIX. A este respecto, para Franco hay dos diferencias entre la producción literaria del siglo XIX y la de los años 20 del siglo XX. La primera es que la producción literaria de los años 20 se caracteriza por un americanismo mucho más desarrollado, y la segunda es un cambio de perspectiva sobre los miembros más humildes de la sociedad (193).<sup>9</sup> Por su parte, Alonso señala que las literaturas regionalistas del XIX y del XX se diferencian por el deseo de engendrar una literatura autóctona. También se distinguen porque la literatura del siglo XX reacciona ante la presencia de los EE.UU. (*The Spanish*

---

<sup>9</sup> Entre la producción costumbrista del siglo XIX se encuentran José Hernández y la literatura gauchesca, así como Clorinda Matto de Turner y la novela indianista.

44-47), y recibe una fuerte influencia de la corriente primitivista del modernismo europeo (“La novela” 215-16). Otra diferencia que este crítico señala es la producción de una mudanza epistemológica, ya que comenzó a darse un interés por lo popular, por lo oral (*The Spanish* 58). Es decir, que elementos antes ignorados, como lo popular y el medio ambiente, consiguen llegar a un primer plano en la producción regionalista del siglo XX. Respecto a esta producción, Magnarelli señala que la naturaleza perdió el encanto que tenía. Por ejemplo, en *Doña Bárbara* la naturaleza se convierte en una amenaza a la existencia y a la continuidad de la humanidad y la civilización (“Woman and Nature” 4).

Respecto a la historia del regionalismo brasileño, Reis señala la conexión entre las obras de los dos siglos a raíz del nacionalismo, porque desde el siglo XIX las obras brasileñas ya exploraban la “singularidad” del carácter brasileño (703). De acuerdo con este crítico, “Lacking a glorious historical past (Brazil was a former colony of Portugal), writers, in order to foreground the national character, must turn to Brazilian nature” (703). A raíz de la independencia de Portugal, la naturaleza americana se volvió un tema de vital interés porque enfatizaba la brasileñidad y las diferencias con Portugal (703). Este tratamiento de la naturaleza se observa en la novela “sertanista” (del sertón) del siglo XIX y entre los autores más destacados se encuentran José de Alencar, Franklin Távora y el Vizconde de Taunay.

Para Reis, el regionalismo tiene un rol importante dentro de la literatura brasileña a partir de la segunda mitad del siglo XIX, con el romanticismo, y en la primera mitad del siglo XX (703). En este sentido, las novelas sertanistas o del interior, ya sea que narren el norte o el sur, solamente se comienzan a llamar regionalistas en los años 30 del siglo XX (Reis 703). Respecto a esta cronología de la novela regionalista, Antônio Cândido

sostiene que el regionalismo brasileño tuvo una historia peculiar porque se inició con el romanticismo antes que los otros países de Latinoamérica, pero no llegó a producir obras de primera plana, sino hasta la de la tercera década del siglo XX (“Literatura” 361). Además para Cândido, en el siglo XIX existe una fase de conciencia de país nuevo, en la cual la producción regionalista se caracteriza por el aspecto naturalista o nativista (358-59).

Asimismo, para la crítica brasileña la conexión—y no las diferencias—entre el siglo XIX y el XX se debe a que el cientificismo y el discurso sobre la naturaleza ya estaban presentes en el regionalismo del siglo XIX, tal y como se observa en el debate sobre el *estilo tropical*. Para Tristão de Alencar Araripe Júnior (1848-1911) en el artículo “Estilo tropical. A fórmula do naturalismo brasileiro” (1888), el medio y el clima modifican la producción literaria y su estética. Araripe Júnior con el “estilo tropical” postula que existe un carácter brasileño propio y diferente al europeo, debido al clima tropical (caliente) del Brasil (citado en Ventura, 18). Este estilo surge como acomodación o reincorporación de teorías extranjeras por parte de los intelectuales brasileños, quienes tomaban las teorías científicas europeas en boga y las adaptaban al contexto brasileño.

Respecto a esta influencia europea, en “*Doña Bárbara* escribe la ley del llano” (1985), Roberto González Echevarría sugiere que el mito de la naturaleza surge en la obra de los románticos, pero “no se hace coherente sino a través de la obra de los muchos viajeros europeos que atravesaron América en el siglo XIX y la describieron con lujo de detalles: Humboldt, Schomburgk, Koch Grumberg, Robertson, Bonpland, Chevalier, y tantos otros” (83). Por esto, según este crítico, los antecedentes del regionalismo se encuentran no sólo en la relación que establecieron los románticos con la naturaleza, sino

también en los libros de viajes del siglo XIX que exaltaban la naturaleza del continente americano. Entonces, en América Latina, la creación de la narrativa regionalista y su cuño nacionalista, así como la importancia de la naturaleza/clima/terra tienen su origen en la influencia y adaptación—la “deslocação” de las ideas como propone Roberto Schwartz—de movimientos literarios y teorías europeas en el siglo XIX.

Según González Echevarría, cuando la novela regionalista se publica en la segunda década del siglo XX, representa la novela realista que le había faltado a Hispanoamérica (“*Doña Bárbara* escribe” 87). Pero para Earl Fitz, por su parte, en “Regionalism as a Shaping Force” (1991) tanto en Brasil, como en Canadá, en los Estados Unidos y en Hispanoamérica, el regionalismo es el eslabón que conecta el romanticismo con el realismo (180). Por tanto, el regionalismo cubre varios periodos y puede ser representado por varios movimientos literarios, como el romanticismo, realismo y naturalismo, ya que en Latinoamérica estos movimientos más que surgir uno tras otro, muchas veces coincidían y convivían al mismo tiempo. En este sentido, el regionalismo data desde el siglo XIX y continúa en el siglo XX.

Cândido también observa esta relación entre las literaturas latinoamericanas y los movimientos literarios europeos. Este crítico se basa en los postulados de la teoría de la dependencia y en el subdesarrollo, por lo que propone que las literaturas de América Latina son ramificaciones de las literaturas europeas (“Literatura” 352). A este respecto, Cândido anota que mientras las novelas de la literatura inglesa y francesa que tienen lugar en el campo presentan los mismos problemas que los textos urbanos, en países europeos subdesarrollados (Grecia y España) no sucede lo mismo (358). Por tanto, el regionalismo “pode ocorrer como manifestação válida, capaz de produzir obras de categoria” (358).

Por esta razón, para Cândido, el regionalismo se desarrolló en América Latina, ya que las características del subdesarrollo o atraso apoyan el surgimiento de la literatura regionalista (358-59). No obstante, a pesar de esta dependencia, Cândido señala que se presentaron dos categorías en el regionalismo. Entre 1930 y 1940, se produjo la primera categoría regionalista en Latinoamérica, y se trata de un regionalismo problemático que fue llamado “romance social,” “indigenismo,” “romance do Nordeste,” y que no llegó a ser exclusivamente regional (360). Este regionalismo fue precursor de obras que poseen una conciencia del subdesarrollo y de obras pertenecen a la segunda etapa regionalista, que se explica más adelante.

En relación con esta primera categoría, o sea, con los textos de las primeras décadas del siglo XX, según Franco, en Hispanoamérica se observan las siguientes actitudes: la literatura se convirtió en un agente de integración nacional; se necesitaba una nueva aproximación literaria que expresara el mestizaje y el paisaje americano; la experiencia americana proporcionaba nuevos valores para que un distinto tipo de civilización se erigiera; se creía en la existencia de un potencial público nacional para el que era apropiado crear una literatura que usara variantes lingüísticas regionales y, por último, se pensaba que la literatura no tenía que ser abiertamente didáctica para levantar opiniones contra la injusticia (193-94). Aunque Franco no se refiere al Brasil, estas características pueden ser extrapoladas al nivel latinoamericano, ya que, por ejemplo, para Reis, la novela regionalista de los años 30 en Brasil también tiene un mayor compromiso con los problemas sociales que la del siglo XIX (703).

Entonces, tanto los países hispanoamericanos como Brasil comparten ideas y reciben influencias similares. En el contexto histórico y social, ambas regiones reciben el

impacto del proyecto de modernización, la introducción del discurso marxista-socialista-comunista y, por último, comienzan a tener una formación más clara de una conciencia nacional. Durante las dos primeras décadas del siglo XX, Reis señala que el Brasil experimentaba la transición de una sociedad rural a la urbana e industrializada (703). Por tanto, la hegemonía de los latifundistas estaba siendo compartida con sectores burgueses y las clases dirigentes anteriores se encontraban en decadencia (703). Entonces, la novela regionalista, para este crítico, más que enfocarse en las nuevas urbes, se concentra en la fábrica social desde la perspectiva “of the old patriarchal and seigniorial society now in decline, nostalgically lamenting that the ‘good old times’ are gone” (703). Una crítica similar aunque menos aguda la hace González Echevarría, al señalar que la literatura regionalista hispanoamericana no se enfocó en las urbes urbanas que ya existían en los años 20, como se observa en *Doña Bárbara* (“*Doña Bárbara, Mamá*” 84).

El regionalismo brasileño de los años 30 del siglo XX que no representó la realidad de las ciudades se conoce también como el *ciclo nordestino* o *romance do Nordeste*, y está representado por autores como Queiroz, Lins do Rego y Ramos. Y aunque existen diferencias notables entre los textos regionalistas nordestinos—al igual que entre los escritores hispanoamericanos de la misma época—estas novelas en general poseen un fuerte cuño social y político. Hay que aclarar, sin embargo, que aun cuando la ficción regionalista brasileña de los años 30 se asocia con el nordeste, existen otros tipos de regionalismos, como el regionalismo del sur.

En relación a los escritores brasileñistas regionalistas de los años 30 del siglo XX, Eduardo F. Coutinho, en “Guimarães Rosa e o processo de revitalização da linguagem” (1969), explica que ellos se preocuparon sólo por los aspectos físicos y sociales de la

región sobre la que escribían—como la lucha entre el hombre y la naturaleza o el conflicto entre el trabajador rural y el propietario de tierras—y “procuraram reproduzir estes aspectos mediante uma linguagem o mais objetiva possível” (224). El problema, según Coutinho, es que cayeron en una visión unilateral de la realidad, como los realistas del siglo XIX.

Muchos escritores brasileños siguieron a los novelistas de los años 30, por lo que el regionalismo brasileño no se termina en la década de los años 40, como lo evidencia la publicación de *Grande sertão* en los años 50. Sin embargo, a diferencia de las novelas de Ramos o de Queiroz, el estilo literario de Guimarães Rosa es diferente y su enfoque regionalista traspasa las barreras geográficas, debido a que el problema de la sequía y la crítica socioeconómica y política no es el tema principal. Si bien *Grande sertão* puede pertenecer al ciclo de la novela regional, se debe destacar que se trata más de un sertón metafísico que político, porque es la condición del ser humano en el sertón, más que el sertón *per se* lo que la novela pone de manifiesto. Por tanto, esta novela se aproxima más, por ejemplo, a la obra poética de carácter metafísico de Cecília Meireles y tiene más puntos en común con los textos de los escritores de la generación del 45, como la misma Meireles, João Cabral de Melo Neto y Clarice Lispector.

Respecto a *Grande sertão*, Cândido y José Aderaldo Castelo anotan que se trata de una obra que no pertenece al regionalismo de los años 30 (*Presença* 434). Para estos críticos los elementos pintorescos de la novela son simples conductores de un sentido profundo de los grandes problemas de la humanidad, gracias a su estilo propio, su manejo de la lengua y a su fusión de lo local con lo universal (434-35). En este sentido, la novela de Guimarães Rosa pertenece a otro tipo de regionalismo: el universal (434). Del mismo



modo, Coutinho indica que Guimarães Rosa no es un escritor “regionalista” en el sentido tradicional porque él “transcendeu esta perspectiva e penetrou muito mais fundo na realidade humana” (224). Asimismo, el lenguaje de los personajes en su obra trasciende el sertón y expresa dos dimensiones: la ética y la espiritual (225).

Cândido, en “Ser jagunço em Guimarães Rosa” (1970), vuelve a señalar que *Grande sertão* es más que una obra regionalista, debido a que el cuadro local y el color local dramatizan aspectos que forman la textura del alma de todos los hombres (61). Y en “Literatura e subdesenvolvimento,” este mismo crítico explica la segunda categoría de las obras regionalistas del siglo XX: la “super-regionalista,” encabezada por Guimarães Rosa y Juan Rulfo (362). El superregionalismo, para Cândido, corresponde a una conciencia dilacerada por el subdesarrollo y “opera uma explosão do tipo de naturalismo que se baseia na referência a uma visão empírica do mundo” (362).

Este carácter universal de la novela también lo confirma Fitz, debido a que propone que *Grande sertão* pertenece a la categoría del regionalismo profundo (*deep regionalism*) (“Regionalism” 169). Este regionalismo no rechaza el anterior, sino que es un “refinement and, above all, an extension of it that links local events with the larger human experience” (169). Por tanto, el regionalismo profundo busca revelar las verdades universales “inherent in a mimetically portrayed local scene” (169). Para este crítico, este regionalismo es una segunda categoría del regionalismo presente en las diversas literaturas del continente americano del siglo XX (“Regionalism” 169). Algunas de las obras de esta categoría son *Pedro Páramo* (1955) del mexicano Juan Rulfo, la obra del colombiano Gabriel García Márquez, *As for Me and My House* (1941) del canadiense Sinclair Ross y *Hail Galarneau* (1967) del canadiense Jacques Godbout (181-82).

Otro punto central del artículo de Fitz sobre el regionalismo profundo, es que la literatura del continente americano tiene pocas grandes novelas nacionales o nacionalistas (170). No obstante, el continente sí posee muchas novelas regionalistas sobresalientes, hasta el punto en que “one is led to describe regionalism as a characterizing feature of New World writing” (170). Por esto, las tres novelas analizadas en esta disertación son aún más importantes, en la medida en que son obras insignes de la literatura que se estaba produciendo dentro de sus respectivos países, en Latinoamérica y en todo el continente.

Sin embargo, más que analizar las novelas como regionalistas, o ver la relación con la tierra, en esta disertación enfatizo el contexto de violencia, de guerra y el performance de género que las permea. Por esto, mi lectura crítica propone que las mujeres guerreras constituyen héroes alternativos a los tradicionales y regionales—Demetrio, Santos y Riobaldo, los protagonistas de las tres novelas canónicas. Es decir, que su performance de género abre espacios para la diversidad del performance de género, y sus masculinidades femeninas presentan alternativas a la figura del macho guerrero latinoamericano. Por esto, la transgresión de género de la mujer guerrera reescribe el imaginario tradicionalmente masculino en Latinoamérica, al mostrar que el discurso sobre la guerra no es homogéneamente masculino.

Estas tres novelas estudiadas también representan los cambios que se presentaron dentro de la literatura regionalista del siglo XX, puesto que entre 1915 y 1956, años de publicación de *Los de abajo* y *Grande sertão* respectivamente, la relación entre la tierra/región y los personajes es diversa y llega a adquirir un nivel metafísico. Esto sucede con los personajes de mujeres guerreras, porque mientras la Pintada utiliza elementos vistos como masculinos, doña Bárbara masculiniza más su imagen y Diadorim

se masculiniza hasta el punto en que pasa por hombre. Es decir, que la progresión entre los tres personajes, cronológicamente hablando, demuestra que las barreras tradicionales de género se cuestionan cada vez con más fuerza. En la novela más reciente, la de Guimarães Rosa, la relación entre sexo y género no es la hegemónica, porque Diadorim es de sexo femenino y “es” hombre en su grupo y en la lucha armada.

No obstante, a pesar de la transgresión de género y el cuestionamiento de su sociedad, los tres personajes estudiados han sido analizados por críticos literarios de forma negativa o reductora. La fortuna crítica de las novelas ha frecuentemente señalado que los personajes o son doncellas que se sacrifican por su grupo o comunidad, o producen un performance que no es “realista,” o se transforman en monstruos bárbaros que se destacan por su maldad o corrupción social. Respecto a Diadorim, este personaje es una doncella que se sacrifica por el bienestar de la sociedad, como sostiene Walnice Nogueira Galvão (“Ciclo” 25). Pero también se ha dicho que su performance es contradictorio porque no es verdaderamente factible que una mujer pueda hacer lo que el personaje hizo (Dixon 143, Mac Adam 74). Y en relación a la Pintada y doña Bárbara, la crítica las ha analizado de manera negativa, ya que son monstruos o seres malos o bárbaros (Jean Franco 197, Adolfo Franco 70, Clive Griffin 67, Alonso “Otra sería” 434 y González Echevarría “Doña Bárbara” 91). También de Diadorim se ha dicho que representa el demonio debido a la etimología de su nombre, ya que busca la venganza y sobre todo porque representa un discurso homosexual (De Campos 61, Schüler 372). Considero que estos análisis negativos o reductores de la Pintada, doña Bárbara y Diadorim, se deben a que ellas desarrollan masculinidades femeninas, o sea, a que desafían los fundamentos que definen el rol de género prescrito al hombre y a la mujer,

en las sociedades patriarcales. Por esta razón, las mujeres guerreras representan una amenaza que debe ser marginada o silenciada como señala David E. Jones (xi-xiii), o que debe ser desempoderada como mi análisis lo demuestra.

Esta disertación busca, entonces, rescatar a la mujer guerrera del mundo mítico y de los extremos—la doncella, el performance imposible, el monstruo o el demonio—adonde la cultura patriarcal la ha relegado. A diferencia de la crítica tradicional, este estudio presenta a la mujer guerrera como un sujeto que al ser autónomo y empoderarse subvierte las estructuras tradicionales y cuestiona el sistema patriarcal. Por tanto, la disertación propone una nueva lectura de estos tres personajes, así como de la construcción de género en Latinoamérica. Al reconocer y explorar los performances de género de personajes vistos como malos, como doncellas, se cubre una laguna crítica, porque se destaca el lado positivo—revolucionario—de la transgresión de roles y actitudes masculinas por parte de sujetos de sexo femenino. Con esto mi análisis demuestra que existen más de dos performances de género, al tiempo que promueve estrategias de empoderamiento para minorías—raciales, étnicas, sociales y de género—en las sociedades patriarcales latinoamericanas.

Para realizar este innovador análisis del performance de género de la mujer guerrera, el marco teórico se basa en los estudios de género, *queer* y feministas. Parto de la corriente que observa que el género es una construcción social. Es decir, que la conexión que supuestamente existe entre sexo (biológico) y género (construcción cultural) no es natural, sino artificial. Asimismo, me baso en la idea de que es necesario considerar otros elementos y contextos a la hora de analizar cuestiones de género, ya que “[g]ender is not always constituted coherently or consistently in different historical

contexts, and because gender intersects with racial, class, ethnic, sexual, and regional modalities of discursively constituted identities” (Butler, *Gender* 6). Por esto, el análisis del performance de género, además de examinar la construcción del género y las estrategias de empoderamiento, tiene en cuenta la intersección con variables sociales, culturales y económicas. Entonces, además de usar el construccionismo social, me baso en la interseccionalidad (*intersectionality*) propuesta por Kimberle Crenshaw.

Respecto a cómo estudiar el performance de género de las mujeres guerreras, considero que definir a la mujer a partir de una categoría corre el riesgo de homogeneizar su performance. Como señala Butler, cuando dice que la sociedad ha idealizado el concepto de “mujer,” lo que se encuentra es que “mujer” es una categoría incompleta que hay que llenar de significados, ya sea ideas sobre el bien o el mal o sobre su comportamiento, actitud, raza, clase, etnia, edad y sexualidad (*Gender* 20-21). Es decir, que más que ver una persona se han visto imágenes, representaciones, estereotipos. Por lo tanto, Butler parte del argumento de Simone de Beauvoir en *El segundo sexo* de que no se nace mujer, sino que se hace o se convierte. A este respecto Butler aclara que “woman itself is a term in process, a becoming, a constructing that cannot rightfully be said to originate or to end. As an ongoing discursive practice, it is open to intervention and resignification” (*Gender* 43). Por consiguiente, el análisis de la disertación no examina categorías, sino que tiene en cuenta que el género es un performance, es una construcción constante, una práctica continua, que puede ser modificada, y que está relacionada con su contexto y diferentes variables históricas y sociales.

Para poder estudiar el performance de género también hay que considerar la influencia de la cultura hegemónica. Al referirse a la materialización de la identidad y al

performance de género, Butler señala que “[t]he rules that govern intelligible identity, i.e., that enable and restrict the intelligible assertion of an ‘I,’ rules that are partially structured along matrices of gender hierarchy and compulsory heterosexuality, operate through *repetition*” (*Gender* 185; énfasis en el original). Por esto, el género se produce a través de prácticas performativas repetitivas; es decir, que el género es una construcción que repite actos y gestos, los cuales proyectan una imagen estable de heterosexualidad. Esta repetición constituye una entidad que tradicionalmente se asocia con un género.

Este proceso repetitivo de la construcción del género y de la identidad, no obstante, no impide la aparición de subversiones o cuestionamientos, ya que de acuerdo con Butler “it is only *within* the practices of repetitive signifying that a subversion of identity becomes possible” (*Gender* 185; énfasis en el original). La construcción de la identidad se da, entonces, como un proceso repetitivo que no se opone a la agencia. De hecho, este proceso de construcción es la escena misma donde la agencia se articula y se vuelve culturalmente inteligible, debido a que ciertas repeticiones (performances de género) destacan la artificialidad de las reglas impuestas por la cultura hegemónica (*Gender* 187). Estos performances que ponen en evidencia y cuestionan las reglas hegemónicas, Butler los denomina como “performatividades.” Un ejemplo es el performance hecho en *drag*, porque su carácter hiperbólico es una performatividad en la medida en que demuestra que un sujeto de un sexo puede representar la imagen del otro sexo (*Gender* 186-87). Sin embargo, hay que aclarar que la performatividad no es un acto consciente o deliberado. Para Butler, la performatividad no es una herramienta o estrategia consciente y disponible a la voluntad de los sujetos, que consigue ser exitosa todo el tiempo (Butler, *Bodies* 2).

Al relacionar estas ideas de Butler con el performance de género de la mujer guerrera, se observa que esta figura desempeña una performatividad que destaca la artificialidad del discurso tradicional sobre la feminidad y la masculinidad. En relación a la feminidad, debido a que la mujer guerrera transgrede barreras/límites de los géneros tradicionales, ella se distancia de la imagen de la mujer generosa, buena, amable y sometida al hombre—como el ángel del hogar de Virginia Woolf (285) o la feminidad enfatizada de Connell (*Gender and Power* 187). Al tener una agenda propia y no someterse a la jerarquía de la sociedad patriarcal, ella cuestiona el discurso tradicional de la feminidad. Respecto a la masculinidad, el performance de la mujer guerrera demuestra que, como señala Halberstam, la masculinidad no tiene porqué estar asociada con el cuerpo masculino únicamente (*Female* 1). Además, las masculinidades femeninas de estos sujetos ayudan a entender cómo la masculinidad se construye como masculinidad en sus contextos históricos y sociales (*Female* 1-2). Por esto, las mujeres guerreras performan diferentes tipos de masculinidades femeninas, ya que usan elementos asociados con lo masculino o desempeñan roles y/o comportamientos vistos como masculinos dentro de su sociedad en guerra.

Debido a su apropiación de lo masculino, la mujer guerrera consigue llegar a ocupar el lugar de la masculinidad hegemónica. Según R. W. Connell las masculinidades funcionan de manera jerárquica, y en la cúspide se encuentra la más venerada y deseada: la hegemónica (*Gender and Power* 183, 186). No obstante, Connell aclara que la hegemónica no es una masculinidad universal, sino que depende de las características de su contexto (*The Men* 10-11). En este sentido, la masculinidad hegemónica de la mujer guerrera se origina en su performance y en las particularidades de su contexto—como ser

la líder de los saqueos en una revolución decadente (la Pintada), ser cacica por ser la dueña de más tierras y manipular las leyes (doña Bárbara) y ser el mejor guerrero al matar al archienemigo (Diadorim). Sin embargo, la duración del empoderamiento de las mujeres guerreras depende de su contexto, puesto que una vez se ubican en la cima de las masculinidades son desempoderadas. Esto se debe a que las reglas patriarcales, además de condenar el performance de la mujer guerrera, buscan constantemente reforzar su hegemonía (heteronormatividad) para acabar con las transgresiones y amenazas al sistema patriarcal. Esta situación se explica en los capítulos cuarto, quinto y sexto.

Dado que la teoría de género y de performance, que conforma la base del marco teórico, está informada principalmente por Judith Butler utilizo otros autores para complementar su teoría. Por esta razón, me apoyo en las ideas de Connell y Halberstam sobre la masculinidad y la feminidad que ya se han explicado, y en las de otros filósofos y antropólogos, como Louis Althusser y Gayle Rubin. De Althusser uso principalmente los conceptos de “interpelación” y de “rituales de reconocimiento ideológico.” Esto se debe a que las reglas de las categorías binarias de género tienen sujeto al sujeto, es decir, lo tienen interpelado. Estas reglas le han dictado como ser, verse y comportarse, o sea, cómo reconocer y seguir los rituales de reconocimiento hegemónicos (“Ideología” 140). Y es justamente en contra de estos rituales que el performance transgresivo de la mujer guerrera tiene lugar. Por su parte, la teoría desarrollada por Rubin sobre las relaciones de parentesco y el rol de la mujer es una constante a lo largo de la disertación. De ella tengo en cuenta que el intercambio de las mujeres se origina en su sexualidad, y que con esta transacción también se intercambian otra serie de elementos, como el acceso sexual, el linaje, derechos e hijos (“The Traffic” 177). Asimismo, de Rubin extraigo la noción de



que al tratar a la mujer como objeto de intercambio, se estableció el binarismo de género porque se crearon diferencias entre los dos sexos (180). Por tanto, a partir de Rubin explicó cómo las mujeres guerreras transgreden y cuestionan los discursos hegemónicos sobre la masculinidad y la feminidad.

Aparte de estas teorías, mi análisis considera las motivaciones que llevan a que la mujer guerrera transgreda normas y límites, como miedos, deseos, historia personal y agenda, porque éstos ayudan a estructurar y contextualizar mejor su trasgresión y performance. Por ejemplo, la Pintada busca pertenecer a las esferas de poder, para mejorar su situación económica; doña Bárbara destruye a todos los hombres porque los ve como culpables de su violación y de la muerte de su primer amor y, por último, Diadorim busca vengar el asesinato de su papá. Por esto, cada personaje tiene una agenda personal que debe ser analizada junto con sus estrategias y performance de género.

Para completar esta teoría de género, me apoyo en la definición de transgresión de Peter Stallybrass y Allon White. Por trasgresión de género, entonces, me refiero al acto de cruzar barreras impuestas por la cultura hegemónica. Es decir, una conducta expresiva que invierte, contradice, anula o en algunos casos, presenta una alternativa a códigos, valores y normas culturales sostenidos en común (Stallybrass y White 17).<sup>10</sup> En específico, mi uso de transgresión se remite a cuestionar las barreras que dictan cómo ser, verse y comportarse como una mujer y como un hombre en las sociedades patriarcales. Y también, la transgresión de las mujeres guerreras presenta alternativas al performance de género binario tradicional. Entonces, la transgresión, la agenda, las estrategias, la

---

<sup>10</sup> Esta definición Peter Stallybrass y Allon White, en *The Politics and Poetics of Transgression*, la tomaron del concepto de “symbolic inversion” de Barbara A. Babcock.

performatividad, la influencia y estructura de la sociedad patriarcal, la masculinidad y la feminidad son variables y elementos que conforman el marco teórico de esta disertación.

En el capítulo a continuación presento la historia de la mujer y de la mujer guerrera y defino el término “mujer guerrera.” Resumo el estatus de la mujer y de la presencia de la mujer guerrera en la historia de Occidente y de América Latina, con el propósito de contextualizar los antecedentes de las tres mujeres guerreras. Asimismo, presento mi definición y uso del término “mujer guerrera,” para explicar que la mujer guerrera no es simplemente la mujer en la guerra. Ella es una mujer que lucha y se masculiniza o es masculina al apropiarse de elementos y comportamientos considerados masculinos por su sociedad. Debido a su comportamiento bélico, su masculinidad y uso de elementos fálicos ella consigue empoderarse. Entonces, en el siguiente capítulo, explico cómo este empoderamiento de la mujer guerrera la lleva a ocupar el lugar de la masculinidad hegemónica, con lo que muestra que los discursos hegemónicos son artificiales y arbitrarios, ya que el acceso al poder masculino tradicional—el falo—puede ser realizado por una mujer (sujeto de sexo femenino) y de diversas maneras.

## CAPÍTULO II

### LA MUJER GUERRERA

“By placing gender at the center of an analysis of war, we begin to question the myth: the mystique of the unquestionable masculinity of soldiering, of the essential femininity of peace advocacy. We unlock a closed system in order to reveal the dynamic of gender constructions.” (Cooke, “Woman” 178)

#### 2.1. Introducción

La historia del estatus de la mujer y de la feminidad ha estado llena de transgresiones y retos a la condición tradicional que la mujer supuestamente ha tenido—y aún tiene—que desempeñar en sociedades patriarcales. Es decir, que aun cuando una sociedad en particular impuso una prohibición, siempre ha existido la posibilidad de subvertir esa regla. Por ejemplo, durante la Edad Media el acceso a la educación universitaria era sólo para hombres, pero es posible encontrar casos de mujeres que consiguieron estudiar durante esta época (French y Poska 184). En este sentido, no se trata de que la mujer haya sido totalmente marginada en las sociedades occidentales, sino que ha habido espacios de negociación y tensiones sociales que le permitieron romper barreras de género tradicionales. Sin embargo, esta posibilidad de desarrollar una agenda y/o agenda no significa que la mujer siempre haya sido vista como igual al hombre.<sup>11</sup>

A lo largo de la historia se le han ido adjudicando ciertos rasgos a la mujer para determinar su feminidad, y estos mismos rasgos han terminado por enmarcar un comportamiento normativo. Por tanto, dentro de la categoría tradicional de mujer, se puede entender la feminidad como costumbres y características consideradas “naturales,”

---

<sup>11</sup> Por esta igualdad se refiero a cuestiones de género, no sexuales (biológicas).

o sea, rasgos artificiales que buscan ser percibidos como naturales, y que les fueron adjudicadas a las mujeres. Este discurso “natural” o naturalizado, para usar el término de Judith Butler, se encargó de reproducir dos imágenes determinadas de la mujer (*Gender* xxii-iv). Una de ellas es la de la mujer buena que es sumisa, hogareña, maternal, generosa y heterosexual, es decir, la mujer femenina y buena—que no va a la guerra—, y la otra es la imagen de la mujer mala que representa valores opuestos. Además, este discurso sobre la mujer buena se encarga de impedir que los roles tradicionales sean transgredidos, puesto que se evalúa negativamente el contacto de la feminidad tanto con la masculinidad como con las características asociadas con los hombres. Esta separación entre los dos géneros se debe a que la transgresión cuestiona el carácter naturalizado (artificial) del discurso sobre la feminidad y, al mismo tiempo, cuestiona el de la masculinidad.

Esta transgresión de roles y mezcla entre comportamientos asociados con la feminidad y la masculinidad puede verse, como se señaló antes, en la mujer que accedía a la educación universitaria en la Edad Media, porque ella desafiaba barreras de género (French y Poska 184). Pero la transgresión más radical entre los dos discursos “naturales” está quizá representada por la mujer guerrera. Debido a que su sexo es femenino la mujer guerrera es mujer y debería ser femenina, pero al pelear, travestirse y empoderarse adopta actitudes masculinas y/o se masculiniza. Por esto, su transgresión es radical porque abarca diversos planos ya que transgrede fronteras y ocupa el lugar de la masculinidad más venerada en su contexto de guerra, o sea, la del guerrero fuerte y valiente—la masculinidad hegemónica. Entonces, la transgresión de la mujer guerrera llega a cuestionar la cúspide las masculinidades.

Para establecer el estudio de la mujer guerrera y su imagen se escogieron tres novelas—*Los de abajo*, *Doña Bárbara* y *Grande sertão: veredas*—, por tratarse de obras canónicas en sus países y en Latinoamérica. Aunque también se examina la figura de la mujer guerrera en otros textos literarios, el estudio aquí realizado se centra en estas tres obras mencionadas debido a su importancia canónica, y a que presentan personajes femeninos que problematizan las reglas binarias (masculino y femenino) del discurso sobre el género. Sin embargo, antes de investigar el performance de las mujeres guerreras, hay que posicionarlas dentro del discurso histórico sobre la mujer y la mujer guerrera. Así por ejemplo, el sistema hegemónico, que separa a hombres y mujeres y regula las características que una mujer o un hombre debe tener, no es una cuestión moderna sino que, por lo contrario, tiene miles de años de edad. Entonces, primero, este capítulo presenta un resumen del rol que las mujeres han tenido a lo largo de la historia, luego destaca el estatus de las mujeres y la presencia de mujeres guerreras en América Latina y, por último, proporciona una definición de mujer guerrera.

Debe aclararse que este resumen histórico posee una perspectiva feminista contemporánea, ya que tiene en cuenta que a partir de la década de 1970 feministas de diversos campos de conocimiento comenzaron a investigar la historia de la mujer. De esta forma llegaron a discutir y cuestionar el conocimiento que se había producido sobre el pasado histórico y el rol que las mujeres habían tenido en él. Por ejemplo, algunas feministas cuestionaron la hipótesis de que la dominación masculina era universal (Lerner 18).<sup>12</sup> Por esta razón, se buscó enfatizar la existencia de comunidades matriarcales, que se antepusieran o hubieran precedido a las comunidades patriarcales.

---

<sup>12</sup> Algunas de estas feministas son, según Gerda Lerner en su libro, Michelle Rosaldo, Louise Lamphere, Patricia Draper, Judith K. Brown, Sally Slocum y Peggy Reeves Sanday (18). También se pueden mencionar Elizabeth Gould Davis, Merlin Stone y Evelyn Reed.

No obstante, la investigación en la antigua Mesopotamia, considerada la cuna de la civilización occidental, mostró la formación e implantación del patriarcado (French y Poska 5-6, Lerner 18, 36). Por tanto, aun cuando en este capítulo se busca destacar la presencia, influencias y transgresiones de las mujeres a lo largo de la historia, se tienen en cuenta los límites que les fueron impuestos a ellas.

A continuación se señalan los momentos históricos más decisivos para la mujer desde la antigua Mesopotamia, pasando por los griegos, los romanos y el final de la Edad Media con la expansión por Europa del Renacimiento. Este recuento indica, por ejemplo, cómo la primera revolución agraria supeditó la mujer al hogar, así como el impacto que tuvo el pensamiento de Aristóteles sobre el rol de la mujer.

## 2.2. La historia del estatus de la mujer

Esta sección señala cómo la imagen que la mujer representaba y debía proyectar ha sido una cuestión muy debatida y sometida a relaciones de poder en cada sociedad. Dicha imagen se analiza a partir del estudio de la historia de la mujer desde la antigua Mesopotamia, y sus continuos cambios a través de la historia—como su posición durante la Grecia antigua, el período romano, la Edad Media y la Ilustración.

Para Gerda Lerner en *The Creation of Patriarchy* (1986) existieron sociedades en las cuales la asimetría sexual no produjo condiciones de dominación o subversión (18). Esta situación se debe a que “tasks performed by both sexes are indispensable to group survival, and both sexes are regarded as equal in status in most aspects” (18). Lo que esta antropóloga pone de manifiesto es que la dominación masculina no debe ser asumida como el orden natural del mundo. Esta igualdad que puede existir entre hombres y

mujeres para Katherine French y Alyson Poska, en *Women and Gender in the Western Past* (2007), suscita la pregunta de que “[i]f indeed there was no clear gender hierarchy among prehistoric peoples, the how did patriarchy come to dominate Western society?” (6). La respuesta a esta pregunta—de acuerdo con Lerner, French y Poska y Robert McElvaine—es que se produjo un cambio de roles, cuando las villas neolíticas dispersas se convirtieron en comunidades agricultoras (y más tarde en centros urbanos). Este cambio histórico, conocido como el período neolítico o la revolución agraria, reubicó la posición de la mujer, debido a que alteró las relaciones con los recursos naturales y los roles desempeñados por la población (French y Poska 4, Lerner 54, McElvaine 9).

Este momento histórico del neolítico, para Claude Lévi-Strauss en *Las estructuras elementales del parentesco* (1949), constituye un momento de desarrollo en la sociedad, puesto que se da el pasaje de la naturaleza a la cultura al establecerse la prohibición del incesto (58-59). Es decir, que se observa un proceso de superación de la sociedad, porque según este antropólogo francés se crea una estructura más nueva y compleja, en la cual la mujer pasa a desempeñar otro rol (59). Dado que la agricultura conllevó a que la posesión de tierras se convirtiera en una cuestión vital, la mujer fue utilizada como elemento de intercambio entre familias. Ella servía como símbolo de alianza para proteger la tierra de la familia y producir hijos que la cultivaran (French y Poska 6), o sea, que la mujer representaba la preservación e integridad del grupo familiar como grupo, dentro de la sociedad (*Las estructuras* 68).

Asimismo, con la evolución de la agricultura y la creación de centros urbanos en la antigua Mesopotamia, se comenzaron a producir códigos legales en los que se dictaban normas sobre la mujer. Respecto a esta situación, Lerner observa que las leyes del medio

Asiria—especialmente el código de Hammurabi—fueron subordinando a la mujer porque este código “marks the beginning of the institutionalization of the patriarchal family as an aspect of state power. It reflects a class society in which women’s status depended on the male family head’s social status and property” (140). Por esto, con la creación de centros urbanos y la institucionalización de leyes, el control de la sexualidad femenina que antes dependía de los esposos o del jefe de la familia se volvió un asunto regulado por el gobierno (Lerner 121). Por ejemplo, entre las leyes que dictaba el código Hammurabi en el caso de una violación, la víctima a ser compensada era el esposo o el padre de la mujer (Lerner 116). Se advierte, con estos cambios legales, que el rol de la mujer al ser reglamentado fuera del hogar pasó de ser un asunto privado a uno público.

Además de la Antigua Mesopotamia, French y Poska analizan a Egipto e Israel durante este mismo periodo histórico. Con respecto a Egipto, una civilización muy religiosa y espiritual, estas historiadoras explican que la mujer tenía un papel importante dentro de la economía del hogar, aun cuando no tuvo participación política ni económica fuera de la casa (16, 32). Sin embargo, French y Poska señalan que “[E]gyptian women were citizens just like men and shared equal legal rights. Moreover, they did not give up those rights at marriage. Women were fully independent legal beings” (21). Respecto a la mujer en Israel, ella estaba supeditada al hogar y su rol principal era casarse y tener hijos (27, 29). En relación a cuestiones legales y de protección, a diferencia de Egipto, la mujer era completamente dependiente del padre o del esposo (30). En este sentido, estas dos historiadoras señalan que aunque había diferencias entre las tres culturas—Mesopotamia, Egipto e Israel—con respecto a leyes y la regulación de la sexualidad, la mujer en términos generales tenía poco acceso a autoridad política (32).



Lo que sustenta la creación del patriarcado y la subsiguiente opresión de la mujer, según Lerner, es el acceso y la manipulación que se hizo del sistema de símbolos con el desarrollo del monoteísmo. Cuando las diosas pasaron a ser dioses, la imagen de la mujer en la sociedad fue desempoderada, en la medida en que se estableció a nivel simbólico que el procrea es el hombre, o sea, que la mujer dejó de tener control sobre la fecundación (Lerner 198, 200).<sup>13</sup> A este respecto, French y Poska señalan, por ejemplo, que en la cultura israelita los hombres estaban directamente conectados con Yahvé, porque lo representaban de manera masculina y poseían ritos, tales como la circuncisión, en los que las mujeres no participaban. Esta cultura religiosa masculina, entonces, excluía a las mujeres tanto de los símbolos como de los ritos, por lo que se las distanciaba de formas de poder o de autoridad (French y Poska 27, 32).

Aunque la mujer ha estado subordinada al hombre en la gran mayoría de las sociedades, no por ello ha dejado de ser objeto de estudio. En *The Concept of Woman. The Aristotelian Revolution. 750 BC – AD 1250* (1985), Prudence Allen señala que la mujer ha sido área de investigación filosófica desde el siglo VI a.e.c (1). Para Allen los presocráticos estudiaban el tema de la mujer a partir de una o dos de cuatro categorías: 1) oposición (con los hombres), 2) generación (reproducción), 3) sabiduría y 4) virtud (2-3). Pero, según Allen, solamente hasta Platón se estudió de manera sistemática el concepto de mujer, puesto que este filósofo fue el primero en utilizar las cuatro categorías en su análisis, aun cuando no llegara a desarrollar una teoría unificada sobre la mujer (57).

---

<sup>13</sup> Este cambio de género en la simbología de la procreación significa que el hombre se convierte en el origen de la vida y en el ser que controla el ciclo de vida—él es el creador. Además, este cambio deja por sentado que no se necesita de la mujer y que ella no cumple un rol importante. Ella pasa a ser un simple objeto o receptáculo del esperma del hombre. Como señala Lerner, esta visión en su forma más desarrollada se iría a encontrar en Aristóteles (206).

Debe recordarse que durante el período clásico griego hubo varias Grecias, ya que ciertas sociedades se distinguían porque estaban separadas en ciudades-estado, como Tebas, Esparta y Atenas. En *Women in World History* (1995) de acuerdo con Sarah Shaver Hughes y Brady Hughes “[g]ender patterns varied considerable among these cities” (80). Así por ejemplo las mujeres espartanas se quedaban solas cuando sus esposos salían de combate y ellas, entonces, adquirirían cierto nivel de autonomía, ya que tenían que sostener a su familia (80). Sin embargo, para los hombres atenienses, como Aristóteles, estas mujeres eran despreciables, licenciosas y avaras (80).

Este mismo filósofo, en la *Metafísica*, sostiene que las mujeres son la sustancia (*matter*) mientras el hombre la forma, es decir, que mientras ellas ponen el cuerpo el hombre pone el alma, la racionalidad (1562). Esta forma de pensar dicotómica del filósofo griego estaba basada en el conocimiento médico de los *Tratados hipocráticos* (citado en French y Poska 57). Estos 60 o 70 tratados fueron escritos por varios autores anónimos, y señalan que el cuerpo se componía de cuatro humores: sangre, bilis (amarilla), bilis negra y flema. Estos humores a su vez podían ser calientes, fríos, secos o húmedos (56). Estos conceptos se conocen como la teoría de los cuatro humores, y los tratados hipocráticos asociaban a la mujer con lo frío y húmedo, es decir, opuesta al hombre (56). Por tanto, a partir de este conocimiento, Aristóteles sostuvo que la diferencia clave entre los hombres y las mujeres era la cantidad de calor en sus cuerpos, ya que el calor inventaba la materia y entre más calor generara un animal era más desarrollado (citado en French y Poska 57). Por lo tanto, la mujer por ser fría era menos “perfecta.” De esta manera, la filosofía de Aristóteles basada en la observación de fenómenos naturales y en un gran sistema de explicación, para Lerner “incorporated the

patriarchal gender concept of the inferiority of women in such a way as to make it indisputable and, in fact, invisible” (210).

Debido a la gran fama y reputación de Aristóteles y su escuela, su pensamiento filosófico marcaría el desarrollo de la cultura occidental. Una de las influencias más palpables de sus postulados filosóficos puede observarse en el Imperio Romano, ya que la escuela aristotélica gozó de gran prestigio. No obstante, hay que destacar que Aristóteles no fue la única influencia en este Imperio, puesto que los modelos griegos atenienses sobre la familia y el género influyeron en las ideas que los romanos llegarían a tener sobre la mujer. En esta sociedad, de acuerdo con Vern L. Bullough en *The Subordinate Sex. A History of Attitudes Toward Women* (1973), las romanas, como las griegas, debían ser esposas, madres, hijas, debían observar el decoro; la única notoriedad que podían alcanzar era la de ser virtuosas (82).

Sin embargo, el rol y posición de la mujer romana se fueron modificando debido a la expansión geográfica del Imperio Romano (French y Poska 102). Por esto, según French y Poska, los cambios políticos y militares reformularon el papel de la mujer de clase alta, ya que ellas llegaron a discutir en el senado y oponerse a leyes (77, 88). Además, con la caída de la República Romana, las mujeres se convirtieron en poderosas negociadoras de sus propios intereses (French y Poska 69). No obstante, la participación política y económica de la mujer no consiguió modificar o eliminar la configuración interna de la familia romana, puesto que el *paterfamilias* siguió siendo el miembro más poderoso de la familia y las mujeres continuaron sometidas a él (French y Poska 79).

Con el establecimiento de la cristiandad en el Imperio Romano, en el siglo V, los miembros de dicha iglesia enfrentaron diversos retos, como por ejemplo el de integrar sus

creencias con la ley y práctica romana (French y Poska 118). Uno de los cambios más importantes fue que el énfasis se colocó en la virginidad y el celibato, y no tanto en el matrimonio y la maternidad, ya que el llamado espiritual se convirtió en la más alta vocación para las mujeres (French y Poska 129). Sin embargo, respecto a estos cambios, French y Poska sostienen que “[w]omen benefited from Christianity’s assertion that women and men were spiritually equal, but they did not achieve social or legal equality in the Christianized Roman Empire” (137).

Sandy Bardsley en *Women’s Roles in the Middle Ages* (2007) divide en tres períodos la Edad Media: la Temprana (*early*) entre el siglo V y el X, la Alta (*high*) entre el siglo X y el XIII, y la Tardía (*late*) Edad Media entre el siglo XIII y el XV. Respecto a las tres grandes culturas de la temprana Edad Media—los celtas, los romanos y los germanos—, Bardsley señala que “as the three cultures merged and produced a new, different society, so too they produced a new, different patriarchy. Women were still quite definitely inferior to men, as they had been in each previous culture, yet—as before—individual women could sometimes transcend patriarchal rules” (16).

Con la caída del Imperio Romano y el establecimiento del Imperio Bizantino, según Bullough, ciertas mujeres tuvieron poder en el convento, como las abadesas, pero las que vivían en su casa llevaban velo, no salían y no podían cenar en casa con un extraño (*The Subordinate* 122-23). De hecho, este mismo autor señala que “Byzantium, in effect, did not have a much different attitude toward women that did the Romans, and in many ways was as restrictive on the activities of women as were the Greeks” (132). Sin embargo, esto no significó que no hubiera mujeres intelectuales, tales como la hija del emperador bizantino Alejo I Comneno, Anna Comnena, quien escribió sobre la

inferioridad de las mujeres (127). Ella, por ejemplo, utiliza el concepto de la mujer varonil para alabar a una mujer buena, ya que durante esta época “[a]ll of the bad qualities seem to have been the feminine ones, while the good qualities were masculine” (*The Subordinate* 129). En este sentido, como anota Carmen Bravo-Villasante, en *La mujer vestida de hombre en el teatro español (Siglos XVI-XVII)* (1976), el concepto de la mujer varonil representaba el más alto ideal femenino (61). Es decir, que ser varonil era el mayor elogio que una mujer podía recibir: poseer las cualidades del hombre.

Durante la Alta Edad Media, para Bardsley, se dieron siglos de crecimiento, puesto que hubo otra revolución agraria (17). Las mujeres se beneficiaron de esta situación porque se mejoraron las condiciones de vida y la dieta alimenticia en general, pero no por ello su estatus mejoró en comparación con el que tenían en la temprana Edad Media (17). A pesar de las reformas obtenidas durante el Imperio Romano y a las modificaciones realizadas durante el Imperio Bizantino, French y Poska sostienen que “[b]y the High Middle Ages, legal codes across Europe stipulated that no married women regardless of class or status could own land; any lands she brought to the marriage passed immediately to her husband” (165). Por esto, en términos legales, las mujeres quedaron convertidas en menores de edad que necesitaban ser supervisadas, y se acabaron las disputas entre los esposos con respecto al uso de la dote. No obstante, hay que señalar que durante la Alta Edad Media, las viudas tenían más derechos porque heredaban de sus esposos, administraban sus bienes y las mujeres judías tenían acceso a su dote. De hecho, mientras las viudas cristianas eran las mujeres más activas en el comercio urbano, las viudas judías prosperaron en el mercado financiero (French y Poska 172, 189).

No obstante, a pesar de la vitalidad que las mujeres demostraron, filósofos del siglo XIII como Santo Tomás de Aquino seguían considerando que la mujer reflejaba la imagen de Dios menos perfectamente que el hombre. Ellas, por ser pasivas—ser frías como postulaba Aristóteles—tenían un rol inferior en la reproducción, y su capacidad de razonamiento y virtudes eran débiles (French y Poska 184). Para Santo Tomás, las mujeres sólo eran iguales a los hombres en virtudes teológicas como la fe, esperanza y caridad, y también en recibir la gracia de Dios (French y Poska 184). Por ello, mientras la práctica demostraba el valor de las mujeres y lo que podían lograr, la teoría se distanciaba del contexto y seguía reproduciendo el binarismo de género.

Uno de los ejemplos más claros de la rebelión de las mujeres se encuentra en el caso de Juana de Arco (1412-1431), conocida como la Doncella de Orleáns, que encabezó el ejército real francés y fue quemada en la hoguera por hereje. Muchas acusaciones sobre la transgresión de Juana de Arco se refieren a su travestismo, ya que como señalan French y Poska la Biblia prohibía el uso de prendas de vestir del otro género (200). Sin embargo, estas historiadoras señalan que la indumentaria de Juana de Arco no escondía el que fuera mujer, y además “many female saints, including Saint Margaret, wore male clothing to avoid marriage or to enter a monastery against their parent’s will” (200). En este sentido, como explica Margaret E. Lynch, en “Joan of Arc (c. 1412-1431)” (2000), Juana de Arco fue duramente castigada por los ingleses y los franceses bajo el dominio inglés, no tanto por su transgresión sartorial—ropa—, sino debido al apoyo que ella le había prestado a Carlos VII de Francia. Esto se debe a que Juana se había convertido en una líder espiritual y militar que defendía el derecho de Carlos al trono de Francia (Lynch 190). Otros ejemplos de mujeres guerreras travestidas

como Juana de Arco, se encuentran entre los husitas porque tropas húngaras en 1420 reportaron haber capturado 156 mujeres husitas vestidas de hombre, con el cabello corto y armadas con espadas y piedras (French y Poska 205). El caso de las husitas y el de Juana de Arco muestran que la mujer podía romper con las reglas tradicionales de género hasta el punto de incorporarse a la lucha armada, una esfera tradicional de masculinidad. No obstante, su transgresión no era apreciada, y ella generalmente no hacía parte de su sociedad como mujer guerrera.

Durante el Renacimiento italiano o la Tardía Edad Media, las ciudades-estado italianas regulaban la sexualidad y a la mujer, como forma de ejercer un control gubernamental y limitar el poder de las familias (French y Poska 213). Aunque la educación se volvió más accesible para las clases altas, la educación de la mujer siguió siendo objeto de debate. Así por ejemplo, la corriente humanista asociaba la creatividad con la masculinidad y, además, como los hombres eran los entrenados para participar en política y comercio, se asumía que estos asuntos tenían poca relevancia para las mujeres (207). A pesar de esta naturaleza masculina de la Tardía Edad Media, para French y Poska, las mujeres cuestionaron la autoridad tradicional a través de actividades místicas o heréticas, y crearon espacios para expresarse como el patronazgo artístico y debates literarios como la *querelle des femmes* (213). No obstante, Bardsley señala que el Renacimiento como el periodo de revitalización cultural sólo tuvo un verdadero impacto en los hombres de la élite que vivían en las urbes (24). Ni las mujeres ni los pobres tuvieron un Renacimiento.

El Siglo de Oro, periodo que abarca el Renacimiento y el Barroco, representa una época de florecimiento en las artes en la literatura de la península ibérica. En las

comedias de teatro de esta época además de estar presente el concepto de la mujer varonil mencionado antes, se observa el tipo de la mujer vestida de hombre. Muchos personajes de mujeres o doncellas en las comedias se transvisten para seguir a su novio o para pelear. Algunos ejemplos de estas mujeres travestidas y guerreras se encuentran en las obras *El esclavo fingido* y *La fe rompida* de Lope de Vega, y en *La vida es sueño* de Pedro Calderón de la Barca. De acuerdo con Bravo-Villasante este tema de la mujer vestida de hombre llegó a la península a través de Italia y de obras como el *Orlando Furioso* de Ludovico Ariosto (14-15). Sin embargo, Lope de Vega, que de los autores más conocidos es el que presenta más personajes travestidos, en vez de reproducir el tipo de la guerrera virago prefirió el tipo de la mujer enamorada vestida de hombre, que al final vuelve a su casa, se casa con su novio y restaura el orden perdido (38).

Después del Barroco, en la Ilustración, la posición y el estatus de la mujer continuaron siendo temas discutidos. Así por ejemplo, el filósofo inglés John Locke en *The First Treatise of Government* (1689) cuestionó la autoridad patriarcal basada en el poder que Dios le había dado a Adán. Y aun cuando Locke cuestiona el poder patriarcal monárquico como divino, es decir, como dado por Dios, no pone en duda el poder conyugal: el del hombre sobre la mujer. De hecho, en este tratado de Locke la mujer aparece como la esposa del hombre, porque el único poder divino que puede tener Adán es el conyugal (174). En este sentido, si bien Locke pone en duda la estructura del monarquismo, como basada en un poder divino, no cuestiona la posición de la mujer y su dependencia para con el hombre, sino que la refuerza. Por tanto, puede verse que para los grandes pensadores de la Ilustración, la mujer continúa dependiendo del hombre. Solamente dos siglos después, otro pensador inglés entraría a cuestionar este rol de la



mujer. En *The Subjection of Women* (1869) John Stuart Mill revisa el principio de sujeción de la mujer al hombre, que es visto como un hecho natural y, entonces, este filósofo propone que sea reemplazado por el principio de la igualdad (119). Pero, ya para el siglo XIX, las mujeres habían cobrado mayor protagonismo y ellas mismas exigían una mayor participación en la vida social y política de sus sociedades.

A lo largo de este resumen histórico se mostró que, a pesar de estar subordinada al hombre, la mujer ha alcanzado a detentar poder en términos económicos y sociales. Al mismo tiempo estas transgresiones y el estatus de la mujer son temas que han generado debate y han sido fuertemente regulados. Esto se debe a que limitar la esfera de acción de la mujer ha servido para mantener en funcionamiento las estructuras patriarcales, es decir, el sistema dominante. Dado que en esta parte del capítulo se presentó una breve revisión histórica hasta el siglo XVI y XVII, en vez de seguir expandiendo el estatus de las mujeres en Europa, paso a analizar la posición de la mujer en las colonias. La razón para este cambio se debe a que este estudio se centra en Latinoamérica. Entonces, a continuación examino el rol de la mujer en la colonia, durante la independencia y en la creación de las naciones-estado latinoamericanas. También, destaco la participación de las mujeres guerreras en diversas guerras y conflictos armados en estas regiones.

### 2.3. La mujer y la situación latinoamericana

Esta sección discute la situación histórica de la mujer en Latinoamérica. Además, se presenta un breve resumen de la situación de la mujer en diferentes guerras y luchas vinculadas a Brasil, México y Venezuela, porque estos países constituyen el contexto de las novelas que se estudian en los siguientes capítulos. Con este bosquejo histórico se

busca poner de manifiesto que la masculinidad femenina y la mujer guerrera han estado presentes a lo largo de la historia y que no se trata de discursos fantasiosos, de falacias, de fenómenos contemporáneos o productos de teorías de finales del siglo XX. De este modo, los personajes estudiados—la Pintada, doña Bárbara y Diadorim—no son ni las primeras, ni las últimas mujeres guerreras en la literatura o la historia latinoamericana.

En *Brazil. The Once and Future Country* (1997) Marshall Eakin señala que “[i]n the devoutly Catholic culture of Iberia and Iberoamerica, male domination and female submission were fundamental features of the social and cultural order” (135). En este sentido, la situación de las mujeres en Latinoamérica estaba profundamente influenciada por la cultura europea y por la iglesia católica ibérica. También, el estatus de ellas estaba determinado por la cultura masculina. Asunción Lavrin en “In Search of the Colonial Woman in Mexico: The Seventeenth and Eighteenth Centuries” (1978), indica que la imagen de la mujer en el periodo colonial era la creación del hombre, porque “[w]omen were told what was womanly and how to behave accordingly by men such as intellectuals, leading educators, or spiritual directors” (25). Asimismo, en “Female and Family in the Economy and Society of Colonial Brazil” (1978), A. J. R. Russell-Wood con respecto a la sociedad colonial brasileña, señala que las actitudes de los colonos en el Brasil hacia la mujer no se diferenciaban mucho de los hombres en Portugal: “Male-oriented, male-dominated, patriarchal societies, both ascribed a marginal role to the female, isolating her from the mainstream of developments in the colony” (68).

A pesar de depender del hombre y encontrarse en sociedades patriarcales, las mujeres contribuían al funcionamiento de su sociedad. Para Evelyn Cherpak, en “The Participation of Women in the Independence Movement in Gran Colombia, 1780-1830”

(1978), aunque las mujeres se casaban a una edad temprana y tenían muchos hijos, ellas también podían contribuir en ciertas áreas dentro y fuera del hogar. Por tanto, las mujeres

held large amounts of money and property; collected debts; controlled the female religious orders; sponsored, organized, and financed *colegios* for girls; sustained charitable activities; contributed to the religious literature of the day; managed and organized their homes; supervised the servants; gave the rudiments of education to their progeny; and moved to exert control over their husbands. (219-20)

Hay que señalar que estas actividades que enumera Cherpak afectan a las mujeres blancas y de las clases altas. Respecto a la mujer brasileña—blanca y de clase alta—durante la colonia, Russell-Wood sostiene que ella estaba recluida físicamente en su casa y aunque no pudiera desarrollar su potencial en la vida política e intelectual de la colonia, ella “contributed to the building of Portuguese America despite such limitations” (94). Así por ejemplo, estas mujeres de clase alta estaban encargadas de las propiedades, se involucraban en los trabajos diarios de las minas de oro, de los ranchos de ganado y de las plantaciones de caña de azúcar (94).

La imagen que la mujer debía representar en las colonias también estuvo influenciada por varios pensadores de la época, tales como de Fray Martín de Córdoba y Luis Vives (Lavrin 25). Así por ejemplo, el primero de ellos les aconsejaba a las mujeres a ser ordenadas, a restringirse, ser tímidas, piadosas y afables porque “[w]omen’s intemperance could lead them into pits of passions; thus, chastity and virginity were regarded as their theist accomplishments” (Lavrin 25). Por su parte, Luis Vives quería mejorar la educación moral e intelectual de la mujer, pero sostenía que ella tenía un estatus inferior al hombre y estaba subordinada a él (Lavrin 27). Estas reglas de comportamientos estaban sobre todo dirigidas a las mujeres blancas y de clase alta, mujeres de diferentes etnias y razas respondían a distintas reglas sociales.

Por tanto, a diferencia de Europa las mujeres no solamente estaban divididas de acuerdo a su clase socioeconómica o religión, sino también por su raza y etnia. En el Nuevo Mundo las indígenas, mestizas (de diferentes castas), afro-descendientes y africanas muchas veces tenían diferentes obligaciones. Francesca Miller, en *Latin American Women and the Search for Social Justice* (1991), señala que esta división piramidal de la sociedad (clase y raza) también podía estar influenciada por variables como la ocupación, el ingreso económico, religión, libertad, esclavitud, estilo de vida y parentesco (24-25). Además de estas variables, hay que destacar que una de las herramientas legales que definió en Latinoamérica la situación legal de las mujeres, ya fuera como hijas y/o esposas, fue el código de “Las Siete Partidas” (Lavrín 30). Sin embargo, estas leyes aplicaban más a las mujeres blancas, porque por ejemplo mientras “Las Siete Partidas” proclamaban la reclusión de la mujer, muchas esclavas trabajaban para sus amos vendiendo diversos objetos o comida en las calles (Miller 23).

De acuerdo con Kia Lilly Caldwell, en *Negras in Brazil. Re-envisioning Black Women, Citizenship, and the Politics of Identity* (2007), la mujer africana y la afro-brasileña se encargaron de mantener el estilo de vida de las mujeres blancas de clase alta. Esto se debía, primero, a que las africanas y afro-brasileñas ayudaban a sostener el funcionamiento de las plantaciones porque trabajaban en ellas (53). Segundo, al ser mucamas, *mães de leite* y *mães pretas* ellas sostenían la economía del hogar de los blancos de clase alta, así como los estándares de feminidad y maternidad de las mujeres blancas (53-54). Y tercero, en la vida pública, las africanas y afro-brasileñas, continua Caldwell, perpetuaban la pureza y virginidad de la mujer blanca al desempeñar roles de prostituta, amante o concubina (54).

Otro ejemplo de la situación de las mujeres africanas y afro-brasileñas puede observarse a través del fenómeno de la mulata. Así por ejemplo, como señala Eakin, mientras las mujeres—blancas y de clase alta—debían emular a la Virgen María, los hombres “followed their hormones and a cult of virility” (135). Este doble estándar de comportamiento no sólo repercutió en la actitud de los hombres, pero también en el rol de la mujer, puesto que los hombres blancos desarrollaron un gusto particular por la mulata. Ella se convirtió en un símbolo sexual, y al mismo tiempo en un símbolo que expresaba el pasado esclavo, el mestizaje y el racismo brasileño (Eakin 136-37). Según Caldwell, este discurso sobre la sexualidad extravagante de la mulata no subvirtió jerarquías, sino que reforzó nociones de género tradicionales porque redujo—nuevamente—a la mujer a su papel sexual y no presentó nuevas alternativas en cuestiones de género y sociales (77).

Con respecto a las clases pobres en el periodo colonial, en *The Secret History of Gender* (1995) Steve J. Stern analiza varios archivos de procedimientos penales del periodo colonial mexicano tardío, más o menos entre 1760 y 1821, en los cuales diferentes mujeres estuvieron involucradas. A partir de este estudio, Stern señala que se debe reconsiderar la imagen que se tenía de la mujer como ser abnegado y relegado al hogar que no podía defenderse y no tenía agenda (299). Esto se debe a que tanto mujeres como hombres subalternos estuvieron involucrados en luchas sobre los derechos y las obligaciones de cada género, y ambos desarrollaron modelos distintivos y competitivos de legitimar la autoridad de género. En este sentido, Stern determina que “[i]n their conflicts and mediations, subaltern women and men created a world of contested patriarchal pacts” (ix). Sin embargo, no por ello las mujeres fueron autónomas y tuvieron autoridad política. Por su parte, Anna Macías, en *Against All Odds. The Feminist*

*Movement in Mexico to 1940* (1982), señala que las mujeres en la época precolombina y la sociedad colonial “found emotional support from the network of female relationships within the extended family that mitigated feelings of subordination and victimization” (3). También, ellas tenían un rol crucial en la economía, puesto que estaban encargadas del funcionamiento del hogar y participaban activamente en la vida religiosa (3).

Además de esta participación e influencia de la mujer en la sociedad colonial, un claro ejemplo sobre la transgresión que ella podía llevar a cabo, y que cuestionaba los roles de género tradicionales, se observa en el caso de Catalina de Erauso, la monja alférez. Erauso era española y blanca y llegó a gozar de éxito e independencia al vivir como hombre, porque se travistió en España y luego se enroló como soldado en el Nuevo Mundo. Después de haber tenido que descubrir su verdadera identidad (pensaba que se iba a morir) y de gozar de cierto reconocimiento, consiguió permiso del Papa para usar ropa de hombre y terminó regresando al Nuevo Mundo. Virginia Gibbs, en “Erauso, Catalina de (1592-1635)” (2000), aclara con respecto a la vida de Erauso que “[w]hat we know of the adventurous life of this runaway novice comes to us filtered through the prejudices of her century. Even so, Erauso emerges as one of the most rebellious Spanish women of all time” (241). Por esto, el caso de la monja alférez señala que, a pesar de las restricciones sociales, hubo mujeres blancas que consiguieron cambiar su situación, al punto de pasar por hombres y luchar como otro más de los soldados.

Aparte de la pequeña libertad que las mujeres tenían en el comercio y en manejar sus propiedades, otro gran factor que tuvo un impacto considerable en la modificación del rol de la mujer en América Latina, fueron los procesos de independencia de la península ibérica. En su libro sobre la mujer en México, Macías sostiene que “[t]here were many

precedents for the active involvement of women in the armed struggle of 1910-20,” como durante la independencia, la invasión estadounidense (1846-1848) y la guerra de la reforma y la intervención francesa (1857-1867) (25). Es decir, que la presencia de la mujer en las luchas o conflictos de la nación mexicana datan de antes de la Revolución.

Rescatar las historias de estas mujeres es parte del trabajo que Elizabeth Salas lleva a cabo en *Soldaderas in the Mexican Revolution: Myth and History* (1990). De tal forma, Salas menciona que la cultura Mexica fue desplazando a la mujer de la guerra, al prohibir que fueran jefas guerreras y que cargaran armas (6-7). Sin embargo, durante la Conquista las mujeres participaron en las luchas y sirvieron como seguidoras de ambas tropas; lo mismo sucedió con las luchas de Independencia y las intervenciones de Estados Unidos y Francia (28). Algunas de estas mujeres fueron Eréndira, la princesa purépecha que luchó en contra de la conquista de los españoles, y las insurgentes durante las luchas por la independencia (27). Entre las mujeres guerreras durante los procesos de independencia se encuentran La Barragana, que formó un regimiento de indígenas y se le unió al padre Hidalgo, así como doña Teodosea Rodríguez “La Generala” y María Manuela Molina (Herrera-Sobek 87-88).<sup>14</sup>

Con respecto a las luchas por la independencia en la Nueva Granada (Gran Colombia) en los siglos XVIII y XIX, Evelyn Cherpak observa que mientras un grupo selecto de mujeres blancas estuvieron expuestas a las ideas revolucionarias, otras estuvieron envueltas en los tumultos de la preindependencia. Para Arlene Díaz, en *Female Citizens, Patriarchs, and the Law in Venezuela, 1786-1904* (2004), las mujeres que lucharon fueron de la clase baja: “Some lower-class women actively participated in

---

<sup>14</sup> Otro ejemplo de mujer guerrera travestida en el siglo XIX mexicano es el de María de Jesús Dosamantes, conocida como la heroína de Monterrey, que en 1846 se vistió de Capitán y luchó contra la invasión de las tropas estadounidenses.

the late-eighteenth-century revolts, and during the wars they were active in helping the troops and acting as soldiers themselves” (6). Entre estas revueltas se puede mencionar la Revolución de los Comuneros capitaneada en Socorro, Colombia, en 1781, la rebelión de esclavos encabezada por José Leonardo Chirino en Coro, Venezuela, en 1795 y la conspiración de Gual y España en 1797 en Venezuela. Para Cherpak en todos estos movimientos hubo mujeres involucradas, como Manuela Beltrán en Socorro, esclavas en Coro y en la conspiración de Gual y España. En esta última estuvo envuelta la esposa de José María España, Joaquina, que escondió a su esposo—el principal sospechoso de la conspiración republicana—e incitó a la rebelión de los esclavos (220).

En el caso específico de Venezuela las mujeres también desempeñaron una diversidad de papeles durante los conflictos armados de la primera mitad del siglo XIX. Las juanas o cholos, como se les llama a las mujeres en las guerras de independencia de la Gran Colombia (Venezuela, Colombia, Panamá y Ecuador) hacían parte de los ejércitos. De hecho, que las mujeres acompañaran a los ejércitos era una costumbre histórica que, según Andrés Reséndez Fuentes, los ejércitos más avanzados del mundo fueron abandonando, como por ejemplo Francia en 1840 y Gran Bretaña en 1890 (530). Sin embargo, de acuerdo con Cherpak, en Latinoamérica no sucedió lo mismo porque, cuando los generales Pablo Morillo y Francisco Santander prohibieron en 1817 y en 1819, respectivamente, que las mujeres acompañaran a las tropas, dichas órdenes nunca se llevaron a cabo (224). Por tanto, los ejércitos en Latinoamérica tuvieron dentro de sus filas a mujeres como parte de la tropa, como enfermeras o cocineras, ya que ellas no se querían quedar solas en sus casas o querían participar en las luchas. Y esta atmósfera creó un clima propicio para la aparición de mujeres guerreras.



Las mujeres que estuvieron involucradas con la gesta independentista venezolana lucharon directamente en las batallas, organizaron las tropas, desempeñaron funciones de enfermera o donaron su patrimonio para ayudar al ejército libertador, como también sucedió en México. Cherpak sostiene, con respecto a Venezuela, que no todas las mujeres viajaban con las tropas puesto que “[w]hile some women joined the troops to fight far a field, others remained home to defend their cities, Juana Ramirez was one who helped to organize a battery of women called Las Mujeres that fought in the defense of Maturin, Venezuela. Women also figured in the defense of the Venezuelan cities of Barinas, Valencia, and Ospino” (222). Miller a su vez señala que estas heroínas provenían de las clases populares y además de desempeñar roles que seguían destacando su feminidad, otras mujeres se vistieron como hombres para poder combatir (30). Entre las mujeres que se vistieron como hombres y participaron en las batallas de Gameza, Pantano de Vargas y Boyacá, se encuentran Teresa Corneja y Manuela Tinoco de San Carlos, Venezuela, y Rosa Canelones del Arauca (Cherpak 222).

En el caso del Brasil y la presencia de las mujeres guerreras, una de las principales diferencias entre las colonias hispanoamericanas y la portuguesa justamente es el proceso de independencia. Esto se debe a que el hijo de João VI Rey de Portugal, se convirtió en el emperador brasileño, es decir, que no se cortaron del todo los lazos entre colonizados y colonos. Como anota Eakin, el padre le indicó al hijo que lo mejor era no derramar tanta sangre como en Hispanoamérica y por tanto, no tenía que resistir el movimiento independentista, sino liderarlo (28). A pesar de esta diferencia en los procesos independentistas, hubo luchas y batallas en las cuales las mujeres brasileñas estuvieron presentes. Un ejemplo conocido de la participación de las mujeres en la guerra

es el de Maria Quitéria (1792-1853) en las luchas por la independencia del Brasil en Bahia, ya que se cortó el pelo, se vistió como hombre y se enlistó en las filas del ejército. Aun cuando fue descubierta, su disciplina y manejo de armas le valió el reconocimiento del Mayor Castro y pudo incorporarse a la tropa de éste. Sin embargo, su travestismo no fue completo porque sobre el uniforme militar debía usar una falda (*Dicionário mulheres* 406-8, *Biografias* 116). Por su parte, Walnice Nogueira Galvão en “Ciclo da donzela-guerreira” (1981) ofrece una lista de mujeres que pelearon en diversos conflictos de la historia brasileña, como la indígena Clara Camarão, que lideró un grupo de mujeres en una batalla contra los holandeses en 1637 y Bárbara de Alencar que participó en la Revolución Pernambucana de 1817 y en la Confederación del Ecuador.

Otras mujeres brasileñas que se vistieron como hombre y participaron en diversos conflictos armados en el siglo XIX se observan en la Guerra del Paraguay.<sup>15</sup> Una de las historias más conocidas es la de Jovita Feitosa (1849-1867) que se cortó el pelo, vistió ropa de hombre, se puso un sombrero de cuero y se escapó de la casa de su tío para unirse a la guerra. Aunque fue descubierta, su presencia y su deseo de participar en la guerra la hicieron gozar de reconocimiento durante aquella época, y hasta se llegó a discutir la posibilidad de incluir o no mujeres soldadas en el ejército. Sin embargo, la secretaria de guerra brasileña finalmente no le permitió a Feitosa hacer parte del frente de combate (*Dicionário mulheres* 301-2; *Cronologia* 501-03). A pesar de que no pudo combatir, la historia de Feitosa sirve para mostrar el interés que tenían las mujeres en participar en la guerra y en defender al Brasil.

---

<sup>15</sup> La Guerra del Paraguay, o también llamada Guerra de la Triple Alianza, tuvo lugar entre 1865 y 1870, en la cual Brasil, Argentina y Uruguay se unieron en contra de Paraguay. Esta guerra fue muy sangrienta y más del 60% de la población paraguaya pereció (Whigham and Kraay 1).

Con respecto a la figura de la mujer en las diferentes luchas independentistas en Latinoamérica, Miller señala que las imágenes que estas mujeres proyectan como guerreras o espías o como las que rasgaron sus vestidos de gala para hacer banderas, servía el propósito inmediato de liberación. Pero estas imágenes para esta historiadora también “have been used by women over time to make the point that women fought on the right side of events in the wars of independence: against the colonial powers of France, Portugal, and Spain and for the right to national self-government” (31). De hecho, como la misma Miller señala estas imágenes e historias han sido importantes para las mujeres activas en movimientos de mujeres desde finales del siglo XIX (31). Es decir, que la imagen de la mujer guerrera ha sido retomada en diferentes épocas para mostrar el compromiso de la mujer con la nación naciente, para comprobar sus habilidades, así como para justificarle a ella un mejor acceso a diferentes derechos políticos y sociales.

Después del éxito de los procesos de independencia, la situación política de la mujer no cambió mucho porque se heredaron muchas de las leyes de la colonia (Díaz 5, 9). Como sucedía en Europa, el acceso a la política estaba restringido a cierto tipo de ciudadanos. Arlene J. Díaz sostiene que “[t]he practical definition of citizenship altogether excluded women and nonpropertied men from voting or holding office. Every free man was equal and a citizen, but only propertied men, most of whom were white, could be active citizens” (Díaz 5). En este sentido, la colonia y las nuevas naciones continuaron reproduciendo el sistema imperante en Europa, porque sólo los hombres blancos con propiedades—las clases más favorecidas—tenían derecho al voto. Inclusive después de la Revolución Francesa y con la nueva Constitución, el voto no fue generalizado a todas las clases económicas y a la mujer en Francia. El voto sólo le fue

permitido a los hombres que pagaban impuestos y a las clases adineradas, lo cual evitó que la estructura y el poder de esta sociedad fueran cuestionados.

A pesar de esta situación, durante el siglo XIX empezó a verse en Latinoamérica el surgimiento incipiente de grupos de mujeres con propósitos políticos. Ellas buscaban acceder a la educación, obtener mejores salarios y reformar el código civil. En relación a los grupos de mujeres después de las luchas de la independencia en Venezuela, Días señala que a diferencia de sus homólogas en los EE.UU. y en Europa, las caraqueñas no buscaron obtener derechos políticos a causa de la independencia, “[r]ather, they used the new political environment to claim equal protection under the law and liberties where they pertained to their relationships with men within the domestic sphere” (6). Esta situación se entiende porque la historia venezolana en el siglo XIX se caracteriza por sublevaciones constantes. Sólo hasta el final de la dictadura de Cipriano Castro en 1908, cuando el país estaba controlado casi en su mayoría por el ejército, se había reducido el número de sublevaciones y revoluciones (Lombardi 202). También, para Días, hacia finales del siglo XIX, la ideología de la elite gubernamental había sofocado los cambios sociales que hubieran contribuido a mejorar la protección legal de las mujeres (20). Esta elite también había romantizado el poder doméstico femenino al punto en que sólo las mujeres que seguían el ideal de la elite de feminidad, “those who proved without reasonable doubt that they were virtuous and chaste,” recibían fallos de la corte favorables (20). Según esta historiadora las demandas de divorcio cuestionaban la estructura de la sociedad porque la familia—y el estado—se podía desbaratar (208).

En México, como apunta Anna Macías, hasta 1855 las mujeres que no se casaban tenían la opción de irse al convento, pero con la llegada de los liberales al poder se fueron

cerrando todos los conventos (8). Sólo fue hasta después de 1867, con la expulsión de los franceses, que los liberales pudieron continuar con su proyecto educativo y la primera escuela para señoritas abrió sus puertas en 1869 (10). De acuerdo con Macías, las mujeres eran especialmente alentadas para que se volvieran profesoras de escuela, ya que “teaching of young children required enormous dedication but received minimal compensation” (10). Esto, sin embargo, no impidió que muchas profesoras desempeñaran un papel importante y hasta llegaron a ser consideradas “verdaderas sacerdotisas” (10). Pero mientras se abrían escuelas, muchas mujeres tuvieron que buscar otras alternativas con respecto a su educación y a cómo ganarse la vida fuera del convento y, además, el acceso a la educación de las escuelas no fue general (8). A este respecto, Macías señala que “the number of poorer women who became domestic servants or fell into prostitution increased considerably from 1877 to 1910” (12). Por esto, las mujeres de las clases menos favorecidas, más que acceder a la educación, tuvieron que buscar un medio de sustentación en los trabajos domésticos y en la prostitución, puesto que la vida o el trabajo en el convento ya no constituían una forma de vida y de sustento. En relación a los grupos de mujeres durante este siglo ellas, por ejemplo, buscaban reformar el código civil. Esto se debía al doble estándar que existía respecto al matrimonio, ya que las mujeres no podían tener amantes pero los hombres sí (Macías 15-16; Miller 68). Es decir, que estos grupos querían cambiar el estatus de sumisión de la mujer a su esposo y dejar de ser legalmente inferiores.

De manera similar a las mujeres mexicanas, las brasileñas durante el siglo XIX también consiguieron tener un mejor acceso a derechos económicos y políticos, aunque este proceso estuvo permeado por la influencia del positivismo. Durante el siglo XIX en

Brasil, la historiadora June E. Hahner en “Feminism, Women’s Rights, and the Suffrage Movement in Brazil, 1850-1932” (1980) señala que comenzaron a aparecer movimientos feministas que promovían los derechos civiles de las mujeres (65). Lentamente en el siglo XIX la mujer brasileña mejoró su posición, ya que las solteras finalmente pudieron administrar sus propios bienes y se podían casar sin perturbar sus propios negocios (80). Aunque los cambios económicos y políticos le permitieron a la mujer ampliar su horizonte de acción, el pensamiento positivista, muy en boga en Brasil durante esta época, limitó su esfera de acción. Como indica Hahner “[f]or the positivists, the woman formed the moral part of society, the basis of the family, which in turn was the cornerstone of the nation. Womankind as a whole was to be worshipped and set apart from an evil world” (91). Entonces, el pensamiento que había de permear la creación de la República brasileña continuó perpetuando la conexión entre la mujer y el ambiente doméstico. En 1891 durante la asamblea constituyente brasileña, se consideró la posibilidad de incluir en la nueva Constitución el derecho al voto por parte de la mujer. Sin embargo, este derecho fue negado. La razón principal para este rechazo se debe a que los constituyentes pensaban que la entrada de la mujer al ambiente político podía desestabilizar la familia—como sucedió en Venezuela—y la sociedad (90). Irónicamente, durante la Primera República menos del 1% de la población podía votar y el país estaba, por tanto, en manos del poder económico y político de la oligarquía cafetera (Eakin 38).

La entrada del siglo XX en Latinoamérica marcó cambios en los movimientos de mujeres y en el estatus de la mujer. Estos movimientos, a diferencia de los del siglo XIX, estaban conformados por mujeres ya educadas que comenzaban a incluir entre sus peticiones una mayor inclusión en la vida social y política de sus países (Miller 46-8,

Hahner, "Feminism" 94). Con respecto al caso de México, Macías señala que un incipiente movimiento feminista sólo habría de empezar en México en 1904 cuando la doctora Columba Rivera, María Sandoval de Zarco y Dolores Correa Zapata fundaran una revista mensual: *La mujer mexicana* (13). Sin embargo, los movimientos feministas encontraron fuerte resistencia. Por ejemplo, a raíz de sus propuestas feministas, antropólogos mexicanos como Manuel Gamio y el sociólogo José Hernández atacaban el feminismo porque lo acusaban de no ser femenino y de que les haría perder a las mujeres el cien por ciento de sus atractivos (Macías 16).

Además del surgimiento de incipientes movimientos feministas, la situación de la mujer mexicana a principios del siglo XX está profundamente influenciada por la Revolución Mexicana. Dicha Revolución tuvo lugar 1910 y 1920, y aparte de impactar directamente el estatus de la mujer a causa de la violencia, muchas mujeres participaron en ella de manera directa e indirecta. Respecto a esta situación, Macías anota que las mujeres de clase baja tanto de zonas urbanas como rurales se vieron envueltas por el conflicto armado y no tuvieron otra salida que la de involucrarse activamente (25). Para Salas, por su parte, la Revolución parece haber cristalizado la idea de la mujer guerrera en el inconsciente colectivo de la nación mexicana. Esto se debe a la propagación de su imagen por periodistas y fotógrafos en medios de comunicación y, también, porque el sistema militar de usar soldaderas se acabaría en los años 30, es decir, que estas mujeres se convertirían en las últimas guerreras (Salas 121).

Reséndez Fuentes en "Battleground Women: Soldaderas and Female Soldiers in the Mexican Revolution" (1995) apunta que las "[f]emale soldiers received much notice in the press and arts during the revolution and in its aftermath. They were portrayed as

fearless women dresses in men's garb flaunting cartridge belts across the chest and a Mauser rifle on one shoulder" (525). Sin embargo, según Reséndez Fuentes ellas eran mostradas como curiosidades, aberraciones traídas por la Revolución (525). Para este autor, la mayor participación de las soldadas se observa entre 1913 y 1915, aunque hacia finales de 1913 se estipulaba que sólo se trataba de un puñado de mujeres—como 200—en las distintas facciones (544). Entre las soldadas más famosas de la Revolución se encuentran Esperanza Echeverría, Rosa Bobadilla, Clara de la Roda y Carmen Parra.

A diferencia de México, en Venezuela el siglo XX trajo cambios civiles y sociales, ya que en 1904 este país se convirtió en uno de los cinco primeros países en Latinoamérica en promulgar una ley del divorcio, en la que las dos partes podían casarse de nuevo (Díaz 235). Sin embargo, para Díaz esta política reforzaba el patriarcado y la dominación de la mujer, ya que sólo fue hasta 1916 que se le concedió a la mujer el derecho de administrar libremente los bienes obtenidos gracias a su profesión o aptitudes (Díaz 238). Respecto a esta falta de movilidad social, Díaz señala que existía una ansiedad entre los políticos de principios del siglo XX, al aprobar cambios que afectarían los derechos y la estructura de poder tradicional en el hogar venezolano, ya que podían socavar los derechos de los esposos (237). En este sentido, Venezuela tuvo el mismo conflicto entre la liberación de la mujer y las ideas positivistas que hubo en Brasil.

Sin embargo, hay que tener en cuenta otro factor dentro de la historia de la mujer venezolana; un factor que desempeña un rol fundamental en las restricciones a los derechos de la mujer y en la organización de grupos de mujeres y/o feministas. Se trata del ambiente represivo por el cual se caracterizó la dictadura (1908-1936) de Juan Vicente Gómez en contra de sus oponentes políticos e intelectuales (Gallegos Ortiz 144;



Mijares 148-49). También, dicha tiranía poseía un carácter patriarcal, ya que Gómez mismo era el centro del poder y, según John V. Lombardi en *Venezuela. The Search for Order, The Dream of Progress* la palabra del patriarca era la ley (207). Entonces, esta situación explica porqué mientras en otros países latinoamericanos de la época ya se habían organizado congresos de mujeres, como en Argentina, Chile, Uruguay, Brasil y México (Miller 72), los movimientos feministas venezolanos se estancaron. Durante el régimen tiránico gomecista estos movimientos se encontraban en formación, y sólo se establecerían firmemente hasta después del final de la dictadura (Díaz 241).

Hasta el momento, este capítulo ha trazado la historia de la mujer y de la mujer guerrera, al analizar su condición social y política hasta la segunda década del siglo XX en Hispanoamérica. Sin embargo, debo desarrollar más el contexto histórico brasileño, ya que *Grande sertão: veredas* de Guimarães Rosa, fue la última de las tres novelas estudiadas en ser publicada (1956). Hay, por tanto, una diferencia de más de cuarenta años con la novela de Azuela y de treinta años con la de Gallegos. Por esto, a continuación presento un breve resumen de la situación de la mujer y la cuestión de género en Brasil durante la primera mitad del siglo XX.

Las mujeres latinoamericanas que se encontraban a disgusto con su posición política y social en su sociedad, entre ellas las brasileñas, encontraron una fuente de inspiración en los movimientos feministas en Europa y Estados Unidos en el siglo XX. Asimismo, estas mujeres también se apoyaron en el trabajo pionero de los incipientes movimientos de mujeres y feministas del siglo XIX en Latinoamérica. Sin embargo, para Hahner, los movimientos feministas o de mujeres en Brasil no tuvieron un papel tan protagónico, porque la cuestión social a principios del siglo XX era mucho más

problemática que la cuestión de la mujer (“Feminism” 94-95). Además, como esta misma historiadora señala los movimientos feministas al intentar abarcar más mujeres y hombres comenzaron a hacerse conservadores (94-95).

En Brasil en la década de los años 20, un pequeño sector industrial había empezado a desarrollarse especialmente alrededor de Río de Janeiro y São Paulo. Este desarrollo llevó a que creciera la clase media y surgiera una pequeña clase trabajadora (Eakin 40). En *Restructuring Patriarchy. The Modernization of Gender Inequality in Brazil, 1914-1940* (1996) Susan K. Besse sostiene que en el Brasil “[u]rban middle- and upper-class women quickly seized new opportunities within a society in flux to expand their social participation” (2). En este sentido, la mujer entró a trabajar y a hacer parte de este proceso de industrialización. Dentro de esta atmósfera, las mujeres entraron en el ambiente público como consumidoras, estudiaron en colegios y en las universidades y ejercieron profesiones que se les negaban antes (Besse 2). De manera similar a lo que sucedía en México, ellas formaron organizaciones feministas para pedir mayores derechos civiles y judiciales (2). De este modo, Besse explica que ellas comenzaron a expresar más fuerte y públicamente la insatisfacción que tenían con su status quo, “[t]hey increasingly questioned traditional definitions of “female nature,” protested male abuses of power inside and outside the family, and adopted “scandalous” modern fashions and habits as their own” (2).

Esta época de incorporación de la mujer al mercado laboral es la del primer mandato de Getúlio Vargas, conocido como el *Estado Novo* (1930-1945). Este gobierno llevó a cabo una revolución social, puesto que se estableció un salario mínimo, un máximo de horas de trabajo, pensiones, regulaciones de salud y sindicalización (Eakin

44). Sin embargo, según Eakin estas nuevas leyes sólo se aplicaron a una porción pequeña de la fuerza laboral urbana (44). Otros cambios realizados durante el *Estado Novo* fueron la creación de nuevos partidos políticos (46-47) y el derecho al voto por parte de las mujeres en 1932. Con respecto a estos cambios, Sonia E. Alvarez, en *Engendering Democracy in Brazil. Women's Movements in Transition Politics* (1990), señala que así como Somoza en Nicaragua, Batista en Cuba y Trujillo en la República Dominicana, Getúlio Vargas en Brasil compró la tendencia más reformista de las movimientos de mujeres de los años 30 y 40, “by promoting ‘progressive’ legislation, such as protective labor laws and maternity benefits, that remained largely in the books and changed little in the lives of the majority of women in their countries” (20).

A pesar de esta falta de movilidad, Besse y Hahner consideran que el primer gobierno de Getúlio Vargas sí tuvo un impacto en la redefinición de los roles de género. Para Hahner, el acceso al voto femenino en 1932 demostró la organización que poseían los grupos de mujeres, ya que ellas fueron quienes presionaron para obtener este derecho. Sin embargo, esta historiadora es consciente de que esta victoria no fue una ganancia unánime en la sociedad, ya que “[l]ower-class women like lower-class men derived far less benefit from such guarantees than did the urban upper and middle classes. For many Brazilians, neither ballot boxes nor legal codes meant much” (102). Asimismo, Hahner señala que las mujeres en Brasil, como en el resto de Latinoamérica, siguieron estando ausentes de posiciones de liderazgo en los partidos o movimientos políticos (102).

Por su parte, para Besse, durante el *Estado Novo* las mujeres recibieron grandes concesiones, aunque este gobierno se encargó de prescribir “appropriate male and female educational curricula, employment opportunities, public roles, familial responsibilities,

sexual behavior, and character traits” (5). Al promover medios de control sutiles—los Aparatos Ideológicos del Estado, como los llama Louis Althusser—, como la escuela, facilidades médicas y agencias de servicio social, el estado buscó legitimar el matrimonio y la familia nuclear como biológicamente natural y socialmente necesaria (6). Esta agenda estatal estaba influenciada por la Eugenesia, ya que la reproducción era un elemento vital para sobreponerse al atraso y la degeneración de la nación (3). Por lo tanto, para Besse la educación y las agencias estatales se encargaron de perpetuar la subordinación de la mujer (6). Los intereses de los individuos debían someterse a los intereses colectivos, por lo que el ambiente de lo doméstico no fue modificado (6, 10).

Después del *Estado Novo*, la situación de la mujer brasileña en los años 50—los llamados *anos dourados*—se transforma, aun cuando se mantienen los roles tradicionales. Carla Bassanezi en “Mulheres dos anos dourados” (1997) estudia revistas de la época dirigidas a las mujeres, y señala que a pesar de los cambios que se estaban produciendo respecto a la emancipación de la mujer, las distinciones entre los papeles femeninos y masculinos continuaron nítidas en Brasil (608). Asimismo, esta crítica indica la influencia del cine de Hollywood, que presentaba películas con jóvenes rebeldes y de iniciativa, era duramente criticada por los conservadores porque estas películas mostraban malos hábitos (610). Por tanto, aunque durante los años cincuenta se perciben otras posibilidades o alternativas a los roles de género tradicionales, sobre todo con respecto a la imagen de la mujer buena, la sociedad brasileña todavía se resistía a aceptar estos cambios o modificaciones.

Esta sección sobre la historia de la mujer y de la mujer guerrera latinoamericana ha observado cómo a pesar de que existen ciertas imágenes y roles recurrentes que le han

sido asignados a la mujer, en la práctica la mujer no siempre se ha comportado de acuerdo con esas reglas e imágenes. En el caso específico de Latinoamérica, la situación y emancipación de la mujer ha estado relacionada con luchas sociales y políticas que la mujer europea no tuvo, debido a las condiciones propias de la vida colonial y a la formación de las nuevas naciones independientes en el siglo XIX. Con este panorama histórico en mente, a continuación discuto el concepto de mujer guerrera. También explico diversos términos, tales como doncella guerrera y soldadera, los cuales han sido usados para referirse a la mujer como combatiente o como participante en el ambiente de guerra. Y por último, explico la transgresión y performatividad de la mujer guerrera, así como sus estrategias de empoderamiento y sus masculinidades femeninas.

#### 2.4. La mujer guerrera y las masculinidades femeninas

A partir del resumen histórico anterior puede verse que la mujer ha estado involucrada en guerras a lo largo de la historia. Esta sección, por tanto, proporciona una definición de mujer guerrera que permita diferenciarla de otro tipo de mujeres envueltas en ambientes de guerra. Por esto, propongo que la característica más importante que define a la mujer guerrera es su “masculinidad femenina,” dentro de conflictos armados en sociedades patriarcales. Así, por ejemplo, durante un encuentro armado ella desempeña el papel de lo que tradicionalmente se le adjudica al soldado, al revolucionario en su contexto. Es decir, que ella se apropia y/o performa elementos y roles que representan el discurso de la masculinidad, y también se ubica en el lugar de la masculinidad más admirada en la guerra—la hegemónica—, que es la del mejor guerrero. Al llevar a cabo este performance, la mujer guerrera alcanza lo que Butler denomina

“performatividad.”<sup>16</sup> Su performatividad cuestiona el sistema hegemónico y presenta una alternativa diferente a los performances de género tradicionales.

Para proporcionar la definición de mujer guerrera, en esta parte del capítulo, analizo otros términos o definiciones que se han usado para referirse a la mujer guerrera, como andrógino, soldadera y doncella guerrera. También, explico qué entiendo por transgresión de género y cuáles son las estrategias que conforman la performatividad de la mujer guerrera. Al mismo tiempo establezco diferencias entre su transgresión y la de otros tipos de mujeres y personajes femeninos.

A pesar de que la mujer guerrera ha tenido una presencia constante en la historia universal, fue sólo hasta el siglo XX que empezó a ser vista como una figura femenina real o como un sujeto histórico, puesto que se la consideraba como fantasía o mitología. Trabajos, por ejemplo, como *Women as Force in History* (1946) de Mary Beard, *Women Warriors* (1997) de David E. Jones y *Battle Cries and Lullabies. Women in War from Prehistory to the Present* (1998) de Linda Grant De Pauw han recopilado la historia de la mujer en la guerra y han destacado la importancia de la mujer guerrera en áreas históricas, antropológicas y sociológicas. El libro de Mary Beard es uno de los primeros estudios que rescató la presencia de la mujer en la guerra y abrió caminos para futuros investigadores de la mujer guerrera. Por su parte, el libro de David E. Jones, desde la antropología cultural, lleva a cabo un seguimiento de casos históricos, para demostrar que la mujer guerrera no es una curiosidad de la antigüedad, sino una realidad actual dada su presencia histórica y condición humana. Y por último, el trabajo de De Pauw

---

<sup>16</sup> La performatividad butleriana se entiende como el performance de género que consigue destacar la artificialidad de las convenciones de género hegemónicas (*Gender* 187).

complementa dicha presencia innegable, puesto que explora la diversidad de papeles que las mujeres han desempeñado en medio de ambientes de guerra.

En el segundo de estos libros, *Women Warrior*, Jones se refiere a las guerreras—mi traducción de *women warrior*—como “women wielders of military weapons, leaders of armies, planners of strategy, directors of generals, commanders in chief, military empire builders” (8). Al tener en cuenta esta definición, la guerrera sería el guerrero de sexo femenino. Sin embargo, uso del término “mujer guerrera” por dos razones. La primera es que la palabra “guerrera” sólo se diferencia de la versión masculina en la última vocal—guerrero guerrera—y, por tanto, lo que más se destaca es la característica bélica. De este modo, el término “mujer guerrera” señala el carácter belicoso y la cuestión de género se convierte en material vital para entender a estos personajes y/o sujetos históricos. Por esto, aun cuando las actitudes masculinas de la mujer guerrera parecen predominar, ella es también una “mujer” dentro de la economía de los textos. Es decir, que aunque ella cruza barreras de género, su identidad se ve como arraigada en la femenina, o sea, que la mujer guerrera es marcada por su sexo (órganos genitales).

La segunda razón para usar mujer guerrera, y no “guerrera,” es que se establece una diferencia con la soldada. Este último término es un fenómeno reciente (y moderno) que se refiere a la incorporación oficial de la mujer guerrera (o guerrillera) al ejército de una nación-estado. La mujer guerrera, por tanto, desempeña el rol que tendría un soldado (u oficial), pero al hacerlo se enfrenta a la cultura patriarcal. Esto se debe a que el carácter guerrero de este personaje o sujeto amenaza la división de los roles de género tradicionales, ya que se supone que la mujer no participa directamente en la guerra. Es decir, que mientras la mujer guerrera representa la transgresión y la rebelión, la

soldada—fenómeno contemporáneo que aún sigue teniendo connotaciones transgresivas—ya hace parte del sistema y lucha como parte de su profesión.<sup>17</sup> Entonces, el performance de la mujer guerrera, visto en términos de género, representa la lucha por el poder o por cierto tipo de igualdad, en una sociedad que no le permite interactuar oficialmente en el campo militar o en el conflicto armado.

Este ambiente de la guerra y el militar, como señala Miriam Cooke en *Women and the War Story* (1996), es el lugar por excelencia de lo masculino (32). La mujer no ha hecho parte del discurso masculino de la guerra, porque según esta crítica a pesar del caos de la guerra, los historiadores de la historia militar “force a grid on the anarchy; they arrange experience and actors into neat pairs: beginning and ending; foe and friend; aggression and defense; war and peace; front and home; combatant and civilian” (15). Debido a este ordenamiento y clasificación de la guerra, estos historiadores justifican la necesidad de protección de las mujeres como la razón para que los hombres peleen (15). Por tanto, al no explorar cómo la guerra se relaciona con los discursos sobre el género o el performance de género, estos historiadores reproducen las categorías hegemónicas e ignoran la participación de las mujeres.

Esta situación es aún más problemática según Cooke, porque “[w]ars today challenge more than ever the conventional binaries and their consequent exclusions that have organized war stories throughout history” (31-32). Esto se debe a que no se sabe exactamente cómo diferenciar el espacio, las actividades y los actores de la guerra, como por ejemplo quien es civil, qué pasó, cuáles eran las circunstancias y demás (32). Por el caos y la violencia que trae consigo, la guerra genera espacios o intersticios de acción, subversión y reacción contra el mundo material y contra las normas establecidas. Debido

---

<sup>17</sup> Más adelante explico con detalle las diferencias entre la soldada, la mujer guerrera y la soldadera.



a estas características de la guerra y al desarrollo de la lucha feminista y de los derechos de la mujer, el performance de masculinidad de las mujeres guerreras es posible. Además, este performance problematiza el discurso de masculinidad tradicional, y consigue cuestionar la feminidad tradicional y las dinámicas de la guerra. Asimismo, las mujeres guerreras en Latinoamérica se convierten en alternativas a los héroes tradicionales, por lo cual su presencia reescribe la historia sobre las guerras, sus participantes y héroes.

El performance de género transgresivo de la mujer guerrera en la guerra, como se estudia en esta disertación, además de cuestionar nociones tradicionales, propone otras formas de representación o performance de género a partir de su “masculinidad femenina.” Judith Halberstam en *Female Masculinity* (1998) señala que es de vital importancia darse cuenta que la masculinidad no le pertenece a los hombres, y que no tiene que estar representada solamente por el cuerpo masculino (1). Por esto, Halberstam destaca la artificialidad del discurso tradicional que reduce la masculinidad a los hombres, al tiempo que esta crítica revisa y amplía el concepto de masculinidad al incorporar a la mujer. Por tanto, la mujer puede performar diferentes masculinidades, como las de la guerra. El estudio aquí realizado se centra en la reapropiación que la mujer guerrera hace de elementos y roles que simbolizan el discurso tradicional de la masculinidad y en cómo ella cuestiona la feminidad en espacios de guerra.

Debido a su performance, la mujer guerrera llega a representar el discurso de la masculinidad tradicional y más específicamente consigue ocupar el lugar de la masculinidad hegemónica. R. W. Connell, en *Gender and Power. Society, the Person and Sexual Politics* (1987), explica que la masculinidad hegemónica se basa en una relación de subordinación con otras masculinidades y con la mujer (183-86). Las mujeres

guerreras consiguen ocupar esta posición de privilegio en su contexto, porque subvierten las reglas del sistema. Así por ejemplo, la Pintada al blandir el cuchillo y defenderse del ataque de los soldados, demuestra su destreza y valentía en el combate cuerpo a cuerpo; doña Bárbara utiliza a Melquíades como su arma asesina, ya que ella es la que detenta el poder en el Arauca y, por su parte, Diadorim es el mejor guerrero porque nunca se acobarda y es quien asesina al archienemigo. Aun así, debe aclararse que las mujeres guerreras sólo ocupan la posición de la masculinidad hegemónica temporalmente, ya que o son expulsadas, marginadas o asesinadas, como sucede en las tres novelas estudiadas. La permanencia de las mujeres guerreras en el poder, entonces, no sólo depende de ellas y de las estrategias que componen su performance, sino también de las características de su contexto y el acceso al poder que se le permite a la mujer.

Así como la mujer guerrera desafía el concepto tradicional de masculinidad al apropiarse de elementos masculinos, ella cuestiona el discurso tradicional sobre la feminidad, cuando rompe con la imagen de feminidad tradicional que como mujer debe proyectar. Se trata de la imagen del ángel en el hogar (Woolf 285) o de la feminidad enfatizada, es decir, la imagen de la mujer abnegada en la casa que se subordina al hombre (Connell 184, 187). Las mujeres guerreras se distancian de esta actitud porque su comportamiento se opone al del rol dictado por la sociedad hegemónica, y ellas proponen estrategias y formas de vida a partir de sus masculinidades femeninas. Como señala Jones, las (mujeres) guerreras al desafiar los fundamentos que definen el rol de género del hombre y de la mujer, dentro de las sociedades patriarcales, se convierten en una amenaza que debe ser marginada o silenciada (xi-xiii). Las mujeres guerreras se transforman en la mujer mala o en la bruja, pero más que destacar este aspecto negativo,

el estudio aquí realizado enfatiza el empoderamiento de las mujeres guerreras y examina cómo se construye el discurso demonizador dentro de los textos.

Además de “guerrera,” otro término que ha sido usado para referirse a la mujer guerrera latinoamericana es “soldadera,” sobre todo en las luchas armadas mexicanas. La definición y el uso de la palabra “soldadera” abarca un sin número de profesiones con respecto al rol de la mujer en la guerra. Por lo tanto, soldadera se puede referir a la soldada, a la mujer que sigue a la tropa, a la prostituta y a la amante (Herrera-Sobek 85). Elizabeth Salas señala que la palabra soldadera llegó a México por la Conquista ya que “[S]paniards from Aragón used *soldadera* for servants, either male or female, who took the soldier’s pay, the *sold* or *soldada*, and bought him food and other supplies. It seems probable that *soldaderas* came from the lower classes” (11).

Anna Macías señala con respecto a la palabra “soldadera” que ha sido un término usado de diferentes maneras “Robert Quirk insists on calling *soldaderas* ‘camp followers,’ while Frederick C. Turner refers to them politely as ‘lady soldiers’” (40). Macías también anota que la definición de Francisco L. Urquiza, así como la de Rosa E. King en *Tempest Over Mexico*, son similares porque ambos la ven como la mujer del soldado mexicano (40). Además, esta historiadora destaca que no todas las mujeres que acompañaban a los militares eran ángeles abnegados; muchas eran tan sangrientas y viciosas como los hombres, como la Pintada de *Los de abajo* (41). Para completar la definición de soldadera, Macías se basa en Gustavo Casasola y señala que si las mujeres demostraban su capacidad en la batalla las convertían en oficiales y en líderes de hombres (42). Sin embargo, hay que notar que Casasola en su artículo “La soldadera” anota que si “la soldadera empuña la carabina a la hora de la acción decisiva, la gloria es para el

soldado, para el oficial y para el jefe” (720). También este fotógrafo indica que la mujer que iba en las columnas volantes debía “masculinizarse completamente, en lo exterior y en lo interior: vestir como hombre y conducirse como hombre; ir a caballo, como todos, resistir las caminatas y a la hora de la acción demostrar con el arma en la mano que no es una soldadera, sino un soldado” (720). Esta masculinización es justamente la que caracteriza a la mujer guerrera, puesto que para demostrar ser igual a los hombres y conseguir ser aceptada en el espacio de la guerra, tiene que verse como uno de ellos.

No obstante, Casasola señala que la “auténtica” soldadera es la que va en las columnas pesadas sin “perder su carácter de mujer, de esposa, de madre y hasta de víctima” (720). De hecho lo que termina por exaltar Casasola en su artículo es la tenacidad y la entrega de estas mujeres que van detrás de sus hombres. Aun cuando él señala sus diversos roles, la imagen de la soldadera que impone es la de la mujer-caracol, es decir, la que lleva su casa a cuestas y va en el tren para estar con su soldado. Por tanto, la palabra “soldadera,” en el uso que le da Casasola, se aleja de la mujer que peleaba en la línea de combate y se masculinizaba.

Por su parte, Andrés Reséndez Fuentes señala que en la Revolución Mexicana había soldadas y soldaderas, y apunta que la dificultad que existe en generalizar sobre las soldadas, se debe a que ellas representan un número pequeño, heterogéneo y eran diferentes a las soldaderas (545). Para Reséndez Fuentes mientras las soldadas eran registradas en las listas militares, las soldaderas no lo eran y no podían avanzar en la escala militar, pero la distinción principal entre ellas era el propósito que tenían dentro del ejército (546). Esto se debe a que las soldaderas no llevaban armas, sólo en raras

ocasiones o muy rara vez combatían, mientras que las soldadas estaban para pelear y realizaban tareas de espionaje y mensajería (546-47).

En general, entonces, la palabra “soldadera” puede designar a todas las mujeres y los diversos roles que ellas desempeñaron dentro de los ambientes de guerra mexicanos, pero debe señalarse que al mismo tiempo esta palabra tenía cierto tono peyorativo. Según Salas, esta palabra en México comenzó a representar a la mujer de bajo estatus y maleducada (34) y, por ejemplo, Jesusa Palancares, la protagonista de la novela *Hasta no verte, Jesús mío* de Elena Poniatowska, pelea con otra mujer porque la trata de “médiga soldadera” (229). De este modo, soldadera es un término permeado por diferentes significados, ya que entre las mujeres que seguían a la tropa había esposas, madres, hijas, amantes, novias y prostitutas. Y ante esta diversidad social es posible ver cómo el término llegó a adquirir connotaciones peyorativas.

También, de acuerdo con Salas, las mujeres que desempeñaron roles masculinos en las guerras no tienen un nombre en particular, porque el pensamiento militar “seeks to use women when necessary but yet keeps them marginal in what is essentially a male preserve. For this reason, the heroic camp follower or fighter of one war might be condemned as a prostitute or unnatural woman in another era” (xi). El sistema masculino dominante se empeña en borrar no sólo la presencia de las mujeres, sino también la variedad de roles que ellas desempeñan en la guerra. Por tanto, el término soldadera oculta, esconde y relativiza la amplia gama de roles de las mujeres en ambientes de guerra mexicanos, debido a que no consigue explicar dicha diversidad.

De aquí la importancia que tiene el rescatar ciertos roles de mujeres en la guerra con el término “mujer guerrera.” Con este término busco recuperar y destacar la imagen

de las mujeres que participaron en la línea de fuego, que lucharon y trasgredieron barreras de género tradicionales en el ambiente militar. Además, el término “mujer guerrera” tiene la ventaja de que evita implicaciones tradicionales sobre la categoría de género o connotaciones peyorativas sobre los personajes o figuras históricas. Por esto, la mujer guerrera no señala la importancia de las mujeres en la guerra a través de su sexualidad (prostitutas o adelitas) o de su rol de ama de casa (cocinera, lavandera), que sería más la visión tradicional, sino que acentúa su rol y su performance de masculinidad en el combate armado.

Aparte de soldadera y guerrera, otro término que ha sido usado para describir a la mujer guerrera es “doncella guerrera.” Para Walnice Nogueira Galvão, en “Ciclo da donzela-guerreira” (1981), la doncella guerrera es la

Filha única ou mais velha, raramente a mais nova, de pai sem filhos homens, corta os cabelos, enverga trajes masculinos, abdica das fraquezas femininas – faceirice, esquivança, medo –, aperta os seios e as ancas, traça seus ferimentos em segredo assim como se banha escondida. Costuma ser descoberta quando, ferida, o corpo é desvendado; e guerreira; e morre” (9).

Por ello, la doncella guerrera se encuentra en la guerra a raíz de un familiar—el padre por lo general—, pero como el mismo término lo destaca se trata de una mujer que no ha tenido relaciones sexuales. Este término, por tanto, reproduce la idea de que las mujeres en la guerra y travestidas lo hacen por su padre y no por ellas mismas. Además, el término destaca que a pesar de su transgresión estas mujeres mantienen su virginidad y, entonces, no son tan transgresivas.

Asimismo, la palabra “doncella” señala que la transgresión de género puede desaparecer porque al guardar su virginidad ella tiene la oportunidad de casarse y volver al hogar. Con esta situación, se restaura el orden “natural,” como en las comedias del

Siglo de Oro español con la mujer vestida de hombre. Entonces, la palabra doncella refuerza el discurso patriarcal de la objetificación de la mujer, en la medida en que se mide y valora a la mujer por su virginidad. Otra razón para usar el término “mujer guerrera” y no “doncella guerrera” deja de lado el innecesario culto a la virginidad que la cultura occidental tanto le ha enfatizado a la mujer. Tampoco adopto el término doncella guerrera porque ni la Pintada ni doña Bárbara pueden ser vírgenes. Respecto a Diadorim no se sabe si era o no virgen porque la novela de Guimarães Rosa no da explicaciones sobre su pasado, y tampoco se sabía que era doncella, ya que su género biológico solamente es descubierto con su muerte al final de la novela. Por último, usar el término “mujer guerrera” y no “doncella guerrera” permite ver la transgresión de género más allá del plano sexual y patriarcal. Con esto, se busca abarcar otros tipos de sujetos que no sean necesariamente vírgenes, así como analizar la intersección de su transgresión de género con variables sociales, económicas, raciales y culturales. Más que señalar la virginidad, entonces, con “mujer guerrera” destaco la transgresión social y de género, así como el carácter guerrero y masculino de los personajes en su contexto.

Otros términos usados para referirse a mujeres guerreras se encuentran en el ya mencionado libro de De Pauw *Battle Cries and Lullabies*. Esta historiadora señala que los roles militares de las mujeres pueden agruparse en cuatro categorías: 1) la víctima y el instigador, que son los roles clásicos, 2) las seguidoras de la tropa que hacen el trabajo de “mujer,” 3) la virago o sea la guerrera travestida y 4) el guerrero andrógino “in which the woman assuming it becomes ‘a man among men’ whether she changes clothing and other gender markers or not” (17-18). La tercera y cuarta categoría representan a la mujer guerrera, aun cuando De Pauw diferencia entre la virago y la andrógina, puesto que la

virago transgrede fronteras sin cuestionar la construcción de género, como por ejemplo las jefes de estado (17-18).

Esta distinción de De Pauw entre la virago y la andrógina es problemática por dos razones. La primera es el uso del término “andrógino,” debido a que considero que esta palabra le quita el peso político y social a la transgresión de género realizada por la mujer guerrera. Esto se debe a que en vez de cuestionar las diferencias entre los dos roles binarios creados por el sistema dominante y anular la polaridad, el término “andrógino” crea otra categoría que acomoda todo aquello que es diverso. Es decir, que el/la andrógino/a crea un tercer género que se encarga de recoger todo aquello que cuestiona y está por fuera de los dos géneros tradicionales, pero lo hace sin disputar la entereza de la estructura binaria tradicional. La segunda razón por la cual la distinción entre virago y andrógina es problemática, es que no tiene en cuenta el contexto que rodea al personaje, es decir, las particularidades de su sociedad y las dinámicas de género que en ella existen. De este modo, las jefes de estado que mencionada De Pauw sí pueden cuestionar los roles binarios, si usan armas y adoptan un rol o comportamiento visto como masculino—hegemónico—dentro de su sociedad. Es decir, que ellas pueden realizar una performatividad.

La mujer guerrera lleva a cabo una performatividad en la medida en que se apropia de elementos o roles vistos como masculinos por su sociedad, y a través de los cuales cuestiona los conceptos tradicionales del binarismo heteronormativo. Por esto, la mujer guerrera puede cambiar su imagen femenina o su género, al adoptar ropas o elementos masculinos o representar un rol masculino. Ella puede llegar a cuestionar el discurso de género hegemónico, pero no por ello es andrógina, sino masculina. Más que



proponer una tercera categoría, como la andrógina de De Pauw, la performatividad de la mujer guerrera quiebra nociones de género binarias y abre espacios para la diversidad de performances de género. Además, su performatividad en ambientes de conflicto armado desequilibra la institución que representa la virilidad por excelencia en su contexto: la militar. La transgresión de la mujer guerrera, entonces, cuestiona la institución que está encargada de defender y resguardar la cultura hegemónica y el estado ante cualquier amenaza.

En relación a la mujer y sus transgresiones, considero que no se puede suponer que todas las mujeres que de una forma u otra se atreven a enfrentarse al patriarcado y quiebran estereotipos de género constituyen mujeres guerreras. Esta generalización devalúa el rol que desempeñan las mujeres guerreras, porque no todos los personajes o sujetos enfrentan los mismos contextos o la misma violencia. Debido a esta situación, generalizar el concepto de mujer guerrera—al incluir otras figuras femeninas—corre el riesgo de perder de vista las particularidades del ambiente de la guerra, la lucha de la mujer por ocupar un lugar en ese ambiente y el acceso que ella ha tenido a los mismos derechos de los militares.

Asimismo, la capacidad de transgredir límites de género no le pertenecen a la mujer guerrera exclusivamente. Ella rompe con las normas del patriarcado y de la cultura hegemónica como también lo hacen otro tipo de mujeres, como se observa en personajes de novelas como Aurélia en *Senhora* (1875), Santa en *Santa* (1903), Lúzia en *Luzia-homem* (1903), Joana en *Perto do coração selvagem* (1944) y L. Iluminada en *Lumpérica* (1983), solamente para citar algunos. Sin embargo, a diferencia de la mujer guerrera, estos últimos personajes presentan estrategias que no son ni belicosas ni masculinas, pero

no por ello son menos válidas. Así por ejemplo, la novela *Perto do coração selvagem* de Clarice Lispector termina con las siguientes palabras de la protagonista/narrador “de qualquer luta ou descanso me levantarei forte e bela como um cavalo novo” (179). La lucha a la que la protagonista Joana se refiere es la de subvertir un símbolo tradicional de lo masculino (caballo) y hacerlo nuevo. Ella es transgresiva a través de su pensamiento y de su desempeño en el mundo, así como es transgresiva la escritura de Lispector, pero el personaje no es una mujer guerrera. Es gracias a la introspección que Joana llega a salir adelante, a conocerse a sí misma y reconocer su lugar en el mundo, pero para lo cual no necesita un cuchillo, armas y ropa masculina. Asimismo, ni Aurélia, Santa, Lúzia y L. Iluminada, los personajes de las otras novelas mencionadas antes, son mujeres guerreras. Aun cuando ellas transgreden y luchan, sus estrategias y (posibles) performatividades son diferentes a las de la mujer guerrera.

En este sentido, la performatividad no le pertenece a un mismo tipo de sujeto y puede cuestionar diversos discursos tradicionales. De hecho, una de las críticas que se le han hecho a Butler, respecto a la performatividad, es que este concepto parece ser una estrategia voluntaria y consciente. Butler es consciente de este problema, por lo cual en *Bodies that Matter* (1993) especifica que la performatividad no es un acto deliberado y no depende de las intenciones conscientes del sujeto (2). Por esto, la mujer guerrera no realiza una performatividad porque así lo desea. Su performatividad se debe a que está sumergida en ambientes de conflicto armado y a que pelea; es decir, a que adopta una actitud que es considerada masculina por su sociedad y desafía las normas establecidas. Por encontrarse en ambientes masculinos y por comportarse de manera masculina, su

performance de género se convierte en una performatividad que demuestra que las mujeres sí pueden participar como combatientes en la guerra.

Shimizu Akiko en *Lying Bodies. Survival and Subversion in the Field of Vision* (2008) critica el poder y alcance de la performatividad butleriana. Para Akiko la performatividad puede rechazar el sistema dominante pero a la vez puede reafirmarlo (48). De este modo, esta crítica enfatiza que la performatividad no siempre resulta siendo una estrategia de subversión (46). Al tener en cuenta esta crítica de Akiko, considero que el performance de las mujeres guerreras alcanza una performatividad, porque se basa en diferentes estrategias y no en una estrategia unidimensional. Estas estrategias son el uso transgresivo de la ropa, el juego de poder con los nombres y apelativos, las relaciones con los hombres y el despliegue de una masculinidad hegemónica, así como las relaciones con las mujeres y el cuestionamiento de la feminidad enfatizada. Por esto, el performance de las mujeres guerreras no reafirma el sistema que critica, debido a que su presencia como mujeres y las diferentes estrategias que utilizan en medio de conflictos armados, desestabilizan el discurso hegemónico de género en Latinoamérica.

Tal vez la crítica más importante que Akiko le hace a Butler, es que la performatividad señala y enfatiza solamente el aspecto visible del performance (3). Es decir, que para cuestionar el sistema dominante hay que llevar a cabo un reto o subversión altamente visible, porque de lo contrario, el aspecto revolucionario se pierde. Con esto, Akiko busca destacar otras alternativas viables y señalar que no necesariamente todas las estrategias de resistencia son exitosas. Por tanto, el análisis del performance de género aquí estudiado enfatiza que las puestas en práctica de las estrategias son diversas. Así por ejemplo, mientras la Pintada presenta una imagen doble—mujer de vestido con

armas—, doña Bárbara es una machorra u hombruna—mujer de pantalones, llanera y con armas—, y Diadorim es un guerrero masculino—se viste como hombre y como tal es percibido. Es decir, que las mujeres guerreras pueden utilizar estrategias similares, como el uso transgresivo de ropa, pero la puesta en práctica de estas estrategias difiere entre ellas y tiene una visibilidad diferente.

También, al tener en cuenta esta última crítica de Akiko, soy consciente de que las transgresiones se presentan en el plano visual, simbólico y material. Por ello, analizo los nombres de las guerreras, su comportamiento y el juego de poder involucrado en su empoderamiento y desempoderamiento. Además, tengo en cuenta que la puesta en práctica de las estrategias de la mujer guerrera depende del contexto, así como de variables que se intersectan con el género, tales como raza, clase socioeconómica y cultural. Es decir, que las transgresiones son simbólicas (poder), visibles (ropa) y al mismo tiempo tienen repercusiones sociales, económicas y raciales.

Un último elemento que hay que tener en cuenta para completar la definición de mujer guerrera es el uso que ella hace de elementos fálicos, como armas blancas o de fuego. La mujer guerrera transgrede barreras al usar armas, porque las armas están asociadas con los hombres y con el despliegue del poder masculino tradicional. De este modo, las masculinidades femeninas de las mujeres guerreras se consolida con las armas, porque estas últimas representan el poder masculino tradicional. Esto se debe a que las armas representan el falo, o sea, el símbolo y el origen del poder dentro de la cultura patriarcal. Acceder a las armas, por tanto, significa que las mujeres guerreras detentan el falo, el poder de la masculinidad tradicional. También, al tener acceso al falo, ellas subvierten la lógica de este poder, porque demuestran que el hombre no es el único que

puede empoderarse y detentar el poder. Además, este uso de elementos fálicos se observa de maneras diferentes en las tres novelas estudiadas. Así, mientras la Pintada mata con un cuchillo a Camila, su antagonista; doña Bárbara usa a sus hombres—subordinados—para mandar a asesinar y no usa el revólver para asesinar a Marisela, su hija y antagonista y, por su parte, Diadorim usa el cuchillo y el puñal (*faca* y *punhal*) para defenderse y asesinar a su archienemigo. Esto quiere decir que las mujeres guerreras pueden acceder al falo de diversas formas y utilizarlo de acuerdo a sus deseos (agenda).

Para resumir, el performance de género de la mujer guerrera consiste en estrategias que la empoderan, y se convierte en una performatividad que cuestiona los discursos tradicionales de género. Por esto, estas estrategias presentan sus masculinidades femeninas como formas alternativas al performance binario de género. Dichas masculinidades no son prescriptivas, ya que cada personaje o sujeto puede realizar prácticas diferentes, como los capítulos siguientes lo muestran. Además, las masculinidades femeninas de las mujeres guerreras en ambientes de conflicto armado abarcan el plano visual—ropa—, la actitud y la interacción con otros sujetos, así como los juegos de poder de su contexto.

En esta sección también discutí el término de “mujer guerrera,” así como el de andrógina, guerrera, virago, doncella guerrera y soldadera. Se mostró que las mujeres guerreras son el soldado, guerrillero o revolucionario que usa armas, que puede o no travestirse, que cambia su nombre o le adjudican otros, que se apodera de espacios y roles masculinos. Pero ellas son el guerrero que se distancia de la imagen tradicional de la mujer buena. A continuación resumo las tres partes de este capítulo, al destacar la importancia de la mujer guerrera y el análisis de su performance de género.

## 2.5. Conclusiones

La presencia de la mujer guerrera y la de mujer en la guerra señalan la transgresión que las mujeres han llevado a cabo en sus sociedades. Asimismo, esta transgresión indica su compromiso ideológico, puesto que ellas desafían su cultura y sociedad en nombre de su pueblo o nación. Al rescatar la presencia de la mujer guerrera a lo largo de este capítulo no se buscó proyectar la imagen de la mujer como víctima y sin posibilidades de ayuda, o como victimaria y rebelde incansable. La imagen de la mujer que este capítulo reconstruyó apunta a cómo la mujer es capaz de transgredir en espacios de guerra, cómo puede cuestionar tanto el discurso de la feminidad como el de la masculinidad y cómo propone alternativas al performance de género tradicional.

Debido a esta situación, el performance de las mujeres guerreras se caracteriza por su masculinidad, ya sea porque se comportan o actúan como hombres en la guerra. Ellas detentan poder, usan elementos que representan la masculinidad militar—armas y ropa—y proyectan una imagen y un comportamiento que son percibidos como masculinos en su contexto. En este sentido, ellas presentan masculinidades femeninas, ya sea porque mezclan los dos discursos tradicionales (masculinidad y feminidad), porque invierten o subvierten categorías de género, o porque borran su sexo y se presentan—y son percibidas—como hombres masculinos.

Para alcanzar estas masculinidades femeninas, las mujeres guerreras recurren a varias estrategias y performances. En las tres novelas que se analizan en esta disertación—*Los de abajo*, *Doña Bárbara*, *Grande sertão: veredas*—el performance de género de ellas se observa en el uso transgresivo de la ropa, en el juego de poder involucrado en sus nombres y en los apelativos que llegan a recibir, en las relaciones que

establecen con los otros personajes masculinos y cómo performan la masculinidad hegemónica y, por último, en las relaciones con otros personajes femeninos y cómo destacan que estos últimos representan la feminidad enfatizada. Estas estrategias, que son los temas de estudio de los siguientes capítulos, señalan el tipo de negociación y performance que las mujeres guerreras tienen que llevar a cabo en su contexto para empoderarse. Su performance de masculinidades femeninas además de destacar la artificialidad del discurso hegemónico, constituye una alternativa viable a los performances tradicionales. La primera estrategia del performance de género de la mujer guerrera, la del uso transgresivo de la ropa como rearticulación de su rol en la sociedad, es el tema de análisis del siguiente capítulo.

## CAPÍTULO III

### PERFORMANCES DE GÉNERO A TRAVÉS DEL USO TRANSGRESIVO DE LA ROPA

“Gender is probably the most crucial feature of dress, the aspect of identity most clearly and consistently articulated by clothes,”  
(Entwistle and Wilson, “Introduction” 5)

#### 3.1. Introducción

Este capítulo marca el comienzo del análisis de texto de las tres novelas principalmente analizadas, *Los de abajo*, *Doña Bárbara* y *Grande sertão: veredas*, ya que el contexto pertinente a ellas se explicó en el primer y segundo capítulo. En particular, este capítulo analiza el tema del uso transgresivo de la ropa por parte de los tres personajes de mujeres guerreras: la Pintada, doña Bárbara y Diadorim. Los objetivos del capítulo son observar qué papel desempeña este tema en los tres personajes, así como reflexionar sobre los aspectos que conforman el performance de género de la mujer guerrera, en términos de representación de masculinidad y de transgresión de género. La hipótesis que se sostiene es que a través del uso transgresivo de la ropa los tres personajes rompen con barreras hegemónicas sobre el performance de género de las mujeres y de los hombres, y debido a que renegocian su rol en la sociedad cuestionan la estructura jerárquica del sistema dominante en términos de clase, raza y cultura.

Para llevar a cabo estos objetivos, el análisis de los textos es puesto en contacto con planteamientos de la teoría de la moda, los estudios de género y la crítica latinoamericana. Por ejemplo, respecto a la teoría de la moda uso conceptos de Roland Barthes, Dani Cavallaro, Alexandra Warwick, Joanne Entwistle y Elizabeth Wilson; Judith Butler, Marjorie Garber y Linda Halberstam en relación con los estudios de género



y Queer, y para crear un marco de crítica y teoría pertinente a los estudios y literatura latinoamericanos me baso, entre otros, en los análisis de Clive Griffin, Sturgis E. Leavitt, D. L. Shaw y Walnice Nogueira Galvão. En específico, debo señalar que a lo largo del capítulo en los análisis detallados de los textos se encuentran conceptos teóricos que complementan el estudio realizado. Dichos conceptos son el performance de género, las técnicas del dandy, el travestismo, la pose y la acción de pasar, y se analizan más adelante. Entonces, la teoría de la moda, los estudios de género y los distintos conceptos teóricos permiten desarrollar el análisis de la ropa y la forma en que ésta llega a ser transgresiva, así como me proporcionan herramientas para estudiar cuestiones de género fuera del binarismo hegemónico. Y por último, la fortuna crítica que se ha generado sobre las novelas establece un diálogo entre la teoría y el contexto latinoamericano. Es decir, que dicha crítica se convierte en puente y fuente de información a la hora de analizar los personajes.

La razón por la cual se estudia la ropa de los tres personajes de mujeres guerreras es que este tema ayuda a mostrar la artificialidad de las normas hegemónicas. Es decir, que la transgresión de las mujeres guerreras, en términos de vestuario, cuestiona el sistema de reglas que la sociedad hegemónica impuso sobre el comportamiento de los géneros. En el caso del uso de prendas de vestir, una de las reglas más importantes es que las mujeres y los hombres deben distinguirse y estar separados visualmente. En este sentido, la mujer guerrera es transgresiva porque rompe con la recepción o el entendimiento que se hace de un sujeto tradicionalmente, puesto que la ropa que ella utiliza no divide los géneros en dos categorías excluyentes.

El rol tradicional que se le adjudica a un sujeto de acuerdo a su indumentaria se origina en el sistema dominante, ya que éste creó reglas que pretende pasar por naturales, o sea, reglas que no deben ser justificadas o pensadas, sino consideradas normales para que nunca sean cuestionadas. Con respecto a la ropa, las reglas naturales se refieren a la división binaria de los géneros. Esta situación de reglas “naturalizadas” evoca el concepto de interpelación de Louis Althusser, puesto que la interpelación es una operación mediante la cual la ideología dominante recluta sujetos, para que libremente se sometan a sus órdenes (“Ideología” 141, 148). Es decir, que el discurso hegemónico crea una sociedad interpelada, una sociedad que no cuestiona las normas implantadas como naturales. Entonces, en la sociedad hegemónica las expectativas del uso de la ropa funcionan como un elemento que refuerza la interpelación del sujeto ante la ideología dominante, respecto a la división binaria de los géneros.

Las diferencias y oposiciones entre el comportamiento y la imagen de las dos categorías de género hegemónicas justamente se encargan de reforzar el sistema binario que imitan y, por lo tanto, a través de su repetición evitan transgresiones que amenacen la lógica del sistema. Para Judith Butler la normatividad heterosexual, o también llamada heteronormatividad, representa las normas que establecen la heterosexualidad como ideal, y esta normatividad no debe ordenar el género sino que hay que oponerse a dicho ordenamiento (*Gender* xiii-iv). Butler señala, por ejemplo, que con la ropa se produce un conocimiento “naturalizado,” es decir, un conocimiento que infiere que la anatomía y los genitales están asociados con determinadas prendas de vestir (*Gender* xxii). De esta manera, las reglas natural(izadas) sobre la indumentaria hacen parte del sistema heteronormativo. Al diferenciar a los hombres de las mujeres y viceversa, la ropa ayuda a

establecer identidades de género dicotómicas, al tiempo que establece la heterogeneidad como norma a seguir e imitar.

Sin embargo, para Butler aun a pesar de la imposición de la heteronormatividad, existe la posibilidad de cuestionar el sistema y por ende, se pueden socavar las bases de la sociedad hegemónica. Entonces, bajo este marco teórico, la mujer guerrera puede rebelarse y constituir un espacio de agencia. Y una de las estrategias que ella utiliza para llevar a cabo su rebelión es el uso transgresivo de la ropa. Las otras estrategias que utiliza, como su nombre o su comportamiento masculino y femenino, son el objeto de análisis de los tres próximos capítulos de esta disertación.

El análisis del uso transgresivo de la ropa por parte de la Pintada señala cómo el personaje transgrede fronteras de género, raza y clase, y cómo cuestiona la jerarquía de su sociedad. Esta transgresión de la Pintada la hace empoderarse en su ambiente, debido a que se apropia de elementos que representan la masculinidad (armas). También, a partir del uso transgresivo de prendas femeninas (vestido, medias), ella subvierte el rol hegemónico femenino y consigue un espacio de agencia. Respecto a la indumentaria de doña Bárbara, se muestra que ella utiliza varias estrategias para empoderarse y que manipula su indumentaria para proyectar una determinada imagen—masculina y/o femenina. Por esto, se sostiene que doña Bárbara es un personaje complejo que representa mucho más que la barbarie. Y en relación con el vestuario de Diadorim, el análisis se centra en su performance de masculinidad, en el significado de su travestismo permanente y cómo su cuerpo muerto y desnudo revela y expone su sexo. Por esto, se propone que al performar una variedad de masculinidades, Diadorim se identifica y está más asociado con la masculinidad que con la feminidad. Esta situación conlleva a que él

cuestiona las reglas hegemónicas sobre el comportamiento binario de los géneros, y demuestra que una mujer (sexo femenino) puede ser y verse como un hombre.

Antes de entrar en el análisis del uso transgresivo de la ropa de las mujeres guerreras en los textos, a continuación se presenta un resumen más detallado de la teoría de la moda que se utiliza. Por ejemplo, se discute el papel de la ropa como segunda piel y el impacto que posee en su contexto inmediato, es decir, su poder performativo. Asimismo, se estudia si el uso transgresivo de la ropa puede llegar redefinir el sujeto, y a qué tipo de empoderamiento se tiene acceso al usar ropa del sexo opuesto, es decir, al travestirse o al llevar a cabo un *crossdressing*.

### 3.2. El poder performativo de la ropa

En esta sección se explica la teoría de la moda utilizada, para llevar a cabo el análisis de lo que se considera como el uso transgresivo de la ropa, por parte de los tres personajes de mujeres guerreras. Es decir, cómo la indumentaria influye en la representación de género que ellas realizan. En este sentido, en esta sección se cuestiona y analiza cómo se da esta influencia, cómo se le permite al sujeto romper con el binarismo heteronormativo y si puede crear un sistema complejo de representación. Como consecuencia, primero explico el papel que la ropa ha tenido y ha desempeñado tradicionalmente, para luego exponer lo que implica su uso transgresivo.

La indumentaria ha tenido un rol esencial a lo largo de la historia puesto que ha servido como abrigo, protección y diferenciación entre hombres y mujeres. Además, dependiendo de cada cultura la indumentaria ha sido elemento de distinción y marcador de distintas variables, como por ejemplo género, clase, raza, religión, entre otras. En

general, la ropa constituye una segunda piel que articula el cuerpo dentro de la cultura (Díaz Marcos “Un ángel” 33) ya que por la visibilidad de esta piel, el sujeto que la lleva es leído, entendido, reconocido y codificado en el ámbito público. Al mismo tiempo esta piel cubre la otra piel, la del cuerpo físico y que pertenece al ámbito privado y, por tanto, la ropa separa el ámbito público del privado, al crear una división entre los dos ambientes. Como señala Joanne Entwistle “[d]ress lies at the margins of the body and marks the boundary between self and other, individual and society” (“The Dressed” 37). De esta manera, al tener en cuenta el papel de la ropa como piel y división, borde y frontera, se propone aquí que si el uso de la ropa articula el sujeto dentro de la cultura, el uso transgresivo de la ropa rearticula al sujeto, es decir, que el uso transgresivo permite una renegociación del rol del sujeto en el ámbito público. El acto transgresivo que lleva a cabo dicho sujeto cuestiona los marcadores sartoriales, es decir, las reglas o señales visuales que existen sobre qué indumentaria le es permitida a un género y al otro no. Estos marcadores sartoriales diferencian a los dos géneros y, de esta manera, el sujeto al llevar a cabo un acto transgresivo puede reinscribirse en la sociedad, ya sea como miembro del otro género aceptado, como miembro atípico o como miembro de un “nuevo” rol de género.

Por esto, el poder performativo de la ropa, ya sea por romper con las normas o por someterse a ellas, ha sido estudiado en el ámbito académico. Este tipo de investigación sobre la ropa solía pertenecer a la antropología, la historia del arte y a la museología (Schneider 410), pero debido al desarrollo académico de los estudios culturales se comenzó a estudiar como “teoría de la moda” y desde otras disciplinas como la literatura, la sociología y la psicología (Entwistle and Wilson 1; Ferris xiii; Díaz-Marcos, “El

triunfo” 14). Para propósitos de esta disertación, hay que aclarar que la teoría de la moda se tiene en cuenta sin perder de vista que el estudio realizado aquí se centra en el uso combinado o separado de prendas de vestir femeninas y masculinas, o sea, en la transgresión del uso tradicional de la indumentaria.

La moda, como campo de conocimiento, ha sido estudiada desde seis perspectivas: 1) como imitación de una clase social, 2) como *Zeitgeist*, o sea, como el reflejo del espíritu de una época, 3) usando un punto de vista psicológico, 4) como un proceso de comunicación y del lenguaje, 5) analizando los procesos de producción, distribución y consumo, y por último 6) considerando la presencia del cuerpo (Entwistle and Wilson 1-4; Diaz-Marcos, “Un angel” 34-53). Varios aspectos de estas perspectivas, como el contexto social y la comunicación y la presencia del cuerpo, se consideran a la hora de llevar a cabo el análisis de los textos en esta disertación, pero debo aclarar que ninguna de estas perspectivas tiene prioridad sobre las otras al realizar el estudio de las novelas porque busco conservar un enfoque analítico interdisciplinario e interseccional. Las razones por las cuales se escogieron ciertas facetas se debe a que en el análisis, primero, el contexto donde la ropa es utilizada es de vital importancia ya que marca comportamientos y transgresiones; segundo, la relación que establece la ropa con el cuerpo de la mujer guerrera es primordial ya que lo puede ocultar o exhibir y, tercero, la ropa junto con el cuerpo crea un mensaje, o sea, comunica un contenido dentro del contexto, ya sea como desviación de las reglas o como inserción en las reglas.

A pesar de las diferencias que existen entre las varias corrientes de análisis dentro de la teoría de la moda, se considera, de común acuerdo, que a lo largo de la historia la ropa ha representado una organización del mundo tradicional. Es decir, que por obedecer

convenciones sociales la ropa se encargaba de separar clases sociales y culturas y por tanto, constituye un patrón de clasificación y orden (Barthes 65; Garber 21; 25; Roche 4). Aunque la ropa ordenó el mundo en clases y sociedades, debe destacarse que una de sus funciones vitales fue la de dividir a los hombres de las mujeres al establecer barreras y roles visibles, principalmente desde el siglo XVII, como anota Elizabeth Wilson (117). De hecho, en la introducción de *Body Dressing* Joanne Entwistle y Elizabeth Wilson sostienen que “[g]ender is probably the most crucial feature of dress, the aspect of identity most clearly and consistently articulated by clothes” (5). Por esto, la ropa reforzó la división binaria de género al punto en que su uso marcaba al sujeto como miembro de un sólo sexo/género.

Este reconocimiento del género a través de la ropa, que como ya se explicó es artificial, termina por crear lo que Althusser denomina rituales de reconocimiento ideológico, es decir, rituales que garantizan que somos sujetos concretos e inconfundibles (“Ideología” 140). Dichos rituales sancionan que tenemos autonomía sobre nosotros mismos, que conocemos y podemos identificar a los otros miembros de la sociedad (Althusser 147). En este sentido, las expectativas generadas por el uso de la ropa, como por ejemplo que el sexo es equivalente al género, funcionan como un elemento que refuerza la interpelación del sujeto frente de la ideología dominante, en este caso, como un ritual de reconocimiento. Y es en contra de estas expectativas que las mujeres guerreras llevan a cabo su transgresión sartorial al desafiar la correspondencia artificial entre sexo y género.

Como se explicó brevemente en la introducción de este capítulo, según Judith Butler en *Gender Trouble*, al estar la ropa fuertemente vinculada con el género de una

persona se produjo un conocimiento naturalizado. En el caso de la indumentaria, dicho conocimiento naturalizado señala que el sexo y el género se corresponden en una relación de uno a uno (masculino con masculino), y la ropa representa esta relación. Sin embargo, de acuerdo con Butler este conocimiento parte de una inferencia cultural errónea (*Gender* xxii-iv) ya que surge de una equivalencia entre genitales/anatomía y vestimenta. Esta equivalencia es creada, es artificial y pretende reglamentar dicha convención/relación sin ninguna justificación más allá del pacto artificial del hábito. Es decir, que el constante uso de la ropa y la obediencia de las reglas sartoriales terminó por imponer un discurso que se tiene por verdadero (rituales de reconocimiento).

Debe aclararse que para Butler la ropa es sólo una parte de un proceso general, puesto que es uno de los ejemplos que señala que bajo la ideología dominante el sexo masculino está directamente relacionado con el género masculino, así como el sexo femenino con el género femenino. Y esta correlación entre sexo y género debe ser destacada para poder deconstruirla y entonces, poder proveer herramientas de agencia ante el discurso hegemónico. Por consiguiente, no existen dos géneros binarios y opuestos, sino una posibilidad de prácticas de género que no necesariamente tienen que equiparar al sexo con el género y viceversa (*Gender* 9).

Además, hay que destacar que esta correlación sexo/género establece una heterosexualidad compulsiva y normativa, es decir, que regula comportamientos y deseos entre los géneros. En este sentido Butler observa que “[h]eterosexuality can be said to operate through the regulated production of hyperbolic versions of ‘man’ and ‘woman’” (*Bodies* 237). Dicha producción hiperbólica se origina en que el sistema apoya una heterosexualidad basada en categorías tradicionales de género, las cuales por ser



artificiales son justamente exageradas. Esto no significa que no se pueda atacar el sistema porque Butler señala que “[s]uch norms are continually haunted by their own inefficacy; hence, the anxiously repeated effort to install and augment their jurisdiction” (*Bodies* 237). Por esto, las fallas de la heteronormatividad crean una compulsividad sobre las mismas normas porque hay que mantener en pie un sistema artificial e inadecuado. Y esta compulsividad, este afán, señala la misma artificialidad del sistema y su ineficacia.

Por esta razón, analizar la vestimenta de los tres personajes cobra importancia, debido a que su transgresión sartorial desafía las ideas tradicionales sobre lo que se acepta como la apariencia de los géneros sexuales, o sea, la relación no cuestionada entre el cuerpo físico y el atuendo. La indumentaria de los tres personajes de las novelas estudiadas cuestiona la confianza que se le ha depositado al conocimiento naturalizado como explicación del mundo, ya que la ropa que visten de manera transgresiva introduce performances de género diversos.

Dicha diversidad de performances surge porque la ropa que la mujer guerrera usa distancia a los personajes de la condición biológica (ámbito privado) que deben proyectar en el ámbito público, es decir, que su sexo es femenino. El uso transgresivo de la ropa, entonces, les permite a los personajes escapar circunstancias opresivas y limitadas con respecto al performance de género femenino hegemónico y de esta manera, pueden rearticular su rol en la sociedad. En este sentido, las mujeres guerreras crean una imagen masculina que les permite circular libremente fuera del hogar y tener acceso a mecanismos de poder. Estos mecanismos eran los que se le negaban cuando se veían y eran percibidas como mujeres.

Además de la cuestión de género, hay que tener en cuenta que la ropa enfatiza la condición social de los personajes porque al llevar prendas masculinas pueden escalar posiciones sociales u obtener mejores posiciones de mando. O sea, que al ser percibidas como hombres las mujeres guerreras pueden mejorar su estatus socio-económico, puesto que tienen la posibilidad de encontrar otros tipos de empleo o proyectar la imagen de que pertenecen a otra clase social. Entonces, si por obedecer las reglas de género hegemónicas la ropa articula (y de cierta forma confirma) el rol del sujeto dentro de la sociedad, el uso transgresivo de la ropa, en el caso de las mujeres guerreras, rearticula dicho rol en términos de género y de posición social. Usar ropa o atuendos masculinos hace que las mujeres en una sociedad predominantemente masculina tengan acceso a una mayor variedad de posiciones y/o ocupaciones. Esta situación se observa claramente en el ámbito de la guerra puesto que, como anota Mary Lou Kendrigan, es un espacio tradicionalmente masculino (2).

Para analizar esta variedad de performances de género, a continuación se explica cuál es la definición que se usa de “género” y de performance a la hora de analizar la transgresión de la mujer guerrera. También, en la siguiente sección, se aclara si la mujer guerrera puede romper las normas naturalizadas a través de la performatividad butleriana o del travestismo o a partir de estrategias como la del dandy o la del *poseur*.

### 3.3. Performances de género

La rearticulación favorecida por el uso transgresivo de la ropa es reforzada por el performance de género de la mujer guerrera, puesto que no se trata solamente de usar la ropa, sino también de adaptarse a los comportamientos esperados de cada género. Es

decir, que el performance se refiere a la representación de lo que es considerado como masculino y femenino en las sociedades patriarcales, por lo cual el reto a dichas sociedades debe ir más allá del plano visual y adentrarse en el del comportamiento. La mujer guerrera, entonces, reta el concepto de género y sus dos categorías por verse y comportarse de acuerdo con la manera masculina tradicional.

El performance que la mujer guerrera debe llevar a cabo para hacer parte del ámbito de la masculinidad cuestiona el concepto tradicional de masculinidad y de feminidad. Ella pone en duda las normas naturalizadas sobre el comportamiento de género, así como las estructuras de poder en donde lo femenino está subordinado a lo masculino. Según Lynne Segal en *Slow Motion. Changing Masculinities, Changing Men* (1990) la fuerza y el poder de los ideales dominantes de la masculinidad “do not derive from any intrinsic characteristic of individuals, but from the social meanings which accrue to these ideals from their supposed superiority to that which they are not” (x). En este sentido, para Segal la masculinidad de la sociedad tradicional se plantea como superior a partir de exclusiones “[t]o be ‘masculine’ is *not* to be ‘feminine’, *not* to be ‘gay’, *not* to be tainted with any marks of ‘inferiority’ – ethnic or otherwise” (x). Puede observarse, entonces, que el conocimiento hegemónico que se produce sobre la masculinidad marca diferencias, al tiempo que refuerza el discurso de la heterosexualidad. Por tal razón, la mujer guerrera al performar dicha masculinidad cuestiona ese mismo discurso porque muestra que la masculinidad no opera necesariamente a partir de exclusiones.

Respecto a este discurso dominante, R. W. Connell sostiene que la masculinidad y la feminidad en realidad no se excluyen, sino que están relacionadas: “Masculinity and

femininity are inherently relational concepts, which have meaning in relation to each other, as a social demarcation and a cultural opposition” (*Masculinities* 44). En este sentido, no se trata de pares opuestos o subordinados, sino de prácticas en contacto que comparten una historia, un contexto, y que se encuentran relacionadas/intersectadas con otros temas (*Masculinities* 36, 44, 72-75). Por lo tanto, la masculinidad no es un concepto fijo ni estable, como la sociedad hegemónica lo quiere hacer ver, sino que está sujeto a contingencias históricas, sociales y culturales. Y el comportamiento de la mujer guerrera, entonces, claramente cuestiona la lógica dominante porque borra diferencias y crea vasos comunicantes, entre las fronteras de los géneros tradicionales.

Connell también considera que no es posible hablar de “masculinidad” sino de “masculinidades” (*The Men* 10). Y en particular, señala que existe un tipo de masculinidad, la hegemónica, que es la más venerable y deseada en cada sociedad (*The Men* 10). Con respecto a cada una de las tres novelas aquí estudiadas, este tipo de masculinidad puede observarse en la figura del protagonista, ya que como Connell apunta: “What used to be called ‘*the male role*’ is best understood as the culturally authoritative or hegemonic patter of masculinity” (*The Men* 30). De esta manera, en *Los de abajo* el rol masculino es llevado a cabo por Demetrio como el luchador noble y valiente; en *Doña Bárbara* es Santos Luzardo, un hombre educado que también es llanero, y en *Grande sertão: veredas* sería Riobaldo como el jefe de los yagunzos y un luchador macho y bravo.<sup>18</sup> Sin embargo, en estas tres novelas las mujeres guerreras con su performance desestabilizan el concepto tradicional de lo femenino y de la masculinidad dentro de la economía del texto y entonces, presentan masculinidades

---

<sup>18</sup> Hay que aclarar, sin embargo, que esta última novela presenta una variedad de roles masculinos debido a la presencia de varios jefes yagunzos.

alternativas a las del héroe protagonista porque consiguen representar el rol de la masculinidad hegemónica, ya sea como la líder de los saqueos (la Pintada), como la cacica (doña Bárbara) o como el mejor guerrero (Diadorim).

Para poder analizar, entonces, cómo los performances de género que llevan a cabo los tres personajes aquí estudiados, la Pintada, doña Bárbara y Diadorim, representan nuevas alternativas y trastocan conceptos tradicionales, se incluyen otros conceptos teóricos. Estos conceptos son la performatividad, el travestismo y la pose y las técnicas del dandy, ya que ellos ayudan a mejor dilucidar las dinámicas envueltas en el performance de género. Ellos se analizan a continuación, pero hay que señalar que al no encontrarse presentes de la misma manera en cada personaje, terminan por destacar la riqueza y diversidad de performances y de transgresiones que la mujer guerrera lleva a cabo. Por ejemplo, mientras el travestismo es de vital importancia en Diadorim no lo es tanto para la Pintada, ya que su performance se relaciona más con la pose de clase y con los detalles de su vestuario. Por su parte, con doña Bárbara se observan tres técnicas debido a que ella performa la masculinidad al comportarse como un llanero y conseguir ser aceptado como tal, y también performa determinada feminidad al vestirse de manera atrayente y sensual.

Entonces, el primer concepto explicado es el de performatividad, como lo desarrolló Judith Butler a partir de una revisión del concepto de género y el performance de género. En este sentido, para esta teórica el concepto de género no señala o incluye a un grupo de sujetos claramente definidos y demarcados, como lo pretende hacer la sociedad hegemónica, porque el género es una práctica performativa que acata reglas (*Gender* 198). Es decir, que para Butler el género es una práctica caracterizada por la

repetición y la obediencia de reglas, y no se trata de una condición innata o natural. A raíz de esta situación, Butler propone el término “performatividad” para explicar que hay performances que consiguen romper las reglas de género dicotómicas establecidas por el discurso hegemónico (*Gender* 234). De este modo, si el género es una práctica performativa, hay una práctica (la performatividad) que consigue cuestionar el concepto hegemónico de género y sus reglas. Es posible, por tanto, crear fisuras en el discurso dominante, puesto que la pureza de dicho discurso se desbarata cuando se lleva a cabo un performance de género que expone las costuras dejadas por las reglas hegemónicas. En este sentido, propongo que las mujeres guerreras realizan una performatividad de género, en la medida en que realizan un performance que cuestiona los conceptos hegemónicos sobre la feminidad y la masculinidad, en las sociedades patriarcales latinoamericanas.

El segundo concepto analizado es el travestismo y está relacionado con el performance de género y con la performatividad de la mujer guerrera. Una mujer vestida como hombre (y viceversa) desafía las reglas sartoriales, así como las expectativas hegemónicas sobre la feminidad y la masculinidad, porque hay una dificultad en entender o leer a ese sujeto de acuerdo con las categorías de género dominantes. Es decir, que el/la travesti no es reconocido como un sujeto porque él/ella amenaza la lógica que define la categoría del sujeto. Justamente, el/la travesti cuestiona esos rituales de reconocimiento que garantizan la identidad e integridad de los sujetos en la comunidad, como lo explica Althusser (140).

Marjorie Garber en su libro *Vested Interest* (1992) argumenta que la figura del travesti representaría un tercer género, pero no se trata de un género en sí puesto que el travesti constituye una crisis de categorías (11). O sea, que el o la travesti destaca que las

dos categorías hegemónicas de género no son ni estables ni absolutas, y al mismo tiempo su presencia o performance cuestiona las expectativas hegemónicas sobre la ropa y el comportamiento asociado con ellas. En este último sentido, el/la travesti no llega a convertirse en un tercer género—como se ve tradicionalmente al andrógino—porque su performance y significados no pueden ser claramente demarcados (Garber 11). El/la travesti, entonces, no es ni masculino ni femenino ni andrógino, sino un ser en donde lo que se considera femenino o masculino no se concreta, ni llega a predominar uniformemente de acuerdo con la manera tradicional. Por esto, el performance del o de la travesti y su transgresión invitan a ver el género como un performance que no se atiene a reglas o categorías, sino que es diverso, complejo y está sujeto a una variedad de representaciones e identidades personales. Este proceso tiene lugar en los personajes de mujeres guerreras, especialmente con Diadorim en *Grande sertão* porque su travestismo no es temporal.

Como el travesti, el dandy del siglo XIX también consigue fraccionar los conceptos rígidos de representación de género, como apunta Roland Barthes (66). El dandy lleva a cabo dicho rompimiento a partir de técnicas que desarrolla con respecto a su actitud y al esmero que coloca en su vestuario. Estas técnicas constituyen el tercer concepto explicado en esta sección. En *The Language of Fashion*, Barthes señala que el dandy modificó la rígida estructura establecida por el uso de la ropa porque se separó de la sociedad al buscar distinguirse, destacarse (66-67). Esta distinción la consiguió gracias al empeño que colocó en su atuendo, en los detalles, y gracias a su posición dentro de la sociedad (66-69). Es decir, que el dandy desarrolló una técnica para distinguirse y, aunque su performance de género no es el del travesti, los ajustes o modificaciones que le

hizo a su vestimenta consiguieron transgredir barreras y cuestionar categorías. En este sentido, el performance de género puede verse a través de prácticas transgresivas o revolucionarias y, también, a partir del uso de elementos que transgreden fronteras. En el caso de la mujer guerrera, el uso del detalle se transparenta, por ejemplo, en las medias de la Pintada y en el cuidadoso estudio que realiza doña Bárbara de su imagen más “femenina”.

Otro concepto o técnica que sirve para cuestionar fronteras y transgredirlas es la de la pose. La crítica latinoamericana Sylvia Molloy propone una práctica performativa en su artículo “The Politics of Posing. Translating Decadence in Fin-de-Siècle Latin America” (1999), donde discute la posición de Oscar Wilde, quizás el dandy más conocido. Una de las propuestas de Molloy es la de recuperar el status de la pose, no como algo banal o superficial, sino como todo lo contrario debido a que “[p]osing makes evident the elusiveness of all constructions of identity, their fundamentally performative nature” (187). Para esta autora la pose problematiza el género, sus formulaciones y divisiones, ya que subvierte categorías y cuestiona modelos reproductivos, al tiempo que propone nuevos modos de identificación y ofrece y juega con nuevas identidades sexuales (187). La pose indica los performances de la feminidad y la masculinidad, y debido a su carácter de representación rompe con conceptos de género tradicionales y parciales, puesto que señala su artificialidad. Además, la pose ofrece nuevas estrategias para el performance de género, como la masculinidad hegemónica de la mujer guerrera. Por esto, la mujer guerrera puede posar la masculinidad hegemónica, es decir, representar ese papel, ya sea para insertarse en la sociedad o para confirmar su identidad, como se verá respecto a doña Bárbara y su poder de cacica.



Entonces, el performance del dandy a través del detalle y el uso de la pose señalan técnicas o performances que consiguen desestabilizar el concepto y las categorías del género, al igual que la performatividad de Butler o el travestismo de Garber. Estas cuatro herramientas teóricas presentan, por tanto, posibilidades con las cuales analizo cómo categorías rígidas y estables pueden quebrarse. Al mismo tiempo estas herramientas proponen una diversidad de performances de género y de estrategias de representación que me ayudan a no etiquetar—limitar y reducir—a la mujer guerrera, sino a señalar su riqueza performativa.

El análisis de texto de este capítulo, de este modo, examina la imagen de la mujer guerrera a través de su ropa, de su travestismo y masculinidad, así como a partir del uso e inversión de las técnicas del dandy y de la pose. La primera obra estudiada es *Los de abajo* por haber sido, de las tres novelas, la primera publicada. En el caso de la Pintada, el personaje estudiado, el uso transgresivo de la ropa se observa en el vestido elegante que roba, en los detalles de su atuendo, así como en sus medias y lo que ellas esconden.

#### 3.4. La Pintada es la de abajo

Críticos como Adolfo Franco, Clive Griffin, Marta Portal, y Jean Franco han estudiado a la Pintada como una fuerza mala o como prostituta dentro de la novela. Considero que esta imagen tradicional y conservadora ha afectado los estudios interdisciplinarios sobre la soldadera, porque al encasillar a la Pintada como negativa o reducirla a un rol sexual, se disminuye la importancia de la presencia que tuvieron las mujeres durante la Revolución Mexicana. Dicha imagen negativa y reductora limita el análisis del performance que tuvieron las mujeres en la Revolución, puesto que impide e

ignora la complejidad de la interferencia de ellas, en un ámbito tradicionalmente masculino como lo es la guerra. Por tanto, para expandir los estudios sobre las soldaderas, se genera la necesidad de recuperar y releer a la Pintada en la intersección de su transgresión de género y de clase, en términos de masculinidad y feminidad. La hipótesis que se sostiene, respecto al uso transgresivo de la ropa por parte de la Pintada, es que la transgresión del personaje cuestiona roles tradicionales de género, clase y raza. Ella, al apropiarse de determinados elementos, busca proyectar la imagen de una mujer de clase privilegiada pero no lo logra, y esta situación representa los deseos de las clases oprimidas que se sublevaron en la Revolución sin conseguir mejorar su posición.

El análisis aquí realizado, entonces, considera que la Pintada es una mujer con poder, una guerrera en la Revolución y una rebelde en contra de las instituciones patriarcales. Ella es masculina porque no sigue los esquemas tradicionales de las expectativas del rol femenino, como por ejemplo el asesinar debido a que tradicionalmente los únicos que matan en las guerras son los hombres. Además, la Pintada no es solamente la amante de Demetrio o una prostituta porque también es pobre, es de piel aceitunada, es decir no es blanca, y es una mujer de acción, poder y decisión. Ella no es una heroína, en el sentido tradicional del término, y aunque no pretendo justificar sus acciones, sí procuro, a través del análisis de sus prendas de vestir, rescatar su rol y su performance del olvido y de los estereotipos establecidos por la crítica.

La sección a continuación examina la ropa que la Pintada utiliza y roba en su ambiente revolucionario, así como los diferentes significados que su imagen y la construcción de una nueva imagen alcanzan a tener dentro de su contexto social.

### 3.4.1. Vestirse para la guerra

La imagen de la Pintada es compleja debido a que desempeña varios roles en el texto, como el de amante de Demetrio, líder de los saqueos, provee y manipula información, da órdenes y asesina a Camila. Estas diversas facetas del personaje se reflejan y complementan en su indumentaria puesto que la imagen de la Pintada representa a una mujer, a una mujer en un ambiente masculino, y a un sujeto que busca hacer parte del grupo dominante y que lucha por mejorar su condición social y económica. Del atuendo de la Pintada hay dos referencias en especial en la novela, una es en la casa que usan de mesón y la otra cuando van saliendo de la ciudad. El análisis, aquí realizado, tiene en cuenta estos dos ejemplos que aunque a primera vista pueden parecer pequeños, en realidad están cargados de significado. La siguiente cita constituye la primera descripción del vestuario del personaje:

La Pintada apareció de pronto en medio de la sala, luciendo un espléndido traje de seda de riquísimos encajes. -¡No más las medias se te olvidaron! – exclamó el güero Margarito desternillándose de risa. La muchacha de la Codorniz prorrumpió también en carcajadas. Pero a la Pintada nada se le dio; hizo una mueca de indiferencia, se tiró a 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». (153)

Es posible ver en esta cita que el vestido elegante que la hace diferente de todos no es el asunto principal, sino la falta de medias que combinan con el vestido. Además, con el comentario del güero Margarito, la Pintada es ridiculizada y vuelve a pertenecer al nivel de la banda, aun cuando se había destacado por estar en medio de la sala y con el vestido. Entonces, se deduce que ella no puede pretender ser alguien diferente o pertenecer a una distinta clase social o económica, por llevar solamente el vestido o por tener un rol central en el medio de la sala. En el momento en el que el personaje posa como alguien

de otra clase social, a través del vestido, los miembros de la banda la ridiculizan porque su representación de una mujer rica es incompleta y por tanto, falsa. No importa que la tela del vestido sea valiosa, porque ella no cumple con la convención de tener un atuendo completo, debido a la falta de medias apropiadas. Asimismo, su comportamiento tampoco respeta las convenciones sociales ya que se sienta en la alfombra. Se transparenta, de este modo, que la clase social, económica y cultural de la Pintada se imponen sobre la ropa que usa. Es decir, que su actitud demuestra que no pertenece a las clases privilegiadas (racial y económicamente hablando) o por lo menos al performance de clase que llevan a cabo dichos estratos socioeconómicos. Por esto, la Pintada no puede pasar como otro, ni siquiera posar temporalmente como una mujer rica para las personas alrededor de ella.

Herbert Spencer, uno de los pioneros de los estudios de la moda, en un artículo de 1892 argumentó que la moda “derived from the habits and appearance exhibited by those in power” (28). En este sentido, hay una imitación de clases sociales privilegiadas que la Pintada recrea al ponerse un vestido elegante. El traje espléndido y los encajes marcan el valor comercial de un atuendo que la Pintada no podría comprar y que no está acostumbrada a usar, como se observa en la opresión que le ejerce el calzado. Sin embargo, esta imitación es solamente posible porque la Revolución le permite al personaje tener acceso a ropa cara, dado que puede robársela como parte de su botín de guerra. Entonces, en el caso de la Pintada no se trata de una simple imitación de clase y sí de una apropiación (forzada) de un símbolo de estatus social, en la medida en que su vestido no imita otros, sino que se trata del vestido original.

Además, al tener en cuenta el ambiente de la Revolución, aun cuando el personaje se apropie de un atuendo que representa la imagen de una mujer de clase rica, no

consigue representar fielmente dicha imagen. Por tanto, el performance del personaje denota su transgresión social y no una imitación social, ya que se trata de una apropiación de elementos que marcan las diferencias entre las clases sociales. Asimismo, hay que tener en cuenta que al no usar las medias, la pose de la Pintada sólo pretende adueñarse de una parte de la imagen y no de la imagen completa de la mujer de clase alta. Se trata, entonces, de una reapropiación crítica de la imagen de la mujer de clase rica, en la que la Pintada estampa su sello personal en dicha imagen. Finalmente, la Pintada termina pidiendo que le traigan sus medias, porque su grupo social le recuerda que debe dar una imagen completa y no fragmentada de la otra clase social, es decir, que su reapropiación no es socialmente aceptable porque es vista como incompleta.

Esta imposibilidad que tiene la Pintada de adquirir otro estatus social (o al menos su apariencia) se extiende a otros personajes. De hecho, cubre a todos los campesinos en la novela, porque no tienen una oportunidad más allá de las posibilidades de mejoría económica dadas por la Revolución: los saqueos. Hay que recordar que de los miembros de la banda de Demetrio solamente Cervantes, que no era campesino y pertenecía a una clase social favorecida, sobrevive y hace dinero con la Revolución. Como resultado, la novela presenta una crítica de la falta de movilidad de las clases en México. El mismo título de la novela, *Los de abajo*, recuerda que los de abajo nunca serán los de arriba, así se apropien de vestidos elegantes.

En la otra ocasión donde se habla del atuendo de la Pintada el narrador dice:

Muy ufana, lucía vestido de seda y grandes arracadas de oro; el azul pálido del talle acentuaba el tinte aceitunado de su rostro y las manchas cobrizas de la avería. Perniabierta, su falda se remangaba hasta la rodilla y se veían sus medias deslavadas y con muchos agujeros. Llevaba revólver al pecho y una cartuchera cruzada sobre la cabeza de la silla. (160)

Aunque en esta presentación de la Pintada ella es pobre y descuidada debido al aspecto de su ropa (medias deslavadas y llenas de agujeros), su apariencia tiene una imagen doble. La imagen dupla se debe a que lleva vestido y aretes al mismo tiempo que carga un revólver, una cartuchera y cabalga como los hombres. Por tanto, ella no es un *tomboy* o una guerrera disfrazada, porque en su apariencia mantiene la convención de la ropa femenina de mujer: vestido y arracadas, y usa elementos tradicionalmente masculinos: revólver y cartuchera.

Esta doble imagen de la Pintada puede originarse en el hecho de que se encuentra en el medio de la guerra, un ámbito hegemoníicamente masculino y, por eso, usa elementos masculinos, pero hay que notar que no es la única mujer presente allí. Camila, la amante de Demetrio, representa el papel de la Adelita (amante o novia) y la descripción de su ropa aparece solamente una vez y sirve para destacar su pobreza, su cultura y su intento inútil de conquistar a Cervantes: “Y en el fondo de guijas lavadas se reprodujo con su blusa amarilla de cintas verdes, sus enaguas blancas sin almidonar, lamida la cabeza y estiradas las cejas y la frente; tal como se había ataviado para gustar a Luis” (119-20). De esta manera, la ropa de la Pintada, por tener más protagonismo, cumple un papel más relevante ya que señala la transgresión de la presencia de lo femenino en un ámbito hegemónico masculino, así como indica una transgresión social.

Las diferentes prendas de vestir de la Pintada ayudan a construir su performance transgresivo de clase y género como mujer rica (vestido) y pobre (no tiene las medias), y como mujer y guerrero (revólver). En este sentido, a raíz de su transgresión la Pintada no presenta una imagen radicalmente diferente a la que tiene, sino que personaliza su imagen. Además, mientras los elementos tradicionalmente masculinos en el atuendo de la

Pintada enfatizan su agencia y transgresión de género, los elementos hegemónicos femeninos señalan su estatus social (ausencia de medias) y sus esperanzas o deseos o agenda (vestido elegante). De esta manera, las partes de su indumentaria enfatizan diferentes aspectos del personaje.

En la cita donde aparece la doble imagen de la Pintada es posible observar, también, cómo se desvirtúa la elegancia de la Pintada a través de contrastes: elegancia (vestido) versus rostro (manchas), actitud (ufana) con mala postura (perniabierta) y vestido versus revólver y cartuchera. Más que mostrar a una mujer elegante, entonces, la cita especifica la condición de la Pintada y la sitúa al mismo nivel de los hombres del bando de Demetrio, por su comportamiento salvaje, falta de preocupación por lo físico y su pobreza. En este sentido la Pintada, una vez más, no se diferencia de los personajes de la novela porque ella es tan decadente como ellos, y la atmósfera de corrupción física y moral también la abarca.

Las dos descripciones de los atuendos del personaje, entonces, señalan y presentan el estatus económico de la Pintada, así como su personalidad femenina, a través del uso y la reapropiación de símbolos de estatus social y, por último, indican su lado masculino debido a su actitud en la guerra. Para complementar este análisis, a continuación se analizan las medias de la Pintada, puesto que a través de ellas se observa mejor su transgresión de género. Las medias representan parte de sus deseos de cumplir con los requisitos de una imagen de mujer de clase social alta, y también crean un espacio para cargar el cuchillo con el que puede asesinar a Camila, la mujer abnegada.

### 3.4.2. Vestirse para matar

Aun cuando el vestido de la Pintada tiene un papel importante, la prenda de este personaje que más aparece en la novela son las medias: cuando conoció a Demetrio, en las dos descripciones anteriores sobre su indumentaria (cuando no se las pone y se las pide a Pancraccio, y cuando va a caballo) y cuando saca el puñal. Debido a esta presencia las medias se convierten en un símbolo constante que se refiere tanto al estatus social y económico de la Pintada como a su feminidad y sensualidad. Sin embargo, hay que tener en cuenta también la función que desempeñan las medias, puesto que cubren la piel del personaje y su color azul oculta el color de piel de la Pintada. En este sentido, sugiero que las medias cubren y encubren al personaje. Esta misma situación ocurre con el vestido ya que la cubre y la encubre, en la medida en que cubre su cuerpo y encubre temporalmente su pobreza. Sin embargo, las medias tienen otro rol asociado con la acción de encubrir, debido a que ellas esconden un cuchillo: “Y todo fue en un abrir y cerrar de ojos, se inclinó, sacó una hoja aguda y brillante de entre la media y la pierna y se lanzó sobre Camila” (183). En esta cita, el cuchillo, que es el arma asesina y un elemento asociado tradicionalmente a la esfera masculina, estaba encubierto por la media, o sea, que estaba oculto por un símbolo femenino.<sup>19</sup>

La media que le da cierta elegancia y diferencia a la Pintada de los otros es precisamente la que oculta el arma con la que se rebela ante los hombres, y aun cuando es el elemento que la debería hacer más “femenina” es el que esconde su rebeldía. La media, entonces, le da un espacio para actuar y acabar con su antagonista: Camila. Y aunque la media es solamente un detalle de su atuendo, llega a desempeñar un rol esencial al

---

<sup>19</sup> Un estudio más detallado del cuchillo se presenta en el quinto capítulo.



amenazar y transgredir fronteras de comportamiento de género y clase. De acuerdo con Barthes, jugar con los detalles de la vestimenta era un rol esencial para el dandy porque el “‘detail’ allowed his clothing, in theory, to become indefinitely ‘other’”(67). En este sentido, la media de la Pintada constituye ese tipo de detalle, en la medida en que le permite romper con las reglas hegemónicas y, por tanto, convertirse en un otro que cuestiona comportamientos y normas. Y claro, por ser ese otro no tiene un lugar en la banda y debe ser expulsada.

Mientras que para Barthes el uso del detalle en el atuendo representa la otredad, para Dani Cavallaro y Alexandra Warwick en *Fashioning the Frame* el detalle enfatiza más el poder performativo de la ropa. Estas críticas sostienen que “[t]he power of dress to threaten boundaries (between self and non-self, the individual and the collective, discipline and transgression) is emphasized by items of clothing such as masks and veils, which epitomize duplicity and the co-existence of concealment and revelation, presence and absence” (xxi). Por lo anterior, la media es una especie de velo por el carácter doble que posee, ya que coloca a Pintada en la encrucijada de lo que es y no es aceptado como femenino en términos de comportamiento (asesinar) y del uso de la ropa. En este sentido, si la ausencia de las medias descubría el estatus socio-económico de la Pintada, como en la primera descripción de su ropa, su presencia cubre su cuerpo, así como vela sus intenciones al esconder el cuchillo. Por tanto, las medias al funcionar como velo y como parte de la performatividad de la Pintada, enfatizan la transgresión de género del personaje.

Respecto al cuchillo, cuando la Pintada lo usa, ella representa a la mujer mala porque mata a la inocente y buena de Camila, y esta visión de mujer mala ha sido

aceptada por algunos críticos literarios, como Clive Griffin. No obstante, la media al funcionar como velo crea un espacio para el cuchillo, y es justamente este espacio y el uso del cuchillo lo que le proporcionan una agencia a la Pintada. De este modo, debe recordarse la historia de Camila. Ella es una pobre campesina de un pueblo, donde se hospedan los revolucionarios para que Demetrio se recupera de las heridas de un combate. Ella se enamora de Luis Cervantes, que es el único miembro del grupo de Demetrio que es estudiante de medicina y es de raza blanca. Cervantes rechaza a Camila, pero tiempo después decide ayudar a Demetrio porque este último se había enamorado de la muchacha. Entonces, Cervantes vuelve al pueblo y convence a Camila de que se escapen, pero él no se queda con ella sino que se la entrega a Demetrio. Finalmente Camila, aun cuando había sido engañada, usada y la Pintada le había ofrecido llevarla de vuelta a su pueblo, decide quedarse con Demetrio. Por tanto, la Pintada al matar con el cuchillo a Camila, primero, se rebela ante el poder de Demetrio, y segundo acaba con el personaje que mejor encarna la idea del ángel del hogar (la mujer buena) en la novela.

Con respecto a esta idea anterior, debe destacarse que el ángel del hogar siempre ha tenido un rol determinante en la sociedad patriarcal, ya que al obliterar su voluntad ha ayudado a mantener el *status quo*. Virginia Woolf consideraba que el ángel del hogar “was intensely sympathetic. She was immensely charming. She was utterly unselfish. She excelled in the difficult arts of family life. She sacrificed herself daily.... she never had a mind or a wish of her own” (285). En este sentido, Camila, por aceptar inocentemente la propuesta de escaparse con Cervantes y luego por quedarse con Demetrio, representa el ángel del hogar en la Revolución, casi como una especie de abnegada Adelita. Con la muerte de Camila, entonces, la Pintada elimina el procedimiento por el cual se da la

objetivación de la mujer en las sociedades patriarcales, es decir, el tratamiento que se hace de ella como un bien robable e intercambiable entre los hombres, y que además no protesta y se acomoda a las circunstancias. Por esta razón se confirma el carácter transgresivo del performance de la Pintada, y se observa cómo ella cuestiona el ambiente masculino de la guerra con su presencia y su desempeño. Al asesinar al personaje que tiene uno de los roles que tradicionalmente la mujer desempeña en el ámbito de la sociedad tradicional, la Pintada lleva a cabo una performatividad que expone la estructura de su sociedad.

Como se ha observado con la pose y el performance de la Pintada, así como con su transgresión en términos de ropa, este personaje al tiempo que expone y cuestiona las reglas de su sociedad con su performatividad, representa deseos sociales y económicos de una clase pobre, de una raza discriminada y de un rol de género marginal. La Pintada, entonces, encarna un proyecto, o a menos el deseo de un proyecto, de reconfigurar la sociedad mexicana; un proyecto que aun con una Revolución no fue permitido y al igual que la Pintada fue expulsado.

Con el uso transgresivo de la ropa que realiza la Pintada se observa su empoderamiento social y transgresión de roles femeninos. Esta transgresión, en la novela de Rómulo Gallegos, se estudia con respecto al personaje de doña Bárbara porque ella también trasciende roles femeninos aunque de manera diferente a la Pintada, como se analiza a continuación. La manipulación que doña Bárbara lleva a cabo a través de su indumentaria produce varias imágenes, puesto que ella es vista como marimacho, mujerona, llanera, cacica, hermosa y embrujadora de hombres, es decir, que produce varias imágenes que pueden ser masculinas y/o femeninas. En este sentido, mientras la

Pintada tiene una imagen femenina, doña Bárbara juega con varias y en esta medida, su transgresión posee diferentes significados. En la siguiente sección se tiene en cuenta esta diversidad y se señala cómo el empoderamiento social de doña Bárbara está mucho más marcado que el de la Pintada, debido a que ella consigue convertirse en la cacica y no está subordinada a nadie.

### 3.5. Revisitando la barbarie

La lectura crítica más común sobre la novela de Gallegos ha sido la de ver la obra como representante de la disputa entre la civilización y la barbarie, en donde doña Bárbara claramente representa el lado atrasado y salvaje. Por tanto, la hipótesis que se plantea en esta sección es que doña Bárbara no es ni salvaje ni atrasada, sino que utilizó varias estrategias para llegar a una posición de poder y mantenerse en él. Una de estas estrategias es la transformación de su imagen gracias al uso transgresivo de la ropa, porque consigue proyectarse como llanera, cacica, mujer fuerte o mujer sexual y manipular su sociedad. Entonces, esta sección estudia la estrategia de empoderamiento del personaje a través de la manipulación de su indumentaria, por lo cual se reexamina la visión tradicional que asocia a doña Bárbara con la barbarie y el atraso.

Reconocidos críticos literarios han realizado la lectura de la barbarie y han mostrado a doña Bárbara, ya sea como representante del discurso de la ilegitimidad (González Echevarría “Doña Bárbara” 91), como producto de su traumática violación (Alonso “Otra sería” 434), como una representación de la dictadura de Gómez (Sommer 275), y como corporización de los valores negativos de una cultura (Blasi 65). Otros críticos han buscado las raíces de la identificación simbólica de doña Bárbara con la

barbarie. Así por ejemplo, Sturgis E. Leavitt en “Sex & Symbolism in *Doña Bárbara*”, artículo publicado en 1967 en el primer número de la *Revista de estudios hispánicos*, señala que el personaje de doña Bárbara es poco coherente, sobre todo por su cambio con respecto a Santos Luzardo (118-9). Leavitt finalmente concluye que el conflicto de coherencia no existe porque el simbolismo precedió la escritura de la novela, es decir, que había una ideología impuesta con anterioridad por el escritor. De la misma manera Victorien Lavou Zoungbo apunta que el simbolismo se encuentra *a priori* y permea la novela (216). Entonces, estos dos últimos críticos señalan que el simbolismo, en el cual doña Bárbara representa la barbarie, antecede la caracterización del personaje y, por eso, hay una condena de su actitud en la medida en que ella representa el impedimento de la llegada o el desarrollo del progreso.

Críticos como Sharon Magnarelli, Stephen Henighan y Jorge J. Barrueto han realizado lecturas diferentes de la construcción del personaje, pero su motivación para la lectura de doña Bárbara ha partido más de aproximaciones teóricas (feminismo o estudios de la subalternidad) que del análisis del texto. Por ejemplo, Magnarelli ve que el personaje desafía lo que es definido como cultura dentro del texto y está opuesto a la civilización y por ello, es juzgada negativamente (12-16). Henighan, por su parte, observa que tanto doña Bárbara como Santos representan desviaciones de las construcciones tradicionales de identidad de género (29), y que doña Bárbara debe construir su feminidad para que Santos construya su masculinidad (44). Y por último, para Barrueto doña Bárbara representa la otredad de raza, género y cultura que no tiene cabida dentro de la ideología que Gallegos quiere promover con la novela y, por tanto, ella debe ser borrada, expulsada (185-86, 191).

A lo largo de estas interpretaciones de una u otra forma doña Bárbara continúa siendo metonimia para la barbarie y el atraso, lo cual indica que el personaje ha sido usado para explicar la posición ideológica y simbólica de la novela (conflicto civilización-barbarie), pero no ha sido estudiado en detalle. Entonces, el propósito de esta sección, sobre la novela de Gallegos, es analizar el uso transgresivo de la ropa que lleva a cabo doña Bárbara. Es decir, que se trata de dar una nueva imagen de doña Bárbara que tenga en cuenta su empoderamiento y transgresiones, así como lo que estas estrategias representan dentro de su contexto. La hipótesis que se propone es que para empoderarse doña Bárbara manipula su indumentaria de acuerdo con las reglas de su sociedad.

Con respecto a la imagen del personaje dentro de la novela, sobre todo en el prólogo escrito en 1954, doña Bárbara está fuertemente vinculada no tanto con la barbarie, sino con la llanura “¿[b]ella entonces, también, como la llanura?” (Gallegos 5). Sin embargo, hay que tener en cuenta que mientras la llanura (o los Llanos) se constituye como femenina “[t]ierra abierta y tendida” (Gallegos 55), doña Bárbara, según Stephen Henighan, no es femenina porque no está construida de esa forma (34). Es decir, que el personaje está construido más a partir de lo masculino o por lo menos a partir de un discurso de género ambivalente, pero no como solamente femenina porque doña Bárbara no desempeña el rol tradicional de la mujer. Entonces, si se tiene en cuenta que en la novela doña Bárbara ha luchado para sobresalir por encima de los demás, ya sea como mujer guerrera, como cacica y como el pilar del poder en el Arauca, su construcción no es solamente femenina ni bárbara.

Por lo tanto, esta lucha que desarrolla el personaje se observa en la ropa que usa y en la manipulación que realiza de su propia imagen, ya que dicha manipulación le sirve

como elemento de poder y de autoempoderamiento. Las estrategias que doña Bárbara utiliza, respecto a su indumentaria para llegar al poder y mantenerse en él, son escoger verse masculina (llanero), semi-femenina (en la casa con sus amantes) o femenina (seductora), en el sentido tradicional que tienen estas palabras. De este modo, la vestimenta del personaje justamente se divide en tres grupos que buscan representar estas imágenes, y que se pasan a analizar a continuación. El análisis de la siguiente sección, entonces, muestra cómo doña Bárbara manipula las expectativas sobre el uso de la ropa y el comportamiento de una mujer mestiza, de cultura indígena y pobre que llega a detentar el poder en el Arauca.

### 3.5.1. De la imagen masculina a la semi-femenina

En esta primera parte sobre la indumentaria de doña Bárbara se examinan dos tipos de su vestimenta: primero, el que proyecta la imagen masculina, y luego el de la imagen semi-femenina. Por esto, se podrá observar mejor la transgresión de doña Bárbara y cómo ella lleva a cabo dichas manipulaciones.

La primera descripción directa del primer grupo de ropa que usa doña Bárbara, es decir, donde su apariencia es vista como hombruna y marimacha, es la de “amazona repugnante de pantalones hombrunos hasta los tobillos bajo la falda recogida al arzón, lazo en mano” (111). En esta representación masculina, su ropa oculta un hombre (la falda encima del pantalón) y la hace verse como una amazona repugnante, según el narrador extradiegético.<sup>20</sup> La transgresión sartorial de doña Bárbara está calificada como negativa por parte del narrador, porque la falda encima del pantalón no es estéticamente

---

<sup>20</sup> Por narrador extradiegético, me refiero al narrador que se encuentra por fuera de los hechos de la narración (la diégesis) (Prince 20).

compatible o combinable, debido a que no respeta los límites sartoriales de los dos géneros tradicionalmente reconocidos. En este sentido, el uso inapropiado de ropa del otro género sexual masculiniza a doña Bárbara, porque aun cuando usa una falda amazona ella se vuelve “repulsiva” dentro de la economía de la novela.

La combinación del elemento femenino (falda) con el elemento doblemente masculino (“pantalones hombrunos”, como los llama el narrador) en la cita, parece de hecho proporcionar una imagen de la amazona, ya sea la mujer de la mitología o la de la mujer que monta a caballo. Sin embargo, sugiero que el personaje subvierte la imagen tradicional de este mito y de la visión de la mujer que monta a caballo. Primero, aunque el adjetivo amazona tradicionalmente ha sido usado para referirse a la mujer que monta a caballo, al describir a doña Bárbara como amazona el narrador va un paso más allá, porque ella no está montando a caballo, sino que está comportándose como llanero. En este sentido, al llamarla amazona se está enfatizando su comportamiento masculino y no solamente la ropa que usa para montar a caballo. Además, no se debe dejar de lado que aunque doña Bárbara usa una falda larga, ella lleva pantalones y la falda está recogida en el arzón. Por tanto, su descripción no es sencillamente la de mujer que monta a caballo.

Y segundo, con respecto a la descripción del personaje como amazona, hay que tener en cuenta el mito de las Amazonas. La representación de ellas se ha dividido entre la actitud guerrera masculina y la vestimenta femenina: “They have always been depicted as slim, well-muscled and attractive, whether with pert breasts and well-turned thighs on sixth-century BC black-figure vases, or in push-up corsets and skimpy tunics in *Xena, Warrior Princess* on television” (Wilde 4). Con respecto a esta descripción, hay una diferencia con doña Bárbara, puesto que ella no muestra su cuerpo sino que lo cubre bajo



sus ropas y por ello, su sexo, como el elemento que confirmaría su género, no es visible. Ella, por tanto, se convierte en un tipo de enigma sexual que pone en duda las estructuras de género hegemónicas, ya que no muestra sus marcadores físicos de género (cuerpo y sexo). De aquí que el narrador la califique como repulsiva.

Sin embargo, como anota David E. Jones, Heródoto mostró otra imagen de las amazonas: “Amazons were described as wearing long trousers, midhigh-length coats, leather boots, and Phrygian hats, the outfit still worn by nomadic pastoral groups in the area” (6). Por esto, doña Bárbara se aproxima más al recuento de Heródoto sobre las amazonas en términos de vestuario. Entonces, la diferencia entre estas dos imágenes de las amazonas (la campesina masculinizada y la guerrera feminizada) señala que la feminización puede haber resultado de un intento por balancear la fuerte presencia de la masculinidad con un cuerpo visiblemente femenino. El propósito habría sido el de aclarar que se trataba de una mujer y no de una monstruosidad o de un ser de un género diferente y no reglamentado. Además, si se considera que Garber argumenta que la historia del travestismo ha estado fuertemente ligada al discurso de la homosexualidad (4), enfatizar el cuerpo femenino de las amazonas, por tanto, busca borrar sospechas de lesbianismo. En este sentido, doña Bárbara dentro de la economía de la novela es repulsiva a raíz del uso transgresivo que hace de la ropa, ya que su cuerpo físico está cubierto y su comportamiento e imagen amenazan categorías, límites y deseos de las dos categorías hegemónicas de género.

Además de la masculinidad del personaje presente en la ropa, su comportamiento refuerza dicha imagen masculina ya que en la cita anterior de la novela doña Bárbara llevaba el lazo, insultaba a los peones y le destrozaba los ijares a la bestia (111-2). Por

tanto, el comportamiento esperado de acuerdo con el género biológico (sexo) de doña Bárbara se contrapone a su imagen masculina o a su hombre interiorizado, es decir, que su transgresión en términos de comportamiento y vestuario rompe el hábito (rituales de reconocimiento ideológicos) de reconocer ciertas marcas de vestimenta y actitud como pertenecientes a un sólo género sexual.

Dado que dentro de la novela doña Bárbara es conocida por su actitud “hombruna” y de llanera, se observa que la repetición de su vestuario es una forma de sostener la imagen masculina de llanero y la posición de poder que ésta conlleva en dicho ambiente. Puede deducirse, entonces, que doña Bárbara ha llevado a cabo un tipo de performatividad a través de esta imagen masculina, porque su performance de género le permite mostrar la artificialidad del rol que la sociedad tradicional le asignó por verla como mujer indígena y pobre. Además, hay que tener en cuenta que desde un punto de vista tradicional ella debería ser sumisa y subordinada (por ser mujer, indígena y pobre) y en esta medida, el ser masculina—hombruna—se convierte en una forma de resistencia social. Ser hombruna, por tanto, le permite ser cacica, al tiempo que manipular su vestimenta la deja consolidar su entrada al ámbito masculino y machista de los llanos. Es decir, que a través de su comportamiento masculino refuerza la imagen que proporciona con su vestuario y de este modo, su performatividad pone en duda las categorías hegemónicas de mujer y de hombre.

En un orden de género patriarcal, de acuerdo con Connell, las masculinidades están organizadas alrededor de una relación social entre los hombres y las mujeres (*The Men* 31). En lugares y espacios como los llanos, hay una fuerte oposición entre lo masculino y lo femenino, y como resultado la masculinidad hegemónica es a menudo

definida negativamente, es decir, como opuesta a la feminidad en dicha sociedad (*The Men* 31; Segal x). En este sentido, al seguir el análisis sobre las masculinidades de Segal y de Connell, doña Bárbara, por haber cruzado los límites de género sartoriales y evitar ser vista como femenina, amenaza la supuesta pureza del ámbito masculino hegemónico, puesto que su transgresión cuestiona esa definición de masculinidad hegemónica. Su performance es, entonces, una performatividad que expone que una mujer (de sexo femenino) puede performar la masculinidad hegemónica. Esto se debe a que el sexo no se corresponde con un determinado comportamiento de género, ya que el personaje llega a ser la cacica, a dictar la ley en los llanos, a la vez que tiene la fuerza para castrar un toro.<sup>21</sup>

También, gracias a performances altamente simbólicos, como lo es la castración de un toro por ejemplo, doña Bárbara consolida su acceso a elementos que representan el poder masculino tradicional. De esta manera, ella tiene acceso a herramientas culturales que le proporcionan una posición de poder en su sociedad. En el sentido que le da Jacques Lacan, doña Bárbara al castrar a un toro sostiene el poder que le proporciona el “Falo,” aun cuando es mujer. De este modo, el performance de doña Bárbara demuestra que la masculinidad y la feminidad no se contraponen, sino que pueden coexistir, y la masculinidad hegemónica no es una prerrogativa de los hombres.

Además de proyectar dicha imagen masculina y acceder a mecanismos de poder reservados a la masculinidad, doña Bárbara representa una imagen semi-femenina que se transparenta en el segundo grupo de vestimenta que usa. Este segundo tipo aparece cuando doña Bárbara está en su casa y también se caracteriza por falta de toques

---

<sup>21</sup> El análisis del performance de masculinidad hegemónica se lleva a cabo con mayor profundidad en el quinto capítulo.

femeninos. Este tipo, entonces, apunta más hacia un tipo de vestimenta a-género, es decir, a una ausencia de marcas asociadas con la identidad femenina tradicional. Esta imagen semi-femenina es la de una sencilla bata blanca, cerrada hasta el cuello y con mangas que le cubrían completamente los brazos (Gallegos 62). La bata cubre el cuerpo de doña Bárbara y evita ver/mostrar sus marcas identitarias sexuales, pero debe destacarse que no se trata de un encubrimiento doble, como el de la falda y los pantalones de la primera descripción. Hay que tener en cuenta que dentro de la economía de la novela, doña Bárbara representa una imagen masculina (cacica) y, en este sentido, la función que lleva a cabo esta bata, al cubrir el cuerpo marimacho, es disminuir la exacerbada masculinidad del personaje sin llegar a exponer rasgos femeninos. Por esto, con la descripción de la bata se crea una imagen más compleja de doña Bárbara, porque aun cuando su cuerpo físico continúa tapado, la bata comienza a rearticular la imagen masculina del personaje.

Una segunda descripción de la bata dentro de la novela se aproxima más a la idea hegemónica de lo femenino y coincide con el hecho de que doña Bárbara está enamorada de Santos: “Vestía una bata blanca, adornada con encajes, que dejaba al descubierto sus hombros y brazos bien torneados” (235). Aunque esta descripción es similar a la de la otra bata, deja de ser una prenda a-sexuada (o “a-género”) porque presenta elementos tradicionalmente vistos como femeninos, como lo son los encajes. Además, debido a que partes de su cuerpo, como los hombros y los brazos, están descubiertos se nota su feminidad. Asimismo, ella se encuentra en San Fernando buscando redimirse con Santos. En este sentido hay que notar, primero, que mientras doña Bárbara está al lado de los peones y desempeña labores de llanero es una amazona de falda y pantalón; segundo, que usa una bata que la cubre cuando está en su casa cenando y/o con su amante Balbino y,

tercero, que lleva una bata abierta cuando está enamorada de Santos. Por tanto, la descripción de la indumentaria del personaje está conectada con el contexto que la rodea, así como sus intenciones.

También, debe recordarse que en un primer momento doña Bárbara pensaba tratar a Santos como a Balbino o como a sus hombres anteriores, es decir, cautivarlo con su apariencia seductora y belleza física y, luego, subordinarlo a ella. Sin embargo, doña Bárbara no sólo no logra conquistar a Santos, sino que termina enamorándose de él y subordinándose a este sentimiento. Pero antes de decidir redimirse para poder conquistarlo de “buena forma”, ella había pensado que lo podía cautivar con su apariencia física. Entonces, cuando doña Bárbara está enamorada de Santos y vuelve a usar una bata—pero una bata que destaca su figura femenina—se deduce que el deseo de cautivar a Santos representa una situación en la cual ella descubre su cuerpo y su ropa se feminiza. Por esto, doña Bárbara obedece las convenciones de la ropa femenina para seducir a un hombre y por esta razón, puede observarse que está familiarizada con esta imagen tradicional de la mujer.

Como se ha visto hasta el momento, doña Bárbara usa su indumentaria para jugar con las categorías de género, ya sea a través de una vestimenta hombruna o batas que cubren su cuerpo o que la hacen más femenina. El uso de su indumentaria es transgresivo porque rompe barreras de género y es estratégico puesto que depende del contexto inmediato del personaje y las intenciones o deseos—agenda—que tenga. El tercer grupo o tipo de indumentaria termina de complementar esta situación, porque si doña Bárbara puede verse como marimacho o semi-femenina, también puede verse muy femenina y

resaltar aun más su sexualidad. Este tercer grupo de vestimenta la lleva durante el rodeo y se pasa a estudiar a continuación.

### 3.5.2. Feminidad compulsiva: vestirse para seducir

Esta sección estudia el tercer grupo de ropa que utiliza doña Bárbara y cómo complementa su indumentaria en general. Este último grupo de ropa que ella usa está constituido por una imagen mucho más femenina que la que proyectaban las batas, porque no sólo destaca su belleza, sino también su sexualidad. Por consiguiente, con esta imagen doña Bárbara cuestiona aun más su imagen de marimacho y de llanero experto. Esta vestimenta aparece en el rodeo, momento en el cual Santos Luzardo demuestra finalmente ser un llanero de verdad y doña Bárbara comienza a enamorarse de él.

Hay que señalar que durante el rodeo Santos enlaza un toro rebelde, por lo cual vuelve a demostrar que sabe ser llanero y, por ello, muy hombre para su contexto. Para Henighan en el rodeo se define la diferencia entre el principio masculino y el femenino y este episodio en particular “subordinates the threat of androgyny by demonstrating Santos Luzardo’s *machismo* and drawing out Doña Bárbara’s *femininity*” (37). Sin embargo, más que observar la androginia, considero que Santos al enlazar el toro demuestra que es capaz de enlazar a la cacica y puede comenzar a domarla. La situación que doña Bárbara había creado se revierte, porque cuando ella demuestra ser más mujer (en el sentido tradicional) debido a su comportamiento y apariencia, Santos evita caer en las redes de ella y de hecho, es ella la que cae en la soga de él. Entonces más que definir los principios de lo masculino y lo femenino, que señalaba Henighan, lo que se establece en el rodeo es un orden jerárquico en el cual doña Bárbara pasa a estar sometida a Santos.

A pesar de que doña Bárbara no consigue cautivar a Santos, debe analizarse su ropa para poder reconocer sus estrategias y transgresiones. La indumentaria que ella utilizaba en el rodeo es ésta: “Llevaba un pañuelo azul de seda anudado al cuello, con las puntas sobre el escote de la blusa; usaba una falda amazona, y hasta el sombrero 'pelodeguama', típico del llanero, única prenda masculina en su atavío, llevábalo con cierta gracia femenil” (117). Entonces, la imagen semi-femenina de la bata es desplazada por esta vestimenta marcadamente femenina, no sólo por la ropa en sí sino también porque el narrador señala la feminidad del personaje (gracia femenil). Además, aun cuando vuelve a aparecer la palabra “amazona”, esta vez lo hace como adjetivo descriptivo de la falda y no hay una connotación despectiva. Asimismo, doña Bárbara está a caballo y se comporta como mujer en el sentido tradicional (monta a mujeriegas) y como mujer de clase alta (no toma parte en los trabajos) (117, 119).

De esta imagen femenina también sobresalen el pañuelo y el sombrero. El primero de éstos es un aderezo que destaca la delicadeza del atuendo, y sus puntas sobre el escote buscan llamar la atención sobre los senos del personaje, o sea, que las puntas destacan una de las marcas corporales femeninas del personaje que no había aparecido antes. El segundo elemento importante en esta descripción es el sombrero ya que enmarca la combinación de falda y blusa, y aunque éste no sea típicamente femenino puede ser llevado con “gracia” y ser feminizado. En esta ocasión el elemento masculino (sombrero llanero) resalta su feminidad, mientras que con la primera descripción (pantalones hombrunos) se destacaba la masculinidad. De esta manera, para el narrador el sombrero masculino no es transgresivo sino gracioso, ya que la presencia de lo masculino resalta la feminidad y no la niega, como sucedía con la primera descripción. El sombrero, entonces,

se convierte en un elemento neutro que puede señalar tanto lo femenino como lo masculino y no es exclusivo de ninguno de estos polos. Por lo tanto, el vestuario de doña Bárbara en el rodeo, junto con el pañuelo y el sombrero, consigue ser la indumentaria más femenina. Es también el atuendo gracias al cual doña Bárbara se diferencia de su contexto (rodeo) y de los hombres allí presentes, no por su transgresión sino por su obediencia de las reglas hegemónicas.

La presencia y el uso tanto del pañuelo como del sombrero en el atuendo de doña Bárbara, en la descripción del rodeo, se relacionan con el uso del detalle. Como ya se explicó en el análisis sobre la Pintada, para Roland Barthes es justamente a través del detalle que el dandy busca diferenciarse del resto de la sociedad, puesto que le confiere una distinción “this is precisely the job of the ‘detail’ which is to allow the dandy to escape the masses and never to be engulfed by them” (67). Si el detalle diferencia al dandy de otros hombres en su sociedad y le hace adquirir un status diferente, en una sociedad que parece borrarlo o uniformarlo, el detalle en doña Bárbara procura que ella sea aceptada en el rodeo como mujer femenina y no como marimacho. Debido a la situación en la que se encuentra y para poder conquistar a Santos, ella no puede ser hombruna, porque así él no se enamoraría de ella. Por tanto, ella debe manipular su imagen a través de detalles que le confieren una distinción y que le permiten proyectarse como femenina.

Además, Barthes sostiene que “the vestimentary ‘detail’ is no longer a concrete object here, no matter how minute; it is a way, often subtly indirect, of destroying or ‘deforming’ clothing, or removing it from all sense of value as soon as a value becomes a shared one” (67). De esta forma, el detalle, como la performatividad butleriana, consigue



subvertir los parámetros de la sociedad hegemónica al transformar la figura del doña Bárbara por destacar su singularidad. El detalle de la ropa es una forma de deconstruir o deformar el valor de un elemento, de darle un nuevo significado (feminidad o masculinidad según el caso), como lo son el pañuelo y el sombrero llanero de doña Bárbara.

En relación con el sombrero, más que con el pañuelo, se observa que ciertos aderezos o prendas percibidas como masculinas pueden ayudar a construir una imagen muy femenina. Por esto, determinados elementos que parecen promover una asignación de género excluyente, ya sea femenina o masculina, en realidad no son tan diferentes ni excluyentes entre ellos. Por tanto, puede observarse que la distancia que existe entre estos elementos y las imágenes de género es artificialmente construida por códigos sociales. Con el sombrero, el poder performativo de la ropa de doña Bárbara destaca su lado femenino y no el masculino, por lo que se destaca su uso transgresivo.

La feminidad de doña Bárbara también se refuerza durante el rodeo, debido a la actitud del personaje. No sólo su cuerpo debe ser mostrado (en el escote), sino que ella debe verse y comportarse femeninamente como se observa en su posición en el caballo porque “[f]inalmente, montaba a mujeriegas, cosa que no acostumbraba en el trabajo, y todo esto hacía olvidar a la famosa marimacho” (117). Doña Bárbara que era llanera, enlazaba y castraba a un toro y además, había modificado las leyes para obtener de ellas el mayor provecho, termina por cambiar su postura y su actitud masculina, es decir, que posa para hacerse femenina. Se trata de la pose como estrategia, como la analiza Molloy, y que le sirve a doña Bárbara para mantener su poder en la sociedad.

El personaje desarrolla una pose femenina paralela a la de su imagen de marimacho, para mantener el poder que logró consolidar con su masculinidad. Esta estrategia del personaje se basa en los preconceptos sobre la jerarquía o las reglas de género de la sociedad. Ella utiliza a su favor estos preconceptos debido a que los subvierte con el propósito de representar, ya sea a la mujer femenina tradicional o ya sea a la marimacho que es más llanera que los mismos llaneros. Sin embargo, hay que recordar que doña Bárbara al vestirse femeninamente y posar dicha feminidad para cautivar a su presa, termina por enamorarse. Y aun cuando no necesariamente esta situación la haría subordinarse, la forma en que su redención y amor por Santos son planteados por el narrador, conllevan a que comience a perder su agencia. Este desempoderamiento del personaje se estudia con detalle en los próximos dos capítulos.

La pose de feminidad de doña Bárbara se puede observar mejor a través de la descripción del encuentro entre los dos protagonistas en el rodeo: “Ella avanzó a tenderle la mano con una sonrisa alevosa y él hizo un gesto de extrañeza; era casi otra mujer muy distinta de aquella, de desagradable aspecto hombruno, que días antes había visto por primera vez en la Jefatura Civil” (117). En esta cita sobresale la reacción de Santos frente a doña Bárbara, debido a su cambio físico y a su comportamiento comparado con el anterior y con la imagen que él se había creado de ella como hombruna. Entonces, esta pose de feminidad consigue dejar de lado cualquier sospecha de masculinidad, monstruosidad o potencial homosexualidad por parte del personaje y en esta medida, doña Bárbara es exitosa.

También con su pose de feminidad, doña Bárbara modifica la imagen de su cuerpo para que éste tenga otros significados. Con respecto al cuerpo, Entwistle y Wilson

anotan que “[i]n fact, in the process of adding to, embellishing, covering or adorning, the body is shaped by culture and rendered meaningful” (4). Por esto, el cuerpo de doña Bárbara, a través de su ropa, desarrolla una pose femenina para retener el poder de hacendada o, como en el caso de la ropa hombruna se apropia de la masculinidad para verse como llanera y ser respetada. Estas dos estrategias le permiten tener acceso al poder y mantenerse como cacica, puesto que ella consigue apoderarse de elementos que representan una masculinidad y/o una feminidad y gracias a ellos, puede adaptar la imagen de su cuerpo a los requisitos de su sociedad. En este sentido, por adaptar su indumentaria y su cuerpo a determinadas circunstancias, el personaje ratifica categorías hegemónicas (feminidad) o las transgrede (masculinidad femenina). La ropa y la “pose”, entonces, le permiten llevar a cabo no uno sino varios performances de género que logran beneficiarla socialmente. También hay que destacar que, aun cuando ratifica categorías, al aprovecharse de las normas hegemónicas de la feminidad para empoderarse, doña Bárbara está siendo transgresiva.

Estos performances transgresivos son posibles porque doña Bárbara es exitosa al transmitir la imagen que desea y, específicamente en el episodio del rodeo, finalmente consigue destacar con éxito su feminidad: “No podía escapársele a Santos que la feminidad que ahora ostentaba tenía por objeto producirle una impresión agradable; mas, por muy prevenido que estuviese, no pudo menos de admirarla” (117). El personaje controla y exagera su feminidad, es decir, controla su imagen para mostrarse a sí misma como objeto deseable para Santos. Con respecto a este tipo de manipulación visual, Molloy explica que “[t]here is a heightened visibility controlled by the poseur, exaggeration is a strategy of provocation, a challenge forcing a gaze, a reading, a

framing” (185). Entonces, al cambiar su apariencia (visibilidad) y transgredir barreras de género, doña Bárbara hace que Santos Luzardo se fije en ella, es decir, que *la mire*, o sea, que la busque entender a partir de su apariencia. Y es ahí, en esta mirada explicativa, donde coinciden sus imágenes, ya sea la femenina o la marimacha, y es en donde doña Bárbara manipula conscientemente a su observador para proyectar la imagen que desea.

Asimismo, la pose de feminidad de doña Bárbara, como el *poseur* de Molloy, debe darse en la esfera de lo público, de lo visible para hacerse una mejor autopropaganda (Molloy 187). El rodeo es, entonces, el elemento que termina de exagerar (enfaticar) la pose de doña Bárbara y su construcción de feminidad, porque es un ambiente masculino no sólo por involucrar hombres, sino también por ser una actividad tradicionalmente ejercida por hombres. En este sentido, el contexto distingue aun más el performance de género que ella realiza y hace que Santos lleve a cabo una interpretación más femenina de doña Bárbara.

Esta visibilidad de doña Bárbara como *poseur* viene dada gracias a la distinción que alcanza, de manera similar al dandy. Sin embargo, el gusto diferenciador o la distinción que destacaban al dandy, según Barthes, son desplazadas por la imagen de la mujer guerrera. Es decir, que en el caso de ella no se trata de una cuestión de gusto o de apreciación social personal, sino de ser vista como masculina o femenina, dependiendo del caso, a través del uso del detalle (ropa y actitud). Es decir, que para la mujer guerrera como doña Bárbara se trata de pertenecer a un grupo en específico y de apelar al gusto de ese grupo y sus convenciones, y no como el dandy de sencillamente destacarse de la masa. Mientras el dandy marcaba con la ropa una distinción social a través del uso del detalle, en la mujer guerrera el uso del detalle se transforma en una no-distinción de

género, en la medida en que ella desea “verse” (o pasar) como miembro del género femenino o masculino, según sea el caso.

Sin embargo, hay que destacar que la mujer guerrera termina por distinguirse por el papel que desempeña, o sea, por la transgresión de fronteras de género que realiza. Así por ejemplo, doña Bárbara se distingue por ser hombruna debido a que no se viste ni se comporta como “mujer” y consigue ser famosa; la Pintada roba y es la asesina de mujeres y no sencillamente una prostituta u otro miembro del grupo de Demetrio, y Diadorim se destaca porque su cadáver pone en tela de juicio el discurso hegemónico sobre el género. De este modo, la distinción aunque es visual también se refiere a la actitud y el comportamiento—transgresor—de la mujer guerrera. Esta distinción les otorga a las mujeres guerreras la oportunidad de ser superiores, ya sea por tener acceso a los medios de poder, como la Pintada, o porque demuestran que son más hombres y más machos, como doña Bárbara y Diadorim. Y en este doble movimiento, entre un género y el otro, la mujer guerrera a través del uso transgresivo de la ropa evita verse como mujer solamente, y desafía y cuestiona las normas hegemónicas de género, así como las de clase. Por ejemplo, la Pintada se apropia de prendas de vestir de la clase alta, doña Bárbara cambia su ropa para manipular y mantenerse en una posición de poder, y con Diadorim, como se verá más adelante, el mejor guerrero no es el que lleva ropa de sexo masculino.

Además de la ropa, su postura y gracia durante el rodeo, el narrador destaca la belleza y sensualidad presentes en el rostro de doña Bárbara: “Brillantes los ojos turbadores de hembra sensual, recogidos, como para besar, los carnosos labios con un enigmático pliegue en las comisuras, la tez cálida, endrino y lacio el cabello abundante” (117). El personaje no es ni ángel ni virgen y, por tanto, su belleza no se corresponde con

la imagen de pureza, sino con la de la sensualidad y la tentación de la mujer mala. La hermosura de doña Bárbara es sensual, pertenece al ámbito de los sentidos y, en esta medida, no apela a conceptos virginales o del ángel del hogar, porque justamente representa lo contrario. Por esto, la descripción de este personaje durante el rodeo marca una pose feminidad y de sensualidad femenina, debido a que se destaca a la mujer tanto sexuada como sexual.

Entonces, con la manipulación de su atuendo, su belleza y postura, doña Bárbara posa y performa un tipo de feminidad, sin aproximarse a la belleza que la sociedad dominante establece como pura y por ende, ideal. Con esta imagen tradicional doña Bárbara no podría cautivar y someter a los hombres de la forma en que lo desea. En este sentido, su pose sensual está hecha para transgredir barreras sociales, puesto que llega a ser la cacica, al despojar a Lorenzo de sus tierras y al extender sus propiedades, al tiempo que subvierte su imagen masculina de llanero marimacho. De esta manera, doña Bárbara lleva a cabo una operación performativa que parece paradójica (entre la masculinidad de la marimacho y la feminidad en el rodeo), pero en realidad dicha operación consigue otorgarle un espacio de poder. Es decir, que con la manipulación de su imagen puede acceder al poder masculino (llanero, hacendado, cacique) y al femenino (atracción y tentación) al dictar leyes, por un lado, y cautivar hombres, por el otro.

A partir del uso transgresivo de la ropa, doña Bárbara manipula su imagen para adaptarse a los estereotipos hegemónicos de género y sacar de ellos el mayor provecho, ya sea como llanero o como mujer o como mujer hermosa y tentadora. Puede deducirse entonces, que el performance de doña Bárbara no está exclusivamente conectado con el

discurso de la lucha entre la civilización y la barbarie, porque el uso transgresivo de su ropa indica una estrategia pensada para subvertir géneros y clases sociales.

Doña Bárbara juega con su ropa como elemento de poder y de auto-empoderamiento, es decir, que ella manipula su vestimenta para representar el tipo de papel con el que puede obtener lo que quiere. En esta medida, su ropa parece estar dividida en relación con imágenes que representan lo típicamente masculino y femenino, y en donde hay un desplazamiento de lo masculino a lo femenino. Sin embargo, hay una diferencia con respecto a las descripciones de los tres grupos de ropa que emplea porque ella es una “amazona repugnante” cuando trabaja, es más simple cuando su actitud es de espera (batas), y mientras observa e intenta seducir con su belleza a Santos Luzardo tiene “cierta gracia femenil”. En este sentido, entre más su actitud se asemeja al rol femenino tradicional el personaje es menos monstruoso, menos salvaje (marimacha). No obstante, hay que destacar que no hay una transformación lenta y progresiva que se refleja en la ropa de este personaje (de la marimacha a la femenina), porque el rodeo tiene lugar alrededor de la mitad de la novela. Además, la última descripción de su vestuario es la de la bata destapada, en San Francisco, que es cuando ella ha decidido redimirse y entregar sus obras. Lo que sobresale, entonces, es una selección cuidadosa de ropa y de grupos de ropa de acuerdo a las circunstancias en las que doña Bárbara se encuentra, como se analiza en esta sección.

Para críticos, como D. L. Shaw, la mudanza en la ropa refleja la transformación del personaje a lo largo del texto, porque empieza a “redimirse” al dejar de ser la hombruna o marimacha y adoptar ropas más “femeninas” (*Gallegos* 46-7). A diferencia de Shaw, considero que la elección consciente de doña Bárbara de su vestimenta señala

que ella manipula visualmente su ropa, para proyectar cierta imagen. Esta manipulación es similar a la estrategia del dandy ya que “clothing is not simply an object to be used but is a prepared *object*” (Barthes 67). El dandy piensa y prepara su vestimenta y crea una imagen para destacarse en su sociedad, para tener autonomía. En este sentido, doña Bárbara sí se transforma en la novela, como sostiene Shaw al enamorarse de Santos, pero con la ropa se transforma a propósito para obtener lo que desea. Ella no se somete al rol de la mujer abnegada y enamorada, sino que dado que conoce este rol tradicional lo usa de manera ventajosa cuando quiere dominar a Santos.

Su ropa es, entonces, un objeto preparado para la lucha, porque si no se viera como marimacha u hombre tal vez no causaría el mismo respeto, y si no manipulara su belleza física no podría dominar a cierto tipo de hombres, como lo hizo con Lorenzo Barquero e intentó con Santos. Hay, por tanto, una conciencia por parte de la mujer guerrera del papel que desempeña, y de que debe transformar las herramientas que le da la sociedad para sacar el mayor provecho. Doña Bárbara desarrolla una técnica, como el dandy, para aumentar su poder al usar y mezclar los conceptos de feminidad y masculinidad. Y al llevar a cabo este performance de género, demuestra que ambos roles son construcciones de género que puede manipular dentro de su contexto. Es decir, que doña Bárbara lleva a cabo una performatividad que expone las reglas naturalizadas.

Además, de cuestionar la construcción de género, las estrategias del performance de doña Bárbara, dado su pasado de subalterna—mujer, mestiza (hija de indígena y blanco), huérfana, violada y pobre—señalan su empoderamiento social y racial. Su estrategia, como se explicó, está dada a través del uso transgresivo de la ropa, así como de detalles y de poses que marcan su feminidad o masculinidad, según las circunstancias



en las que el personaje se encuentre envuelto. Esta estrategia, entonces, la saca del plano de la subalternidad en la medida en que conforma su empoderamiento en términos de género, raza y clase social. Entonces, doña Bárbara no es un ser andrógino, negativo, retrógrado o bárbaro, sino un sujeto cuya performatividad de género muestra la artificialidad de las construcciones de género. También, debe destacarse que su performatividad señala las jerarquías sociales y económicas de su sociedad, ya que ella manipula las reglas y fronteras jerárquicas para escalar social y económicamente.

En contraposición a doña Bárbara y a la Pintada, Diadorim, el personaje estudiado en la novela de Guimarães Rosa, solamente usa ropa masculina. Ya no se trata de la mujer guerrera, que como la Pintada, lucha por un espacio en una sociedad masculina o, como doña Bárbara, que manipula su indumentaria para verse masculina, acceder y mantenerse en esferas de poder masculinas. Se trata de un travestismo total y permanente, puesto que Diadorim es visto y es considerado hombre. La siguiente sección está dedicada al análisis de su vestimenta y a que justamente cuando ésta está ausente se descubre el sexo del personaje en la novela.

### 3.6. El género de Diadorim

La tercera novela aquí estudiada, *Grande sertão: veredas*, presenta diferencias con respecto a las dos novelas anteriores, en cuanto al rol que desempeña la ropa del personaje, debido a que la vestimenta de Diadorim a lo largo de la novela es masculina. Él se viste como hombre y como tal es percibido y, por lo tanto, el análisis de la ropa de este personaje en esta sección se centrará en su performance de masculinidad, en lo que su travestismo permanente representa y cómo su cuerpo muerto y desnudo revela y

expone su sexo. La hipótesis que se sostiene es que el uso transgresivo de la ropa por parte del personaje cuestiona las reglas hegemónicas sobre el comportamiento binario de los géneros, y demuestra que una mujer (sexo femenino) puede ser y verse como un hombre, al performar una variedad de masculinidades e identificarse más con la masculinidad que con la feminidad.

Antes de comenzar el análisis de la novela, hay que señalar que el género de Diadorim y la revelación de su sexo constituyen también una sorpresa para el lector de la obra. Es decir, que el lector de la novela tampoco sabe que Diadorim era físicamente una mujer, por lo cual se ve enredado en la trama de Guimarães Rosa. Entonces, para Riobaldo y para el lector, el momento de la revelación del sexo de Diadorim, es el momento oficial donde se sabe que Diadorim era físicamente una mujer. El momento de la revelación del sexo del personaje sólo se presenta con el cadáver desnudo, aun cuando hay un discurso amoroso latente por parte de Riobaldo hacia Diadorim y en la página 207 hay una prolepsis de la muerte de Diadorim, en la cual Riobaldo se refiere brevemente a una hermosa mujer muerta y luego menciona a Diadorim. De esta manera, el mismo lector por haber sido enredado en la trama y en el suspenso entra a cuestionar el sistema heteronormativo y los roles de género dicotómicos. Esta situación no se produce en las otras novelas porque en ellas la mujer guerrera está identificada desde el principio con el género femenino tradicional, aunque transgreda y cuestione dicha categoría. En este sentido, la novela de Guimarães Rosa en términos de género es mucho más transgresiva que las otras dos obras, debido a que quiebra aun más la relación directa entre genitales, género y comportamiento heterosexual que la sociedad hegemónica y patriarcal dicta.

Diadorim se viste como hombre todo el tiempo y el narrador de la novela lo presenta todo el tiempo como hombre. De aquí que en esta disertación me refiera a Diadorim como hombre y no como mujer, como también explico más adelante. Riobaldo y Diadorim se conocen cuando tienen menos de catorce años y desde ese entonces, Riobaldo piensa que Diadorim es hombre. Como adolescente, relata Riobaldo, Diadorim ya estaba “vestido” y se comportaba “masculinamente” como cuando lo conoció por primera vez: “Menino mocinho, pouco menos do que eu, ou devia de regular minha idade. Ali estava com um chapéu-de-couro, de sujigola baixada, e se ria para mim.... e era um menino bonito, claro, com a testa alta e os olhos aos-grandes, verdes” (118). De esta forma, se aprecia que Diadorim se ve como hombre, es asociado con los hombres y utiliza elementos asociados con el ámbito masculino (sombbrero).

Cuando los dos protagonistas se vuelven a reencontrar y Riobaldo se une al grupo de Diadorim para pelear, este último sigue siendo un hombre y lo será hasta el momento en que su cadáver va a ser embalsamado. Además, Diadorim es un hombre inclusive cuando Riobaldo admite estar enamorado de él: “Guardei os olhos, meio momento, na beleza dele, guapo tão aposto – surgindo sempre com o jaleco, que ele tirava nunca, e com as calças de vaqueiro, em couro de veado macho, curtido com aroeira-brava e campestre” (191). Es decir, que aun cuando Riobaldo se refiere a la belleza de Diadorim, lo describe con ropa masculina: chaleco, y pantalones de vaquero de cuero de venado macho. En este sentido, no hay un momento en el que el pasado de Diadorim pueda ser asociado con una niña o con un comportamiento femenino. Por esto, con esta situación la novela consigue subvertir los patrones de género hegemónicos porque solamente con el cadáver de Diadorim el personaje es visto como femenino. Además, debido a que la

novela deja muchas preguntas sin responder, con respecto al género y la sexualidad de Diadorim, se continúan subvirtiendo y cuestionando dichos patrones, y el performance de género deja de ser dicotómico para ser plural.

Esta situación se debe a que Diadorim representa una complejidad de performances de género, y también una crisis de categorías, de manera similar a como Garber interpreta el rol del travesti (11). Para Garber el travesti representa un tercer género que abre posibilidades, rompe fronteras y problematiza el concepto binario (*Vested* 11, 16). Es decir, que la figura del travesti hace ver que las fronteras están en continuo contacto y, por tanto, las divisiones ya no sólo son de género, sino también de clase, raza, religión, estructura social y económica y además, son fronteras porosas (*Vested* 16). De esta manera, debido al performance de Diadorim y a que no hay explicaciones sobre las razones que lo llevaron al travestismo, la novela muestra que no hay dos géneros sino una diversidad de performances. Entonces, se propone que debido a que dentro de la novela Diadorim está asociado con el ámbito de lo masculino y con ser hombre, como tal debe estudiarse.

También con el performance de género de Diadorim se presencia un travestismo total, porque en ningún momento se viste de mujer o cambia su comportamiento masculino. Esta situación se podría ver como una especie de *drag*, es decir, como alguien que usa ropa del sexo opuesto. Según Butler lo *drag* recuerda que la realidad no está tan fijada como generalmente se asume que lo está (*Gender* xxiii-iv). Es decir, que lo *drag* reta los parámetros de los roles dicotómicos de género. En este sentido, el performance de Diadorim sería similar al del *drag* porque desestabiliza la categoría de hombre y mujer, aun cuando su performance se desarrolla en un espacio diferente al del drag. Además, el

performance de Diadorim también llega a cuestionar el concepto de mujer guerrera y de doncella guerrera, porque no se sabe cuando comenzó su travestismo o si más que una máscara el vestirse como hombre hacía parte de su identidad. Es decir, que no se sabe si es doncella y si se identificaba con la categoría de mujer.

Según Linda Halberstam en su libro *Female Masculinity* (1998), el *drag king*, el homólogo de la *drag queen*, es la mujer que usualmente se viste con un disfraz que se reconoce abiertamente como de “hombre” y que realiza un performance teatral en ese disfraz (232). Entonces, ver el performance de Diadorim como *drag* cuestiona nociones asumidas de cómo se percibe la realidad, pero sin embargo hay que volver a enfatizar que su performance no es del todo *drag* porque su ropa no es un disfraz y no hace parte de una representación temporal. De este modo, propongo que el performance de Diadorim posee un grado de teatralidad que no es el asociado con una representación temporal, sino con el uso transgresivo de la ropa en una sociedad patriarcal y que está fuertemente conectado con su identidad de género. Es decir, que su performance y travestismo no son ficticios ni teatrales, sino que su representación de género es una performatividad que expone las categorías de género hegemónicas. Además, Butler señala con respecto al performance hecho en *drag*, que éste tiene un carácter hiperbólico que consigue destacar la rigidez de las categorías hegemónicas (*Gender* 186-87). Por esto, el performance de Diadorim apunta hacia ese carácter hiperbólico, pero no se trata de una actuación teatral, sino de capas que un sujeto-actor puede usar. Esto se debe a que el performance de género del personaje se origina en una serie de estrategias, ya que se viste como hombre, se ve como hombre, se comporta como hombre, pero era de sexo femenino.

Por esta razón, el travestismo de Diadorim más que relacionarse con el performance hecho en *drag* debe verse a través del poder performativo de la ropa, así como a través de su comportamiento y actitud, los cuales son temas analizados en los capítulos quinto y sexto. Entonces, con respecto a la ropa, debe recordarse que ella tiene un grado de representación o de teatralidad que no es el mismo de la representación hecha en *drag*. Como Cavallaro y Warwick aseguran “[a]s a mediator between the carnal dimension of existence and the abstract laws of the symbolic order of language and institutions, dress aids the construction of subjectivity as *representation*” (3). La ropa de Diadorim le ayuda a construir una subjetividad masculina, una imagen de hombre, a partir de prendas de vestir y elementos masculinos (sombrero, chaleco y pantalones de vaquero). Este uso transgresivo de la ropa que realiza el personaje representa uno o varios tipos de masculinidad en su sociedad, debido a que es un travestismo permanente, a que es un yagunzo en medio de guerras, y a que es el mejor guerrero.

Para desarrollar el estudio de la ropa de este personaje, las siguientes secciones analizan la presentación del género de Diadorim por parte del narrador y de la crítica literaria, así como lo que su cadáver expone. Es decir, que se analiza cómo la presentación del personaje está mediada por el narrador en primera persona y cómo la crítica literaria ha examinado el género de Diadorim. Y también presento mi propuesta de cómo estudiar el personaje a partir de su performance y de su cadáver.

### 3.6.1. El misterio sobre su género

Antes de seguir desarrollando y estudiando los performances o las identidades de género de Diadorim, hay que destacar que el narrador de la novela tiene un rol vital en la presentación de este personaje. Esta explicación se lleva a cabo en esta sección.

Diadorim es percibido a través del recuento memorialístico de Riobaldo, es decir, que el acceso a este personaje está mediado por la perspectiva de Riobaldo-narrador, por la forma en que este último construye su discurso y por la distancia temporal, debido a que la novela narra los hechos muchos años después de que ocurrieron. De la misma manera, la imagen de Diadorim está relacionada con el tipo de narración hecho en la novela: primera persona, puesto que Riobaldo al controlar la información puede ocultar o manipular datos. Entonces, al presentar a Diadorim como hombre y aceptar estar enamorado de él, Riobaldo-narrador establece un misterio alrededor de su sexualidad y la de Diadorim. El narrador crea así un ambiente de misterio sobre los deseos sexuales de los dos personajes centrales y por tanto, surge una tensión homoerótica. Esta tensión se produce porque se trata de dos personajes supuestamente machos y valientes que, dentro del contexto de la novela, tienen que ser muy heterosexuales. Aun así, también hay que tener en cuenta que el misterio y la tensión homoerótica desempeñan un rol narrativo, es decir, que son una técnica de suspenso diseñada para mantener al lector interesado en la historia. Asimismo, debido a que Riobaldo le dice constantemente a su oyente “[o] senhor por ora mal me entende, se é que no fim me entenderá” (156), se comprende que su narración es estratégica ya que no aclara que Diadorim era una mujer desde el principio.

Si la historia como la cuenta Riobaldo busca desdibujar el género de Diadorim para crear un suspenso narrativo, hay que notar que Diadorim nunca es tratado o referido solamente como mujer en los eventos de la novela. El narrador solamente se refiere a él como ella cuando se da cuenta de su sexo biológico. Durante este episodio, hay que recordar, Riobaldo se entera de que su gran amigo y objeto amoroso era físicamente una mujer y, entonces, lo llora, pide que lo entierren y luego sale a buscar información sobre su vida, sobre todo de cuando era “niña”. Por esto, cuando Riobaldo intenta entender la situación de “[q]ue Diadorim era o corpo de uma mulher, moça perfeita” (615), también está buscando explicar la naturaleza de su amor que pensaba que era homosexual. Sólo entonces, al referirse a Diadorim, Riobaldo usa las siguientes palabras, de las cuales se destaca el género femenino “[e]la era” (615), “se desencantava” (615), “[e]la tinha amor em mim” (616), “dela lembrados quando tinha sido menina” y “o amor, e a pessoa dela, mesma, ela tinha me negado” (620). En este sentido, los pronombres femeninos tienen la función de ratificar el sexo de Diadorim, para aclarar que Riobaldo estaba enamorado de una mujer y que es heterosexual.

Sin embargo, aun después de haber descubierto que Diadorim era una mujer y de haber usados pronombres femeninos para hablar de su amigo, debe destacarse que Riobaldo vuelve a usar pronombres masculinos para referirse a Diadorim: “[e]nterrem separado” (616), “a saudade dele”, “nem o nele imaginar” (621). Se observa, por tanto, que, aun dentro del discurso de Riobaldo, Diadorim sigue estando fuertemente relacionado con el género masculino. Por esto, la imagen masculina de Diadorim tiene el potencial de superar la imagen de su sexo femenino. De este modo, se deduce que la masculinidad del personaje no se origina solamente en el recuento manipulado por



Riobaldo que busca crear un suspenso narrativo. Es decir, que Diadorim se establece como personaje masculino por la manipulación narrativa de Riobaldo-narrador, pero también por otras variables, como su performance, comportamiento, actitud y nombres. Por tanto, en la novela, la equiparación sexo/género puede ser cuestionada por el performance de Diadorim, hasta el punto de llegar a ser subvertida totalmente.

El misterio alrededor de Diadorim es aún más significativo en la novela porque su comportamiento parece extraño para su contexto, ya que Diadorim se preocupaba por su aspecto personal y se bañaba a oscuras y alejado de sus compañeros (161). Debido a este comportamiento, Riobaldo-narrador juega con su oyente/lector al presentar a Diadorim como enigmático. Por su parte, la crítica Walnice Nogueira Galvão en “Ciclo da donzela-guerreira” (1981), interpreta esta situación como ejemplo de una de las características de la doncella guerrera:

Filha única ou mais velha, raramente a mais nova, de pai sem filhos homens, corta os cabelos, enverga trajes masculinos, abdica das fraquezas femininas – faceirice, esquivança, medo-, aperta os seios e as ancas, traça seus ferimentos em segredo assim como *se banha escondida*. Costuma ser descoberta quando, ferida, o corpo é desvendado; e guerreia; e morre. (9; el énfasis es mío)

De esa manera, Diadorim cumple con algunas de las actitudes de la doncella guerrera de Galvão. Pero, mientras la explicación de este personaje a través del concepto de doncella guerrera revela aspectos que Diadorim tiene en común con otros personajes históricos y ficcionales, el argumento de Galvão no consigue clarificar del todo la identidad o la motivación de Diadorim. Encasillar a Diadorim como doncella guerrera no explica las razones que lo llevaron al travestismo o a la apropiación de un vestuario masculino. Por esto, ver a Diadorim exclusivamente como doncella guerrera borra la riqueza de significados que el personaje encarna.

Además del mito de la doncella guerrera, el bañarse a oscuras y solo podría verse como idiosincracia o superstición del personaje, que es justamente lo que hace Riobaldo (161). También podría relacionarse con la cuestión del ángel o del demonio presente a lo largo de la novela. Es decir, con la duda que tiene Riobaldo de si su amigo es un ángel o un demonio, un ser bueno o malo que oculta algo y lo tienta hacia la homosexualidad. Esta duda sobre la actitud de Diadorim relaciona el “horror” por la homosexualidad que tiene un yagunzo que se ve como heterosexual y macho, con uno de los temas principales de la novela: la lucha entre el bien y el mal, la presencia del diablo y sus tentaciones. Por esto, el horror a un amor homosexual y la constante presencia del tema del diablo se encuentran fuertemente vinculados con Diadorim, ya que la homosexualidad era condenada y por tanto asociada a lo demoníaco. El performance de Diadorim, entonces, también entra a cuestionar la asociación entre lo demoníaco y la homosexualidad.

En resumen, el misterio de Diadorim se relaciona con su performance de género masculino, ya que contradice el performance que debería realizar en la sociedad patriarcal del sertón, de acuerdo con su sexo femenino. Al mismo tiempo, el amor de Riobaldo por él cuestiona las reglas heteronormativas de ese mismo mundo masculino. El misterio se termina de reforzar, como ya se explicó, por ser Riobaldo el narrador (manipulador) de la novela, porque Diadorim tenía comportamientos extraños para el mundo yagunzo como el bañarse solo y a oscuras, y porque la homosexualidad era un tema condenado, es decir, era visto negativamente.

Asimismo, debe destacarse que tanto para Riobaldo como para la crítica literaria el misterio u horror que circunda a Diadorim se origina en su travestismo, es decir, en qué *la* llevó a vestirse y comportarse como hombre. Por ejemplo, para el crítico Ormindo

Pires Filho la ropa de hombre le fue impuesta a Diadorim por un padre tiránico (Filho 229), pero este tipo de análisis carece de evidencia textual. Por tanto, más que discutir los orígenes “ignotos” de la ropa marcadamente masculina de Diadorim propongo que debe destacarse la ausencia de la ropa femenina. Y más aun, que con la ausencia absoluta de ropa, que es cuando el cadáver va a ser embalsamado, es que se revela que Diadorim era físicamente una mujer. Es decir, que su desnudez y su muerte son los factores que permiten observar su condición sexual. En este sentido, el cadáver, que será el objeto de análisis de la siguiente sección, desempeña un papel importante en la medida en que es usado para desdibujar la historia o el performance de masculinidad de Diadorim, así como para legalizar (o heteronormatizar) el amor de Riobaldo. Sin embargo, el cadáver también crea un misterio sobre las motivaciones del uso transgresivo de la ropa por parte del personaje y cuestiona las bases del sistema dominante, como se analiza a continuación.

### 3.6.2. El cadáver como pose

Esta sección estudia el cadáver de Diadorim dentro de la obra de Guimarães Rosa y cómo desempeña varias funciones, como corroborar la muerte del personaje, revelar su sexo y cuestionar las normas hegemónicas de género así como la heteronormatividad. La hipótesis que propongo es que descatar el sexo/género del personaje a partir de su cadáver reproduce las reglas de la sociedad patriarcal. Hay que recordar que cuando el cuerpo muerto de Diadorim va a ser amortajado, es que Riobaldo se da cuenta de que su amigo era físicamente una mujer. En este sentido, Diadorim no es la doncella guerrera que es descubierta antes de morir, como sostiene Galvão (9), sino que es descubierta/o

cuando ya no puede tomar ninguna decisión sobre su cuerpo. La escena del descubrimiento tiene lugar de la siguiente manera: “Que Diadorim era o corpo de uma mulher, moça perfeita... Estarreci. A dôr não pode mais do que a surpresa. A côice d’arma, de coronha. Ela era... Diadorim! Diadorim era uma mulher” (Guimarães Rosa 615; elipsis en el original). Puede verse, entonces, que el sexo de Diadorim constituye una revelación para Riobaldo.

De acuerdo con Maria Amália Jonson, el cuerpo de Diadorim es un “cristo” femenino redentor que reconcilia a Riobaldo (17), pero hay que ver que el cuerpo muerto no aclara ninguna duda con respecto a Diadorim. De esta manera, sostengo que la evidencia que el cadáver trae consigo—el sexo—cuestiona la identidad que Diadorim había establecido en su vida y, como consecuencia de esta contradicción, aparecen más interrogaciones e incertidumbres sobre la personalidad e historia de este personaje. Es decir, que la evidencia física del cadáver cuestiona la identidad establecida por el performance de Diadorim y su masculinidad. Este cuestionamiento, entonces, ataca el sistema binario hegemónico, porque la experiencia de Diadorim y su cadáver certifican que los roles de género no obedecen a reglas dicotómicas. Paso a estudiar la naturaleza de estas contradicciones que surgen a raíz del cadáver a continuación.

En vida, Diadorim era visto y percibido como hombre, es decir, “pasaba” como hombre. Respecto a la acción de “pasar,” Halberstam en *Female Masculinity* explica que “[p]assing as a narrative assumes that there is a self that masquerades as another kind of self and does so successfully; at various moments, the successful pass may cohere into something akin to identity” (21). El acto de “pasar” implica un performance coherente según los patrones de la sociedad hegemónica. Sin embargo, a raíz del cadáver Diadorim

ya no pasa como hombre porque su cuerpo desnudo lo revela y lo encasilla como mujer. Por ejemplo, en el momento de la revelación del sexo de Diadorim, Riobaldo separa a la persona viva de la persona muerta porque no puede compaginar el género con el sexo del personaje. De hecho, la primera reacción de Riobaldo fue ver que su amigo era el cuerpo de una mujer, es decir, que identidad y cuerpo no se correspondían: “Que Diadorim era o corpo de uma mulher, moça perfeita...” (615). Por esto, el cadáver divide al personaje ya que desplaza la asociación que se hace entre una persona—comportamiento, actitud, historia—con su cuerpo físico.

Sin embargo, dentro de la novela, el cadáver por ser la única prueba que queda de la existencia de Diadorim termina por ser usado por Riobaldo, para desdibujar la historia y performance de su amigo. Es decir, que Riobaldo usa el cadáver para borrar la historia del yagunzo Diadorim y resaltar a la mujer. Esto se debe, en parte, a que Diadorim debe ser mujer para que Riobaldo no haya sido homosexual, o sea, que el cadáver tiene que confirmarle a Riobaldo su heterosexualidad y su imagen masculina de yagunzo. Esta explicación también establece que la heteronormatividad desplaza otras lecturas y significados con respecto a Diadorim.

Esta manipulación de Diadorim a través del cadáver también se relaciona con el rol de la mujer en las sociedades patriarcales, ya que ella está reducida a determinados roles y comportamientos. Por ejemplo, Julia Kristeva en *About Chinese Women* (1974) señala que “[d]ivided from man, made of that very thing which is missing in him, the Biblical woman will be wife, daughter, or sister, or all those things at once. She will rarely have a name. Her function is to assure procreation – the propagation of the race” (17). Se observa, entonces, que la mujer ha tenido que desempeñar un rol específico,

como también se mostró en el capítulo anterior. Esta situación también explica por qué Diadorim pierde su masculinidad y pasa a ser una muchacha hermosa enamorada de Riobaldo. El cadáver señala que “él” es una “ella” y entonces, ella debe cumplir con uno de los roles tradicionales de la mujer y reproducir la heteronormatividad del sistema.

Igualmente, debido a las transgresiones y cuestionamientos que crea el comportamiento del personaje, el performance de “él” como mujer guerrera debe borrarse y/o socavarse, para que no represente una amenaza o cuestionamiento de la sociedad patriarcal. El sexo del cadáver, entonces, se convierte en el chivo expiatorio a través del cual la sociedad patriarcal evita ver la masculinidad del personaje, y con el cual busca centrarse en que Diadorim era mujer. De esta manera, en la parte final de la novela Diadorim deja de ser un guerrero macho viril y bonito, para ser una mujer desnuda y hermosa. Por lo tanto, Riobaldo puede borrar su homosexualidad y establecer su heterosexualidad, al tiempo que la sociedad hegemónica no se ve cuestionada. El cuerpo vestido que pasaba como hombre y que como tal era percibido, al ser cadáver desnudo muestra o revela a una mujer supuestamente escondida detrás de la ropa que refuerza la heteronormatividad.

Sin embargo, debe anotarse que el cadáver del personaje sí cuestiona las reglas del sistema dominante. Además de enfatizar el sexo de Diadorim y, por tanto, su género femenino, como cuando Riobaldo dice casi al final de la novela que Diadorim “[e]la tinha amor em mim” (616), el cadáver representa la visión tradicional de la feminidad. Esta situación se produce porque hay una falta de evidencia textual que explique la situación o historia de Diadorim y, entonces, el cadáver como cuerpo sin vida, termina representado una pose de lo que se percibe como femenino en la sociedad patriarcal. Es decir, que sin

ropa y sin performance, el cadáver es la reducción de los significados que posee un sujeto, un cuerpo y un cuerpo vestido. Además, el sexo del cadáver anula la agencia, deseos, miedos y agenda tanto del cuerpo como del sujeto. Por tanto, en el momento en que Diadorim es reducido a ser mujer por su sexo, se observa que la construcción de la categoría de género hegemónica se basa en una “pose”: el sexo biológico muerto, y no en una práctica constante del cuerpo con vida. De esta forma, el sistema dominante define la categoría de género a partir de objetos inanimados y no a partir de prácticas identitarias o de performances activos, porque el cadáver de sexo femenino es manipulado por el narrador (y por la crítica) para desdibujar el performance de masculinidad de Diadorim.

También hay que tener en cuenta que el cadáver además de posar como representante de la categoría hegemónica de mujer, o sea, como forma o medio de explicar la categoría tradicional de mujer, posa la feminidad. Es decir, que posa como mujer femenina porque es ataviado con la ropa de la esposa de Hermógenes al ser amortajado. No obstante, esta imagen femenina que se produce, no se corresponde con la imagen de Diadorim vivo y de Diadorim masculino (yagunzo, luchador, vengador). El cadáver, entonces, aun al representar la pose de género estipulada por la sociedad hegemónica y posar lo femenino, no consigue explicar la identidad del personaje que había sido un hombre macho y masculino. Además, en la medida en que el cadáver no consigue traducir la complejidad del personaje en vida, demuestra que la categoría de género femenino no consigue explicar completamente a Diadorim. Esta situación, sin embargo, no ha impedido que la crítica literaria le dé un valor primordial al sexo del cadáver, como se analiza a continuación.

### 3.6.3. El rescate hegemónico de la mujer

Estudiar a Diadorim como mujer exclusivamente es ignorar la historia y el performance del personaje, es dejar de lado también la importancia de su performance y desvalorizar su transgresión de género. Esta sección, por tanto, revisa el discurso que se ha producido sobre el personaje y su performance transgresor para mostrar las lecturas críticas tradicionales. Por esto, ver a Diadorim solamente como mujer es explicar a partir de categorías tradicionales a un personaje que justamente cuestiona dichas categorías. Realzar el sexo del personaje, o sea, verlo a partir de la categoría tradicional de mujer, se debe a que el performance de Diadorim cuestiona las bases sobre las cuales la sociedad hegemónica erigió y estableció el concepto de género binario. Por esta amenaza, el personaje tiene que ser explicado y analizado a partir de la categoría de mujer y no de hombre, ya que debe ser desvalorizado y su transgresión debe ser relativizada.

Respecto a este discurso que procura menguar el cuestionamiento que produce el personaje, es pertinente tener en cuenta la explicación que Sylvia Molloy proporciona sobre la patologización del *poseur*. Molloy señala con respecto al *poseur* que su sociedad produce una patologización de su conducta, de su pose, porque busca entenderlo y explicarlo para luego tratarlo como un simulador. Es decir, que la sociedad busca tratarlo como representación de lo falso y, por ello, inofensivo “the pathological poseur is modeling his conduct on models, taken either from literature or from life, that are already impostures, models that should not be taken seriously” (194). La patologización de la sociedad trata al *poseur* o al trasgresor como un ser falso, y no como un ser que cuestiona y reta, a través de su misma presencia, la lógica sobre la cual la cultura hegemónica



opera. Entonces, el *poseur* debe ser explicado y ridiculizado, tal y como lo hacen las lecturas críticas que dejan de lado el performance de masculinidad de Diadorim.

La patologización produce un discurso sobre el *poseur* que representa un tipo de discurso natural(izador), en el sentido que le da Judith Butler. Dicho discurso, como se observó anteriormente, produce un conocimiento artificial que se impone como natural y que divide el género por el cuerpo físico, y no por los deseos (*Gender* 24). En este sentido, la patologización del *poseur* hace parte del sistema dominante, porque es un discurso que busca explicar como “natural” aquello que demuestra la artificialidad del discurso hegemónico. De este modo, la performatividad de Diadorim, como travesti permanente, debe ser patologizada. Es decir, debe ser explicada dentro de los parámetros de la sociedad patriarcal para que no represente un cuestionamiento, una amenaza.

Esta patologización de Diadorim es el mismo tipo de discurso crítico que explica a doña Bárbara como una amazona repugnante, como la mujer mala y la perversa que simula ser hombre (*barbarie*) y que no analiza sus transgresiones o múltiples estrategias. Es el mismo discurso que reduce a la Pintada a su rol sexual de prostituta o amante y niega su empoderamiento y cuestionamiento de la sociedad patriarcal. Respecto a Diadorim, este discurso patológico o naturalizador lo convierte en el cuerpo de una mujer y borra su travestismo permanente, a la vez que rescata a Riobaldo porque queda explícito que él no es homosexual. Sin embargo, esta explicación o patologización de la mujer guerrera no examina realmente a los personajes porque si bien todas ellas mueren o desaparecen, o sea, son obliteradas del texto, quedan muchas preguntas por contestar. Es decir, que el discurso crítico tradicional que las patologiza sólo realiza una lectura

superficial de los personajes, ya que deja de lado su performance de género y estrategias de transgresión y empoderamiento.

La patologización además de verse en la novela, se observa en el discurso crítico que se ha producido sobre Diadorim debido a que usa ropa masculina. Con respecto a la indumentaria, Joanne Entwistle explica que “[c]onventions of dress transform flesh into something recognizable and meaningful to a culture and are also the means by which bodies are made ‘decent’, appropriate and acceptable within specific contexts” (“The Dressed” 33). En este sentido, si la ropa hace reconocible al cuerpo que ambula en la sociedad, ya sea como hombre o como mujer, en el caso del cadáver de Diadorim su falta de ropa cuestiona la imagen que se tenía del personaje con ropa. Se produce, por tanto, una imagen inaceptable que causa horror y que debe ser explicada y relativizada. Esta situación justamente se observa en una sociedad altamente interpelada y en sus críticos, porque se atienen a las convenciones sartoriales para producir un discurso naturalizador que explique a través del sexo del cadáver el cuerpo vestido de Diadorim. De esta manera, este personaje es interpretado como una provocación de una idea contradictoria (Mac Adam 74), una doncella guerrera (Galvão 25) y un ser andrógino (Serra “A donzela” 187; Olivieri 44, 47; Payne y Fitz 91; Neitzel 48).

En este sentido, Mac Adam ve en Diadorim una representación de lo imposible porque una mujer no puede ser yagunza y pasar desapercibida, como lo hizo Diadorim (74). Por ello, este crítico cuestiona la credibilidad de la novela para reestablecer las normas tradicionales. A su vez, Galvão incorpora al personaje dentro de la tradición de la doncella guerrera para justificar su comportamiento, y los otros críticos combinan el sexo con el género para establecer una unidad respecto al personaje. En todas estas lecturas el

sexo de Diadorim es importante ya sea porque resulta inverosímil, o porque es verosímil debido a que hay una tradición de guerreras transvestidas o porque el lado femenino complementa el masculino y no cuestiona las categorías binarias de género. En esta última explicación, la de la androginia, el género es visto como una categoría compuesta de tres posibilidades: hombre, mujer y andrógino. Por esto, esta interpretación no observa la riqueza performativa del personaje, sino que le añade otra categoría al performance de género. Propongo, entonces, que el análisis de Diadorim como ser andrógino, en vez de observar la pluralidad del performance de género o de la compleja naturaleza humana, reduce su transgresión a una posibilidad: unión de dos polos contrarios.

Por consiguiente, la propuesta de esta disertación con respecto a Diadorim es que este personaje performa y posa masculinidades. Es decir, presenta masculinidades femeninas. El posar de este personaje difiere de las poses de los otros personajes estudiados, porque él es constantemente masculino mientras está vivo y el narrador se refiere a él como hombre. Las referencias a una posible feminidad se relacionan con la exposición que trae el cadáver, como se explicó, y cualquier otra está relacionada con el discurso sobre el amor homosexual. Es decir, que los sentimientos que Riobaldo siente por él lo muestran como un objeto de deseo, y esta situación y posición no debe relacionarse exclusivamente con el ámbito de lo femenino. Si Riobaldo considera que Diadorim es un hombre hermoso con ojos, manos y brazos bellos, no se trata de una feminización de Diadorim. Se trata del uso de un discurso amoroso que tradicionalmente se refiere a las mujeres como objetos de deseo, y que es empleado por un personaje que se considera heterosexual. En este sentido, a través de dicho discurso amoroso y como

objeto amoroso, Diadorim no sería femenino sino gay/homosexual. Por tanto, su masculinidad es aun más evidente.

En *Grande sertão*, Diadorim es un “hombre” que solamente con su muerte, cuando pierde su ropa y no puede tomar decisiones, es descubierto como “mujer”. Sin embargo, el sexo del cadáver no reduce la pluralidad del personaje, sino que la enfatiza. Debido a que pasó como hombre y representó tal imagen, Diadorim performa una diversidad de masculinidades femeninas. Al mismo tiempo, su performance destaca y cuestiona las nociones dicotómicas de la sociedad con respecto al comportamiento de género, como lo hacen la Pintada y doña Bárbara. Pero a diferencia de estos dos personajes, el uso transgresivo de la ropa por parte de Diadorim no es un travestismo temporal, ni es estratégico, sino que es permanente y hace parte de su identidad. Por tanto, olvidar su masculinidad para sólo concentrarse en su sexo, es establecer un discurso patológico y naturalizador que afianza las estructuras de la sociedad patriarcal.

A continuación presento un breve resumen de los principales puntos de este capítulo, de las diferencias y similitudes entre los tres personajes, y se ofrece un marco que abarca la diversidad de performances de género de las tres mujeres guerreras.

### 3.7. Conclusiones

El estudio aquí realizado ha tenido en cuenta que las mujeres guerreras se enfrentan a la sociedad hegemónica y su performance transgrede fronteras de género y de clase delineadas por dicha sociedad. Esta transgresión se ha observado a partir del uso transgresivo de la ropa, puesto que los tres personajes analizados utilizan elementos o prendas de vestir masculinas y por ello, cuestionan la división binaria de los géneros.

Para las mujeres guerreras, el uso transgresivo de la ropa llega a representar una segunda piel que rearticula el rol de las mujeres guerreras en sus sociedades. Este uso hace que la ropa “pose,” pase y performe como la piel verdadera y permite, entonces, que las mujeres guerreras entren y se apropien de ámbitos marcadamente masculinos en Latinoamérica y cuestionen su funcionamiento. De esta forma, la Pintada escala socialmente al robarse un vestido elegante y cuestiona la lógica de esta jerarquía social y económica, porque no usa el vestido siguiendo las convenciones sino que lo usa como ella quiere. Al mismo tiempo, sus medias le permiten cuestionar la estructura de la sociedad patriarcal y de su bando revolucionario, así como el rol que la mujer desempeña en ella. Doña Bárbara, por su parte, manipula su imagen a través de diferentes prendas de vestir para acceder al poder masculino adjudicado al llanero y al cacique al verse como marimacha, pero también accede al poder femenino al proyectar una imagen tradicional de mujer y verse de forma sensual. Y, por último, con Diadorim se observa que la ropa lo presenta como hombre, como yagunzo y guerrero todo el tiempo. Sólo con la ausencia de la ropa en su cadáver desnudo es que Diadorim deja de ser hombre para convertirse en una mujer. Aun así, el sexo del cadáver y el discurso patológico—tanto de Riobaldo como de la crítica literaria tradicional—que intentan explicar a Diadorim no consiguen explicar su performance de masculinidad.

La mujer guerrera a través de la pose, del uso de técnicas similares a las del dandy, de la performatividad y el travestismo, muestra que las masculinidades pueden ser performadas—y usadas—por un personaje que biológicamente es mujer. En el primer volumen de *La historia de la sexualidad* (1976) Michel Foucault sostiene que el cuerpo para la burguesía era inquietante y por ello invirtió en él, lo reguló y se sometió a estas

reglas (150). Es decir, que debido a la complejidad del cuerpo y que éste se resistía a ser reducido, la burguesía se empeñó en demarcarlo. Por esto, para Foucault, a la burguesía “[h]ay que verla empeñada en proveerse de una sexualidad y constituirse a partir de ella un cuerpo específico, un cuerpo ‘de clase’, dotado de una salud, una higiene, una descendencia, una raza” (151). De esta manera, la burguesía creó un cuerpo en el cual proyectar una imagen específica. A ese cuerpo regulado por la burguesía, el dandy se resiste a través de su atuendo y distinción como señala Barthes, y la mujer guerrera se contrapone a él. Ella busca transgredir fronteras, así como subvertir y cuestionar roles de género implantados por esa sociedad. Por lo tanto, la Pintada, doña Bárbara y Diadorim se resisten a marcar, cubrir o vestir sus cuerpos de acuerdo con los estándares heredados de la burguesía decimonónica. De aquí que su performance destaque y cuestione la artificialidad del discurso hegemónico y su incapacidad de explicar la complejidad de la sexualidad humana y el performance de género.

El siguiente capítulo continúa profundizando el estudio sobre las mujeres guerreras al examinar otros aspectos de su performance de género. En específico, se trata de los nombres y apelativos que los personajes reciben, y se examina su significado, contexto, así como el espacio que permiten para el empoderamiento y desempoderamiento de las mujeres guerreras.

## CAPÍTULO IV

### LA MUJER GUERRERA Y LA INTERPELACIÓN DEL NOMBRE

“After all, to be named by another is traumatic: it is an act that precedes my will, an act that brings me into a linguistic world in which I might then begin to exercise agency at all.”  
(Butler, *Excitable* 38)

#### 4.1. Introducción

En este capítulo se analizan los nombres y/o los apelativos que reciben la Pintada, doña Bárbara y Diadorim, es decir, se estudia el significado de sus nombres y lo que representan dentro de los textos. Este tipo de análisis señala qué relaciones de poder se establecen dentro de los textos al nombrar a las mujeres guerreras y si encuentran espacios de subalternidad que ellas superan. Asimismo, se examina cómo los mecanismos de poder ejercen una opresión ideológica a través del nombre y el nombrar, ya que de esta forma se determina o encasilla el performance (o performances) de los personajes de mujeres guerreras. Es decir, cómo el discurso hegemónico dicta, refuerza e interpela (en el sentido que le da Louis Althusser)<sup>22</sup> un reconocimiento ideológico, como por ejemplo que ciertos nombres se adjudiquen a un determinado género sexual. Por tanto, la hipótesis plantea que los nombres señalan la medida en que los personajes son empoderados, así como los intentos que hay dentro del texto por desempoderarlas.

El análisis de los nombres y/o los apelativos de las mujeres guerreras en específico señala, por una parte, la transgresión de roles femeninos y masculinos en una sociedad patriarcal, es decir, cómo se eluden y rechazan categorías y roles hegemónicos cuando los nombres no se corresponden con los personajes. Y por otra parte, a partir de

---

<sup>22</sup> Utilizo el concepto de interpelación de Althusser, como la operación mediante la cual la ideología dominante recluta sujetos para que “libremente” se sometan a sus órdenes (141,148).

este estudio, se observa cómo se explica o normaliza la transgresión de las mujeres guerreras especialmente con la creación de apelativos que buscan etiquetar (normalizar) su actitud y transgresión. Entonces, la mujer guerrera es traducida y naturalizada según los parámetros de la sociedad (género, clase) con los nombres, o es ridiculizada y demonizada a través de los apelativos.

La razón por la cual se estudian los nombres y los apelativos se debe a que la manera de referirse a los personajes y a su identidad afecta su performance, su agencia y la forma en como son percibidos social, económica y culturalmente. Para llevar a cabo este plan de estudio, el marco teórico presenta planteamientos sobre la naturaleza del nombre propio, así como la fortuna crítica que las novelas han recibido. De este modo, se lleva a cabo un resumen sobre el estudio del nombre desde Platón y se tiene en cuenta la importante influencia de Aristóteles, hasta llegar a la crítica moderna iniciada por Claude Lévi-Strauss. Esto se debe a que este antropólogo fue quien comenzó a estudiar el nombre propio en relación con su contexto social e histórico. Debido a esto, se tiene en cuenta cómo el nombre o el apelativo encasillan y posicionan al personaje en términos culturales, de género, raza y sociedad. También se analiza cómo el nombre o el apelativo le proporciona un espacio al personaje para responder—reaccionar—y por tanto, puede desarrollar una agencia. En este sentido, Judith Butler retoma a por Lévi-Strauss y las ideas de filósofos como Saul Kripke, para destacar la importancia de la cuestión de género implícita en el nombre propio, así como las estructuras hegemónicas raciales y sociales que el nombre al ser pronunciado convoca.

Con respecto al análisis de la Pintada, se examinan las connotaciones de su apelativo, así como los diferentes apelativos que los miembros del bando de Demetrio



usan para referirse a ella y para desempoderarla. La hipótesis que se sostiene es que a partir de sus apelativos la Pintada crítica su sociedad mexicana, por ser una mujer pobre, y mestiza, al tiempo que sus apelativos muestran su desempoderamiento. Esta situación se debe a que por salirse de las convenciones sociales y de género de su sociedad, se rechaza y margina a la Pintada. En relación con el estudio sobre los nombres y apelativos de doña Bárbara, se plantea que ellos muestran sus propiedades así como su marginalidad de género, raza, clase social y cultura y, al mismo tiempo, cómo ella es capaz de empoderarse. Asimismo, estos apelativos marcan su actuación de manera negativa porque al llevar a cabo un performance transgresivo doña Bárbara cuestiona su sociedad patriarcal. Acerca de los nombres y apelativos de Diadorim, el análisis considera cómo Riobaldo los manipula dentro de su recuento memorialístico y cómo ellos muestran el performance de masculinidad de Diadorim, ya que destacan su transgresión e identidad de género. Por tanto, el argumento mantiene que los nombres de Diadorim señalan la compleja relación que este personaje tiene con Riobaldo, ya sea como imagen de apoyo, de diferenciación, al tiempo que transparentan los intentos de Riobaldo por desempoderar a Diadorim porque él busca realzar su propia figura de guerrero.

Entonces, a continuación se presenta un resumen de la historia que ha tenido el estudio del nombre propio en la sociedad occidental, a partir de los griegos y pasando, por ejemplo, por filósofos como John Stuart Mill y Bertrand Russell que han visto el nombre como indicador y diferenciador vaciado de significado. También explico a fondo el marco teórico sobre el estudio de los nombres, y hago hincapié en las ideas de Lévi-Strauss, Saul Kripke y Judith Butler, para estudiar variables como el contexto, género, raza y estatus socio-económico del sujeto nombrado.

## 4.2. El nombre propio

El papel que tiene el nombre propio ha sido un tema recurrente a lo largo de la historia de la humanidad, como se puede observar desde el *Crátilo* de Platón. En él, Sócrates dialoga con Hermógenes y Crátilo sobre la naturaleza del nombre y revisa dos corrientes principales: la naturalista en la cual el nombre posee una esencia (Crátilo) y la convencionalista que sostiene que el nombre tiene una designación que surge por costumbre, por convención (Hermógenes). Por esto, el diálogo muestra dos perspectivas sobre lo que se considera la naturaleza del nombre y al mismo tiempo cómo estas dos corrientes no son del todo adecuadas. Sin embargo, Aristóteles reduce esta dialéctica sobre el nombre en el capítulo segundo de la *Poética*. Allí señala que el nombre es una voz que no tiene significado en sí mismo, ya que por ejemplo, en nombres formados por dos dicciones, una parte no significa sin la otra, como *-doro* en “Teodoro” (21).

Uno de los filósofos del siglo XIX que estudió el tema del nombre propio fue John Stuart Mill, específicamente en el capítulo segundo del libro primero “Of Names and Prepositions” de *A System of Logic* (1843). Dentro de las varias divisiones de los nombres que Mill señala, una de ellas es la de los nombres connotativos y la de los no connotativos (§5). Un nombre no connotativo significa solamente un sujeto o un atributo y por su parte, un nombre connotativo (o denominativo) denota un sujeto e implica un atributo y según esta división, entonces, los nombres propios son no connotativos: “Thus John, or London, or England, are names which signify a subject only” (§5). Los nombres propios denotan a los individuos que son llamados por ellos, pero no indican o implican un atributo que le pertenezca a esos individuos (§5). Además, Mill sostiene que una vez el nombre es dado se vuelve independiente de la razón por la cual fue dado: “Proper

names are attached to the objects themselves, and are not dependent on the continuance of any attribute of the object” (§5). En resumen, para Mill el nombre propio es una marca sin significado ya que está hecho para distinguir, para diferenciar al individuo.

Bertrand Russell, en “On Denoting” (1905) señala que las frases que denotan no constituyen/son el objeto, sino que se refieren a él y por tanto, el nombre propio no es el objeto, sino que denota/expresa el objeto: “A proposition about Apollo means what we get by substituting what the classical dictionary tells us is meant by Apollo, say ‘the sun-god’” (491). Esto se debe a que Russell ve que solamente los pronombres demostrativos “este” y “ese” son nombres propios lógicos. Según Robert J. Clack en *Bertrand Russell’s Philosophy of Language* (1969), los otros nombres propios a los que Russell se refiere son en realidad nombres ordinarios cuya función es describir y no nombrar (32). Por su parte, C.S. Peirce en el cuarto capítulo de *Speculative Grammar*, publicado póstumamente entre 1931-1935 como parte de sus obras completas, sostiene que la primera vez que se interactúa con un nombre éste es un índice genuino, pero “[t]he habitual acquaintance with it having been acquired, it becomes a Symbol whose Interpretant represents it as an Icon of an Index of the Individual named” (329). En este sentido, con la repetición del nombre propio, éste tiene la función de ser referente pero no tiene un significado propio.

A través del pensamiento de estos filósofos, puede observarse que el nombre propio ha sido visto como un indicador y por tanto, está desprovisto de significado. Sin embargo, el antropólogo francés Claude Lévi-Strauss propone una interpretación opuesta, ya que reconoce que el nombre tiene un significado al tiempo que opera como clasificador (Machado 4). Por lo tanto, a partir de este antropólogo el nombre pasa a tener

y a ser visto con un rol diferente. En *The Savage Mind* (1962) Lévi-Strauss discute el tratamiento que distintas sociedades le han dado al nombre propio. Lo que para este antropólogo se vuelve de vital importancia es el paso que existe entre el acto de significar y el acto de señalar o indicar el nombre propio, debido a que cada cultura fija sus umbrales de manera diferente (215). Por esto, Lévi-Strauss sostiene que las cualidades del nombre propio dependen de la sociedad en el cual este nombre propio se designa, es decir, que depende de las características de clasificación que esa sociedad posee, así como de su relación con variables tales como las sociales, económicas e históricas (215).

De manera similar a Lévi-Strauss, el filósofo Saul Kripke en *Naming and Necessity* (1972) discute la importancia del nombre propio, ya que Kripke considera que la referencia que implica un nombre tiene varias repercusiones puesto que depende de nosotros, de la otra gente en nuestra comunidad, así como de la historia de dicho nombre porque “[i]t is by following such a history that one gets to the reference” (95). Sin embargo, Kripke también señala que dar condiciones más exactas sobre el nombre o proponer una teoría del nombre es perder de vista el contexto del cual surge el nombre, así como las modificaciones que sufre con el paso de los años porque el nombre propio no es esencial o necesario (76).

Judith Butler, por su parte, retoma a Kripke y discute la importancia que tiene el nombre, así como el nombrar y ser nombrado. En *Bodies that Matter* (1993) Butler analiza la naturaleza del nombre desde una perspectiva que se basa en aproximaciones psicoanalíticas, como la de Jacques Lacan, en la teoría causal de la referencia de Kripke y la reinterpretación de Lacan que lleva a cabo Slavoj Žižek. Butler también retoma las ideas marxistas o materialistas de Louis Althusser y Michel Foucault, para poder

observar mejor el contexto y las dinámicas del plano social en el que los individuos se inscriben a través de su nombre. El aporte de Butler con respecto a la naturaleza del nombre es, entonces, señalar que existen diferencias de género en el acto de nombrar y ser nombrado. Por tanto, esta crítica amplía el estudio del nombre de Lévi-Strauss y Kripke, al mismo tiempo que introduce dichas diferencias de género en los planteamientos de Lacan, Althusser y Foucault.

En este sentido, Butler considera que “[b]odies only become whole, i.e., totalities, by the idealizing and totalizing specular image which is sustained through time by the sexually marked name” (*Bodies* 72). Tener un nombre, entonces según esta teórica, es ser posicionado dentro del plano de lo Simbólico (Lacaniano), es decir, en el campo idealizado de las relaciones de parentesco que se estructura a través de sanciones y tabús gobernados por la ley del padre y la prohibición del incesto (*Bodies* 72). De esta forma, los cuerpos son demarcados como pertenecientes a un género específico ya que están posicionados dentro de las relaciones de poder de la sociedad. Aceptar las convenciones de la sociedad (entrar en la ley del padre si se sigue a Lacan) o ser interpelado representa una marcación y demarcación en términos de sexo (masculino o femenino), así como de género (relaciones de parentesco) puesto que todos los sujetos se inscriben de maneras diferentes en la sociedad.

Butler también observa que ver el nombre propio como una identidad que no tiene contenido, es decir, como una etiqueta sin contenido (como lo hace Mill o según Butler, Žižek), tiene una fuerte connotación sexista: “Moreover, the proper name can be conceived as referential and *not* descriptive only to the extent that the social pact which confers legitimacy on the name remains uninterrogated for its masculinism and

heterosexual privilege” (*Bodies* 154). Es decir, que el nombre opera dentro de las condiciones de la sociedad patriarcal donde el privilegio tradicionalmente le ha sido otorgado a los hombres heterosexuales masculinos. Por esto, el papel referencial del nombre propio expresa el contenido de una sociedad masculina, situación que produce repercusiones profundas para un sujeto femenino. No se trata, entonces, del nombre como etiqueta sin contenido, sino por el contrario de una etiqueta fuertemente cargada de significado histórico y social. En esta medida, como señalaban Lévi-Strauss y Kripke, el nombre dado a una persona la marca de acuerdo con conceptos cargados de historia y significado en su sociedad, como lo es la sexualidad y los límites del cuerpo.

Aunque el nombre delimita al sujeto, como se ha visto, el apellido posee un rol aún más específico puesto que posiciona al sujeto dentro de una familia y en un rol con respecto a las relaciones de parentesco. Al referirse al apellido Butler observa que “[t]he name as patronym does not only bear the law, but institutes the law” (*Bodies* 154). Esta ley a la que se refiere Butler es la “Ley del Padre” o “El nombre del Padre” según Jacques Lacan, y es la que explica que cuando el sujeto reprime el deseo por la madre acepta el Nombre del Padre (Dor 106-07). Es decir, que el sujeto entra a obedecer el orden Simbólico, o sea, las reglas del sistema dominante (patriarcal). Por lo tanto, dar un apellido, o mejor aún fijarlo, es citar la ley, las estructuras hegemónicas y patriarcales. De este modo, el sujeto es visible porque su sociedad lo recibe como miembro de ella y entonces, le adjudica por su género un rol y una posición social. En este sentido, el nombre y el apelativo sitúan al sujeto y lo delimitan según las convenciones de la sociedad y sin embargo, en el proceso de etiquetar al sujeto le proporcionan una identificación dentro de esa sociedad: “The name, as part of a social pact and, indeed, a

social system of signs, overrides the tenuousness of imaginary identification and confers on it a social durability and legitimacy” (*Bodies* 152). Por esto, aunque el nombre condiciona y delimita al sujeto, él también lo legitima ante los ojos de su sociedad, es decir, le da un rol, un lugar, como en el caso del nombre paterno, para que el sujeto se convierta en miembro y no sea un paria.

En 1997, cuatro años después de que publicara *Bodies that Matter*, Butler retoma el tema del nombre en *Excitable Speech*. La introducción de este libro, “On Linguistic Vulnerability,” se enfoca en el habla del odio o el discurso de los insultos (*hate speech*). Para ello Butler se basa en J. L. Austin, Shoshana Felman, Mari Matsuda, y por supuesto en Althusser y Foucault. Este marco teórico distancia a Butler de las corrientes psicoanalíticas presentes en *Bodies that Matter* y la coloca en un contexto más lingüístico y materialista. Además, otra diferencia con respecto a su libro anterior es que esta crítica no centra su análisis en el momento en el cual se fija un nombre sino los momentos en los que un sujeto es nombrado. Por tanto, Butler vuelve a ampliar el estudio del nombre y los mecanismos implícitos en el acto de nombrar.

Aunque el enfoque de *Excitable Speech* es “el habla del odio,” se pueden extrapolar sus ideas con respecto al proceso de nombrar porque “hate speech reinvokes the position of domination, and reconsolidates it at the moment of utterance. As the linguistic rearticulation of social domination, hate speech becomes, for Matsuda, the site for the mechanical and predictable reproduction of power” (17). Por esto, en el momento de la declaración (*utterance*) del nombre, en este caso ofensivo, se invoca una posición de dominación con respecto al género, como señalaba en *Bodies that Matter*, pero también implica una dominación mucho más compleja en el sentido en que los insultos reinvocan

un contexto social, racial y económico. Si el nombre que le es dado a una persona la marca dentro de los roles binarios patriarcales, los momentos en los que esa misma persona es nombrada o insultada por otras personas se refuerza su posición dentro de las estructuras sociales, raciales y económicas de la sociedad a la que pertenece.

Aún cuando en su libro *Gender Trouble* Butler se distanciara de la corriente feminista de la interseccionalidad, puesto que señala que las teorías de la identidad feminista que elaboran afirmaciones de raza, sexualidad, etnia, clase y capacidad corporal cierran con un etcétera al final de la lista y no consiguen situar al sujeto (196), en *Excitable Speech* sus propuestas alcanzan un tono interseccional. En este libro al observar el contexto que circunda al nombre, Butler considera una pluralidad de variables en sus análisis (género, raza, clase social) y cómo estas categorías se relacionan entre ellas.

Para revisar el rol que desempeña la sociedad hegemónica en dichas variables/categorías, Butler revisita el concepto de interpelación althusseriano. En este sentido, la marca interpelativa no describe o cita solamente la convención, sino que inaugura esa realidad dominante puesto que busca renovarla en el sujeto, es decir, mantenerlo en sujeción (*Excitable* 33). La interpelación cita la ideología según Althusser (“Ideología” 141-43), pero para Butler su finalidad es establecer a un sujeto en sujeción y constituir los contornos sociales del sujeto (*Excitable* 33). Para esta crítica, entonces, la interpelación es una práctica iterativa en la que el sujeto constantemente se conforma según los parámetros de la sociedad hegemónica, en un espacio y un tiempo, o sea, ya sea por cuestiones de género, de raza, de clase social y/o económica (*Excitable* 33).

Por pertenecer a la sociedad hegemónica, entonces, el nombre se encuentra interpelado al igual que las personas que llevan a cabo la acción de nombrar. De esta



manera, el nombre y la acción de nombrar no representan necesariamente la identidad o identidades de un sujeto, es decir, que el nombre no necesariamente explica quién ha sido y que ha hecho ese sujeto, pero dado que se encuentra interpelado puede señalar las características que conforman las normas hegemónicas. Así por ejemplo, en las tres novelas aquí estudiadas, los nombres y los apodos o apelativos, por un lado, buscan situar a las mujeres guerreras dentro de las normas hegemónicas y, por otro lado, las rechazan o ridiculizan porque ellas no pertenecen o no se atienen a dichas leyes. Pero hay que aclarar que estos dos procedimientos están relacionados, ya que en el momento en el que las mujeres guerreras son rechazadas o ridiculizadas, se está invocando la ley patriarcal así como las condiciones de raza, género y clase social que transgreden. Es decir, que el rechazo o el ridículo se origina porque no tienen cabida o no caben perfectamente en las estructuras dominantes y también en que por no adaptarse critican y cuestionan dichas estructuras. De este modo, la Pintada se vuelve una diabla y una chinche debido a que no desempeña el rol tradicional de la prostituta; doña Bárbara no es vista como una cacica de abolengo porque es una amazona repugnante, como se vio en el capítulo anterior porque vestirse y comportarse como hombre no es natural, y con respecto a Diadorim, Riobaldo busca desesperadamente encontrar registros de su pasado residual de “mujer” para explicar su masculinidad.

También hay que considerar que por encontrarse interpelado, el nombre, además de referirse al sistema dominante, para Butler, no es nuevo u original ya que posee antecedentes: “The name has, thus, a historicity, what might be understood as the history which has become internal to a name, has come to constitute the contemporary meaning of a name: the sedimentation of its usages as they have become part of the very name, a

sedimentation, a repetition that congeals, that gives the name its force” (*Excitable* 36). El nombre por tanto, no se encuentra aislado sino que hay un poder, un discurso que lo ata, o sea, que lo precede, lo condiciona y le da fuerza, tal y como lo señala Kripke.

Aún cuando hay una historia y un discurso que atan el proceso de nombrar, en el momento de la comunicación existe un espacio para la agencia puesto que “[a]fter all, to be named by another is traumatic: it is an act that precedes my will, an act that brings me into a linguistic world in which I might then begin to exercise agency at all” (*Excitable* 38). En el momento en que se establece un diálogo se crean espacios para la agencia, para el desarrollo del sujeto, ya que, por ejemplo, cuando un insulto no es capaz de ofender se genera la oportunidad de contraatacar ese insulto y por tanto, de crear agencia. Según Butler lo que Austin denomina como el fracaso del enunciado—es decir, cuando un enunciado no es capaz de transmitir una comunicación (*Excitable* 11, 17)—es el momento en el cual se genera la posibilidad de la agencia (de responder) (*Excitable* 41). Entonces, la demarcación que da un nombre permite que el sujeto pueda defenderse o atacar. Con respecto a las novelas aquí estudiadas es posible observar que la designación del nombre produce un contra-discurso, es decir, se generan espacios de agencia y subversión que la mujer guerrera aprovecha. Por ejemplo, la Pintada es diablo pero es astuta al mismo tiempo, doña Bárbara aunque la traten de bruja o marimacha llega a tener el poder de un cacique y es respetada y Diadorim cuando es tratado de “delicado” demuestra ser un excelente guerrero.

También hay que tener en cuenta que en el caso de las mujeres guerreras el nombre establece otro tipo de agencia. El proceso de nombrar es paradójico porque, primero, señala el acceso al poder por parte de una mujer, es decir, por parte de un sujeto

tradicionalmente desempoderado como en el caso de doña Bárbara, quien aún cuando es una mujer mestiza de cultura indígena y orígenes pobres representa el poder tradicionalmente masculino del cacicazgo. Segundo, el nombre sirve para enmascarar una condición de género y destacar otra, como sucede con Diadorim porque se ve y es percibido como hombre. Y por último, el nombre sirve para etiquetar a la mujer guerrera e intentar hacer que no se individualice como ocurre con el apelativo de la Pintada. Por lo tanto, el análisis del nombre en las tres novelas tiene en cuenta su complejidad, diferencias, las posibles etimologías de los nombres y su significado, la historia detrás de ellos, así como el contexto que rodea a los personajes y las repercusiones que se presentan cuando la mujer guerrera es nombrada.

A continuación se analiza el nombre de la Pintada en *Los de abajo*, y se destacan las connotaciones que tiene, ya que se refiere al uso del maquillaje, a su falta de individualidad y al mismo tiempo, su nombre señala una revolución cultural y social después del porfiriato y de la Revolución. Asimismo, se analiza cómo a través de apelativos (sierpe, diablo) el personaje es desempoderado en la novela.

#### 4.3. Despintar a la Pintada

El personaje de la Pintada en *Los de abajo* no tiene nombre propio ni apellido y por tanto, su único nombre es el apodo o apelativo “pintada”. Entonces, el análisis realizado aquí tiene en cuenta los varios significados que su apelativo tiene, así como la ausencia de nombres y apellidos. No obstante, se consideran las otras palabras que se usan para referirse a la pintada, es decir, adjetivos o apodos tales como sierpe, diablo y chinche. La hipótesis, entonces, con respecto a los apelativos del personaje es que la

Pintada se encuentra al margen de la sociedad patriarcal mexicana y, por tanto, cuestiona dicho sistema no sólo como sujeto individual, sino también como representante de una clase social y rol de género marginal, puesto que ella encarna cambios culturales que se estaban dando durante la Revolución.

En 1945 Mariano Azuela en una charla en el Colegio Nacional de México,<sup>23</sup> explicaba, entre otras cosas, que para desarrollar al personaje de la Pintada usó a la compañera del Coronel Maximiano Hernández “una chica prieta, muy pintada de la boca, ojos y carrillos” (328). Esta descripción de la soldadera con abundante maquillaje explica que el nombre del personaje en *Los de abajo* remite a una cara pintada, lo cual se confirma dentro de la misma novela ya que la primera descripción de la Pintada es la de “[u]na muchacha de carrillos teñidos de carmín” (146). En este sentido, el nombre del personaje no es un nombre, sino un apodo que se refiere al uso que el mismo personaje hace del maquillaje. Su nombre es, por tanto, en primera instancia, una descripción de su cara, de su apariencia física.

También hay que considerar que el apelativo de la Pintada también se refiere a una máscara, a una reproducción del original que oculta o tapa a la persona detrás de él. Por esto, su apodo es una máscara, es un disfraz que ella lleva, es decir, que más que ser un individuo específico representa a otras mujeres y otros roles de mujeres durante la Revolución. Además, el nombre de la Pintada como máscara también señala el carácter pictórico de la novela puesto que el personaje representa parte de un retrato de la época y de las condiciones que estaban presentes durante la Revolución. Es decir, que su falta de nombre apunta a que ella está pintada y es una parte de la pintura, de la imagen general que Azuela describe. Otro significado de su apelativo parte del análisis de Max Parra

---

<sup>23</sup> Esta charla está reproducida en la edición crítica de *Los de abajo* de ALLCA, páginas 324-38.

sobre *Los de abajo*, ya que traduce el nombre de la Pintada personaje al inglés como “pintura de guerra” (*war paint*) (29). Este maquillaje del personaje se remite al usado por el soldado al prepararse para la guerra o en el caso de la Pintada, sería prepararse para su propia guerra o lucha personal, como forma de mejorar social y económicamente.

Sin embargo, al tener en cuenta que el nombre tiene una historia y un contexto, como se explicó antes, el papel que desempeña el maquillaje debe analizarse también con respecto a los estándares de belleza de la época. Hay que recordar que durante la época Victoriana el maquillaje estaba condenado, y como explica Maggie Angeloglou: “Rouge was the viper. This one word described all the abhorred paint” (97). Debido a esta situación había una fuerte oposición al uso de los cosméticos y muchas veces, la única forma de promocionarlos era explicando sus virtudes medicinales (Angeloglou 109, 113). Aún así, los ideales de belleza victorianos (un rostro supuestamente lavado, pálido y con aspecto enfermizo) lentamente fueron cambiando y permitiendo el uso de cosméticos. De acuerdo con Richard Corson en 1897, el catálogo Roebuck de la casa Sears “a reliable barometer of what Americans were buying” ya ofrecía una amplia gama de cosméticos (369). No obstante, aún después de 1900 “[r]ouge was still considered the prerogative of the demi-monde” (Angeloglou 113).

Por esto, el que la Pintada se encuentre maquillada (carmín) al punto que su nombre lo evidencia, la coloca en la posición de la prostituta (*demi-monde*). El texto, entonces, presenta una visión conservadora porque la Pintada no tiene nombre ya que tiene maquillaje, es decir, que el rasgo que la destaca es el que anula su nombre de pila. Parece como si la referencia al uso de cosméticos caricaturizara al personaje y la removiera de su sociedad y de las implicaciones de pertenecer a una familia evidenciadas

en el nombre y los apellidos. Entonces, si la presencia del apelativo señala la presencia del maquillaje, sugiero que la ausencia de nombre y apellidos apunta hacia la ausencia de marcadores que posicionan al sujeto dentro de las relaciones de parentesco de la sociedad patriarcal. Al no estar demarcada por patrónimos, la Pintada se encuentra por fuera de las convenciones necesarias para la reproducción de las relaciones de parentesco de la sociedad patriarcal. Esta situación, por lo tanto, la coloca en los límites de lo que es y no es aceptable socialmente. Además, si se tiene en cuenta que es amante de Demetrio, la Pintada representaría un papel similar al de esposa en el plano sexual durante la Revolución y, sin embargo, en ningún momento reemplaza a la esposa de verdad y hasta Camila le quita ese lugar. Con esto, la posición marginal de la Pintada se refuerza y se termina de reflejar en su nombre, debido a que no tiene un espacio claramente asignado en su sociedad. Su espacio sería más el de vivir en la periferia y tener o verse a través de roles marginales que no son socialmente prestigiosos, como el de la prostituta.

No obstante, hay que mencionar que la descripción de la Pintada como la muchacha con carrillos teñidos de carmín, no es la única referencia a las mujeres usando maquillaje en el texto. El narrador de la novela describe, al comienzo de la segunda parte de la novela, que mientras Demetrio y sus hombres se encontraban en un restaurante lleno de gente y alegría durante la madrugada aparecen diferentes mujeres unas usando maquillaje “cuando con las hembras norteñas de caras oscuras y cenicientas se revuelven jovencitas pintarrajeadas de los suburbios de la ciudad” (149). A partir de esta cita se observa que por el uso del despectivo “pintarrajeadas” en el México revolucionario, los valores victorianos sobre la belleza física de la mujer están presentes en el narrador.

En *Soldaderas in the Mexican Military* (1990), Elizabeth Salas anota que llamar a alguien “Pintada” en México es una forma irrespetuosa (85) y por lo tanto, Azuela al haber escogido este nombre para su personaje muestra su desprecio por las soldaderas o las soldadas. Pero a diferencia del argumento de Salas, hay que señalar que el desprecio de Azuela no abarca la presencia de todas las mujeres durante la Revolución porque solamente se remite a la Pintada, ya que la otra mujer en la banda tiene nombre: Camila. De esta manera, el prejuicio de Azuela está dirigido a las mujeres en la guerra que no son parte de la tropa y que se encuentran en medio de los hombres de igual a igual y no solamente como amantes. Por tanto, la transgresión de género y de rol de la Pintada en la Revolución está marcada por un apelativo despectivo debido a que desempeña un rol no tradicional, y al usar maquillaje no obedece las reglas tradicionales de la apariencia física de la mujer. Además, como señala Clive Griffin su nombre indica una falta de naturalidad (*unnaturalness*) (66).

Aparte de tener un rol denigrante, otra posibilidad que se transparenta con el maquillaje de la Pintada y de los personajes de fondo (jovencitas pintarrajeadas), es que se había operado un cambio dentro de la sociedad mexicana porque las mujeres estaban usando cosméticos. También, como la cita anterior aclara, se trata de mujeres de diferentes clases sociales y lugares (norteñas o jovencitas de los suburbios) que podían usar y tenían acceso al maquillaje. En este sentido, el nombre de la Pintada como referencia al incremento del uso al maquillaje señala los cambios que se estaban produciendo en la sociedad mexicana, donde las mujeres estaban rompiendo con los cánones de belleza tradicionales, inclusive las mujeres de las clases pobres.

En “La aparición del subsuelo” (1983), Carlos Monsiváis propone que la presencia de la Pintada apunta hacia una revolución cultural, o sea, a los cambios rápidos que se dieron en contraposición al ambiente que se había establecido durante el porfiriato (36). Aunque probablemente Monsiváis no se refiere al maquillaje, sino a la presencia de las soldaderas y a los nuevos roles de las mujeres en la guerra, la revolución cultural encarnada por la Pintada también señala cómo los estándares de belleza estaban cambiando. Asimismo, gracias a Monsiváis, es posible ver que la Revolución más que darse en contra de los cánones estéticos victorianos, lo hace en oposición a los cánones y la moralidad establecida durante los casi 30 años que estuvo Porfirio Díaz en el poder. En este sentido, se trata de cambios que señalan uno de los fenómenos internacionales en los que México se inscribe, como lo es la globalización del uso de cosméticos y la nueva apariencia de la mujer, y que también representan parte de la lucha de clases en el país y el cambio de poder y atmósfera que tuvo lugar después del porfiriato. Como señala Anna Macías en *Against All Odds. The Feminist Movement in Mexico to 1940* (1982) antes de la Revolución se había comenzado a formar un incipiente movimiento feminista en México que buscaba mejorar la situación de la mujer a través de reformas legales, mejores salarios y acceso a la educación (11, 14, 16).

En relación con la revolución cultural encarnada por la Pintada, ella no tiene ni nombre propio ni apellidos y por ser diferente a Camila, la Pintada puede simbolizar a un grupo de mujeres en la Revolución que no pertenecen a la tropa, ni son las adelitas, ni la soldada. Por tanto, la Pintada estaría encarnando a grupos de mujeres multifacéticas dentro de la Revolución, grupos cuyo nombre no puede ser fácilmente establecido. De esta manera, el apelativo o el apodo se convierte en su nombre ya que intenta aprehender



su situación no tradicional o atípica, así como su agencia personal de explotar su sexualidad para conquistar al generar y mejorar su posición en el bando.

Entonces, como se ha visto, con el nombre de la Pintada se transparentan cambios sociales que se encuentran encarnados por una mujer que no cabe dentro de los parámetros establecidos por la sociedad patriarcal. Su performance de género y de clase transgrede fronteras y espacios marcados como femeninos o masculinos o de la clase pobre, dentro del espacio de la guerra y de un México que estaba saliendo del porfiriato. En este sentido, su apelativo señala una deshumanización en la medida en que no se identifica con las estructuras que la definirían como miembro de la sociedad patriarcal. Pero también, por estar fuera del sistema, la Pintada es deshumanizada porque es vista como animal, es decir, que pierde su condición humana para ser vista como chinche, sierpe y diablo. Estos apodos, que se pasan a estudiar a continuación, muestran cómo la Pintada va siendo desempoderada una vez ha conseguido tener éxito en los saqueos. Es decir, que los apelativos que señalan su animalización están directamente relacionados con el desempoderamiento de la Pintada dentro del grupo de Demetrio y su subsiguiente desaparición. Ella tiene que ser despreciada y reducida a un animal porque ha conseguido con éxito transgredir fronteras de género y de clase social.

#### 4.3.1. Animalización y deshumanización

A raíz de su apelativo, dentro de la novela, la Pintada es deshumanizada porque es una mujer que está fuera dentro del sistema patriarcal, y se rehúsa a hacer parte del sistema. Pero también hay que señalar que ella es animalizada a partir de los nombres que le adjudican los miembros del bando de Demetrio, y que son sierpe, chinche y diablo.

Esta animalización y sus repercusiones son el objeto de estudio de esta división del capítulo, y se propone que estos apelativos marcan el desempoderamiento de la Pintada.

Antes de entrar en el análisis hay que señalar que la Pintada no es el único personaje que tiene por nombre un apodo en el texto. Estos personajes que tampoco tienen nombre propio son la Codorniz, el Meco y el Manteca, y sus apelativos, como puede verse, son de carácter animal, vegetal, son abreviaturas o se refieren a objetos. Se trata, por tanto, de personajes despojados de nombres propios y legales y cuyos apelativos también describen su aspecto físico o alguna característica de su personalidad. Entonces, primero, con la presencia de los apodos, el texto desarrolla espacios y personajes no oficiales o marginales que cobraron protagonismo con la Revolución. Es decir, que el ambiente revolucionario trae a primer plano no sólo a los de abajo (Demetrio Macías y Anastacio Montañez), sino también a seres de más abajo—aquellos denominados *lumpen*—que se encuentran por fuera de las leyes patronímicas de la sociedad (el Meco, el Manteca, la Codorniz y la Pintada).

Y segundo, la presencia de los apodos señala la falta de humanidad en la descripción de los personajes porque se trata de una descripción descarnada del ambiente y de sus participantes. Estos apelativos no señalan ni su heroísmo, ni su belleza, sino una cosificación o animalización, debido a que Azuela no está dando una versión romántica e idealizada de la Revolución. Hay que recordar que mientras Demetrio y sus amigos campesinos se levantan en armas en contra de las injusticias que han sufrido, ellos terminan por corromperse y dejar de lado sus ideales de liberación. Así por ejemplo, Demetrio está más preocupado por tener a una mujer cerca de él, los otros campesinos se han dedicado al saqueo y Luis Cervantes que era el ideólogo termina comprando una

novia de catorce años y robando igual que los otros. De este modo, la novela presenta una visión descarnada, en la que los revolucionarios pierden su heroísmo, y en donde son descritos constantemente como animales (Sánchez 182).

La Pintada no es la excepción a esta regla ya que en el texto aparecen otros nombres o adjetivos para referirse a ella: diabla, sierpe y chinche. Con respecto al primero, éste aparece dos veces y es mencionado por el güero Margarito. La primera vez tiene lugar cuando conocen a Demetrio y el güero Margarito le dice a la Pintada: “— ¡Diablo de Pintada tan lista!... ¡Ya quieres estrenar general!...” (147; elipsis en el original). La segunda vez sucede después de que la Pintada encuentra la yegua: “—¡Yo no sé qué carga esta diabla de Pintada que siempre nos gana los mejores «avances»! —clamó el güero Margarito—. Así la verán desde que se nos juntó en Tierra Blanca” (156). En estas dos ocasiones la Pintada es una diabla por lo astuta, por sus deseos de mejorar su posición ya que desea conseguirse un general. Esta posición militar que alcanza Demetrio está tradicionalmente reservada a los hombres e implica respeto y clase social. Por lo tanto, puede deducirse que la Pintada está buscando mejorar su posición social a través del prestigio que tiene el grado militar de Demetrio. Sin embargo, en la segunda oportunidad en que es llamada “diabla” comienza a despertar envidias. Su astucia, entonces, cobra un carácter doble y la diabla-astuta es demonizada. Ella es envidiada por ser más astuta que los hombres ya que al buscar a Demetrio o conseguir los mejores “avances” de cierta manera se apodera de elementos que simbolizan el poder masculino (el falo), por lo que cuestiona la validez de la masculinidad tradicional en aquel ambiente.

Esta tendencia demonizadora se agudiza más porque con el paso de la novela, los hombres llegan a referirse a la Pintada de manera diferente. Cervantes al hablar con

Demetrio le dice: “Bueno, ¿y por qué se aguanta a esa sierpe de la Pintada?” (167). Claramente la Pintada no cumple con los ideales de la mujer buena y molesta a los hombres porque no es la esposa tradicional o la mujer sumisa y abnegada (es sierpe) y, además, es una fuerte competencia a la hora de los saqueos. Aun cuando la Pintada provee nueva información y orienta a los miembros de la banda sobre su otro rol en la Revolución (saqueos), ella es vista principalmente desde su rol sexual. Así por ejemplo, estando en Tepatitlán, en el atrio de la iglesia, un viudo les dice a los hombres del bando que como tiene nueve hijos y que como solamente vive de su trabajo, necesita ayuda. Entonces el Meco le dice haciendo referencia a su viudez que por mujer no se preocupe que ellos le pueden pasar la Pintada al costo (179-80). En este sentido, para el Meco la Pintada es un objeto de traspaso y con su comentario intenta ponerla bajo el yugo patriarcal en la medida en que se la ofrece al viudo. No obstante, hay que aclarar que la Pintada no está sometida al yugo ni del Meco ni de la cultura patriarcal debido a su comportamiento transgresivo. Por esta razón, el Meco sólo puede burlarse y además, Pancracio señala, después del comentario del Meco, que la Pintada al ver a un hombre se prepara, o sea, que toma sus propias decisiones (180). De este modo, el comentario del Meco indica más un deseo por someter a la Pintada a las reglas del sistema dominante, porque justamente el personaje se encuentra por fuera de ellas al comportarse autónomamente.

Entonces, como se ha visto hasta el momento, de diabla (astuta) la Pintada pasa a ser diabla (demonizada), a ser sierpe para Cervantes, y a ser objeto de traspaso según el Meco. Finalmente cuando es expulsada del grupo y se va el güero Margarito dice “-¡Ah, qué bueno!... ¡Hasta que se me despegó esta chinche!...” (183; elipsis en el original).

Como puede verse, los hombres no la perciben como ser independiente, que es más su carácter, sino todo lo contrario; la ven como una chupa sangre (chinche), como a alguien que se tienen que quitar de encima.

El nombre y los apelativos de la Pintada señalan su progresión dentro del texto y cómo su figura se contrapone a la figura tradicional de la Adelita, representada por Camila. Esta relación entre las dos mujeres se analiza con mayor detenimiento en el sexto capítulo. Entonces, a partir de las transiciones entre sus apelativos, se observa que la Pintada es rechazada y se convierte en un animal, es decir, es deshumanizada y cada vez es más pequeña. Así, de diabla pasa a ser sierpe (culebra grande), luego es objeto de traspaso y, con el último comentario sobre ella en la novela, se convierte en chinche, o sea, en un insecto de cuatro o cinco milímetros de largo. Finalmente, dentro de la economía de la novela, la Pintada de chinche pasa a ser nada porque es reducida hasta en su nombre debido a que desaparece del argumento y no se la vuelve a nombrar y no se sabe que ocurrió con ella. Ella, por tanto, es obliterada convenientemente por los otros personajes porque no se somete a ellos y no desempeña su supuesto rol de género tradicional. En este sentido, la desaparición de la Pintada señala que no hay espacio para mujeres transgresoras o revolucionarias dentro de la cultura patriarcal. Esta situación se relaciona con la del personaje de Iracema en la novela de José de Alencar ya que aún cuando es la mujer la que transgrede barreras y cuestiona el funcionamiento del sistema, ella termina siendo ignorada, obliterada y devaluada.

Por ser astuta y no tradicional y también por saquear como los hombres, la Pintada se convierte en un personaje transgresivo en términos de género, de representación de género y de clase social. Ella no es y no representa a la mujer sumisa,

sino a la mujer que tiene acceso a los mecanismos de poder y los usa para su propio beneficio; entonces, su performance de género se aproxima más al del rol tradicional del hombre. Esta masculinización, en términos de transgresión de rol de género y de presencia en la Revolución, hace que paulatinamente pierda el lugar que había conseguido porque la posición que adquiere cuestiona la masculinidad del sistema y hasta la debilita, en la medida en que una mujer tiene acceso a símbolos de poder fálicos. La Pintada con su presencia y performance demuestra que el acceso al poder no es exclusivo de los hombres y por tanto, su transgresión es vista negativamente porque al salirse de su rol de género cuestiona el rol de género de los hombres.

Esta masculinización de la Pintada, como se verá a continuación, se encuentra más agudizada en el personaje de la novela de Gallegos. Doña Bárbara no busca un general sino que ella se convierte en general, o sea, en cacique y tiene acceso a una posición de alto prestigio y clase social. Al igual que la Pintada los nombres, falta de apellidos y apelativos que recibe doña Bárbara muestran como un ser marginal (mujer, pobre, mestiza, de cultura indígena y violada) consigue empoderarse y ser exitosa económicamente. Sin embargo, los apelativos que recibe—hombruna, mujerona, bruja, dañera—también marcan negativamente su transgresión cultural, social y de género. Además, ellos dentro de la economía de la novela reflejan cómo doña Bárbara es desempoderada puesto que no tiene poderes de bruja, sino que el narrador aclara que es supersticiosa, ingenua y bruta. Este mismo desempoderamiento y evaluación negativa terminan por señalar la ideología tradicional que la novela busca inculcar y promover, en donde la mujer debe estar en la casa, ser abnegada y cuidar de su padre, como lo es Marisela después de la influencia y educación de Santos.

#### 4.4. La barbarie tiene varios nombres

A lo largo de la novela, doña Bárbara tiene y recibe varios nombres y apelativos. En esta parte del capítulo se lleva a cabo un análisis de estos nombres, así como de la relación que tienen con el contexto del personaje. De tal forma, se tiene en cuenta su historia personal, su falta de apellidos, su proceso de empoderamiento para llegar a ser la cacica y también su desempoderamiento y evaluación negativa por parte del narrador de la novela. La hipótesis que se propone respecto a los nombres y apelativos del personaje, es que ellos señalan la medida en que doña Bárbara representa una imagen y comportamientos opuestos a los que la mujer debe desempeñar dentro de la sociedad que propone Gallegos. Al mismo tiempo, los nombres y apelativos indican que la mujer “mala” que tiene acceso al poder debe ser desempoderada.

El nombre de doña Bárbara se refiere principalmente a la barbarie, al salvajismo, como el mismo Gallegos lo explica en el prólogo de la novela de 1954, puesto que vincula fuertemente a doña Bárbara con los llanos, con la barbaridad de la llanura: “¿Y devoradora de hombres, no es cierto? –pregunté con la emoción de un hallazgo, pues habiendo mujer simbolizadora de aquella naturaleza bravía ya había novela” (5). Esta visión de la barbarie sobre el personaje además de estar relacionada con la tierra y con los llanos salvajes, se encuentra conectada con el contexto del cual surge la novela ya que para Gallegos el personaje es un símbolo de lo que estaba ocurriendo en la historia política venezolana de aquel tiempo (5). Y en este sentido el nombre del personaje también indica la barbarie dictatorial (1908-1935) del general Juan Vicente Gómez, que se caracterizó por perseguir a sus enemigos políticos y a los intelectuales que se le

oponían para mandarlos a la cárcel, torturarlos o asesinarlos (Gallegos Ortiz 144, 147; Lombardi 207; Mijares 148-49).

Dado que la crítica ha establecido que la novela se alinea con los planteamientos de Domingo Faustino Sarmiento sobre la lucha entre la civilización y la barbarie, doña Bárbara representa un lado de esta lucha (Alonso “Otra sería” 426; Barrueto 186; González “Doña Bárbara” 87; Leavitt 117; Rosegreen-Williams 282). Así, Roberto González Echevarría propone leer la novela en el plano alegórico, en el cual el personaje de doña Bárbara dentro del discurso de la escritura representa una relación salvaje entre realidad y código (“Doña Bárbara, Mamá” 91). Carlos Alonso, que fue alumno de González Echevarría, sostiene que doña Bárbara representa una alegoría que se debate entre el pasado y el presente, donde ella está asociada con elementos que caen bajo la rúbrica de la barbarie (“Otra sería” 425). Y a su vez, Doris Sommer considera que doña Bárbara personifica la dictadura de Gómez (275). Como puede observarse a partir de estos tres reconocidos críticos el nombre del personaje está cargado de contenido (barbárico) y entonces, su nombre no es una simple etiqueta puesto que señala el comportamiento del personaje así como lo que ella representa. Su nombre, además, está cargado de un contenido histórico importante en Latinoamérica. Por representar la ilegalidad, el atraso, lo salvaje y la dictadura, doña Bárbara encarna la situación de los países latinoamericanos que buscaban insertarse en el proceso de civilización occidental al adoptar las ideas europeas que debían acabar con el atraso, la barbarie y la incultura imperante en Latinoamérica.

Por lo tanto, la tendencia dominante dentro de la crítica literaria parece haber sido la de reducir este personaje a lecturas sobre la barbarie. Entonces, en esta sección busco



establecer una pluralidad semántica respecto a su nombre y a los varios apelativos que doña Bárbara posee en la novela. Mi propósito es evitar la reducción de este personaje múltiple y complejo a la identificación inmediata Bárbara-barbarie que tanto ha señalado la crítica. En este sentido, tengo en cuenta que el nombre del personaje va más allá del nombre “Bárbara,” puesto que al nombre “Bárbara” le antecede el doña, es decir, que el personaje posee un apelativo (señora) por el cual es identificada como un ser investido de autoridad y respeto.

El apelativo “doña” es una forma de tratamiento de respeto que antecede el nombre y según Ana Maria Machado en *Recado do nome* estas formas “[s]e, já etimologicamente, elas se ligam a marcas de classe, diretamente (do latim *domina*), ou indiretamente, por mediação da idade (do latim *senior*), não há dúvida de que a primeira associação às formas que se fixaram no idioma é a noção de propriedade: *dona* (palavra também usada para designar a *proprietária*) no feminino” (6). Estas formas de tratamiento de respeto, entonces y según Machado, pueden indicar clase social y económica, edad, así como le conceden al individuo una posesión al designarlo como propietario/a y asignan el individuo a un grupo social al cual puede pertenecer (6). Por ejemplo, los hermanos Mondragones al referirse a doña Bárbara la tratan de “la señora” (61) y de esta manera establecen su relación laboral para con ella y su diferencia económica. Santos lleva a cabo el mismo procedimiento cuando está en el juzgado porque la trata con deferencia por ser hacendada y mujer (100-01). Por lo tanto el personaje de la novela de Gallegos tiene un estatus social que acompaña al económico (dueña de hacienda) y al del poder (la cacica) y que se encuentra evidenciando en el “doña”/señora.

Alfonso González interpreta las dos partes del nombre del personaje como la barbarie que domina: “The name Doña Bárbara is composed of two parts: *doña* from L. *domina(m)* and *Bárbara*. The implication is that barbarism *dominates*, is master of the plains” (41). Sin embargo, González al tener en mente el comentario que hiciera Gallegos sobre como doña Bárbara representaba la dictadura de Gómez considera que “[h]ence *doña Bárbara* clearly means ‘Barbarism, the master of the *llanos*,’” (41). En este sentido, el nombre como tenencia de propiedades se establece a otro nivel puesto que doña Bárbara es la dueña de los llanos. Y este dominio presente en el nombre, para el mismo González, llega a describir la encarnación del fenómeno del caciquismo en el personaje y sus connotaciones negativas (45). Entonces, el nombre del personaje junto con la forma de respeto además de señalar la posición social, económica y política del personaje, transparenta la dominación de lo salvaje y la presencia del fenómeno del caciquismo. Sin embargo, hay que destacar que por tratarse de un caciquismo generado por una mujer se trata de un fenómeno socialmente revolucionario. De este modo, el “doña” marca al personaje al tiempo que señala su transgresión y empoderamiento dentro de su sociedad.

Además de “doña” y “Bárbara,” “Barbarita” es otro nombre que el narrador de la novela usa para referirse al personaje, en particular en el capítulo “La devoradora de hombres.” En él se explica la historia del personaje, que tiene lugar antes de los hechos que ocurren en la novela, y por lo tanto doña Bárbara es “Barbarita” cuando es la inocente criatura que viajaba en la Piragua y conoce a Asdrúbal (21-24). Por esto, el nombre sin la forma de respeto se refiere a un personaje que no es dueño de nada, que no goza de ninguna autonomía ya que es violada y, al mismo tiempo, el diminutivo del nombre infantiliza y le da un aire de inocencia al personaje. Barbarita es la barbarie en

semilla porque es pequeña, infantil, inocente, no sabe leer y escribir y se enamora por primera vez, por lo que el diminutivo sirve de contraste con el nombre que llevará en su adultez: doña Bárbara. El cambio del nombre de Barbarita a doña Bárbara señala la progresión social y económica del personaje, y al mismo tiempo califica peyorativamente su empoderamiento con el nombre “Bárbara” ya que no es doña Barbarita.

Además de referirse a la barbarie, hay que destacar que el nombre “Bárbara” viene del griego y designa a aquellos que no eran griegos, es decir, a los extranjeros. Esta situación se observa en el personaje ya que ella no es araucana “¡[d]e más allá del CUNAVICHE, de más allá del Cinaruco, de más allá del Meta!... De allá vino la trágica guaricha” (21; énfasis y elipsis en el original). En este sentido, doña Bárbara es extranjera, es ajena al ambiente que la rodea y no se trata de una llanera de verdad. Por tanto, la brutalidad de la barbarie representa elementos foráneos al ambiente de los llanos, ya que su origen es extranjero. Por consiguiente, doña Bárbara por ser mujer y extranjera al convertirse en cacica establece al caciquismo femenino como fenómeno extranjero a los llanos. El poder que ella despliega cuestiona las normas de la sociedad patriarcal en la medida en que desnaturaliza lo que se tenía por natural: una mujer no accede al poder o el poder es de uso exclusivo de los hombres masculinos heterosexuales. Por esto, la ideología patriarcal de la novela tiene que señalar que doña Bárbara no era llanera y que era bárbara, porque su cacicazgo es antinatural y no es propio de los llanos. El cacicazgo de Santos, en contraposición, sí es de los llanos y es natural.

Otro elemento importante en el análisis del nombre del personaje es que doña Bárbara no tiene apellido, es decir, no posee un nombre paterno porque su madre fue violada por un aventurero blanco (21). De esta manera, doña Bárbara no tiene un apellido

de pila y legal, es decir, no fue reconocida como hija dentro de los parámetros legales de la sociedad. Para Sharon Magnarelli la falta de apellido señala la falta de orígenes así como la carencia de una relación legal con un hombre: “In this sense she defies the concept of property which is basic to Western society. Her lack of a surname reflects her lack of a possessor” (15). Por lo tanto, doña Bárbara desafía las leyes patriarcales por no tener un apellido o una familia (tradiciones y valores) o por no haber creado una al no casarse con Lorenzo y no criar a Marisela. Doña Bárbara, entonces, no es un bien valuable dentro de las relaciones de parentesco patriarcales, al igual que la Pintada.

En este sentido, Magnarelli considera que el problema principal de doña Bárbara es “her refusal to surrender herself, to hand herself over, to become property. Thus, in the most basic manner she defies what is defined as culture and must therefore be personified as the enemy to that civilization, as is nature” (16). Este rehusarse a rendirse que ve Magnarelli también está relacionado con el “doña”, puesto que como se vio, esta situación de posesión es contraria a la de ser objeto de propiedad. Victorien Lavou Zoungbo, sin llegar a analizar los nombres del personaje, considera, de manera similar a Sharon Magnarelli, que “[d]oña Bárbara invierte la tradicional división del trabajo sexual en la cual la Mujer tiene siempre que ser el objeto (pasivo) del deseo del Varón. De ahí su condena bastante bien sintetizada por su asimilación indirecta a una amazona” (213). En el nombre del personaje se presencia, entonces, una inversión de los parámetros aceptados por la sociedad hegemónica, en donde doña Bárbara de ser objeto pasa a ser dueño. Al invertir parámetros, doña Bárbara transgrede límites y se empodera, pero dentro de la novela su nombre—barbarie—descalifica su performance y lo opone al proyecto de la civilización y por lo tanto, no es válido ni legal. Es decir, que el “doña” del

personaje junto con su nombre “Bárbara” transparentan un performance transgresivo del personaje en términos de empoderamiento y de transgresión de género. Al mismo tiempo, estos dos nombres (doña y Bárbara) descalifican el performance de género y la legalidad del personaje porque por ser bárbara y extranjera ella no puede ser legalmente doña. Por esto, puede observarse que en la dinámica entre el empoderamiento y la descalificación, doña Bárbara lleva a cabo un performance de legalidad a través de la manipulación de sus amantes (Apolinar y Lorenzo) y de las leyes, para seguir sosteniendo y expandiendo su cacicazgo.

Esta situación de contradicción o de oposición en el nombre con respecto al personaje—que la dueña es bárbara—también se percibe, aunque a otro nivel, en los apelativos que recibe el personaje y que se pasan a estudiar a continuación. Los varios apelativos o epítetos que Doña Bárbara posee a lo largo de la novela, como hombruna, mujerona y devoradora de hombres presentan varias imágenes de ella ya sea trabajando, intrigando o litigando. Pero, como el análisis lo muestra, muchas veces las imágenes se contradicen entre ellas mismas porque el personaje es marimacho y devoradora de hombres o es bruja y supersticiosa. Entonces, propongo que estas contradicciones parten del desempoderamiento que sufre el personaje porque el narrador de la novela comienza a revelar que no se trata de alguien inteligente y manipulador, sino de una mujer supersticiosa y de buena suerte.

#### 4.4.1. Desmitificando a la cacica

A lo largo de la novela, además de su nombre, doña Bárbara posee varios epítetos, tales como la mujerona, la mestiza, la guaricha, la mujer indomable, la devoradora de

hombres, la dañera, la embrujadora de hombres, bruja, la barragana, la hija de los ríos, la cacica, la esfinge de la sabana. Para complementar el análisis de los nombres del personaje, en esta sección se analizará el epíteto que más aparece en la novela (mujerona), y la imagen contradictoria que surge del personaje a raíz de los epítetos. Ellos refuerzan el rol que ella está desempeñando ya que es hombruna cuando es vaquera, es devoradora de hombres cuando se explica cómo conquistó y acabó con Lorenzo Baquero, es la mujerona cuando da órdenes, es la dañera y bruja cuando quiere embrujar a Santos, y es la hija de los ríos cuando está buscando redimirse y, según Luis Leal, volver a sus orígenes (“La hija” 109). Todos estos apelativos conforman la vida de doña Bárbara e intentan dar una imagen de ella, pero terminan por confirmar una falta de unidad. Es decir, que se trata de un personaje que cambia y se transforma dentro de la economía de la novela, al enamorarse de Santos, pero también es un personaje que está cambiando constantemente su rol y por ello, los apelativos se vuelven necesarios para nombrarla y describirla. Así como se analizó con la ropa, que doña Bárbara cambia su apariencia para adaptarse a nuevas condiciones y mejorar su posición, los nombres y los apelativos que recibe son representativos de sus cambios en la medida en que buscan etiquetar sus diversas manifestaciones, sin por ello llegar a fijar una imagen estable. Propongo, entonces, que los epítetos más que ser nombres vaciados de significado construyen la complejidad del personaje al complementar el papel que desempeña el nombre de ella.

El epíteto que más aparece en el texto es el de mujerona (46, 103, 117, 126, 127, 128, 129, 173, 223, 225, 234, 239), por lo cual se destaca la personalidad masculina de doña Bárbara. Para Alberto Blasi este apelativo tiene una intención peyorativa porque se

relaciona con la edad del personaje (cuarenta años) (72). Pero también hay que tener en cuenta que la definición de “mujerona” oscila entre la matrona y la mujer alta y corpulenta, según el *Diccionario de la real academia de la lengua española*. En el caso de la novela de Gallegos considero que este se refiere más a la segunda definición, es decir, a la mujer fuerte, tal vez masculina (hombruna). De esta manera la imagen que provoca la palabra enfatiza el poder y la fuerza del personaje ya que no se trata de una mujer de familia, noble y virtuosa, que sería más la definición de matrona. Además, esta imagen masculina, como se vio anteriormente respecto a la ropa, está asociada con la imagen de la marimacho, con un monstruo andrógino y con la amazona.

Entonces, los apelativos completan y le dan complejidad a la imagen de doña Bárbara y al mismo tiempo la califican de manera denigrante porque el personaje transgrede barreras de género. En este sentido, debe destacarse que según Stephen Henighan “[d]oña Bárbara, the ‘marimacho’ (Gallegos 95) and ‘devoradora de hombres’ (82) defies bourgeois ideals of feminine appearance and behavior” (32). Por tanto, la transgresión de género de doña Bárbara se encuentra en oposición a las normas y los parámetros de la época de Gallegos, en términos del comportamiento asociado con la clase social que como cacica debería representar, es decir, como mujer de clase alta que debe ser y verse como femenina, sumisa, hogareña.

Aún cuando los apelativos complementan la imagen del personaje y señalan su transgresión (género, sexo, clase) o su redención (la hija de los ríos), hay que señalar que surgen contradicciones entre ellos porque, por ejemplo, que sea hombruna de cierta manera desdice o deshace su imagen de devoradora de hombres. Es decir, que su posición o imagen masculina que raya en lo homosexual, en ser hombre, es contrapuesta con una

imagen de fuerte heterosexualidad como lo es la *vagina dentata* (devoradora). A pesar de ser masculina y marimacha, su sexualidad femenina desempeña un rol importante y puede verse que el personaje se construye a partir de extremos, entre la mujer que rechaza lo femenino por ser hombruna y la mujer que destruye a los hombres con su sexualidad femenina. Y en esta medida, doña Bárbara es peligrosa porque, al representar los dos aspectos, su presencia y performances amenazan la lógica de la sociedad patriarcal con respecto a los roles de género.

Otra contradicción que surge entre los apelativos puede observarse con respecto al epíteto “esfinge de la sabana”. Para Donald L. Shaw éste se refiere a la inescrutabilidad de doña Bárbara, ya que la esfinge “[i]t is the perfect symbol for doña Bárbara, la ‘esfinge de la sabana’, combining feminine beauty and cunning with animal strength and savagery” (72). Doña Bárbara, por tanto, como esfinge representa una sexualidad que los hombres no pueden aprehender y/o comprender, y debido a que pueden domesticarla la rechazan. El apelativo de la esfinge aparece en el texto como el título del capítulo “La esfinge de la sabana” de la primera parte de la novela, y en él, Balbino (el mayordomo) parece no entender las razones de doña Bárbara al haber ordenado un trabajo. En este sentido hay, como establece Shaw, una relación entre la inescrutabilidad de la esfinge y doña Bárbara a partir de lo enigmático. Esta inescrutabilidad se encuentra en el mismo texto debido a que el narrador señala que “[e]n efecto, la superioridad de aquella mujer, su dominio sobre los demás y el temor que inspiraba parecían radicar especialmente en su saber callar y esperar” (63). De esta manera, doña Bárbara es misteriosa y domina a los demás. Sin embargo, la contradicción que aquí se analiza surge en el párrafo inmediatamente siguiente a la cita anterior cuando el narrador explica que:



La leyenda de aquel poder sobrenatural que la asistía, haciendo imposible, por procedimientos misteriosos, que nadie le quitase una res o una bestia, era quizás invención de la bellaquería de sus mayordomos-amantes que habían hecho sus negocios fraudulentos con la hacienda de ella, pues, sumamente supersticiosa como era, por creerse asistida, en realidad, de aquellos poderes, se descuidaba y se dejaba robar. (63)

Se observa, entonces, que aún cuando el narrador usa un “quizás”, los poderes de doña Bárbara eran en realidad creados por los mayordomos que la robaban descaradamente y que ella era demasiado supersticiosa. Por consiguiente dos imágenes diferentes de doña Bárbara se contraponen: la esfinge con la de la supersticiosa/bruta. Justo después del momento en que el narrador construye a doña Bárbara con fuerza, casi como una leyenda con cierto tipo de sabiduría (callar y esperar), la deconstruye o desbarata en el sentido en que muestra que no tiene poderes y que en realidad es débil. Según Blasi, la cita anterior funciona como una racionalización que “tiende a anular el mismo estereotipo mitográfico que el capítulo pretende construir” (73). Y, para este crítico, lo que se produce con la anulación del mito es una vuelta al territorio de la ambigüedad (73). No obstante, más que volver a la ambigüedad, propongo que la deconstrucción de esta faceta del personaje pone de manifiesto la presencia del narrador de la novela. Los comentarios del narrador señalan que doña Bárbara no era ni tan doña ni tan bárbara como se había mostrado antes y, por lo tanto, con la presencia del narrador se transparenta mejor la posición ideológica de la obra, ya que la barbarie no es tan bárbara y la mujer mala no es mala sino bruta. Y en esta medida se observa que la masculinidad que los llaneros y el cacique deben performar no está siendo verdaderamente amenazada porque el poder de la cacica no es peligroso.

Una situación similar ocurre cuando doña Bárbara visita San Fernando porque el narrador señala que su historia de proporciones míticas era producto de la fantasía:

habían comenzado a rebullir los comentarios de siempre y a ser contadas, una vez más, las mil historias de sus amores y crímenes, muchas de ellas pura invención de la fantasía popular, a través de cuyas ponderaciones la mujerona adquiría caracteres de heroína sombría, pero al mismo tiempo fascinadora como si la fiereza bajo la cual se la representaba, más que odio y repulsa, tradujera una íntima devoción de sus paisanos (234).

En este sentido, al aclarar que su historia era ficción popular, el narrador deconstruye (casi desnarrativiza) y desmitifica la historia de doña Bárbara en el texto después de haber creado una imagen legendaria de ella (cacica, devoradora, hombruna). Esta contradicción es problemática puesto que la fuerza que posee la leyenda de la mujer hombruna, bárbara, devoradora y cacica, al ser deshecha deja interrogaciones y dudas en el lector. Tal vez sea ésta la razón por la que Sturgis E. Leavitt consideraba que el personaje de doña Bárbara era poco coherente (118-19). Sin embargo, no se trata de que el personaje sea incoherente sino de que la novela lo presenta primero como una mujer fuerte, de carácter recio, con poderes sobrenaturales y que consigue manipular a los hombres y la ley a su antojo, para luego ir mostrando que la realidad y ella eran diferentes. Se deduce, entonces, que se borran el poder y la fuerza que componen la imagen de doña Bárbara, para que no constituyan una amenaza a la sociedad patriarcal. Pero también y sobre todo, para que le de paso a un poder y a un rol de género ideal encarnados en Santos, quien se ve como hombre, es hombre y además, es llanero de nacimiento y familia. Por tanto, doña Bárbara no puede seguir siendo un personaje fuerte dentro del texto porque Santos no tendría tanto protagonismo y, también, porque se dificultaría la civilización de los llanos ya que la barbarie, como el enemigo a erradicar, no se rendiría fácilmente ante la presencia del progreso.

Con la desmitificación del personaje también se plantea que doña Bárbara se convirtió en la cacica del Arauca por cuestiones de suerte y no por su propio trabajo y

entonces, su fuerza, masculinidad y acceso al poder, con los que llegó a apoderarse de “El miedo” y extender sus tierras, parecen no ser tan valiosos. Por ejemplo, doña Bárbara al cambiar el nombre de la hacienda de “La Barquereña” a “El Miedo” le da una nueva imagen a su cacicazgo no sólo porque es de temer, sino también porque con ese nombre busca manipular a nivel subconsciente a sus enemigos y a la gente de la región. Pero a pesar de estas estrategias, el discurso que intenta “descacificar” a la cacica busca demostrar que no era tan astuta como se creía y que la mayoría de su leyenda era inventada. Este afán por deconstruir su imagen puede estar relacionado con el miedo a la mujer empoderada o a la mujer con acceso al poder (que sostiene el Fallo), puesto que doña Bárbara, una mujer de orígenes pobres, sin familia, soltera, sin virginidad, mestiza y de cultura indígena, al estar en una posición de mucho poder (cacicazgo) socava las bases jerárquicas de la sociedad patriarcal.

La imagen peligrosa del personaje también está asociada con cuestiones históricas venezolanas. Arlene J. Díaz señala que al estudiar cuidadosamente la retórica de los hombres venezolanos del siglo XIX, las mujeres son representadas dentro de la vida imaginaria de la república por la figura alegórica de la libertad (13). Sin embargo, Díaz indica que “[i]n paintings and in metaphoric language, the message was that both Liberty and Woman had to be closely controlled and guided because otherwise they could lead to corruption and disorder” (Díaz 13). De esta manera, la falta de supervisión de una mujer puede llevar a la corrupción y al desorden, que justamente parecen estar encarnados por doña Bárbara en la novela de Gallegos. En esta medida, doña Bárbara representa a la mujer mala ya que se encuentra por fuera del dominio de los hombres. Por lo tanto, ella no solamente debe ser deconstruida sino que debe ser traída al dominio de

los hombres, es decir, debe ser domesticada, tiene que ser sumisa y desempeñar el rol tradicional de mujer. Santos, entonces, es el hombre iluminado que tiene que encargarse de supervisar, controlar y casi suprimir a la mujer salvaje.

Asimismo, con respecto a la deconstrucción de la imagen de doña Bárbara, hay que señalar que Gallegos realizó dos ediciones del texto. En “More About the Making of *Doña Bárbara*” (1979) Donald L. Shaw estudia las diferencias entre la primera y la segunda edición de la novela, y señala que en la segunda se crea un énfasis en cómo las acciones de doña Bárbara son improvisadas (212). Para Shaw las modificaciones, que Gallegos le hiciera a la segunda edición, suavizan la imagen negativa del personaje (210). En este sentido, podría pensarse que las contradicciones que surgen a raíz de los apelativos se deben, no tanto a la ambigüedad que proponía Blasi, sino a la reescritura de la novela que busca mostrar que la mujer no es perversa sino bruta, que ella no planea sino que improvisa. Entonces, al tener en cuenta que la contradicción de imágenes entre los apelativos no suaviza sino que descacifica y desmitifica a la dueña, a la barbarie, a la hombruna, la novela indica que doña Bárbara no es peligrosa. El propósito de la novela es, entonces, mostrar que la mujer mala no es bruja ni tiene poderes, sino que es ignorante y estúpida, por lo cual la barbarie que ella representa no debe ser temida. El texto muestra que el proyecto de civilización es posible y que es más fácil de lo que se supone.

Aún así, a pesar de la deconstrucción de la mujer poderosa y mala, cabe mencionar que el nombre del personaje, la forma de respeto y el apelativo “hombruna” destacan la masculinidad, fuerza e historia de doña Bárbara y parte de su empoderamiento. Por consiguiente, la novela deja entrever que una mujer puede empoderarse en un espacio

donde el poder le está reservado principalmente a miembros del sexo masculino. De hecho, como se analiza en el siguiente capítulo, el performance de masculinidad llanera de doña Bárbara es un discurso que el narrador de la novela no puede deconstruir.

Respecto al uso general de los apelativos en el texto, Magnarelli observa que “[t]hus, throughout the text, the very adjectives which are complimentary and laudatory when applied to him [Santos] are intended as disparaging when applied to her. Obviously, then, the power of the word rest not in the term itself but rather in the supplementation which inevitably accompanies it” (15). En este sentido, se trata, como señala Magnarelli, de un problema de doble estándar dentro de la economía de la novela puesto que ser varonil u hombruno sólo puede ser llevado a cabo correcta y positivamente por una persona del sexo masculino, Santos. Por esto, los apelativos se refieren a roles, a trabajos ligados a un género sexual y cuando le son asignados a doña Bárbara, surge el doble estándar porque ella no es tan masculina, ya que se enamora de Santos, y no es tan inteligente, porque es supersticiosa. Entonces, junto a este estándar aparece el discurso que desdice o desnarrativiza al personaje porque busca explicar su transgresión. Este discurso pretende regularizar o normalizar la transgresión de doña Bárbara y para ello da o una explicación o una patologización o ridiculización del personaje. Y lo que el doble estándar y el discurso deconstrutor destacan es la artificialidad de la división de género implícita en dicha sociedad.

Enfatizar la artificialidad del binarismo de género también se observa con los nombres y los apelativos que recibe el personaje de mujer guerrera en la novela de Guimarães Rosa. La acumulación de apelativos que señalan el poder de doña Bárbara y el intento por desmitificarla y desempoderarla, en *Grande sertão*, aparecen de manera

similar en los nombres de Diadorim debido a que ellos intentan aprehender y fijar una imagen de un personaje que es escurridizo, según los parámetros de la sociedad hegemónica. Los nombres del personaje y sus apelativos, como menino, Reinaldo, Diadorim, Deodorina, delicado y *Dindurinh*, señalan su performance de masculinidad ya que ellos apuntan hacia su transgresión e identidad de género. Pero al mismo tiempo, estos nombres señalan cómo Riobaldo los manipula dentro de su recuento memorialístico, para mantener la tensión homoerótica, establecer niveles de cercanía e intimidad con Diadorim y destacar su propia imagen. Estas dinámicas ligadas a los nombres de Diadorim se estudian a continuación.

#### 4.5. El nombre de Diadorim

El personaje de Diadorim recibe varios nombres y apelativos a lo largo de la novela y, de manera similar a la Pintada y doña Bárbara, ellos señalan cuestiones de género, clase y la presencia del narrador. Pero a diferencia de los otros dos personajes de mujeres guerreras, primero, los nombres de Diadorim son marcadores de parentesco porque que él es el hijo del gran jefe yagunzo, aún cuando los esconde debido a que se encuentra en medio de los yagunzos y no tiene un estatus social y/o económico diferente. Y segundo, la presencia de los varios nombres y apelativos destaca la relación y el grado de intimidad entre Diadorim y Riobaldo narrador. Por tanto, la hipótesis que se plantea aquí es que los nombres de Diadorim señalan la compleja relación que sostiene con Riobaldo, ya sea como imagen de apoyo y diferenciación y transparentan los intentos de Riobaldo por desempoderar a Diadorim, para realzar su figura de guerrero y jefe.

A lo largo de la novela de Guimarães Rosa, Diadorim posee varios nombres: el “menino” (niño/chico), Reinaldo, Diadorim y Deodorina. Y a pesar de presentar varios nombres, la crítica se ha concentrado principalmente en analizar el nombre de Diadorim y en realizar estudios de carácter etimológico. Entonces, el examen aquí realizado tendrá en cuenta la extensa fortuna crítica sobre el nombre del personaje, así como la relevancia de sus otros nombres/apelativos para presentar un análisis más completo de este personaje.

Uno de los estudios sobre el nombre de Diadorim más citados dentro de la fortuna crítica de *Grande Sertão: Veredas* es el que llevó a cabo en 1959 Augusto de Campos (Schuler 1965, Machado 1976, Mac Adam 1977, Vincent 1978, Merrim 1983, Dixon 1985). El poeta concretista<sup>24</sup> desarrolla un análisis fonético del nombre en la medida en que considera el papel que desempeña la repetición de ciertos fonemas dentro de la novela, como el de la /d/. De esta manera, este fonema está asociado a dios y al diablo porque son palabras que también comienzan por d. Además, De Campos observa que Riobaldo se refiere al diablo como *diá*, nombre común en el Brasil para referirse al diablo, y también a Diadorim como *diá* (61) y entonces, “[n]ão temos dúvidas em ver no **Diá** de Diadorim uma referência ao Diabo. O amor condenado que Riobaldo nutre por Diadorim lança-o, freqüentemente, na indagação da procedência (demoníaca?) do seu sentimento” (61; énfasis en el original). En este sentido el horror a la homosexualidad de Diadorim y a la suya propia, estaría llevando a Riobaldo a asociar a su amigo con el demonio ya que tradicionalmente la homosexualidad se considera demoníaca por representar un amor prohibido.

---

<sup>24</sup> Augusto de Campos fue uno de los fundadores del movimiento concretista brasileño y de la revista insigne del movimiento *Noigandres*. Para los concretistas la poesía debía oponerse a las vertientes intimistas y estetizantes brasileñas de los años 40, pero al tiempo repropusieron temas y actitudes peculiares del Modernismo de 1922 (Bosi 476). Los concretistas equipararon la forma con el contenido y viceversa (Solt 13).

Otra de las propuestas de De Campos es la de ver las distintas etimologías del nombre del personaje: *Dia + adora + im* y *Diá + dor + im* (60-1). La primera versión es la que representa el ser y el amor/adoración de Diadorim y la segunda es el no-ser: el diablo y el dolor (*dor*) (61). De Campos también señala la presencia de *ador* dentro del nombre de Diadorim como parte del amor/adoración que siente Riobaldo por su amigo. Asimismo, encuentra que el sufijo *-im* es bastante recurrente en la novela en palabras tanto del género masculino como del femenino, debido a que funciona como apócope (62). Por ello,

Daí que, a nosso ver, o emprêgo daquele sufixo em Diadorim envolve tal nome próprio numa imprecisão de gênero que está em relação isomórfica com o personagem. '**Diadorim é minha neblina**' (25), diz Riobaldo, e nessa frase antecipa e sugere, por dentro mesmo da linguagem, num jogo cambiante de sufixos e de gêneros, a chave existencial desse personagem. (62-3; énfasis en el original)

Lo que De Campos termina por señalar es que el sufijo *-im* construye la identidad de Diadorim entre el género masculino y el femenino y por tanto, se trata de un personaje que vive en medio de estos polos. Y, entonces, el personaje puede analizarse a través del concepto de la androginia.

Otro crítico que señala el significado del nombre de Diadorim es Donald Schüler en 1965, ya que propone que la creación más importante entre los neologismos de Guimarães Rosa es la del nombre de Diadorim (371). De esta manera, el misterio y el conflicto que el personaje provoca (en Riobaldo) está simbolizado en su nombre y puede verse que Schüler apoya su lectura en la de Augusto de Campos, ya que la relación con el diablo simboliza la seducción diabólica que siente Riobaldo y el odio vengativo que Diadorim alimentaba. No obstante, Schüler señala que “[m]as a letra D também lembra Deus. Diadorim é também um anjo da guarda que acompanha os passos de Riobaldo e o



defende do mal. Na segunda sílaba, adora se sobrepõe a dor. Riobaldo adora Diadorim e a adoração lhe causa dor” (372). Entonces, la íntima conexión entre el significado y el significante del personaje, para Schüller, representa la lucha del hombre colocado entre el ser y el no-ser (não-ser), entre dios y el diablo (372). Y en este sentido, una vez más el personaje se encuentra en medio de dos aguas, dos polos, pero hay que notar que Schüller no se refiere a la androginia.

Antônio Cândido, en su artículo “Ser jagunço em Guimaraes Rosa” (1970), señala que el nombre de Diadorim se constituye por un deslizamiento imperceptible y reversible entre el masculino y el femenino (61). Este deslizamiento se justifica por los hábitos fonéticos del hombre rural que “pronuncia *Diadoro* por Deodoro e *Tiadoro* por Teodoro: (Deodoro) → Deodorina → Deadorina → Diadorina → Diadorim → (Deodorinho)” (61). De esta manera, Cândido ofrece una alternativa a la propuesta de leer etimológicamente el nombre de Diadorim que postulara De Campos. Aún así, Cândido considera que el personaje representa más las características de un ángel: “Diadorim, andrógino e terrível como os anjos, primeiro trouxe-o para o bando; depois, contaminou-o com o seu projeto de vingança” (67). En este sentido, el deslizamiento del nombre entre lo masculino y lo femenino que señalara Cândido apunta al discurso crítico que considera al personaje como andrógino.

La renovación del lenguaje que plantea la obra de Guimarães Rosa ha dado luz a numerosas publicaciones, ya sea artículos o libros como los de Mary L. Daniel y Nei Leandro de Castro, los cuales, por poner un ejemplo, señalan la riqueza lingüística de la obra rosiana. Dentro de este tipo de análisis se publicaron dos libros que se centraron exclusivamente en los nombres de los personajes del autor minero. El primer libro es el

de Julia Conceição Fonseca Santos *Nomes de personagens em Guimarães Rosa* (1970) basado en su tesis de maestría. El análisis llevado a cabo es marcadamente lingüístico, en el cual Santos realizó un levantamiento de los nombres de los personajes de toda la obra Guimarães Rosa. Respecto al nombre de Diadorim, Santos señala que el nombre debería ser Deodorim (no Diadorim) por proceder de Deodorina (no Deadorina) pero también señala que “a forma *Diadorim* adotada é mais sonora e mais sugestiva além de ambígua” (113). Además, Santos ve que el nombre “Diadorim” “definiria o personagem ilusòriamente como masculino” (113), por lo que en el nombre hay una “ilusión” de lo masculino que se aúna al discurso de la ambigüedad sobre el personaje.

El segundo libro publicado sobre los nombres de personajes de Guimarães Rosa es el de Ana Maria Machado de 1976, y que ya lleva tres reimpressiones: *Recado do nome*. A diferencia del análisis marcadamente lingüístico que realizara Santos, el libro de Machado une el análisis lingüístico con una lectura sobre la obra de Guimarães Rosa, y propone que los nombres estructuran la narrativa de los textos del autor minero. En relación con el nombre “Diadorim” Machado enumera sus posibilidades semánticas y entonces, expande el análisis de De Campos a partir del prefijo *diá* puesto que encuentra conexiones con diablo, dios, día y el verbo dar, y también señala otras etimologías del nombre como la de *dor* (dolor), adorar, durar, dureza, odio, *odor* (olor), río, y el sufijo –im (39-40). Sin embargo, Machado no propone una interpretación del personaje en específico porque busca presentar una teoría general sobre el papel del nombre de los personajes en Guimarães Rosa: “O nome próprio encerra e cristaliza várias sentenças potenciais, latentes. A partir do Nome elas se vão revelando, manifestando, atualizando o que estava só guardado e escondido de maneira cifrada e que o texto desenvolve” (40).

En 1978 Jon S. Vincent publica *João Guimarães Rosa*, libro en el cual retoma los análisis de De Campos y de Cândido, y considera que las interpretaciones más plausibles sobre el nombre del personaje serían la que unen a Diadorim con el demonio y con la combinación *Diadoro-Tiadoro*. Sin embargo, Vincent considera que “[t]o carry the etymological game to a suitably recondite length, it might be noted that the probable functional prototype for Diadorim is Hermaphroditus, son of Hermes and Aphrodite, who was blessed with the beauty of both parents” (82). El razonamiento de Vincent se basa en que Diadorim es un personaje dialéctico que encarna al mismo tiempo las características de guerrero y de novia, de valentía y de ternura (82). Por lo tanto “[s]he is also involved in the dialectic involving reality and illusion, and she is the central all-encompassing figure in the metaphysical stratum of GSV” (82). El hermafroditismo de Diadorim, entonces, para Vincent tiene otras repercusiones puesto que convierte al personaje en un símbolo que representa la dualidad o la conexión de opuestos en la novela a nivel general. En este sentido, el análisis de Vincent plantea la ambigüedad (dialéctica) como tema para entender al personaje.

Stephanie Merrim, por su parte, en *Logos and the Word* (1983) considera que el epónimo—un nombre propio que es semánticamente descriptivo de su referente—es uno de los elementos lingüísticos que conforman la novela de Guimarães Rosa (34). Por esto, el autor usa ampliamente el epónimo en la composición de los personajes y los lugares: “Riobaldo, Tatarana, Urutú-Branco (the snake), Diadorim, Reinaldo, and so on, are all names whose meanings capture essential traits of the person” (34). Por tanto, el nombre de Diadorim se refiere a dios y al diablo, a lo masculino y a lo femenino (Deodorinho, Deodorina) (25). De aquí que “[h]er name is thus characterized by that *travação* between

signified and signifier that Riobaldo desires, for it is onomastically and diagrammatically motivated, in other words, she is all the things that her name reveals her to be, and a combination of them (it is a compound word) as well” (25).

Esta crítica también señala que el nombre Diadorim provoca permutaciones en la novela como davidiva, Dindurinh y Deodorina, o variaciones parciales como Diá, Di (38). Estos dos tipos de permutaciones se encuentran en otras palabras a lo largo del texto, debido al carácter de intercambiabilidad que tienen e indican que lo que antes era un todo está ahora dividido en fragmentos: “The diaspora of forms, then, captures the perspectivist multiplicity of the sertão and represents the Devil’s word” (38). En este sentido los distintos nombres y las permutaciones del nombre de este personaje señalan su complejidad, sus diferentes facetas, pero a diferencia de Vincent, para Merrim no hay una referencia al discurso de la androginia puesto que esta crítica no reduce la complejidad o multiplicidad del personaje a dos polos.

En 1985 Paul Dixon vuelve sobre el análisis de Augusto de Campos y así como el poeta concretista veía la correlación entre Diadorim y el diablo, Dixon encuentra la del sertón con el diablo (Satanás) y entonces, conecta al personaje con “travesía”, la última palabra de la novela: “The sequence ‘diá’ as the common core of ‘Diadorim’ and ‘diabo’ corresponds with the Greek root, ‘dia-,’ which means ‘across.’ If the *sertão* and the devil are equal, then Diadorim, the devil, the *sertão*, and the ‘travessia’ are equal” (142). Básicamente el procedimiento que Dixon llevó a cabo fue encontrar otra explicación para el prefijo *diá-* y relacionarlo con la palabra travesía, para explicar el género de Diadorim ya que para este crítico “Diadorim is of course the incarnation of sexual ambiguity” (143). En este sentido la raíz griega *dia-* explica cómo Diadorim atraviesa los límites de

género. Sin embargo hay que considerar que Dixon plantea que “[b]y realistic, worldly standards, it is extremely implausible that a beautiful woman could masquerade as a man among men and be undetected. But plausibility by external standards is not the way of the novel” (143). Entonces, Dixon para entender al personaje plantea una reconciliación entre lo masculino y lo femenino de Diadorim: el carácter masculino parte de la evidencia concreta de la novela, que “suggests that Diadorim is male” (145), y el carácter femenino aparece a través de “la intuición del lector” y por el amor que siente Riobaldo por Diadorim (145-46). Por tanto, según Dixon, Diadorim es mujer y es femenina (145-46).

Al encontrar una feminidad o un rastro de feminidad en Diadorim, Dixon confirma que el personaje representa el tema de la ambigüedad. Con respecto a este análisis, por una parte, se observa que la lectura de Dixon está influenciada por lo que Butler llama “la fuerza de la heterosexualidad compulsiva”, es decir, que la categoría de género está solamente dividida en dos manifestaciones y este discurso permea todos los contextos (*Gender* 42, 166). Esta compulsión se origina en que Dixon ve la feminidad de Diadorim a través del lector aún cuando admite que la novela sugiere la masculinidad. Por otra parte, es posible notar que la interpretación del personaje que Dixon propone está demasiado influenciada por la hipótesis que el mismo Dixon plantea para leer la novela: la ambigüedad ya que su libro se titula *Reversible Readings. Ambiguity in Four Latin American Novels*. Por esta razón, aún cuando encuentra la masculinidad en el personaje, Dixon debe contraponer cierta feminidad para crear ambigüedad.

Para Rita Olivieri, en 1996, la ambigüedad del personaje de Diadorim viene dada desde el mismo nombre: “Diadorim poder aplicar-se a homem ou mulher, à semelhança do personagem Iphis, de Ovidio, que nasceu menina, mas foi criada pela mãe como

menino para que o pai não o matasse” (44-45). De esta manera, el análisis de Olivieri con respecto a la ambigüedad se alinea con los estudios de Dixon, Vincent, Santos y De Campos. No obstante, para esta crítica la ambivalencia del nombre construye el tema del disfraz: “No caso de Diadorim, a assunção da máscara de guerreiro impossibilita sua realização amorosa com Riobaldo. O personagem está fadado a assumir o disfarce, revestindo-se assim de um certo Grau de tragicidade” (45). Lo que Olivieri propone es ver el nombre como máscara del personaje, pero como una máscara que impide parte del desarrollo del personaje. Se trata, entonces, para esta crítica, del nombre como elemento que coacciona a Diadorim porque debe asumir la personalidad que imparte su nombre y por lo tanto, el nombre no describe ni etiqueta al personaje, sino que lo constriñe. Finalmente Olivieri señala que “[a] máscara só cai no momento da morte, quando se revela a identidade de Diadorim” (46). Por esto, según esta crítica la actitud guerrera de Diadorim queda reducida (al igual que su masculinidad) a una imposición y a una personalidad falsa que limitan la “verdadera” identidad del personaje, o sea, la mujer escondida. Sin embargo, hay que aclarar que esta crítica ni estudia ni menciona los otros nombres de Diadorim y si se refieren a máscaras o no y, de esta manera, su análisis pierde validez porque el personaje tiene más de un nombre.

En resumen, el nombre “Diadorim” puede ser tanto masculino como femenino y en este sentido, la ambigüedad nominal indica que el personaje no puede ser marcado sexualmente fácilmente. Por tanto, el nombre ayuda a construir su performance de masculinidad ya que no tiene porque existir solamente un performance de feminidad. Es decir, que el mismo nombre por ser ambiguo puede permitir, al mismo tiempo, el desarrollo de la feminidad y/o de la masculinidad sin tener en cuenta el sexo del

personaje. En este sentido, la ambigüedad del nombre “Diadorim” permite la creación de una imagen de identidad de género asociada con lo masculino. Además, al tener en cuenta que su nombre secreto (Diadorim) es una derivación de su nombre de pila y femenino (Deodorina), se va más allá de una distinción binaria entre los dos sexos, o sea, que el nombre es un derivado y no su antónimo (Deodorino) y por tanto, Diadorim no está opuesto a Deodorina. Aquí, hay que señalar que, dado que no se trata de nombres antónimos, Diadorim no es andrógino porque no encierra opuestos. El problema que plantea el discurso de la androginia, como se explicó en el capítulo anterior, es que más que explicar variaciones de género o transgresiones, borra las diferencias y distinciones de la diversidad del performance de género debido a que sigue partiendo de la base de que existen dos géneros opuestos. La androginia establece un nivel en donde dos polos opuestos se convierten en uno, pero no introduce otro género ni performances que amenacen o cuestionen las reglas hegemónicas. Entonces, un análisis crítico en el cual Diadorim es andrógino corre el riesgo de borrar las transgresiones del personaje y su complejidad performativa, para establecer de nuevo la categoría de género como binaria.

Aunque etimológicamente el nombre “Diadorim” vendría de “Deodorina,”, propongo que dentro de la economía de la novela “Deodorina” es un derivado de “Diadorim”. El nombre de bautismo del personaje “Deodorina” por ser encontrado después de la muerte de Diadorim se convierte en una prueba de su sexo femenino, pero no se convierte en el personaje mismo o en una explicación de su conducta. A través de Deodorina Riobaldo busca explicar a Diadorim, y sólo lo consigue parcialmente en la medida en que el nombre femenino respalda el sexo del cadáver pero no su performance. A continuación explico este argumento con más detalle, y también tengo en cuenta los

otros nombres o apelativos del personaje ya que ellos señalan el género del personaje a lo largo del texto (menino, Reinaldo, delicado, Dindurih).

#### 4.5.1 Los otros nombres de Diadorim

Esta sección explica los otros nombres y apelativos que el personaje tiene en la novela, puesto que ellos ayudan a configurar mejor su performance e identidad de género. Asimismo, ellos establecen su transgresión de género ya que marcan transiciones de la vida del personaje y de Riobaldo, y cómo el género de Diadorim sigue siendo asociado al ámbito de lo masculino. Entonces, para poder entender mejor el rol que desempeña el personaje no se deben usar solamente análisis estructurales y lingüísticos, puesto que hay que incorporar el contexto y otras dinámicas presentes en la novela, como la presencia de Riobaldo-narrador. En este sentido, los nombres están permeados por la presencia del narrador porque ellos marcan diferentes etapas en la vida de los dos protagonistas al tiempo que refuerzan la supuesta homosexualidad de Diadorim y Riobaldo. Es decir, que Riobaldo, como se explicó en el capítulo anterior, por ser el narrador de la novela manipula los eventos para mantener en suspenso al lector. Por tanto, la variedad de nombres de Diadorim señala varias situaciones: que el personaje es misterioso, que es un hombre y se puede entablar una relación homosexual, y/o que Diadorim tiene diferentes facetas/identidades que poco a poco se le van revelando al lector.

A raíz de la presencia de Riobaldo como narrador, se establecen dos construcciones diferentes con respecto a los dos personajes en la novela. Mientras Riobaldo va creciendo, madurando ante los ojos del lector, Diadorim poco a poco va siendo desvendado, es decir, que lentamente se van mostrando sus diferentes facetas:



amigo, adolescente-guía, guerrero, amigo íntimo y objeto amoroso. De una u otra forma los dos se parecen porque no tienen mamá, su padre es una figura alejada, tienen más o menos la misma edad y son yagunzos. Por lo tanto, Diadorim es una figura que le sirve a Riobaldo para compararse y destacar su inferioridad porque no ha alcanzado su nivel mientras es adolescente y nuevo en la guerra yagunza. Su superioridad viene cuando se convierte en el jefe de los yagunzos y por consiguiente, de Diadorim, y aún así Diadorim demuestra tener más cordura como cuando suelta a una perrita que Riobaldo había apresado sin ninguna razón, para que buscara a su dueño (497). Estas comparaciones y similitudes entre los dos personajes se pueden apreciar con más detenimiento en el análisis de los diferentes nombres.

Uno de los nombres/apelativos de Diadorim es el de “menino” (niño/chico), y sus variaciones “Menino moucinho” “Menino-Moço” “o Menino do Porto”, y Riobaldo los usa para referirse a Diadorim cuando lo conoció a los 14 años (124). El apelativo de menino, entonces, es la etiqueta lingüística con la que Riobaldo consigue hablar del primer encuentro con su amigo y, al mismo tiempo, con este nombre Riobaldo da la idea de tratarse de un periodo de amistad inocente y de ausencia de homosexualidad entre los dos. Además, Riobaldo señala que el nombre de pila no era importante “[n]em sabia o nome dele. Mas não carecia. Dele nunca me esqueci, depois, tantos anos todos” (125). Por esto, el nombre del personaje no parece tener importancia porque la imagen y el recuerdo son imborrables. Entonces, el apelativo “menino” cumple la función de ser el nombre con el cual Riobaldo recuerda el primer encuentro entre los protagonistas y la influencia que recibe de Diadorim. No obstante, debe destacarse que el apelativo establece a Diadorim como chico y no como chica porque es un “menino” y no una

“menina”, de aquí que en las variaciones también sea *menino-mouço* o *moucinho* y refuercen el lado masculino. El apelativo “menino,” por tanto, marca al personaje como miembro de un género y, como se verá en el próximo capítulo el comportamiento de Diadorim durante este episodio, confirma su performance de masculinidad.

De acuerdo con Machado el apelativo “menino” llega a convertirse en un nombre propio: “Para Riobaldo, de início ele é apenas o Menino (GS 98-105), ou O menino do Porto, ou o Menino-Moço (GS 134), num dos muitos exemplos de termos de referência à condição ou à idade que passam a ser empregados como Nomes próprios pelos personagens de Guimarães Rosa” (37-38). En este sentido, “menino” dentro de la economía del texto se convierte en nombre propio y señala el primer encuentro entre los dos personajes. Además *menino* establece el tipo de relación que los dos personajes sostendrán, porque Diadorim, el *menino*, desde este episodio es un guía para Riobaldo. Él invita a Riobaldo a pasear en canoa por el río, y con su propio ejemplo le enseña a Riobaldo a ser valiente cuando la canoa se mueve demasiado, ya que al igual que Riobaldo él tampoco sabía nadar (122-23).

El otro nombre que Diadorim tiene en la novela es Reinaldo, y es el nombre que usa en la guerra y con los yagunzos ya que con excepción de Riobaldo todos los conocen por este último nombre. Para Merrim: “Diadorim’s other name, Reinaldo, is also an eponym, bearing the word ‘Reina,’ another reference to her symbolic identity” (25). Sin embargo, con respecto a este comentario hay que aclarar que “Reinaldo” apunta a la palabra rey (*rei* en portugués, reina es *rainha*) y tal vez, para redimir a Merrim del españolismo, al verbo reinar. Por su parte, Julia Santos considera que

[d]a forma *Reinaldo* resta dizer, que, segundo NASCENTES é abreviação de Reginaldo, do germânico *ragan*, conselho, e *wald*, que governa, o que domina ou

governa por meio de conselhos, o dirigente capaz, que sabe desempenhar-se com prudência do seu cargo.... muito aplicável ao jagunço em questão, filho do grande chefe Joca Ramiro. (119; énfasis en el original)

Machado también señala el origen germánico del nombre y las características relacionadas con Joca Ramiro (37). Entonces, el nombre de Diadorim en la guerra, según el análisis etimológico, lo aproxima más a su padre por el rol de jefatura o de dirigente que implica.

Sin embargo, además del análisis etimológico del nombre “Reinaldo”, hay que tener en cuenta el contexto que lo rodea. Así por ejemplo este nombre es un eco del nombre de Riobaldo, como el mismo Diadorim lo dice: “- *Riobaldo... Reinaldo...*’- de repente, ele deixou isto em dizer: -‘Dão par, os nomes de nós dois...’” (160; elipsis en el original). Estos dos nombres, entonces, se parecen bastante sonoramente y, como Machado señala, Riobaldo es también un nombre de origen germánica (35). La conexión entre los dos personajes también está dada asimismo con el nombre “Diadorim” ya que de acuerdo con Santos “[é], portanto, evidente, que pelas rimas que tem no texto, existe uma intenção de convergência da figura de Diadorim para a figura de Riobaldo, o narrador” (115). En este sentido, a través de la ubicación del nombre y de las rimas internas y externas, ya sea entre Diadorim y Riobaldo o Reinaldo y Riobaldo, los dos protagonistas están fuertemente conectados a través del nombre. No obstante, Diadorim es el nombre de su gran amigo y también el de su objeto amoroso, mientras que Reinaldo es el nombre del guerrero vengador.

El nombre “Reinaldo” está más asociado a la lucha y al ambiente de los yagunzos que el nombre “Diadorim”, dado que este último no es el nombre público y de la guerra. Cuando Reinaldo le explica a Riobaldo que su nombre verdadero es Diadorim, Merrim

señala que se trata del ritual de renombrar que seguían las costumbres medievales, y con el cual los yagunzos marcan una nueva etapa en su progreso espiritual y sus objetivos (24). Debido a esto, Reinaldo es el nombre del guerrero, del yagunzo, pero Diadorim es el nombre reservado para aquellos más cercanos como Riobaldo. Sin embargo, debe tenerse en cuenta que, además de las costumbres medievales el momento cuando Reinaldo le revela su nombre verdadero a Riobaldo, le dice que fue inventado por necesidad: “Escuta: eu não me chamo *Reinaldo*, de verdade. Este é nome apelativo, inventado por necessidade minha, carece de você não me perguntar por quê. Tenho meus fados” (171). Con esta explicación Diadorim siembra misterio respecto a las razones que lo llevaron a ocultar su nombre, pero pide paciencia y al mismo tiempo lealtad ya que Riobaldo debe mantener en secreto su nombre de verdad (173). De este modo, la revelación del nombre convierte el nombre “Reinaldo” en transitorio, en un tipo de máscara que Diadorim asume con aquellos que no son sus amigos y que hace parte de su performance de masculinidad yagunza, como se analiza en el siguiente capítulo.

Después de “menino”, el nombre que usa Riobaldo para referirse a su amigo es Reinaldo, pero sólo cuando Reinaldo revela que su nombre verdadero es Diadorim los que parecían ser dos personajes (Diadorim, Reinaldo) resultan siendo uno sólo dentro de la narración. Respecto a esta situación Machado señala que la estabilidad nominal del “menino” aparece con el nombre “Reinaldo” y aún así: “Essa estabilidade nominal é apenas aparente e não dura. Daí a pouco a pluralidade onomástica se instala” (38). Es decir, que Reinaldo solamente produce una estabilidad transitoria como nombre para el chico que Riobaldo había conocido, porque aparece el nombre “Diadorim.” En este sentido, la sucesión de nombres además de ir conformando la identidad de Diadorim y su

performance, de cierta forma crea un paralelo con el desarrollo de Riobaldo. El menino es el amigo de infancia y quien le dice que tiene que superar los miedos; Reinaldo es el guerrero que lo ayuda a ser yagunzo y mantenerse en esa posición, y por último, Diadorim es el amigo de un Riobaldo que ya es un yagunzo “profesional”. Por esto, la sucesión de nombres de Diadorim reflejan los cambios de Riobaldo al adaptarse a la vida y a la vida yagunza.

También, respecto al nombre de guerra, hay que destacar que el nombre “Diadorim” establece una distancia con respecto a esta actitud. Si el “menino” representa a un amigo y guía de la adolescencia, Reinaldo es el nombre del yagunzo guerrero que inicia y guía a Riobaldo en la lucha guerrera, y sin embargo “Reinaldo” y sus significados son de cierta forma obliterados por el nombre “Diadorim.” Es decir, que a través de la intimidad que proporciona este último nombre, la faceta guerrera de Diadorim (Reinaldo) se disminuye para que el otro guerrero (Riobaldo) pueda madurar y establecerse como jefe. Riobaldo deja de usar el nombre “Reinaldo” cuando habla con su amigo y relata su historia y en esta medida, enfatiza aún más su amistad y sentimientos amorosos y no realza tanto el lado guerrero de su amigo. Esta situación, aunada a la maduración de Riobaldo como guerrero, busca proyectar a Riobaldo como mejor yagunzo y como jefe en el texto. Por ejemplo, en la lucha final contra Hermógenes, Diadorim demuestra una vez más que posee mejor juicio que Riobaldo porque a la hora de pelear no se queda paralizado (Riobaldo se paraliza y luego pierde el conocimiento) y puede asesinar al enemigo. De esta manera, aún cuando Riobaldo es el jefe yagunzo que trae la paz al sertón por acabar con las peleas, es Diadorim quien se convierte en el gran guerrero. No

obstante, para balancear esta situación, uno de los efectos del nombre “Deodorina” es desempoderar este performance guerrero de Diadorim.

De este modo, la transitoriedad del nombre “Reinaldo” también se observa con “Diadorim” porque con la muerte del personaje y la búsqueda de Riobaldo, por encontrar algo que hable de sus orígenes femeninos, dicho nombre también llega a adquirir un carácter temporal y casi de máscara debido a que aparece “Maria Deodorina da Fé Bettancourt Marins” (620), el nombre de la mujer oculta en Diadorim que solamente se descubre al final de la novela. Los nombres del personaje, entonces, funcionan como capas, o como entidades insignia y simbólicas, y al mismo tiempo ocultan aquello que el cuerpo, como elemento físico, revela hacia el final del texto. Es decir, que los nombres, al igual que su ropa y su comportamiento masculino, realzan facetas del personaje y ocultan el sexo de Diadorim. De tal forma, “Deodorina” se convierte en el nombre verdadero para Riobaldo porque presenta a los dos yagunzos como heterosexuales. Por tanto, mientras Riobaldo se empodera porque afirma su masculinidad heterosexual, Diadorim es desempoderado porque su performance complejo de género es reducido a su condición sexual. Así como la Pintada es animalizada y reducida y doña Bárbara es deconstruida, Diadorim se convierte en un cadáver de mujer.

Después de la muerte de Diadorim, Riobaldo decidió buscar pruebas o gente que le hablara de su pasado como mujer o como niña para reafirmar su heterosexualidad y explicar la conducta de Diadorim. Pero lo único que Riobaldo encontró fue la partida de bautismo cristiana. Entonces, el nombre de pila (Deodorina) es el nombre del papel, el nombre legal que aunque representara un nivel de privacidad que Riobaldo no alcanzó a

tener con su amigo, se convierte en el nombre público con el cual Riobaldo puede narrar su historia y sus sentimientos confusos para luego justificarlos.

Asimismo, hay que tener en cuenta que al reducir a su amigo a un cadáver femenino, Riobaldo, como se había mencionado antes, elimina al gran guerrero que asesinó a Hermógenes. Es decir, que la otra gran figura que establece la paz en el sertón no es el jefe de los yagunzos sino otro yagunzo. Por tanto, al buscar pruebas de su sexo o vida de mujer, Riobaldo reduce la capacidad guerrera de Diadorim. Este desplazamiento de la figura de Diadorim también se observa por la forma en que Diadorim es enterrado. Riobaldo al principio quería enterrarlo donde nadie lo encontrara (616), pero reconsidera la situación y finalmente señala que “em sepultura deixamos, no cemitério do Paredão enterrada, em campo do sertão” (616). Entonces, Riobaldo al enterrar en el cementerio a Diadorim lleva a cabo un acto simbólico a través del cual hace que su amigo entre al campo de las convenciones de la sociedad hegemónica y cristiana, porque dice que dejó a Diadorim “enterrada” y por tanto, lo entierra como Deodorina. Con este acto, Diadorim como el guerrero travesti desaparece.

Sin embargo, debe destacarse que el nombre “Diadorim” prevalece sobre el nombre de “Deodorina” no sólo porque aparte del cadáver no hay más evidencia textual que apoye la imagen femenina del nombre, sino también porque “Diadorim” es el nombre que abarca diversas facetas del personaje, y reafirma la amistad entre los dos protagonistas. En este sentido, “Diadorim” sería un nombre transitorio porque se refiere a la heterosexualidad que Riobaldo busca establecer con la presencia del nombre “Deodorina,” pero porque este último nombre aparece al final de la novela, Deodorina, no llega a desplazar a Diadorim dentro de la economía del texto.

A pesar del desempoderamiento que Riobaldo intenta realizar, por buscar el nombre y la vida de mujer de su amigo al aceptar sus sentimientos amorosos, el nombre que termina convirtiéndose en EL nombre más estable para el personaje es “Diadorim”. Es decir, que mientras el nombre “Diadorim” puede obedecer a cuestiones estratégicas del narrador, como decir que Reinaldo no es Reinaldo y evitar decir que era mujer (Deodorina), este nombre señala el enmascaramiento de la sexualidad al tiempo que refuerza el performance de masculinidad del personaje. Por tanto, “Diadorim” termina siendo el nombre más completo para referirse al personaje, a sus diferentes facetas y a la amistad con Riobaldo, y evita que Riobaldo lo desempodere completamente al tratarlo como mujer. De hecho, Riobaldo al final de la novela lo sigue llamando Diadorim y no Deodorina.

A pesar de que este último nombre no consigue desplazar el de “Diadorim”, hay que tener en cuenta que, además de presentar el discurso de la heterosexualidad, con “Deodorina” aparecen los apellidos del personaje. De acuerdo con Santos, los apellidos de Diadorim (Betancourt Marins), al igual que el nombre “Reinaldo”, señalan las cualidades heredadas del padre (119-20). Es decir, que el nombre de guerra y los apellidos colocan a Diadorim como guerrero y como miembro de una familia y de una familia guerrera en el sertón. Asimismo, estos apellidos marcan su clase social y económica, como lo apunta Machado, debido a que: “Os títulos e os sobrenomes em enumeração ficam reservados à classe dominante, às autoridades, aos proprietários de terra e gado, aos chefes políticos influentes, a ‘gente melhor’ das cidades” (43). Por esto, hay que destacar que Diadorim estaba desligado de su posición de hijo de jefe yagunzo porque tanto Reinaldo como Diadorim son nombres sin apellidos. Además, Diadorim



buscaba ser uno más entre los yagunzos y no distinguirse a través de su abolengo porque de los yagunzos solamente Riobaldo sabe que Joca Ramiro es su papá. Entonces, por llevar a cabo un performance de masculinidad en medio de la guerra, Diadorim no se encuentra en la misma posición de doña Bárbara y la Pintada, ya que al ser percibido como hombre su rol dentro de las relaciones de parentesco no es el de ser objeto de intercambio (Rubin 174).<sup>25</sup> Aun así, el no usar sus apellidos señala una rebeldía contra el rol del hombre de abolengo patriarcal que dispone de objetos para intercambiar. Del mismo modo, también hay que considerar que “Deodorina” es el nombre que el personaje rechaza y se aprecia, por tanto, que el personaje se rebela ante el nombre que le fue impuesto por la sociedad patriarcal y crea otro (Reinaldo) para adaptarse a las lógicas del sistema y pasar por hombre.

Respecto a los apellidos que aparecen con el nombre “Deodorina” y a que Riobaldo haya encontrado el nombre de la partida de bautismo después de la muerte de Diadorim, Machado considera que éstos son un registro del discurso oficial

[m]as essa, fixada em cartório ou no registro batismal, é da História, não da estória, acabada então, embora Riobaldo, sentindo que não compreende tudo, a tenha visto antes como estória sem final (GS 301), aberta, flutuante, precisando ser contada para que as coisas tenham Nomes e se possa então tentar captar, através dos Nomes, a permanente flutuação e transformação de seu universo. (39)

Es decir, que Diadorim es el nombre de la *estória* (nombre dado por el mismo Guimarães Rosa a sus historias o cuentos), mientras que el nombre legal (Deodorina) es el de la Historia, o sea, el de la historia oficial y de la sociedad hegemónica. Además, como señala Machado en la cita, el que Riobaldo narre su historia a través de los nombres es un

---

<sup>25</sup> De acuerdo con Gayle Rubin, en “The Traffic in Women: Notes on the ‘Political Economy’ of Sex,” dentro de las relaciones de parentesco la mujer es objeto de intercambio que perpetúa la familia y crea conexiones entre dos familias. La mujer es intercambiada por su aspecto biológico y por la estructura del sistema social, y ella no toma esta decisión ya que es obsequiada por alguien (174, 176).

intento por etiquetar la fluctuación del mundo, es decir, la complejidad y la travesía que representa el vivir. Entonces, se termina de confirmar que el nombre “Diadorim” se sobrepone a Deodorina por ser el nombre de la historia narrada, de la oralidad, de las guerras no oficiales en el sertón, y por ser el nombre que mejor representa la experiencia y el amor de Riobaldo.

Aparte de “menino”, Reinaldo, Deodorina, otro nombre o apelativo que el personaje de Diadorim recibe en la novela es “delicado.” Por su belleza física (facciones finas), Diadorim en una oportunidad es llamado de “delicado” (175) y su reacción fue golpear y someter al yagunzo que lo había insultado para defender su honra.<sup>26</sup> Para oponerse a la acusación de delicadeza, Diadorim responde con un performance de masculinidad guerrera, y usa la brutalidad y violencia esperada de los yagunzos. En este momento puede verse que el insulto a la hombría genera un espacio de agencia que le permite a Diadorim confirmar su masculinidad, es decir, ser un yagunzo macho y bravo, lo opuesto a delicado.

El último nombre o apelativo que se usa para referirse a Diadorim aparece cuando Riobaldo se da cuenta de que dijo el nombre secreto de su amigo en voz alta (Diadorim), mientras cabalgaba junto a otros dos yagunzos de confianza (Alaripe y Quipes). Y debido a que no le entienden y a Riobaldo ya no le importa guardar el secreto explica que: “- ‘Diadorim’ é o Reinaldo... Alaripe ficou em silêncio, para melhor me entender. Mas o Quipes se riu: - ‘Dindurinh’ ... Boa apelidação. Falava feito fosse o nome de um pássaro.”

---

<sup>26</sup> Fancho-Bode era un yagunzo de otro bando con el cual el grupo de Riobaldo y Diadorim se encontró. Pero según Riobaldo Fancho-Bode no veía que Diadorim fuera macho y entonces, dijo que era un delicado y luego comenzó a hacer caretas y a bailar burlándose de Diadorim. La respuesta de este último fue comenzar a acercársele y ya cuando las ofensas aumentaron se lanzó sobre Fancho-Bode, le pegó y lo tumbó al piso y le puso el puñal en la garganta (176-77). Esta pelea con Fancho-Bode se analiza con mayor detenimiento en el siguiente capítulo.

(583; elipsis y énfasis en el original). Augusto de Campos señala que *Dindurinh* se refiere a *andorinha* (golondrina) según lo que entiende el yagunzo Quipes (62), pero hay que destacar que el nombre que Quipes *creo oír* feminiza a Diadorim y por eso Riobaldo siente que debe resaltar la valentía de su amigo para balancear cualquier afrenta: “Me franzi. – *O Reinaldo é valente como mais valente, sertanejo supro. E danado jagunço... Falei mais alto. – Danado... – repeti*” (583; elipsis y énfasis en el original). En este sentido, los apelativos (delicado y *Dindurinh*) deben destacar la hombría del yagunzo y no ponerla en duda, porque la forma en cómo se llama al personaje en el ambiente yagunzo si no reafirma el lado masculino desempodera al personaje.

Entonces, como se ha visto hasta el momento, el personaje de Diadorim tiene varios nombres y recibe dos apelativos. Este uso de diferentes nombres para Diadorim, según Jon S. Vincent, es similar a los distintos apelativos de Riobaldo (profesor, Tatarana, Urutú-Branco) y que dependen de las fluctuaciones de su rol: “The masculine name she uses with the group is Reinaldo, suggesting counseling and governing functions, the name known only to Riobaldo is Diadorim, and her real name is Maria Deodorina da Fé Bettancourt Marins (‘Mary’ and ‘Faith’ being the two most suggestive components)” (81). A diferencia de Vincent, yo no diría que sus nombres fluctúan con su rol porque una vez Riobaldo revela que el menino es Diadorim, el uso de la palabra “menino” se vuelve redundante. Además, Deodorina no es el nombre real, sino el impuesto por la sociedad patriarcal. Entonces, a diferencia de Vincent propongo que los diversos nombres del personaje señalan que existen diferentes facetas, transiciones, y niveles de privacidad o aproximación entre Diadorim y Riobaldo, manipulados por Riobaldo-narrador. Por ejemplo el nombre que remite al pasado común es “menino” y el

que consolida la heterosexualidad de Riobaldo es Deodorina. No se trata de nombres que marcan fluctuaciones del rol de Diadorim porque Riobaldo en cada pelea no se refiere a Diadorim como Reinaldo, sino como Diadorim y por lo tanto, no hay fluctuaciones de rol marcadas en los nombres.

Asimismo, el cambio de nombres no afirma una sola tendencia o una transgresión de lo masculino a lo femenino, sino que enfatiza etapas o facetas diversas, como el del paso de la pubertad a la adolescencia (menino), el convertirse en yagunzo (Riobaldo), el de la amistad íntima y el amor (Diadorim) y el de la masculinidad (delicado y *Dindurinh*). Con respecto a estas transiciones, el último nombre que recibe el personaje (Deodorina) se contrapone a los anteriores sin llegar a erradicarlos, puesto que representa más el intento de Riobaldo por explicar las razones por las cuales Diadorim se vestía y comportaba como hombre. De este modo, se observa que además de señalar el grado de amistad entre los dos protagonistas y la manipulación de Riobaldo para proyectarse como mejor yagunzo y como heterosexual, el nombre legal y el sexo del cadáver marcan lo que se percibe como “femenino” en la sociedad hegemónica. O sea, que señalan los valores y normas que ambos personajes desafían, ya sea por haberse enamorado de su amigo o por transgredirlas con su performance de masculinidad.

Estas transiciones entre los nombres también sobresalen con las variaciones del nombre de Diadorim (Diá, Di) (604) en el texto y, que como Merrim señalaba, se deben al carácter de intercambiabilidad y que capturan la multiplicidad de perspectivas del sertón (38). Por esto, la presencia de los diversos nombres también indica, como sostiene Machado, que el mundo se transforma o, como el mismo Guimarães Rosa lo escribió al final de la novela, que no hay categorías, como la del diablo o pactos con el demonio,

sino que lo que hay es el ser humano y su travesía en el mundo con sus cambios, transformaciones y experiencias.

Por último, debe destacarse que la pluralidad de los nombres también apunta hacia una imposibilidad de encontrar una definición única para el personaje. El nombre como etiqueta que hace a las personas diferenciarse de otras, está constantemente cambiando en la novela, y se establece como una instancia interpuesta entre la figura pública de Diadorim y su privacidad, sus transiciones y su rol, y la construcción que hace Riobaldo narrador de su propia historia. Además, todos los nombres generan la imposibilidad de conocer desde una sola perspectiva la verdad sobre este personaje y saber cómo llamarlo/a y poder “etiquetar/a”. Machado señala que el nombre de los personajes en la obra de Guimarães Rosa no les atribuye una característica marcante, sino que en cada situación el nombre recibe un nuevo significado en un proceso de permanente mutación del signo lingüístico (27). Por esto, los nombres de Diadorim apuntan hacia una constante transgresividad o evasividad de los límites y del conocimiento aceptado por la sociedad hegemónica. No tener nombre es ser nadie, no poder ser referido, pero al mismo tiempo el nombre como etiqueta que busca identificar y encasillar al sujeto marca su sexo y rol de género y clase. En el caso del personaje estudiado a través de sus nombres, Diadorim no es encasillado porque se observa al menino-iniciador, a Reinaldo-guerrero, a Diadorim-amigo/amor, a Deodorina-objeto de deseo y al delicado/Dindurinh-masculino.

Si los nombres señalan esencialismos de género, en el momento en que nombres contradictorios cohabitan y se relacionan entre ellos (menino, Reinaldo, Diadorim con Deodorina o delicado), el esencialismo de género que el nombre propio delimita se pone

en duda. Entonces, la pluralidad de nombres termina por señalar que el género no es ni excluyente ni está compuesto solamente de dos caras. De este modo, los esencialismos de los nombres al estar yuxtapuestos con respecto a Diadorim señalan, primero, el performance de masculinidad de un personaje sexualmente femenino; segundo, que las adolescentes pueden ser más valientes que los adolescentes y, tercero, que la hija del gran yagunzo y hacendado hace parte del grupo de yagunzos sin recibir distinciones de ningún tipo. Y por último, la yuxtaposición de nombre también indica que una mujer, sexualmente hablando, puede estar por fuera de su rol de género tradicional y desempeñar el rol opuesto (el de hombre). Entonces, esta yuxtaposición nominal entra a cuestionar la lógica del sistema dominante respecto a la división binaria de los géneros, al tiempo que le sirve a Riobaldo para desarrollar su historia, su vida yagunza, su valentía y liderazgo en la pelea y confirmar su gran heterosexualidad. Los nombres y el uso que de ellos hace Riobaldo señalan su intento por desempoderar a su amigo de su performance de masculinidad y transgresión de género al insistir en su sexualidad y disminuir sus habilidades guerreras. Pero al mismo tiempo el nombre de Diadorim resiste este desempoderamiento en la novela, ya que es el nombre que mejor señala la complejidad del personaje y es el nombre que Riobaldo sigue usando aún después de la muerte de su amigo y de haber encontrado la partida de bautismo.

A continuación retomo las conclusiones de cada sección y presento una visión general sobre los nombres y los apelativos en cada novela y respecto a su contexto.

#### 4.6. Conclusiones

La mujer guerrera cruza la barrera entre lo femenino y lo masculino con el fin de crear un espacio de agencia en esferas masculinas y por tanto, tiene acceso a un poder que de otra forma le sería negado. Esta transgresión de fronteras de género hegemónicas se evidencia, en parte, en el nombre y los apelativos que utiliza o le asignan. Además, la interpelación presente en el nombre y en los apelativos transparenta los valores de la sociedad de ella y de esta manera, su transgresión se hace más evidente. Una de las estrategias de transgresión con la que la mujer guerrera consigue empoderarse y tener un espacio de agencia, es ir en contra de los dictámenes interpelados de su sociedad, es decir, subvertirlos. Y en este proceso se observa que las marcas, límites y valores de la sociedad que rodea y juzga a la mujer guerrera son artificiales y pueden ser borradas, cruzadas y revaluadas. Debido a este cuestionamiento de las bases de su sociedad, la mujer guerrera es tildada de hombruna, sierpe y diablo para que se ignore y borre lo que su transgresión de género representa.

Con el nombre de la Pintada se observa una renovación cultural respecto a cuestiones de roles y de apariencia personal de las mujeres, que se estaba produciendo en la sociedad mexicana y que fue resaltada por la Revolución. Además, el nombre del personaje remite a un grupo de mujeres transgresoras en términos sociales y económicos que irrumpieron en el ambiente masculino sostenido por el porfiriato, así como en el masculino de la lucha armada. Pero al mismo tiempo esta irrupción, vista a través de los apelativos, es evaluada negativamente dentro de la economía de la novela, puesto que la Pintada es deshumanizada y expulsada del grupo.

En la novela de Gallegos, por su parte, el nombre y los apelativos de doña Bárbara no solamente se refieren a la barbarie, a la antítesis de la civilización, ya que ellos destacan su transgresión en una sociedad en donde ser masculino es pertenecer al sexo masculino. Y de esta manera, los apelativos y los nombres demuestran el empoderamiento y masculinización del personaje y, al mismo tiempo, califican negativamente su performance y desdican o desdibujan su historia, porque ella no debe ser una figura amenazante.

Y por último, en la tercera novela, el nombre “Diadorim” señala la riqueza del personaje en términos de género porque no se lo puede encasillar y etiquetar fácilmente. Al mismo tiempo, los otros nombres de este personaje denotan las relaciones de poder presentes en una sociedad que o no acepta que una mujer sea la mejor guerrera o que considera que el sexo determina el performance de género. Además, los nombres de Diadorim apuntan a diferentes facetas, etapas y niveles de privacidad alrededor del personaje y en relación con el narrador protagonista, y se conectan con uno de los temas principales de la novela: la complejidad del mundo y del ser humano puesto que no se pueden dividir en buenos y malos, en blanco y negro, masculino y femenino.

El análisis del nombre realizado en las tres obras señala, entonces, que hay una relación múltiple entre el nombre como significante y el sujeto como significado, porque el nombre no llega a transmitir toda la complejidad (connotaciones) de un personaje. De aquí que surjan otros nombres o apelativos que representan otras facetas, edades, circunstancias, así como los valores de la sociedad que rodea a dicho personaje. El nombre como uno de los muchos significantes de un personaje destaca la dificultad de “etiquetar” o nombrar la complejidad que éste encarna. En el caso de la mujer guerrera



esta situación adquiere nuevas dimensiones debido a las transgresiones de roles, de posiciones y de género que el performance de los personajes plantea.

El nombre o el apelativo busca marcar a la mujer guerrera dentro de la sociedad como miembro de un género, pero como su performance se resiste y transgrede dicha marca, la mujer guerrera vuelve a ser nombrada. A través de este nuevo llamado se invocan los valores de la sociedad de tal manera que se produce un discurso que busque explicarla (Deodorina, amazona) o que la califique peyorativamente (sierpe, dañera) para que su transgresión no sea vista como peligrosa, como una amenaza a la lógica interna de esa sociedad. Entonces, al renombrar a la mujer guerrera se observa el deseo de que ella haga parte de la tradición de la mujer perversa, es decir, del discurso tradicional que domestica su transgresión de género, anula su agencia y la condena. En este sentido, no hay espacio para la mujer rebelde en la sociedad hegemónica, ya que si no puede ser la mujer buena, entonces, debe ser nombrada como la mala.

El performance de género transgresivo que llevan a cabo la Pintada, doña Bárbara y Diadorim, y que se transparenta en los significados de sus nombres/apelativos, se observa también en su comportamiento con respecto a los personajes masculinos dentro de las novelas. Este tema se estudia en el siguiente capítulo, y también se analiza cómo las mujeres guerreras alcanzan a performar la masculinidad hegemónica de su contexto.

## CAPÍTULO V

### EL DISCURSO DE LA MASCULINIDAD

“it is crucial to recognize that masculinity does not belong to men, has not been produced only by men, and does not properly express male heterosexuality.” (Halberstam, *Female* 241)

#### 5.1. Introducción

El discurso de la masculinidad en Latinoamérica tradicionalmente ha estado asociado a los hombres que demuestran ser masculinos y heterosexuales, mientras que a las mujeres se les ha negado un espacio dentro de este discurso. Sin embargo, esta situación no indica que las mujeres no puedan acceder a este discurso o performar diferentes tipos de masculinidades. Entonces, a partir de las relaciones que se establecen entre los personajes masculinos de las novelas y los tres personajes de mujeres guerreras que se han venido analizado, la Pintada, doña Bárbara y Diadorim, en este capítulo me propongo analizar cómo las mujeres guerreras realizan un performance de masculinidad, cuáles son las estrategias que utilizan y qué repercusiones se presentan dentro de los textos, como consecuencia de dicho performance.

Por consiguiente, la hipótesis que planteo es que las mujeres guerreras gracias a su performance consiguen empoderarse y representar no sólo diversas masculinidades, sino también la masculinidad hegemónica de su contexto. Esta situación lleva a que su performance de género subvierta y socave el discurso tradicional, porque demuestra la artificialidad de sus normas y jerarquías. Asimismo, el performance de estos tres personajes señala que su masculinidad femenina y/o masculinidades marginales (de mujer, mujer pobre o mujer que pertenece a una minoría racial y/o cultural) pueden llegar

a ocupar el lugar de la masculinidad hegemónica. Es decir, que la masculinidad que se ubica en la cúspide de las masculinidades puede ser encarnada o performada por un sujeto que no es del sexo masculino y que es subalterno.

Como se señalaba en el capítulo anterior respecto a los nombres de las mujeres guerreras, Judith Butler observa que el acto de nombrar requiere un contexto intersubjetivo y un modo de tratamiento (*Excitable 5, 29*), es decir, que se requiere de una interacción con el otro para que el sujeto se pueda constituir. De esta manera Butler insiste en que: “One comes to ‘exist’ by virtue of this fundamental dependency of the address of the Other. One ‘exists’ not only by virtue of being recognized, but, in a prior sense, by being *recognizable*” (*Excitable 5*). La existencia de un ser humano y su reconocimiento se dan, entonces, en el plano de la interacción con otros sujetos y porque el sujeto en cuestión debe ser reconocible, como por ejemplo a través de su ropa y su nombre. Debido a que la ropa y el nombre como tema ya fueron estudiados, este capítulo se concentra en la interacción, a la que Butler se refiere, con los personajes masculinos de las novelas. Es decir, que se investiga la interacción/dependencia que las mujeres guerreras desarrollan con ese “Otro” masculino, al tiempo que se examina cómo ellas existen a raíz de esa relación. El “Otro” femenino y las relaciones con las mujeres guerreras, por su parte, son el tema del siguiente capítulo.

Antes de llevar a cabo el análisis de los textos y de los personajes, hay que explicar lo que se entiende por masculinidad y el performance de género de la mujer en tiempos de guerra. Por tanto, en la primera sección de este capítulo se examina el concepto de masculinidad hegemónica, según R. W. Connell, el performance de género y el hecho en *drag* de acuerdo con Judith Butler y de masculinidad femenina como lo

propone Judith Halberstam. Asimismo, se discute cómo el discurso nacionalista tradicional creó una imagen del héroe como el hombre masculino heterosexual y, por tanto, limitó (en teoría) el performance de las mujeres en la guerra. De este modo, el análisis teórico se conecta con los discursos históricos sobre la masculinidad, con base en los estudios de Stefan Dudink, Karen Hagemann y John Horne. Y, por último, para aclarar mejor el contexto latinoamericano se discute el caso del coronel zapatista Amelio Robles, ya que él se apropió del discurso de la masculinidad y performó una masculinidad que subvierte y amenaza la lógica del sistema patriarcal.

Inmediatamente después del marco teórico, comienza el estudio de las tres novelas. La primera obra analizada es *Los de abajo*, pero más que examinar cómo la Pintada se relaciona con un determinado personaje, se estudian las cinco estrategias de empoderamiento del personaje que conforman su performance de masculinidad: su actitud masculina, su valentía, manejo de información, liderazgo y consumo de alcohol. También, se analiza cómo el personaje es desempoderado, ya que por representar la masculinidad hegemónica de su contexto la Pintada representa una amenaza al sistema imperante que debe ser silenciada.

La segunda novela examinada en este capítulo es *Doña Bárbara*, y en específico se estudia la relación entre doña Bárbara y otros personajes masculinos como Mister Danger, Lorenzo, Balbino, Melquíades y los trabajadores de la hacienda y cómo se construye la masculinidad hegemónica en los llanos. Además, se presta particular atención a la relación de doña Bárbara con Santos, ya que muestra cómo ella pierde su posición masculina hegemónica debido a que el proyecto que Santos encarna es el que debe triunfar: la masculinidad ideal.

Y respecto a la última novela estudiada, *Grande sertão: veredas*, se analizan principalmente los dos momentos en los que se cuestiona la masculinidad de Diadorim, debido a que estos episodios muestran la masculinidad hegemónica del sertón: la del guerrero (yagunzo) heterosexual. Igualmente, se examina cómo Diadorim llega a representar la masculinidad hegemónica de su contexto por asesinar a Hermógenes, y cómo Riobaldo busca destruir esta imagen para proyectarse a sí mismo como el gran guerrero. Y por último, se estudia la presencia del cuchillo como elemento que empodera y desempodera a Diadorim.

El análisis de las tres novelas también tiene en cuenta que al relacionarse con personajes masculinos, las tres mujeres guerreras no presentan a la mujer sometida al hombre por ser débil o menos inteligente. Al contrario, en ambientes masculinos demuestran ser tan “masculinas” como las situaciones lo requieren, aun cuando mueran o desaparezcan del texto. Y si esta muerte representa su desempoderamiento, este mismo desenlace señala la ideología tradicional presente en las obras respecto al performance de masculinidad de las mujeres guerreras. Es decir, que su desempoderamiento transparenta el discurso tradicional que encasilla a la mujer bajo ciertos parámetros tradicionales y no le permite transgredirlos. Por tanto, al examinar la salida del texto de los tres personajes, se muestra cómo en la novela se evalúa su transgresión de género. Esto se debe a que la muerte o desaparición de la mujer guerrera está cargada de un contenido ideológico patriarcal que valora negativamente su performance de género y transgresión.

La sección a continuación explica la teoría y el contexto histórico usado para examinar el discurso de las masculinidades femeninas de las mujeres guerreras. Se analizan las reapropiaciones que hace un sujeto de sexo femenino de un discurso

asociado con el sexo masculino y con la heterosexualidad. Además, debido a que analizo personajes inmersos en contextos de guerra, tengo en cuenta la relación que existe entre la masculinidad y la guerra, así como el surgimiento de la imagen del héroe guerrero masculino heterosexual ligado a los discursos nacionalistas.

## 5.2. Masculinidades femeninas y la guerra

Con respecto al discurso de la masculinidad, como se ha explicado a lo largo de esta tesis, hay que tener en cuenta que no se puede hablar de una sola masculinidad sino de varias masculinidades. Esto se debe a que Connell señala que así como hay una masculinidad hegemónica, que se encuentra en la cúspide de la pirámide de la masculinidad, las hay marginadas, subalternas, subordinadas y cómplices (*Masculinities* 76-81). Por tanto, hay que analizar las relaciones que existen entre ellas para tener una mejor comprensión de las dinámicas de género de la sociedad (*Masculinities* 76).

Judith Halberstam en *Female Masculinity* (1998) le agrega otra dimensión al análisis de Connell al señalar que “it is crucial to recognize that masculinity does not belong to men, has not been produced only by men, and does not properly express male heterosexuality” (241). En este sentido, Halberstam propone el análisis y el reconocimiento de las masculinidades femeninas. Dentro de esta diversidad de masculinidades, las que se estudian con detenimiento en esta disertación son las que desarrollan las mujeres guerreras, y no tanto las de las marimachas lesbianas o deportistas o *drag kings* que es el tema estudiado por Halberstam en el libro antes mencionado.

Como se ha explicado en otros capítulos, para Judith Butler la implantación de la heterosexualidad como norma a seguir supone reglas y roles entre los dos géneros que se

deben reforzar constantemente (heteronormatividad). Estas reglas regulan la sexualidad y al mismo tiempo buscan estabilizar esta normatividad, por lo que perpetúan el sistema hegemónico (*Gender* 184-85). Dicha regulación se da sobre el cuerpo y por lo general, se trata de actos, gestos y representaciones que son construidos (artificiales), y que buscan dar la sensación de que representan una esencia de ese cuerpo (*Gender* 185). Para Butler, entonces, estos actos operan sólo superficialmente porque se trata de performances, ya que la esencia que buscan demostrar es una fabricación sostenida por signos y medios discursivos (*Gender* 185). Por lo tanto, para hablar de los performances que a través de la parodia, de la copia, consiguen mostrar esa artificialidad de la heterosexualidad normativa, Butler utiliza el término “performatividad”. Una de las performatividades que esta teórica señala es la hecha en *drag*, ya que “fully subverts the distinction between inner and outer psychic space and effectively mocks both the expressive model of gender and the notion of a true gender identity” (*Gender* 186). En este sentido, la correlación artificial entre sexo/género se puede destacar con las performatividades hechas en *drag*.

Judith Halberstam se basa en este análisis de Judith Butler y en *Female Masculinity* lo amplía con respecto al performance del *drag king* (el homólogo de la *drag queen*). El performance del *drag king*, por tanto para Halberstam, “exposes the structure of dominant masculinity by making it theatrical and by rehearsing the repertoire of roles and types on which such masculinity depends” (239). De esta forma, si el performance de masculinidad que se lleva a cabo en *drag*, según Butler, subvierte los parámetros hegemónicos de género, el performance de *drag king*, según Halberstam, cuestiona la masculinidad dominante (hegemónica). Entonces, el performance del *drag king* muestra la teatralidad (construcción) del discurso de la masculinidad, al tiempo que expone la

estructura de dicha masculinidad (*Female* 239). Aún cuando las mujeres guerreras no son realmente *drag kings* porque no realizan una representación teatral, como se explicó en el cuarto capítulo con respecto a Diadorim, las ideas de Halberstam son de útil aplicación.

En el caso de las mujeres guerreras ellas despliegan una masculinidad enfatizada, porque para sustentarse dentro de un espacio masculino deben reforzar aún más su masculinidad. Con respecto a la masculinidad hegemónica, debe aclararse que ésta no cambia cuando hay mujeres guerreras, sino que este tipo de masculinidad puede ser apropiada y estar permeada por otro tipo de masculinidades subalternas o subordinadas. Esto se debe, como Connell asegura, a que “hegemonic masculinity embodies a “currently accepted” strategy. When conditions for the defence of patriarchy change, the bases for the dominance of a particular masculinity are eroded” (*Masculinities* 77). De esta manera, puede verse que si las condiciones o estrategias sobre las cuales la masculinidad hegemónica está construida cambian, también cambia el rol o la imagen de la masculinidad hegemónica.

Entonces, la masculinidad hegemónica puede ser apropiada y performada por la mujer guerrera, aun en espacios patriarcales. Por tanto, la masculinidad de la mujer guerrera no está siempre subordinada o es marginal, ya que puede llegar a convertirse en la hegemónica. Además, al tener en cuenta el estudio de Halberstam, las masculinidades de las mujeres y de las mujeres guerreras destacan la artificialidad de la estructura jerárquica de las masculinidades, y su asociación exclusiva con los hombres. De este modo, el performance de las mujeres guerreras cuestiona no sólo la lógica interna del discurso de las masculinidades, sino también la existencia misma de ese discurso.



Aparte de cuestionar el discurso de las masculinidades, el performance de las mujeres guerreras discute el discurso sobre la guerra y la asociación tradicional con el discurso sobre la masculinidad. Esto se debe a que los tres personajes analizados están inmersos en contextos de guerra. Stefan Dudink y Karen Hagemann en su artículo “Masculinity in Politics and War in the Age of Democratic Revolutions, 1750-1850” (2004), analizan la relación entre la guerra y la masculinidad. Ellos sostienen que la Revolución Francesa inauguró un nuevo discurso, en el que se unía la patria con el estado, o sea, el discurso del ciudadano que ama a la tierra padre, donde la gente se convierte en el recurso de soberanía, y de autodeterminación de la nación (6). Y claro, estos conceptos fueron centrales para el levantamiento de la modernidad política (6).

Este nuevo discurso patriótico-nacional, según Dudink y Hagemann, fue construido a partir de materiales que incluyeron el discurso de la masculinidad como elemento vital, es decir, que la masculinidad fue el tropo para articular el discurso de la autonomía nacional (6). No se trata, entonces, de que la mujer guerrera por definición deba ser masculina, sino de que existe una atmósfera predominantemente masculina en la guerra. Además, los discursos que se remiten a los combates, que les dan forma y/o les adjudican normas, enfatizan el performance de masculinidad de los seres involucrados en ellos. De esta manera, el rol de la mujer guerrera, especialmente a partir del surgimiento del nacionalismo, ha estado mucho más permeado por un discurso que une la construcción de la nación con la masculinidad. Por lo tanto, muchas mujeres que participaron directamente en conflictos armados se travistieron para poder incorporarse a los distintos ejércitos, como por ejemplo María Quitéria (Guerra da independência),

Teresa Corneja, Manuela Tinoco (independencia de la Gran Colombia), así como Amelio Robles y María de la Luz Espinosa Barrera de Yautepec (Revolución Mexicana).

Parte de este discurso que une la masculinidad con la construcción de la nación-estado erige el mito del héroe que se sacrifica por la patria. De esta manera, el héroe representa el concepto de masculinidad hegemónica. En “Masculinity in Politics and War in the Age of Nation-States and World Wars, 1850-1950” (2004), John Horne señala que “[t]he keynote of these and other male myths of nation building was heroism. Valour, sacrifice, and martyrdom were of course not male prerogatives” (28). Por lo tanto, el discurso de la masculinidad nacionalista se basa en características que son inherentes a ambos géneros, pero que se comienzan a manipular para que se vean como exclusivamente masculinas. Según este mismo historiador, aun cuando las mujeres y los hombres excluidos de dicho discurso nacionalista refutaron la correspondencia entre el valor, sacrificio y martirio con los ideales de masculinidad, finalmente fueron los hombres masculinos los que terminaron por dominar el canon y relacionar estas virtudes exclusivamente con lo masculino (27-28). Por tanto, este discurso nacionalista y masculino no sólo excluyó a las mujeres, sino también a los hombres que o no se identificaban con ese tipo de masculinidad o que no eran percibidos como masculinos. Estos hombres fueron excluidos a raíz de variables como por ejemplo la homosexualidad, la clase social y económica, puesto que ellos no eran considerados lo suficientemente masculinos y heterosexuales para proyectar la imagen del héroe masculino hegemónico.

Dentro de este discurso del nacionalismo masculino y heterosexual, el performance de género de la mujer guerrera, entonces, constituye una reapropiación de los valores vistos como masculinos, así como una manipulación del discurso masculino

nacionalista. Ella se apodera de alguna(s) de las características del héroe—como ser valiente—para poder existir en el espacio del conflicto armado y político. De este modo, no se trata de que las mujeres no puedan ser valientes o no lo hayan sido, sino de que la manipulación del discurso moderno sobre la heroicidad solamente ha incluido a los hombres que encarnan los valores tradicionales de la masculinidad.

Sin embargo, no se debe dejar de lado que la relación entre el discurso nacionalista y el de la masculinidad no fue ni es uniforme. En relación con este aspecto Dudink y Hagemann también consideran que “[t]he rise of political and military modernity since 1750 intersected again and again with the history of masculinity that, in various guises, helped to produce, as much as it was itself shaped by, new configurations of state and society, politics and war” (18). Por esto, la guerra no crea el discurso de la masculinidad, sino que se intersecta con él, y el resultado de esta intersección depende de la cultura y del espacio donde se dé esta conexión. Asimismo, estos historiadores tienen en cuenta que hubo diferentes formas en las que los hombres se inscribieron en los estados, naciones y ejércitos (18). Por tanto, estos espacios presentaban tensiones y negociaciones del carácter masculino, lo que creó una atmósfera propicia para el surgimiento de héroes no convencionales, tales como la mujer guerrera. En este sentido, la Revolución Mexicana y la presencia de la soldadera o de la soldada, así como de los conflictos en el Arauca y en el sertón no son excepciones; al contrario, en parte ellos señalan cuáles fueron las diversas estrategias que las mujeres tuvieron que desarrollar o negociar dentro de dichas culturas para entrar a hacer parte de los conflictos armados.

De esta forma, sí existen espacios para el surgimiento de las mujeres guerreras aunque los hombres sean los sujetos principalmente asociados con la guerra y con la construcción o defensa de la nación-estado.

No obstante, también hay que tener en cuenta que el discurso nacionalista sí margina a las mujeres del ambiente político ligado a la guerra. Al estudiar el rol de la mujer en los conflictos armados, Gabriela Castellanos, Alba Nubia Rodríguez y Norma Lucía Bermúdez en “Mujeres y conflicto armado: representaciones, prácticas sociales y propuestas para la negociación” (2001) consideran que “[l]a adscripción del rol guerrero exclusivamente al hombre se usa para justificar la exclusión de las mujeres en las esferas de poder; dentro de la ideología sexista, los varones se “ganan” el derecho a dirigir los Estados al arriesgar su vida en los conflictos bélicos, o al menos al estar dispuestos a hacerlo” (171). El papel dominante de la masculinidad asociado con la guerra de la nación-estado, no sólo crea imágenes netamente masculinas, como la del soldado o el mártir, sino que desempodera a las mujeres en la medida en que se les niega participación política y se borra su participación histórica en la guerra. Como contraposición a esta situación de negligencia y olvido, innumerables estudios han buscado recuperar o encontrar el papel de la mujer en tiempos de guerra, como se señaló en el segundo capítulo. Dentro del panorama latinoamericano, la Revolución Mexicana es quizás el tema más estudiado.

Muchas mujeres que participaron en luchas armadas en Latinoamérica se vistieron y comportaron como hombres para hacer parte de la tropa o para conseguir autoridad. La gran mayoría de estas mujeres una vez acabada la guerra dejó de usar la ropa masculina y volvió a sus antiguas costumbres. Sin embargo, existen casos en los cuales la mujer

continuó usando ropa masculina y comportándose como hombre, como lo demuestra el caso del coronel zapatista Amelio Robles durante la Revolución Mexicana. Su historia muestra cómo una mujer cambia su imagen para entrar a hacer parte de un ambiente muy masculino, y allí consigue empoderarse. Además, el caso de Robles demuestra que es posible apropiarse de la imagen de la masculinidad hegemónica y, por tanto, subvertir el discurso nacionalista de la masculinidad heterosexual.

La historiadora Gabriela Cano, en su artículo “Unconcealable Realities of Desire. Amelio Robles’s (Transgender) Masculinity in the Mexican Revolution” (2006), analiza el performance que desempeñó Robles. Cano relata que una vez se une a la lucha armada, Amelia deja de vestirse como mujer para convertirse en Amelio y nunca más vuelve a mostrarse como mujer, sino como hombre y como veterano de la Revolución. Esta historiadora sostiene que Amelio no es un transexual o una marimacha, sino más bien un “transgendered male” (37). De esta manera, Cano observa que “Amelio Robles’s masculinization was established mainly through a gender performance. The poses, gestures, and attitudes involved in this daily performance were complemented by a carefully selected wardrobe featuring the pants, shirts, jackets, and hats common in rural environments” (38). Estos recursos y actitudes, que señala Cano, son para mí las estrategias de transgresión de la mujer guerrera, tales como el uso transgresivo de la ropa que utiliza, la pose, el pasar y la performatividad.

Asimismo, Cano asegura que el coronel Robles “embodied the ideal of the macho revolutionary soldier: courageous and daring, capable of responding to aggression immediately and violently, and skilled in handling arms and horses. His romantic relationships with women conformed to conventional models and reproduced the gender

polarity of feminine and masculine roles” (40). Como puede verse, la masculinidad que Robles performa y con la cual se identifica no es una subalterna ni marginada, sino que se aproxima más a la idea de masculinidad nacionalista, es decir, la del soldado macho, bravo y valiente. Esta es precisamente la masculinidad hegemónica de su contexto.

Con el caso de Amelio Robles, se infiere que el performance de masculinidad de las mujeres guerreras debe desplegar la masculinidad más fuerte o más imponente (la hegemónica) para que no queden dudas sobre la masculinidad (valor, coraje, fuerza, habilidad) del personaje. En este sentido, el uso de la masculinidad hegemónica por parte de la mujer guerrera quiebra el discurso sobre la subordinación de las mujeres, porque subvierte la jerarquía en donde ellas deben estar subordinadas, ya que la mujer guerrera pasa a encontrarse en una posición de poder que antes le era negada.

Sin embargo, Cano anota que esta situación es más compleja porque “[t]he paradox was that Amelio Robles’s successful gender transformation simultaneously subverted and reinforced normative heterosexuality and the stereotypical masculinity it re-created” (42). Es decir, que al apropiarse de la masculinidad hegemónica, Robles no cambia la jerarquía sino que la reproduce, porque es visto como hombre y no como mujer y por tanto, su transgresión de género se pierde. No obstante, considero que debe tenerse en cuenta que este performance de Robles sí subvierte la subordinación de las mujeres (y de las masculinidades subalternas) porque coloca la masculinidad femenina en la cúspide de la pirámide de las masculinidades. Es decir, que la masculinidad hegemónica que despliegan las mujeres guerreras por ser una masculinidad “femenina,” es subalterna. Entonces, la transgresión del performance de Robles consiste en que la masculinidad hegemónica puede ser reemplazada por una masculinidad subalterna.

Para resumir, al tener en cuenta la diversidad de papeles y de performances, tradicionalmente considerados masculinos, que las mujeres han desempeñado en ambientes de guerra, las tres novelas aquí estudiadas no son ejemplos de un mismo rígido modelo, sino que representan una variedad de apropiaciones, estrategias y performances de masculinidades que le fueron y le son accesibles a la mujer en tiempos de guerra. De esta manera, en *Los de abajo* la Pintada usa varias estrategias para ocupar un lugar hegemónico, puesto que da órdenes, posee información valiosa y se comporta de la misma forma que los hombres porque va con ellos a todas partes y se emborracha por igual. En la novela de Rómulo Gallegos, por su parte, doña Bárbara desempeña el oficio del llanero para retener su poder, como cacica manipula las leyes y como mujer femenina seduce hombres para sacarles provecho. Es decir, que realiza actividades o performances que la colocan en una posición de poder casi supremo. Y por último, en *Grande sertão: veredas* Diadorim, como se mencionó antes, mantiene en secreto su sexo, se presenta como yagunzo y performa la masculinidad hegemónica, ya que demuestra ser el mejor guerrero.

A continuación desarrollo el estudio de las estrategias de empoderamiento de la Pintada. Estas estrategias junto con su performance la colocan en una situación de igualdad respecto a los hombres y a veces de superioridad por su éxito. Sin embargo, ella es desempoderada en ese mismo ambiente, porque su transgresión cuestiona la estructura de su sociedad, así como la masculinidad de los revolucionarios.

### 5.3. Performance de bandida/revolucionaria

En la primera novela estudiada, *Los de abajo*, el personaje de la Pintada representa una mujer guerrera a partir de su rol de soldadera/soldado/bandida/prostituta, y a través de su performance de masculinidad llegar a hacer parte de los juegos de poder y de las dinámicas de género en un grupo de revolucionarios. En esta sección, entonces, me centro en el performance de la Pintada a través de la relación que ella establece con los miembros del grupo liderado por Demetrio, así cómo en las cinco estrategias que utiliza para proyectar una imagen masculina y empoderarse. Estas estrategias son su actitud masculina, valentía, manejo de información, liderazgo y consumo de alcohol. Al mismo tiempo, examino cómo se produce el desempoderamiento de la Pintada. En este sentido, entre el empoderamiento y desempoderamiento del personaje, la hipótesis que sostengo es que la Pintada consigue representar la masculinidad hegemónica de su contexto, por lo cual debe ser expulsada y ridiculizada. Para llevar a cabo este estudio, más que centrarme en las relaciones entre la Pintada, Demetrio, el güero Margarito y Pancraccio, que son los hombres con los que más ella se relaciona, analizo las cinco estrategias mencionadas antes. También, examino cómo estas estrategias la desempoderan dentro de su contexto patriarcal y cómo la Pintada es expulsada del bando revolucionario.

En la charla dada en el Colegio Nacional de México en 1945, Mariano Azuela señaló que había usado como modelo para la construcción del personaje de la Pintada a la pareja del Coronel Maximiano Hernández, quien “[t]enía fama de lúbrica y se contaba que había provocado muchos lances sangrientos. Era la única mujer entre aquellos soldados” (328).<sup>27</sup> Al tener en cuenta este testimonio de Azuela, la Pintada, como la pareja del Coronel sería causa de peleas pero dentro de la economía de la novela no se

---

<sup>27</sup> Esta charla se encuentra reproducida en la edición de *Los de abajo* de la colección archivos Allca XX.



produce ninguna pelea por ella sino por el contrario, ella es la que pelea. En este sentido, aun cuando existen en la novela comentarios que se remiten al rol sexual de la Pintada (180) u obscenidades (148) y que el narrador hable de su mirada lúbrica (154), el personaje no causa la misma reacción de lujuria que el personaje histórico al que se refería Azuela. Por tanto, el rol de amante y/o prostituta de la Pintada no está tan realizado dentro de la obra. Lo que sí se pone de manifiesto, a partir del testimonio de Azuela, es que el personaje histórico era la única mujer entre los soldados, es decir, que se trataba de una mujer en medio de un ambiente netamente masculino, al igual que la Pintada.

Robert Irwin estudió este ambiente altamente masculino en “*Los de abajo* y los debates sobre la identidad masculina nacional” (1995). En su artículo, Irwin señala que en la novela de Azuela se presenta una variedad amplia de masculinidades y que “[l]a imagen de hombres medio desnudos, recorriendo, aventurándose por el país año tras año, juntos, muchas veces sin mujeres, más que una experiencia de nexos fraternales u homosociales: es una fantasía homosexual” (78). El comentario de Irwin sirve para señalar que la Revolución y las guerras mismas son un espacio altamente homoerótico y/u homosocial porque se trata de un espacio de hombres y de masculinidades. Aun así, Irwin no tiene en cuenta que la novela de Azuela con los personajes de la Pintada y Camila señala que este espacio revolucionario tenía una fuerte presencia femenina y además, que la Pintada representa una masculinidad femenina.<sup>28</sup> Entonces, también debe estudiarse esta masculinidad porque la construcción de la identidad masculina nacional, a partir de la Revolución, no puede dejar de lado la presencia de las mujeres y los diferentes roles que tuvieron durante este periodo.

---

<sup>28</sup> Esta presencia femenina en *Los de abajo* se destaca al comparar esta novela con, por ejemplo, dos obras de Martín Luis Guzmán sobre la Revolución: *El águila y la serpiente* (1928) y *La sombra del caudillo* (1929), debido a que no presentan personajes femeninos importantes o envueltos en la lucha por el poder.

Entonces, con respecto a la presencia de la Pintada dentro de la narración, se nota que ella se relaciona con tres personajes masculinos. El primero es Demetrio, puesto que él es su objetivo a conseguir, el segundo es el güero Margarito porque se conocen de antes de entrar a hacer parte del bando de Demetrio, y ella lo defiende ante las acusaciones de Camila. Y por último, el otro miembro con quien más interactúa, es con Pancracio porque es quien recibe las órdenes de ella para que le traiga las medias que le faltan (*Los de abajo* 153) o le traiga alfalfa para la yegua (156). Respecto a su relación con el güero, Max Parra en “Villa and Popular Political Subjectivity in Mariano Azuela’s *Los de abajo*” (2005), sostiene que “[I]ascivious, impetuous, and violent, La Pintada is a complex figure. On the one hand, she is dependent of her ‘man,’ güero Margarito, although he is not her man all the time. On the other hand, she does exactly as she pleases, with little regard for the men around her, and leads a dissolute life” (28). A diferencia de Parra no considero que el güero sea el “hombre” de la Pintada, sino uno más entre “sus” hombres, ya que él es quien la sigue, como se estudia más adelante. Entonces, ella no es la soldadera dependiente, sino un revolucionario que decide cambiar de bando y unirse a Demetrio y allí, da órdenes y manipula a su antojo, ya sea para saquear, para evitar que Demetrio consiga otra mujer o para que Pancracio le traiga lo que necesita.

No obstante, hay que señalar que la Pintada sí tiene una dependencia con el güero dentro de la novela. Esta se observa mejor en la escena donde el güero le dispara a su propia imagen en el espejo, y le dice a la Pintada que no debe moverse. Se trata de una relación en la que ambos se benefician porque proyectan imágenes ya sea de irreverencia (güero) o de valentía (la Pintada), y que consiguen darles protagonismo en medio del

grupo, como se estudia más adelante. En este sentido, la masculinidad de la Pintada depende del género (y viceversa), pero esto se debe a que dentro de un ambiente masculino la Pintada, para conseguir lo que desea, debe interactuar con los otros personajes masculinos y demostrar ser más valiente o más fuerte. Por tanto, al interactuar con personajes masculinos la Pintada destaca su masculinidad. De esta forma, el análisis de las relaciones entre la Pintada y los personajes masculinos en esta parte del capítulo, no se remite a relaciones específicas, sino a las estrategias que ella utiliza en su medio masculino para proyectar una imagen masculina y empoderarse.

Estas estrategias y comportamiento de la Pintada no han pasado desapercibidos. Dentro de la crítica literaria tradicional sobre la Pintada y la novela de Azuela, un texto en especial ha profundizado más sobre el personaje. Se trata de la guía crítica que Clive Griffin publicó en 1993 para el estudio de *Los de abajo*. En particular, para el análisis realizado aquí, el capítulo “Characterization and Character” es de vital importancia, ya que en él Griffin analiza los personajes de la novela y le dedica una sección de tres páginas a los personajes femeninos. Esta sección está en su mayoría relacionada con la Pintada, lo que convierte este análisis en uno de los estudios críticos más largos que existen sobre el personaje.

De acuerdo con Griffin, el comportamiento de la Pintada es más masculino que femenino por su actitud al dar la mano, al beber, insultar, por ser indiferente al peligro, y “even in her appearance as a revolutionary – she does not maintain female decorum by riding sidesaddle, but ‘pierniabierta’, a simultaneously manly and suggestive posture, and carries the revolutionary’s typical cartridge belt and revolver” (66-67). Esta lista de actitudes y comportamientos marcan el performance de género del personaje según

Griffin, con lo cual puede verse cómo este crítico se distancia de los análisis tradicionales sobre el personaje.<sup>29</sup> La Pintada, entonces, es masculina porque no se comporta según la forma hegemónica femenina, ya que no se trata de una muchacha sumisa ni de una soldadera (amante o seguidora de la tropa) en la Revolución. Aun así, aunque Griffin señala una nueva dimensión del personaje—la de su masculinidad—al subrayar exclusivamente esta dimensión como desviación de la norma, su análisis termina por reproducir los roles de género binarios de la sociedad patriarcal latinoamericana.

Por lo tanto, a diferencia de Griffin el análisis aquí realizado se centra en ver el performance de masculinidad o de masculinidades de la Pintada como arma de empoderamiento, y no como una desviación negativa del personaje del rol hegemónico. Para ello me centraré en los tres elementos que Griffin observa como parte de su masculinidad: comportamiento, valor y consumo de alcohol. Asimismo, tendré en cuenta otras dos estrategias que no aparecen en el análisis de dicho crítico: su liderazgo y conocimientos. Como consecuencia, mi lectura de la Pintada propone leer su masculinidad desde un punto de vista que no la condena por ser transgresiva, sino que por el contrario observa sus estrategias como procedimientos alternativos de empoderamiento y representación de género, para la mujer en una sociedad patriarcal. En esta medida, mi lectura propone que la Pintada es rechazada y desempoderada por haber transgredido el rol tradicional de la mujer buena (haberse masculinizado y empoderado) y por haber cuestionado la autoridad de Demetrio. Para comenzar este análisis, primero, examino el empoderamiento del personaje, es decir, las cinco estrategias de su performance de

---

<sup>29</sup> La Pintada ha sido vista como un personaje deshumanizado por la Revolución (Parra 27; Sánchez 183-84), pero principalmente ha sido vista como prostituta (A. Franco 70; J. Franco 197; Griffin 66).

masculinidad (actitud masculina, valentía, manejo de información, liderazgo y consumo de alcohol) y segundo, estudio como se produce su desempoderamiento.

### 5.3.1. El empoderamiento y desempoderamiento

Esta sección analiza cómo la Pintada proyecta una imagen masculina y se empodera, es decir, qué estrategias utiliza para poder conseguir un espacio de poder dentro del grupo revolucionario. También examino el proceso por el cual la Pintada pierde su posición hegemónica dentro del grupo y es expulsada, ya que esta situación indica que ella no puede mantener su posición transgresiva.

La primera estrategia de empoderamiento de la Pintada es su actitud masculina. Ésta se observa desde su entrada al texto, en la segunda parte de la novela, concretamente en la primera sección del segundo capítulo. Desde el primer momento el narrador de la novela señala la actitud dominante de la Pintada: “Y tendió su mano hacia Demetrio y lo estrechó con fuerza varonil” (148). El adjetivo varonil de la cita sirve para recalcar la actitud de la Pintada, puesto que no se trata de un comportamiento tradicionalmente femenino en su contexto, y no se trata tampoco de una mujer tímida.

En este momento en que Demetrio y la Pintada se conocen por primera vez, ella da la impresión de ser fuerte, arrojada y provocativa, y aun cuando unos oficiales le dicen obscenidades, ella no se inmuta (148). Es decir, que incluso al encontrarse sumergida en una atmósfera rodeada de hombres, no se intimida ya que, por el contrario, es fuerte al acercarse y al apretarle la mano a la persona que tiene el rango militar más alto: Demetrio. De hecho el güero Margarito reconoce las intenciones de ella y dice: “¡Diablo de Pintada tan lista!... ¡Ya te quieres estrenar general!...” (147). Irónicamente el güero

termina imitándola (o estrenando general) porque él también decide unirse al bando de Demetrio posteriormente (152). En este sentido, la Pintada está más alerta que el güero y se nota que en un ambiente de hombres de guerra, ella toma decisiones con mayor agilidad hasta el punto en que parece que el güero la estuviera siguiendo a ella.

Asimismo, la Pintada refuerza su actitud masculina al comportarse de la misma manera que los hombres e ir con ellos a todas partes: “A las diez de la noche, Luis Cervantes bostezó muy aburrido y dijo adiós al güero Margarito y a la Pintada, que bebían sin descanso en una banca de la plaza” (164). Entonces, en los espacios y temporalidades de la Revolución y de la lucha del grupo de Demetrio, la Pintada es otro miembro del grupo porque ella no se encuentra separada o aislada, como también se aprecia en esta cita: “Demetrio, la Pintada y el güero Margarito habían dejado afuera sus caballos; pero los demás oficiales se habían metido brutalmente con todo y cabalgaduras” (169-70). Estas dos citas muestran que la Pintada consigue integrarse al grupo y es uno más entre los hombres.

Sin embargo, la actitud del personaje más que ser de igual a igual con los miembros del grupo, posee cierto matiz de superioridad desde el principio. Este posicionamiento se origina no sólo en su fuerza varonil, sino también porque cuando conoce a Demetrio el narrador indica que “se miraron cara a cara como dos perros desconocidos que se olfatean con desconfianza. Demetrio no pudo sostener la mirada furiosamente provocativa de la muchacha y bajó los ojos”(147). Ella, como puede verse, tiene cierta fuerza o rabia que los hombres no aguantan y que se presenta de forma directa y brusca, ya que claramente rompe con los patrones hegemónicos femeninos de comportamiento. La Pintada por su fuerza y provocación gana terreno con su actitud

dominante, ya que si fuera igual a los hombres no tendría tanto poder o manipulación para dar órdenes, como decirle a Pancracio que le traiga las medias (153), alfalfa para su yegua (156) y que el güero le ensille la yegua (171). En un ambiente netamente masculino, entonces, la Pintada debe tener más fuerza que los hombres puesto que sólo al tener más éxito o liderazgo (poder) puede sobrevivir autónomamente.

El personaje, entonces, para integrarse y pasar como miembro de la banda performa una actitud masculina que se aproxima más al concepto de masculinidad hegemónica. Este tipo de masculinidad dentro del contexto de la novela estaría representado por el líder, como Demetrio o por otros líderes revolucionarios (Pancho Villa). En el caso de la Pintada no se trata, como en el caso del coronel Amelio Robles estudiado antes, de performar la masculinidad y pasar por hombre para terminar siéndolo, sino de conseguir el estatus y el poder que tendría un hombre y un hombre con poder. Es decir, apropiarse del lugar más venerado para mantener una posición no tradicional.

Además de su comportamiento masculino, la segunda estrategia de empoderamiento de la Pintada es que ella demuestra ser valiente. Una de las escenas que mejor refleja este tipo de performance tiene lugar cuando el güero le dice que no se mueva porque le va a disparar a la imagen de él en el espejo: “La bala había pasado rozando los cabellos de la Pintada, que ni pestañeó siquiera” (156-57). Mientras esta escena ha sido vista por varios críticos como prolepsis del suicidio del güero (Murad 551), es posible ver en ella que la Pintada ni se acobarda ni se inmuta ante el peligro o el desafío del güero. Ella no es la mujer que se asusta o que se reconoce como inferior al hombre en medio de saqueos, fiestas o peleas y, por lo tanto, su performance de masculinidad demuestra su valentía, falta de miedo y dominio de sí misma. De esta

manera, a través de su relación con el género la Pintada demuestra ser tan valiente como cualquier otro hombre y aún más porque no se acorbarda y ni siquiera se inmuta (no pestaña). Ella lleva a cabo un performance de masculinidad en la medida en que posa como valiente, puesto que el no pestañear la aproxima a una representación casi teatral. Este gesto de valentía adquiere una visibilidad extrema que el narrador destaca, porque ella no se intimida y hasta parece que no le diera importancia al roce de la bala. Con este performance y pose, la Pintada confirma su valentía dentro de su contexto, por lo que su masculinidad se aproxima más a la hegemónica.

Además de su actitud masculina y valentía, la tercera estrategia de la Pintada es el manejo de información valiosa y el enterarse de secretos, como por ejemplo que Cervantes consiguió su novia al intercambiársela al Meco y el Manteca (158). Puede verse, entonces, que la Pintada se encuentra en una posición de privilegio donde logra manipular a su antojo, porque conoce el ambiente que la rodea así como información importante. De esta forma ella es la única que se le enfrenta a Demetrio, como cuando éste se quiere quedar con la novia de Cervantes:

La Pintada metió la pierna entre las de él, hizo palanca y Demetrio cayó de largo, fuera del cuarto.  
Se levantó furioso.  
-¡Auxilio!... ¡Auxilio!... ¡Que me mata!...  
La Pintada cogía vigorosamente la muñeca de Demetrio y desviaba el cañón de su Pistola. (157)

La Pintada, entonces, a través de su actitud masculina, valentía y la información que posee y recolecta, establece un sentido de autoridad, de orden y de jerarquía, porque controla secretos así como personajes. Ella evita que Demetrio tenga relaciones sexuales con una mujer que no es ella, y de esta forma, su performance de género también se basa



en conocimientos o informaciones y en estrategias que ella manipula para conseguir lo que desea de los otros personajes masculinos.

Otro ejemplo de la información que posee y administra es que les dice a los miembros del bando que no tienen que ir a un mesón para pasar la noche, sino que pueden escoger una casa cualquiera (149-50). Por tanto, esta información que posee y la manipulación que consigue llevar a cabo le otorgan un espacio de privilegio, de poder dentro del ambiente masculino porque la transforma en guía y en líder de los saqueos. Respecto al manejo de información y sus repercusiones, el filósofo Jacques Derrida en “The Purveyor of Truth” (1975) analiza el estudio que llevó a cabo Jacques Lacan sobre el cuento de Edgar Allan Poe “The Purloined Letter.”<sup>30</sup> Para Lacan la persona que posee la carta robada adopta la actitud de la reina de esconder el documento, porque la carta no debe ser vista por otra persona importante (el rey) (“Seminar” 44). Sin embargo, para Derrida la posición que adopta la persona que roba la carta es la de la reina castrada (“The Purveyor” 183). Es decir, que la carta representa el desempoderamiento de la reina, o sea, la castración de su poder porque ella queda sujeta al ministro. Entonces, el lugar donde se encuentre la carta es el lugar del falo, según Derrida, porque es el lugar del poder que confirma la castración de la mujer (desempoderamiento de la reina) dentro de la cultura dominante (183). En otras palabras, tener la carta es tener el poder porque el poder se basa en la castración de la mujer.

Además, para Lacan, en el cuento de Poe, la carta siempre llega a su destinatario (“Seminar” 53) porque, de acuerdo con Derrida, para Lacan “[t]he phallus, thanks to castration, always remains in its place” (“The Purveyor” 185). Es decir, que dentro de la

---

<sup>30</sup> En este cuento, el ministro le roba una carta importante a un personaje femenino importante de la corte (la reina tal vez). Ella le pide ayuda a la policía, pero a pesar de buscar cuidadosamente no encuentran nada. El prefecto de la policía entonces le pide ayuda a Dupin, quien finalmente encuentra la carta.

visión lacaniana, el falo se encuentra unido a la geografía masculina y a la castración femenina, o sea, que el poder es falologocéntrico (“The Purveyor” 185). Sin embargo, Derrida señala que existe la posibilidad de que la carta no le llegue a su destinatario, en el momento mismo en que el ministro o Dupin sustraen la carta (“The Purveyor” 187). De este modo, la carta/falo, que representa la información y el poder, tiene la capacidad de dividirse y partirse, a causa del poder de la diseminación. Esta diseminación, como la ve Derrida, amenaza la ley que proponía Lacan entre la carta-significante y la castración, como el contrato de la verdad (el poder se basa en la castración femenina) (“The Purveyor” 187). La diseminación, por tanto, para Derrida “*broaches, breaches {entamer} the unity of the signifier, that is, of the phallus*” (“The Purveyor” 187; énfasis en el original). En este sentido, la carta-falo no se encuentra dentro de una cadena de significantes circular, como proponía Lacan, sino que va a la deriva (“The Purveyor” 201). Este poder diseminativo que hace parte misma de la constitución del poder, entonces, es el que le permite a la Pintada en *Los de abajo*, ocupar el lugar del poder, del falo, de la masculinidad hegemónica. La Pintada, por poseer información vital (como la carta en el cuento de Poe) y saber manipularla, consigue representar el lugar del poder, aun cuando es una mujer y se supone que está castrada. No obstante, hay que enfatizar que la Pintada pierde su posición de poder (pierde la carta) porque su contexto patriarcal evita que sostenga el falo por más tiempo. Esta situación se analiza con detenimiento más adelante.

Entonces, al manipular y proveer información, la Pintada se convierte en líder y representa la masculinidad hegemónica, ya que la información que posee la sitúa en una posición privilegiada. Al mismo tiempo el éxito que tiene al saquear la mantiene en esta

posición hegemónica, ya que obtiene los mejores avances. La cuarta estrategia de empoderamiento del personaje es, entonces, su liderazgo. Esta posición de la Pintada, como la líder en los saqueos, ha sido vista como parte de la decadencia y corrupción de la banda de Demetrio. En este sentido, Griffin señala que ella y el güero Margarito introducen los peores excesos de la revolución, como la corrupción de los campesinos inocentes y honestos (67). Porfirio Sánchez, por su parte, considera que cuando la Pintada les indica a los otros hombres cómo deben vivir y robar, porque ahora son revolucionarios representa el imperialismo interno del ser humano respecto a los bienes materiales (183). Es decir, que se trata, según Sánchez, más de la naturaleza humana que del contexto revolucionario mexicano en particular.

Sin embargo, debe considerarse que el liderazgo de la Pintada también se origina en que sabe comunicarse con los miembros del bando. De esta forma, Griffin sostiene que existe una diferencia entre la elegancia del lenguaje de Luis Cervantes y el de la Pintada ya que el de Cervantes es ininteligible y a ella todo el mundo puede entenderla (67). Es decir, que la Pintada habla la lengua común y corriente que es accesible a todos, mientras que Cervantes presenta un discurso artificial que no logra comunicar su mensaje. De tal manera, ella es persuasiva y puede aprovecharse de la situación, dar órdenes y llegar a ser líder (67). En este sentido, propongo que además de ver las habilidades orales y el liderazgo de la Pintada como fuerza corruptora o materialista, como indicaban Griffin y Sánchez, debe señalarse que dichas habilidades precisamente la colocan en la posición de liderazgo, porque aparte de poseer información valiosa también habla el lenguaje de “la gente.” Mientras el discurso de Cervantes no consigue llegar y ser efectivo y por eso se corrompe, el de la Pintada es el discurso de los de abajo, es el

discurso de los que buscan mejorar su posición socio-económica, o sea, salir de la pobreza. Por esta razón, su discurso tiene tanta acogida y ella se convierte en líder.

Al liderar los saqueos, la Pintada realiza una inversión de valores porque los que tienen posesiones las pierden, y ella que es mujer desempoderada adopta una actitud masculina y se empodera. También se invierten roles porque el saqueador pasa a ser propietario; de estar desempoderado pasa a estar empoderado. No obstante, hay que destacar que más que inversión se trata de una reapropiación social y económica por parte del saqueador. Es decir, que el saqueador a través del saqueo busca mejorar su posición económica al convertirse en propietario, como se analizó respecto al vestido de la Pintada en el tercer capítulo. También se trata de una apropiación social, en la medida en que el poder económico (propiedad) cambia la imagen social del propietario.

Respecto a este mismo episodio donde la Pintada les enseña a los miembros de la banda a saquear, D. Bradley señala que “[i]n an action which recalls Hecate’s ancient power of granting all gifts to men, La Pintada leads the rebels in their looting, urging them to see the Revolution as an opportunity to seize all” (99). El personaje, entonces, al ser líder representa en parte las oportunidades de mejorar económicamente que ofrece el ambiente caótico de la Revolución a través del saqueo. Por su parte, Max Parra reconsidera el rol de la Pintada por ser líder de los saqueos y decide, finalmente y de manera similar a la lectura de Bradley, que “[s]he embodies the drive to overturn the usual social hierarchies, the immediate, unstoppable, and abrupt desire for the redistribution of wealth. Her actions are consonant with the struggle for power” (42-43). Al ser la líder de los saqueos, entonces, ella representa los deseos de las clases pobres de invertir la jerarquía social y económica. De este modo, concuerdo con Parra y Bradley

respecto al empoderamiento socioeconómico, pero al mismo tiempo considero que hay un empoderamiento de género. En el caso de la Pintada, ella mejora su posición económica y social, y también cambia su rol en la sociedad y dentro del grupo revolucionario. Por tanto, al ocupar el lugar de la masculinidad hegemónica por ser líder del grupo, la Pintada cambia su estatus socioeconómico y su imagen de mujer, ya que muestra que es mucho más que un objeto sexual y de intercambio entre los hombres.

La quinta y última estrategia que conforma la masculinidad de la Pintada es su consumo de alcohol. Ella es masculina porque bebe tanto alcohol como los hombres, como el mismo Griffin lo señaló (66-67). Esta situación deja por sentado que no existen diferencias entre ellos en cuanto a comportamiento, puesto que no sólo va con ellos a todas partes, sino que se comporta igual a ellos. Sin embargo, cuando Demetrio la echa del grupo, ella los insulta a todos y él la trata de “borracha” (182). Esta situación muestra que existe un doble estándar, porque cuando la Pintada está con los hombres puede beber tanto como le plazca y está integrada al grupo, pero cuando es expulsada del grupo y decide protestar es denigrada porque su furia es disminuida y ridiculizada con el adjetivo “borracha.” Este calificativo deja en claro que en la sociedad del bando opera un doble estándar en el cual los hombres pueden beber en exceso, pero no las mujeres. De este modo, se observa que su consumo de alcohol como estrategia para unirse y hacer parte del grupo la desempodera cuando ya no hace parte del grupo.

Al ser expulsada, la Pintada se queja e insulta a todos los presentes, y dentro de la economía del texto sus quejas no pueden venir de alguien sobrio o racional, sino borracho. Demetrio, entonces, desempodera a la Pintada no sólo por expulsarla del grupo, sino también porque al tratarla de borracha la califica como un ser incoherente. En este

sentido, una de las cinco estrategias que conformaban su performance de masculinidad poco a poco se va volviendo en contra la Pintada, y la va desempoderando.

Este desempoderamiento de la Pintada se debe a que por comportarse como hombre o de forma masculina desafía el rol tradicional de la mujer y, por ende, las estructuras de su sociedad patriarcal. Entonces, debido a este cuestionamiento ella debe salir del grupo para que el orden “natural” se restablezca. Por esto, ella puede beber tanto alcohol como los hombres, pero no puede quejarse o rebelarse porque se le recuerda que es alguien incoherente. No obstante, el proceso de desempoderamiento también se origina en el mismo éxito, manipulación y liderazgo de la Pintada. Así por ejemplo, debido a su tenacidad en saquear objetos valiosos, la Pintada se encuentra una yegua que despierta la envidia de todos. Como dice el Güero Margarito: “Yo no sé qué carga esta diabla de Pintada que siempre nos gana los mejores <<avances>>!” (156). En este sentido, ella es superior por su sagacidad o suerte, pero al mismo tiempo, por obtener mejores avances, comienza a despertar envidias. La situación de superioridad de la Pintada, entonces, cambia porque la empiezan a ver como estorbo, como competencia.

El problema consiste en que ella es la que mejores avances consigue, los hombres se cansan de su presencia y Demetrio no aguanta que moleste más a Camila. En este sentido, los obstáculos que la Pintada logró superar con el paso del tiempo con su performance de masculinidad, y con el cual llegó a establecerse en una posición de poder, fueron substituidos por otros. Es decir, que aún cuando consiguió ubicarse en un lugar de poder, la Pintada sigue teniendo que enfrentar obstáculos, como competir con Camila y que los hombres la tilden de borracha. Por tanto, su espacio de poder y empoderamiento está constantemente amenazado.

Aunque la Pintada ha tenido éxito en los saqueos y su información ha beneficiado a los miembros del grupo, ellos la desvalorizan (borracha), pierden interés en su apelo sexual (no hay más comentarios lujuriosos) y la ven como una carga. Aun cuando Demetrio se emborracha y corrompe, el güero tortura inocentes y Cervantes engaña a Camila, la Pintada no tiene más cabida en este ambiente. Su performance de masculinidad hegemónica no es suficiente para que continúe en el grupo. La Pintada en términos éticos no es peor que los otros personajes porque muchos han asesinado personas inocentes, como el güero Margarito, han robado o sacado provecho de la Revolución y corrompido líderes inocentes, como Cervantes. La diferencia radica en que ninguno de ellos desafió las reglas de la sociedad patriarcal y, por tanto, ninguno tiene que ser expulsado u obliterado de la estructura narrativa.

La rebelión y desafío de la Pintada se observan, por ejemplo en que al ser expulsada ella no se queda callada. Primero insultó a todo el mundo con groserías y luego mató a Camila. Entonces, Demetrio da la orden de que la maten y “[d]os soldados se arrojaron sobre la Pintada que, esgrimiendo el puñal, no les permitió tocarla” (183). En este sentido, no se trata solamente de que la Pintada se haya aprovechado de un ser más indefenso que ella, como lo sería Camila, para vengarse, sino también de que haya sabido defenderse y pelear al mantener a los soldados alejados. Por tanto, el personaje demuestra tener habilidades a la hora de pelear con el puñal, lo cual completa su performance de masculinidad porque no se la había visto antes en un enfrentamiento. Además de ser valiente, manejar información, ser líder, beber alcohol por igual y ser varonil, la Pintada sabe como pelear. Con esta habilidad de usar el puñal, la Pintada termina de demostrar que su rol no se reduce al sexual y que puede comportarse como un hombre del bando.

Al mismo tiempo, al sacar, atacar y defenderse con el puñal, la Pintada usa un elemento que representa culturalmente el poder fálico. De esta manera, la Pintada complementa su performance de masculinidad hegemónica, en el sentido en que usa un elemento masculino para asesinar y defenderse. El puñal junto a la información que ella posee, su liderazgo, su actitud masculina y valentía, terminan por reforzar la masculinidad de la Pintada, y al mismo tiempo indican cómo ella consigue empoderarse en un terreno tradicionalmente asociado con los hombres masculinos heterosexuales. El puñal, como la carta robada del cuento de Poe mencionada antes, representa el poder del falo y en este sentido, la Pintada al usarlo se encuentra en el *locus* del poder, del falo.

Sin embargo, a pesar de su rebelión, ella desiste de esta actitud porque finalmente la Pintada le dice a Demetrio que la mate él y “se adelantó, entregó su arma, irguió el pecho y dejó caer los brazos” (183). En este momento, entonces, se evidencia que el personaje traspasa su poder, representado en el puñal, a Demetrio el jefe de la banda. Es decir, que la Pintada escoge cambiar de posición en el grupo y pasar de empoderada a desempoderada. Ella está dispuesta a morir pero el líder de la banda, Demetrio, lo tiene que hacer. Por una parte, al desear morir ella despliega una valentía casi heroica y, por otra parte, se rinde para provocar a Demetrio y desafiarlo a que mate a una mujer. Aquí hay que recordar que matar a una mujer es una contradicción al rol del hombre en las sociedades patriarcales. De este modo, Demetrio al final le dice que se vaya y no la mata. Entonces, aun cuando retó las convenciones tradicionales de la sociedad patriarcal, la Pintada al entregar el falo voluntariamente proyecta la imagen de la mujer sumisa y, por ello, consigue salir con vida del episodio. Sin embargo, esta situación también significa que le entregó su poder a Demetrio, quedó a merced de él y por lo cual fue marginada.



Aunque la Pintada sobrevive, ella es el único personaje rechazado en la novela, ya que unos mueren, otros escapan o se retiran; y sin embargo, sólo ella es expuesta al escarnio público: “Los soldados reían divertidísimos” (183). No importa cuán malos o crueles sean los otros miembros, ellos no son ridiculizados. Ella sí lo es porque ya no tenía cabida dentro del grupo. El ansia de poder de la Pintada o su deseo de retener a Demetrio, así como su éxito en los saqueos la llevan justamente a lo contrario, a perder su poder y a perder por completo a Demetrio. Su transgresión de roles de género tradicionales provoca ira y envidias. Es decir, que por tener una agenda propia y agencia, la Pintada es desempoderada y expulsada. Por ser fuerte termina por ser una molestia, por beber igual a ellos es transformada en una borracha y sobre todo, por ser masculina y fuerte no confirma y no cumple con el rol hegemónico de mujer.

Para resumir, la Pintada establece su masculinidad y posición en el bando de Demetrio a través de su actitud masculina, valentía, manejo de información, liderazgo y consumo de alcohol, así como con su uso del puñal. Estas características confirman la imagen masculina y dominante que proyectaba con su atuendo, y que fue el análisis del tercer capítulo. Pero estos mismos rasgos/estrategias que elaboran su masculinidad y empoderamiento, son los que labran su desempoderamiento porque no puede seguir comportándose como lo ha hecho y es expulsada del bando. Por sentirse envidiosos y amenazados, los hombres la repudian y expulsan y, en esta medida, el rechazo de la Pintada constituye el restablecimiento del orden patriarcal. Por lo tanto, su performance de masculinidad es posible y es permitido hasta el momento en el que ella se encuentra en una posición hegemónica y cuestiona las estructuras de su sociedad patriarcal.

Si bien la Pintada sabe cómo llegar al lugar de poder, no puede mantener dicha posición porque para ello se necesitaría que cambiaran las reglas de juego de la sociedad patriarcal. Llegar a la posición de líder es lo que sucede en *Doña Bárbara*, puesto que la protagonista consigue ser el centro del poder y mantenerse en él durante un periodo largo de tiempo, aunque no permanentemente, como se analiza a continuación. El estudio que llevo a cabo observa cómo el performance de masculinidad de doña Bárbara se basa en su interacción con personajes masculinos en el texto. De estas interacciones, destaco la que sostiene con Santos, ya que es él quien la desplaza de su posición hegemónica. De este modo, examino cómo, al igual que la Pintada, doña Bárbara es desempoderada y obliterada del texto.

#### 5.4. El performance de la cacica

El estudio aquí realizado sobre la novela de Gallegos examina el performance de masculinidad de doña Bárbara con base en su comportamiento llanero, imagen masculina, autoritaria y hegemónica. Este performance surge a partir de su odio por los hombres y de las relaciones ella que establece con personajes masculinos como Melquíades, Míster Danger, Balbino, Lorenzo y los trabajadores de la hacienda, ya que ellos complementan su masculinidad y cacicazgo. Y por último, analizo la relación entre ella y Santos, para observar cómo se desempodera a doña Bárbara dentro de la narración y cómo él establece una masculinidad ideal en su contexto. Por tanto, la hipótesis que se sostiene es que doña Bárbara debe perder su masculinidad hegemónica para que Santos pueda proyectarse como hombre masculino y heterosexual, o sea, como el sujeto que representa la masculinidad ideal que puede civilizar los llanos venezolanos.

En general la relación de la protagonista con los hombres es de superioridad, puesto que ella es la que tiene las tierras, el dinero y la ley de su parte: ella es la cacica dominadora. Y al ser cacica, doña Bárbara se encuentra en una posición de masculinidad hegemónica. La masculinidad superior de doña Bárbara se observa en que da órdenes y ha demostrado ser tan hombre como todos, como explica Carmelito, uno de los trabajadores de la hacienda “Altamira”: “Lo que pasa es que esa mujer es de pelo en pecho, como tienen que serlo todos los que pretenden hacerse respetar en esta tierra” (52). En este sentido, la explicación de Carmelito señala que ser hombre está relacionado con el respeto y al mismo tiempo con una imagen varonil del cuerpo biológico. Por una parte, como ya se explicó, doña Bárbara cumple con dicha imagen varonil a través del uso de la ropa masculina y, por otra parte, consigue ser respetada por ser valiente y desempeñar las labores de los mismos llaneros.

Doña Bárbara se comporta como un hombre llanero porque realiza las tareas de un llanero, ya “que dirigía personalmente las peonadas, manejaba el lazo y derribaba un toro en plena sabana como el más hábil de sus vaqueros y no se quitaba de la cintura la lanza y el revólver, ni los cargaba encima sólo para intimidar” (29). Es decir, que ella cumple con todas las tareas necesarias para ser llanero: enlazar, derribar, domar y castrar el ganado. Además, hay que destacar que lleva a cabo estas tareas con mucha habilidad, lo cual termina por posicionarla como uno de los mejores llaneros. No se trata, entonces, de una simple imitación de las costumbres de trabajo llaneras con la cual doña Bárbara intenta pasar como llanero, sino del uso de técnicas y trabajos que consigue dominar a la perfección. Doña Bárbara se convierte en llanero y en excelente llanero, para conseguir ser respetada en dicho ambiente. Por tanto, se trata de otro performance de masculinidad

hegemónica en ese espacio ya que ser llanero es uno de los performances más destacados y deseados, ya que es lo que Santos tiene que demostrar ser para que Carmelito lo respete y para que doña Bárbara lo admire.

Con su destreza física y habilidades llaneras, doña Bárbara refuerza su imagen autoritaria de dueña. Su imagen de llanera y de cacica también se refuerza por el uso de armas, como la lanza y el revólver que se mencionan en la cita anterior. Con estos elementos ella confirma su imagen autoritaria, ya que con las armas puede amenazar o causar miedo, como la Pintada. Asimismo hay que señalar que estas armas que utiliza son símbolos fálicos, o sea, que representan el poder masculino tradicional. En este sentido, estos elementos representa su acceso al poder fálico y terminan de complementar el performance de masculinidad de doña Bárbara. Al mismo tiempo estos elementos indican que ella se encuentra en una posición de poder hegemónica, es decir, que ellos certifican su masculinidad y su detención del poder. Entonces, el performance de doña Bárbara señala que a su imagen de dueña de la tierra se aúna el comportamiento de llanero hábil y la imagen masculina autoritaria con las armas. Su imagen, por tanto, está armada a partir de varias facetas: pericia, autoridad, propiedad, miedo y símbolos fálicos. Con esta imagen masculina ella proyecta la imagen de llanero experto y de cacica de la región, por lo cual performa masculinidades hegemónicas en su contexto.

Sin embargo, para tener una mejor comprensión del performance de masculinidad de doña Bárbara y su interacción con los hombres, debe analizarse el pasado del personaje puesto que, dentro de la economía de la novela, fue su violación grupal la que la llevó a odiar a los hombres y a convertirse en un “monstruo.” Es decir, que la masculinidad o autoridad de doña Bárbara, según el narrador, se origina en su odio por

los hombres debido a la violación grupal que sufrió: “Ya sólo rencores podía abrigar en su pecho y nada la complacía tanto como el espectáculo del varón debatiéndose entre las garras de las fuerzas destructoras” (24-25). La fuerza del personaje, entonces, se origina en la venganza contra el sexo masculino, lo cual conlleva a que desprecie la maternidad porque según el narrador “un hijo en sus entrañas era para ella una victoria del macho” (26). Por tanto, la novela parece explicar que la masculinidad del personaje surge de la negación tanto de su feminidad física (maternidad) como de su feminidad en términos de comportamiento (someterse al rol patriarcal). Por ejemplo, ella rechaza a su hija Marisela y se muestra dominante con Balbino ya que si tenía que dar caricias “más era hombruno tomar que femenino entregarse” (29). En esta cita, el narrador observa, aunque de forma negativa, que el comportamiento de doña Bárbara subvierte la categoría binaria tradicional del comportamiento de una mujer, porque mientras el hombre realiza la acción de conquistar, la mujer debe entregar(se) y ser maternal.

La masculinidad del personaje de doña Bárbara, entonces, está construida a través de su ropa, comportamiento, poder, autoridad, odio por los hombres y rechazo de su lado femenino. Y sin embargo, hay que tener en cuenta que a pesar de estas características masculinas, ella es una mujer físicamente hermosa. Su masculinidad y belleza física crean un ser que representa una desviación, en términos sociales, y al mismo tiempo es diferente y atractiva porque “el imponente aspecto del marimacho le imprimía un sello original a su hermosura: algo de salvaje, bello y terrible a la vez” (29). Entonces, aun cuando el comportamiento de doña Bárbara es una desviación, su belleza resulta original; pero esta combinación de elementos supuestamente contrarios (mujer y masculinidad) debe ser evaluada negativamente y producir un monstruo. De esta forma, doña Bárbara

no tiene porqué ser fea o de facciones masculinas, ya que dentro de la economía de la novela su transgresión y masculinidad se contraponen y devalúan cualquier tipo de hermosura que ella pueda tener. Esta belleza del personaje se examina con mayor detenimiento en el siguiente capítulo.

Aparte de la belleza física, hay que anotar que el personaje de doña Bárbara es mestizo, es decir, posee una mezcla racial. Claudette Rosegreen-Williams, en “Rómulo Gallegos’s *Dona Barbara*: Toward a Radical Rereading” (1993), ha analizado el elemento racial en la novela y sostiene que se trata de una cuestión central que refleja el pensamiento decimonónico en Gallegos (281). De la misma forma esta crítica sostiene que “it is not fortuitous that Gallegos has made his prime symbol of barbarism specifically mestiza, for by doing, he has established that race, as much as environment, is the determinant of barbarism, and more specifically that barbarism is to be directly attributed to the Indian heritage” (282-3). En esta medida, Rosegreen-Williams considera que se trata de una ideología racista que Gallegos articula para construir su tesis sobre la civilización y la barbarie, en donde la barbarie que representa doña Bárbara debe marginarse o desaparecer (283). Por lo tanto, puede deducirse que la ideología racista está acompañada por la visión patriarcal sobre la división de géneros; de aquí que la masculinidad y la cultura que doña Bárbara representa sean vistas como elementos negativos.

Además de ser autoritaria, cacica, llanera perita y usar armas, el performance de masculinidad de doña Bárbara también se construye a partir de masculinidades subalternas a cómplices de la de ella. La interacción entre doña Bárbara y Míster Danger, Lorenzo, Balbino, Melquíades y los trabajadores de la hacienda, apunta hacia este tipo de

masculinidades que apoyan el cacicazgo de ella. De estos hombres, debe destacarse la relación con Míster Danger porque, aun cuando doña Bárbara no consiguió dominarlo, él no es su enemigo o amenaza su poder. Él le guarda el secreto a ella del asesinato del coronel Apolinar (86) y, a partir de allí, consigue beneficios como transformar su casa y construir corrales en tierras de “La Barquereña,” y más tarde llegar a “administrarle” las tierras que le quedaban a Lorenzo (86-87). En este sentido, Míster Danger no es un obstáculo para doña Bárbara y no trae la civilización o un proyecto de cambio como Santos, sino que le saca provecho a la situación para su beneficio personal. Por esto, él encarna una masculinidad cómplice de la de doña Bárbara aunque no una subordinada. Asimismo, debido a que Míster Danger representa el imperialismo de los Estados Unidos (simbolizado hasta en su nombre propio), se observa que él se aprovecha de la situación venezolana pero que no ayuda a mejorarla. Por tanto, él también representa una masculinidad imperialista, en la medida en que representa los intereses de un poder imperial que desea sacar el mayor provecho de los llanos (explotarlos), sin hacer nada a cambio para su mejorar las condiciones de vida allí.

Otro personaje masculino en la novela con el que doña Bárbara interactúa es Lorenzo Barquero. A diferencia de Míster Danger, doña Bárbara sostuvo relaciones sexuales con él y lo despojó de “La Barquereña” para iniciar “El Miedo.” Y aunque no se trata con él después de haberle quitado las tierras, la débil presencia de Lorenzo se contrapone a la imagen fuerte de ella a lo largo del texto. De hecho, las debilidades de él son las fortalezas de ella, porque Lorenzo desempeña el papel de víctima ya que él es el original dueño de la tierra. En este sentido, doña Bárbara invierte los roles entre ellos porque ella ocupa el lugar que supuestamente le correspondería a Lorenzo y él se queda

en una casa pobre y es quien tiene que cuidar a Marisela. Entonces, al perder el símbolo que lo haría más masculino y tal vez cacique (las tierras), Lorenzo le proporciona herramientas a doña Bárbara con las cuales proyectar una imagen masculina y sobre todo una imagen masculina hegemónica, porque allí comienza el cacicazgo de ella. Lorenzo, por tanto, representa una masculinidad subordinada y casi subalterna a la de ella.

Un tercer hombre que se relaciona con doña Bárbara es Balbino, el mayordomo de Santos colocado por ella. A semejanza de Lorenzo, Balbino sostiene relaciones sexuales con doña Bárbara, pero más que ser alguien con tierras y poder, ella lo utiliza para que sea mayordomo de Santos. En el tercer capítulo de esta disertación, se señalaba que doña Bárbara manipula cuidadosamente su imagen y su vestimenta para conseguir lo que quiere y este procedimiento lo lleva a cabo con Balbino, porque necesita un “instrumento suyo en el campo enemigo” (29). En este sentido, Balbino es amante de doña Bárbara, pero ella lo tiene como amante con pocos privilegios. Puede verse que doña Bárbara usa el sexo como arma para manipular a los hombres, para darles la sensación de privilegio, al tiempo que ella usa a los hombres para sus propios fines. Por tanto, estos dos hombres, que se relacionan con ella sexualmente—Lorenzo y Balbino—, presentan masculinidades subordinadas. El sexo, que tradicionalmente empodera a los hombres y desempodera a las mujeres, que fue lo que le sucedió a doña Bárbara con la violación grupal de la que fue víctima, es subvertido por doña Bárbara. Ella lo usa como instrumento de empoderamiento a través del cual ella conquista a un hombre y lo domina. Esto es justamente lo que ella no logra hacer con Santos porque él no se siente tentado por ella.



Aun cuando Balbino deja de ser el mayordomo de Santos, él continúa trabajando con doña Bárbara, pero también tiene sus negocios independientes como robar ganado y asesinar a Carmelito por el dinero de las plumas. Al final, doña Bárbara utiliza el trabajo de Balbino para su propio beneficio y, en este sentido, el performance de Balbino continúa subordinado al de ella. De hecho, las acciones de Balbino terminan por ayudarla, puesto que ella confirma su propia inocencia al aclarar que él asesinó a Carmelito. También, al hacer que sus hombres se enfrenten a Balbino y lo maten, ella consigue silenciarlo y le echa la culpa del asesinato de Melquíades. De esta manera, se confirma que Balbino es manipulado por ella y entonces, representa una masculinidad subordinada.

El quinto personaje masculino con el que doña Bárbara interactúa es Melquíades, su empleado y asesino, pero a diferencia de los dos personajes anteriores no hay una relación sexual de por medio. Ella reconoce que es su aliado más fiel, pero lo usa a su antojo ya sea para matar a alguien o para conseguir ganado. Él representa, entonces, un arma que ella utiliza según su voluntad, ya que con él amenaza o asesina. Así por ejemplo, doña Bárbara lo manda a enfrentarse con Santos y de este encuentro espera beneficiarse, ya sea con la muerte de uno o del otro. Por tanto, Melquíades aunque es un objeto valioso es sacrificable y su masculinidad está subordinada a la de ella. De acuerdo con Stephen Henighan, en “The Reconstruction of Femininity in Gallegos's *Doña Bárbara*” (2004), doña Bárbara al acusar a Balbino (injustamente) del asesinato de Melquíades y al morir Lorenzo, se eliminan de la narrativa “the ‘ex-hombres’ whose sexual submissiveness to Doña Bárbara has constructed their gender identities in terms of troubling (from the narrator’s point of view), non-conventional masculinities” (42). Con

esta situación, la masculinidad de doña Bárbara dentro de la novela no sólo representa una desviación de la regla por la transgresión de género que realiza, sino también porque somete jerárquicamente a otros hombres. Es decir, que ella los reduce a masculinidades no convencionales debido a que se encuentran bajo la tutela de una mujer y por ello, están desempoderados. En este sentido, el performance de masculinidad de doña Bárbara destaca y crea varios tipos de masculinidades no tradicionales.

Con respecto a los otros hombres en la novela, específicamente con los empleados de “El Miedo” y la relación que sostienen con doña Bárbara, ellos la tratan con respeto por su fuerza porque: “ella también sabía, y mucho mejor que Luzardo, enlazar un toro y castrarlo en plena sabana” (124). Además, ellos también la respetan porque la ven como bruja, es decir, con poderes. De esta forma se observa que entre los empleados de doña Bárbara y ella surge otro tipo de performance que se debe señalar brevemente. Al analizar más de cerca la relación que doña Bárbara establece con sus empleados y Melquíades, se presenta otro performance del personaje: el de ser bruja. Esta situación se observa cuando doña Bárbara dice que en un vaso de agua que iba a beber ve la imagen de Santos Luzardo. Mientras la reacción de Melquíades fue escéptica y racional, Balbino queda impactado por la situación (46). Respecto a esta escena, el narrador aclara que “[e]ra, en efecto, una de las innumerables trácalas de que solía valerse doña Bárbara para administrar su fama de bruja y el temor que con ello inspiraba a los demás” (46). El narrador, entonces, concuerda con la posición de Melquíades para aclarar que se trataba de estrategias o de “trácalas” que doña Bárbara llevaba a cabo. De esta situación me interesa señalar que ella posee una consciencia de las imágenes que debe proyectar para detentar el poder. Es decir, que doña Bárbara sabe que para mantener su autoridad debe

llevar a cabo un performance de bruja, para impresionar a hombres a su alrededor, como Balbino, que no poseen ni la cultura indígena de Melquiádes o que no son de clase social alta y de cultura europea (racional) como Santos.

En este sentido, para Alberto Blasi en el capítulo “El familiar” de la novela, donde Pajarote habla sobre los poderes de doña Bárbara, queda grabada una imagen importante de la cacica:

Este sustancioso diálogo actuó como fórmula de sostén entre capítulos nodulares a fin de mantener la imagen dual de DB y con ella la desazón del descodificador. Se juega aquí con esa oscilante capacidad de desdén y credulidad que impregna al hombre promedio cuando se enfrenta con prácticas religiosas no selladas por una religión sistemática. (70)

Aunque no considero como Blasi que la imagen de doña Bárbara sea dual, sino que va siendo deconstruida por el narrador, como se analizó en el capítulo anterior, el discurso sobre los poderes de ella pone de manifiesto que ella misma ejerce un control sobre su imagen de acuerdo con su contexto y con la idiosincrasia de un pueblo que cree en brujas. Es decir, que ella modifica su imagen para impactar a un pueblo bárbaro y no educado, y por ello Santos no cae en su armadilla.

De esta manera, la manipulación de doña Bárbara de su propia imagen es mucho más construida que improvisada. Por ejemplo, como ya se explicó en el capítulo anterior, cargaba armas y le cambió el nombre a la hacienda puesto que de llamarse “La Barquereña” pasó a llamarse “El Miedo”. Se deduce que doña Bárbara utiliza una palabra que amedrenta, que posee un nivel de intimidación para sostener o apoyar una imagen de poder, de autoridad. Hasta el narrador de la novela explica que doña Bárbara inspiraba temor y dominaba a los demás (63). Entonces, su performance de masculinidad, además

de reforzarse por la interacción con los personajes masculinos, también se complementa por la imagen de la bruja que construye y proyecta, y por despertar temores.

Esta imagen autoritaria y de miedo destaca la sociedad jerárquica del cacicazgo de doña Bárbara. De acuerdo con Victorien Lavou Zoungbo, la relación que doña Bárbara establece con sus peones es de tipo feudal, y la dinámica que establece con el grupo de trabajadores se caracteriza por conflictos de poder (215). Estos conflictos, a los que se refiere Lavou Zoungbo son los de los empleados o mayordomos que le roban ganado a doña Bárbara a escondidas, o como las diferencias entre Balbino y Melquíades porque Balbino desea pasar por encima de Melquíades, quien es la mano derecha de doña Bárbara. En este sentido, ella establece una jerarquía dentro de su hacienda, en donde ella sustenta el poder, pero aun así su poder está minado porque sus empleados la roban o actúan por cuenta propia, como Balbino. Más que ser la dueña impoluta de un sistema, el narrador comienza a explicar que el poder de doña Bárbara estaba minado porque los hombres a su alrededor se aprovechaban de ella, como Balbino, los mayordomos y los trabajadores (peones). Por tanto, su imagen de cacica no es tan hegemónica como se la había planteado antes en el texto.

Entonces, dentro de la economía de la novela y como se mostró en el capítulo anterior, doña Bárbara deja de ser bruja, dañera, para ser supersticiosa, para no saber planear, lo cual coloca al personaje, su cultura y raíces como inapropiadas y no valiosas. Este proceso muestra que se desvaloriza lo que doña Bárbara representa en términos sociales, culturales, económicos y de género. Aún así, el narrador no consigue desbaratar o desmentir su performance de llanero. En este sentido, doña Bárbara nunca deja de ser buena llanera o de ser masculina porque sus habilidades son reales ya que sí puede

enlazar, derrumbar y castrar un toro. Entonces, la masculinidad de doña Bárbara como cacica, como dueña de hacienda, se comienza a desdibujar a través del cambio de imagen que ella proyecta, tal y como se mostró respecto a su vestimenta en el tercer capítulo. Sin embargo, dado que el narrador no puede desmentir las habilidades físicas que conforman la masculinidad y pericia llanera de doña Bárbara, ella debe cambiar de otra forma. Ella va a dejar de ser doña y Bárbara, es decir, autoritaria y cacica, para acomodarse a la imagen tradicional de la mujer buena y sumisa, que es la imagen de mujer deseada dentro de la obra. Hasta el mismo personaje lo dice: “– Seré otra mujer – decíase una y otra vez. Ya estoy cansada de mí misma y quiero ser otra y conocer otra vida” (197).

De esta forma, doña Bárbara debe y quiere convertirse en otra mujer, en alguien distinto y para ello debe sacrificar su masculinidad. Esta nueva mujer representa más el tipo de Marisela y se podría decir, entonces, que la mujer guerrera dentro de la novela es un personaje que puede desvendarse y que debe perder su imagen masculina así como su comportamiento masculino, para poder entrar a hacer parte de la sociedad modernizadora venezolana que Gallegos propone en la obra. Sin embargo, este cambio de doña Bárbara está directamente relacionado con Santos. La imagen de doña Bárbara como llanero experto y cacique político es precisamente la imagen que Santos tiene que construir, porque aun cuando es dueño de la tierra por haber estado en la capital no es visto como llanero. De tal forma, Santos tiene que demostrar sus habilidades para poder lentamente construir una imagen de cacique que se anteponga a la de doña Bárbara. En este sentido, doña Bárbara se desempodera y también es desempoderada para que el proyecto de Santos resulte vencedor. A continuación estudio esta relación entre los protagonistas, cómo se plantea el amor de doña Bárbara por Santos y cómo Santos pasa a encarnar no

sólo la masculinidad hegemónica que detenta doña Bárbara, sino también una masculinidad ideal.

#### 5.4.1. La construcción de la masculinidad ideal

El personaje con el cual el performance de masculinidad de doña Bárbara se enfatiza más es con Santos. Él es el único personaje al que doña Bárbara no puede tratar como a un inferior, y de hecho él es mejor en la medida en que ella lo ve como superior, lo admira y se opera un cambio en ella (se enamora de él). Por tanto, en esta sección se estudia la relación entre doña Bárbara y Santos, ya que ellos son comparados en la narración, pero mientras Santos representa lo positivo, doña Bárbara encarna lo negativo y desviado. Asimismo, se analiza cómo doña Bárbara debe perder su masculinidad, y Santos debe recuperarla para demostrar que encarna una masculinidad ideal para la civilización de los llanos venezolanos.

A diferencia de Lorenzo, que también vivió en la ciudad, es educado, de clase alta y de raza blanca, Santos demuestra que es llanero, no sucumbe ante doña Bárbara y no se deja manipular por ella. Ella no logra enamorar o capturar a Santos y no consigue ser la mujer que manipula su imagen para obtener lo que desea: cautivar y capturar a un hombre, como lo había hecho con Lorenzo, Apolinar y Balbino. Lo que sucede es lo contrario: Santos conquista a doña Bárbara. El cambio de ella se observa en que el narrador dice que ella quería pertenecerle a Santos así fuera como bestia marcada (126) cuando antes el narrador había dicho que “[l]a repugna la idea de que un hombre pueda llamarla su mujer” (26). En este sentido, según el narrador, el “verdadero” amor hace que doña Bárbara tenga la necesidad de entregarse, de pertenecerle a Santos. Con este

comentario, queda claro que en la novela el amor es visto en términos tradicionales porque la mujer enamorada se le entrega al hombre. Es decir, que la mujer guerrera, representada por doña Bárbara, dentro de la economía de la novela se debe doblegar ante su objeto de amor y por él transformarse y perder su masculinidad horrorosa. También hay que tener en cuenta que la mujer guerrera se transforma porque Santos representa la clase alta, es blanco y apuesto y demuestra ser llanero, o sea, masculino.

Con relación al amor, para Rosegreen-Williams los sentimientos de doña Bárbara por Santos no representan un sentimiento amoroso: “Doña Bárbara is immediately attracted to Santos because she recognizes a superior power in him, his machismo. She feels an awe which, though it might translate into an affirmation of the superiority of civilization, is expressed as her perception of his superiority as male” (293). Santos es superior a doña Bárbara en términos de cultura, clase, raza, y así como el llano es domado por la civilización, doña Bárbara es una “bestia marcada” por Santos. El amor, entonces, se plantea en términos de posesión masculina y por eso más que transformarse, doña Bárbara va de un extremo al otro, es decir, del negro al blanco sin pasar por el gris. De esta manera, sólo un santo iluminado, como Santos Luzardo, que tiene el proyecto de civilizar la barbarie es el hombre que puede provocarle un amor verdadero, darle una luz a seguir a doña Bárbara que representaría la oscuridad (física y espiritualmente).

El hombre educado, de clase alta y progresista, dentro de la economía de la novela, es el que la hace amar, tener un sentimiento noble y puro capaz de transformarla radicalmente, después de su violación y de que hubiera perdido a Asdrúbal. Santos es un hombre superior, un hombre cuya masculinidad es diferente a la de los otros hombres que doña Bárbara había conocido y que poseían una sensualidad repugnante, una

masculinidad brutal o aquellos que se conquistaban con una sonrisa (127). En el texto de Gallegos, por tanto, la mujer guerrera que doña Bárbara representa debe desaparecer ante la civilización que encarna Santos. La mujer rebelde y masculina debe someterse a las reglas de una sociedad, en la cual la mujer es un bien de pertenencia que debe ser marcado (doña Bárbara) o domado (como Marisela). En este sentido, la novela de Gallegos está impregnada de valores tradicionales patriarcales, y aun cuando presenta un personaje femenino transgresivo lo evalúa como negativo.

Esta caracterización negativa del personaje también se observa cuando se compara a doña Bárbara con Santos, puesto que su performance de masculinidad no es visto desde un punto de vista positivo porque ella posee “los hábitos del marimacho” (29). En este sentido, la palabra marimacho está cargada de connotaciones negativas debido a la transgresión de género que implica. Otro ejemplo tiene lugar cuando se comparan las manos de doña Bárbara con las de Santos, ya que de acuerdo con Henighan “[h]is hands are ‘varoniles,’ hers are ‘hombrunas.’ The adjective ‘hombrunas’ underlines Doña Bárbara’s perverted infringement of territory traditionally constructed as masculine” (41). Entonces, lo que para Santos es una reafirmación de virilidad, para doña Bárbara es una desviación de la regla ya que la masculinidad de ella no es normal, porque su sexo no se corresponde con su género.

Con respecto a la relación entre Santos y doña Bárbara en el texto, Sharon Magnarelli en “Woman and Nature in *Doña Bárbara* by Rómulo Gallegos” (1985) también señala otro ejemplo en el que los dos personajes son comparados: “The *doma* is the feat which proves Santos a true man according to the stereotypes of the *llano*, and it is doña Bárbara’s skill at the *doma* which makes her most suspect” (15). Al domar el



caballo, Santos complementa su imagen de hombre civilizado con la de llanero, y se convierte en un hombre de verdad: masculino, heterosexual y macho. Y una vez más, queda sentado que dentro de la economía de la novela el comportamiento de un personaje solamente es aceptable si actúa de acuerdo con las expectativas sociales sobre su sexo.

Además, como esta misma crítica señala, los adjetivos que alaban a Santos (masculino, varonil) son absurdos si se le aplican a doña Bárbara: “Obviously, then, the power of the word rests not in the term itself but rather in the supplementation which inevitably accompanies it” (15). Esta suplementación a la que se refiere Magnarelli se remite al uso y el contexto que una palabra puede tener. Ser masculino, entonces, es positivo mientras se refiera al sexo masculino y queda claro, entonces, que el performance de doña Bárbara está siendo constantemente juzgado negativamente y por tanto, ella debe perder su poder, su dominio para que los llanos sean correctamente civilizados. Asimismo, debe destacarse que esta suplementación pone de manifiesto que doña Bárbara sí se comporta masculinamente y llega a detentar el poder, es decir, que su performance es posible. Por lo tanto, aun cuando ella es desempoderada, no se puede negar su performance de masculinidad llanera.

Respecto a la construcción del personaje, la novela no desarrolla su historia a lo largo de la narración sino que resume su historia en un capítulo (“La devoradora de hombres”). Con esta técnica narrativa se presenta una imagen (la de la cacica y llanera marimacha) que luego se deconstruye, con el propósito de crear una mejor imagen de masculinidad hegemónica llanera y de cacique a partir de Santos. Con este traspaso de masculinidades, la novela lleva a cabo una acción conservadora, es decir, tradicional en la medida en que la imagen de Santos no es nueva, ni transgresiva. Dentro de la economía

de la novela doña Bárbara está ubicada en la cúspide de la pirámide de las masculinidades, aún cuando es mujer, era de origen pobre, es mestiza y es de cultura indígena. En este sentido, al ocupar al posición masculina más deseada, doña Bárbara pone en jaque este mismo sistema porque ella no representa los valores y las normas patriarcales. Esta situación se diferencia claramente de la de Santos porque él representa la clase alta tradicional.

Ante el cacicazgo de doña Bárbara, para que Santos resulte convincente como personaje y como símbolo del proyecto civilizador (y se enmascare que es un proyecto tradicional), él tiene que ir un paso más allá de la masculinidad hegemónica que doña Bárbara representa. Si el cacique representa la imagen de la masculinidad hegemónica en los llanos, por ser el dueño de tierras y de la ley, Santos no puede ser simplemente otro cacique. En este sentido, por ser de clase alta, blanco, educado, progresista, de cultura europea y llanero perito, Santos consigue ser superior a doña Bárbara porque más que encarnar la masculinidad hegemónica él representa la masculinidad ideal dentro de la economía del texto. Él le pone fin al cacicazgo de doña Bárbara, a sus trampas y asesinatos, reúne la tierra dividida y promete traer el progreso a los llanos. De este modo, su masculinidad es más que hegemónica porque es la ideal para civilizar su contexto.

La masculinidad de Santos es la deseada, es la “mejor,” es la ideal para la sociedad que Gallegos propone en la novela, mientras que el performance transgresivo de masculinidad de doña Bárbara representa la desviación, el atraso, la barbarie, es decir, la masculinidad inapropiada y la masculinidad monstruosa o desviada. En la relación Santos-doña Bárbara, entonces, la masculinidad de doña Bárbara termina por construir y destacar la masculinidad de Santos, porque él debe adquirir la destreza y el poder político

de ella, al mismo tiempo que ella debe perder terreno y desaparecer. Henighan señala que mientras se consolida la masculinidad de Santos se consolida la feminidad de doña Bárbara (44). Pero a diferencia de Henighan, considero que no se trata de que se consolide la feminidad de doña Bárbara para que Santos se masculinice. Propongo, entonces, que la masculinidad de doña Bárbara tiene que desaparecer o marginarse para que la civilización de los llanos pueda ocurrir. En este sentido, la masculinidad femenina de doña Bárbara debe desaparecer para que no amenace la masculinidad que Santos encarna.

La masculinidad educada e ideal de Santos se origina en que conoce la cultura de los llanos, de la ciudad y la europea, y es de clase alta y, por tanto, su masculinidad está validada por su educación, es respaldada por su pericia llanera y se convierte en hegemónica y en la “mejor” masculinidad según la ideología de la novela y de la época. Esta mezcla cultural, entre la ciudad y el campo/llano y entre el hombre civilizado/educado y el llanero también se puede apreciar en la novela regionalista argentina *Don Segundo Sombra* (1924). En esta novela de Ricardo Güiraldes se observa que Fabio, como Santos, conoce el oficio y la pampa porque es gaucho y ya recibió una educación y cultura europea es hacendado. En este sentido, se crean paralelos entre los protagonistas de las dos novelas y entre la reconciliación dialéctica que representan dentro de los textos. Un proceso similar tiene lugar con Riobaldo en *Grande sertão: veredas*, ya que de huérfano yagunzo pasa a ser hacendado reconocido legítimamente.

Otra de las obras de la época que habla de este tipo de masculinidades es, por ejemplo, la autobiografía de Martín Luis Guzmán *El águila y la serpiente* (1928). En vez de tratarse del hombre relacionado con una zona rural (llanos, pampa) que se educa, se

trata de un proceso inverso aunque similar. Guzmán es el ideólogo, el pensador en el ambiente de la Revolución Mexicana, y como Santos llega a civilizar con su pensamiento y trabajo un lugar en conflicto. Al mismo tiempo, él como Fabio es un hombre educado por la Revolución/Pampa. Es decir, que Guzmán como los otros dos personajes reúne el lado natural (tierra o el conflicto) con la cultura europea. En la literatura brasileña de la época, además de *Grande sertão*, este proyecto del protagonista del texto como reconciliador de dos mundos y como ser de progreso, se relacionaría más con *O quinze* de Rachel de Queiroz y la protagonista de su novela *Conceição*, que con los protagonistas de las novelas de Graciliano Ramos. *Conceição* es de clase alta, es soltera, autónoma, profesora normalista que sobrevive a la sequía y decide adoptar un niño. En este sentido, ella representa un proyecto cercano al de Santos, Fabio y Martín Luis Guzmán, pero en vez de afirmar la masculinidad como lo hacen los tres personajes masculinos, *Conceição* propone la independencia por parte de las mujeres de los hombres.

Esta independencia de la protagonista se observa en parte en *Doña Bárbara*, puesto que el texto empodera a doña Bárbara. Sin embargo, esta novela va desempoderando a la protagonista, pero en vez de rechazarla como la Pintada en *Los de abajo*, el texto de Gallegos deja viviendo al personaje en las márgenes de la sociedad.<sup>31</sup> Es decir, que la mujer guerrera en *Doña Bárbara* debe someterse a las convenciones de la sociedad, y si ya es muy tarde para insertarse en la sociedad debe retirarse a los márgenes y dejarle el camino libre a la nueva generación. Sin embargo, no se trata de una nueva generación porque ésta en realidad posee valores tradicionales y no plantea ninguna transgresión, ni

---

<sup>31</sup> Estas márgenes son el río y/o el tremedal, puesto que al final de la novela como no hay noticias de doña Bárbara no se sabe a ciencia cierta si murió en el tremedal o si va en un bongo.

de género ni de roles sexuales en la sociedad, ya que Santos al unirse con Marisela trae de vuelta la antigua hacienda “Altamira,” y doña Bárbara como usurpadora, cacica, marimacho, mestiza e india, desaparece.

Entonces, el performance de masculinidad de doña Bárbara en la novela destaca que ella performa la masculinidad hegemónica puesto que es la cacica, al mismo tiempo que señala que pierde esta posición. El performance de masculinidad del personaje también señala la subordinación o complicidad de otras masculinidades, las cuales desaparecen porque Mister Danger se marcha, y Balbino, Lorenzo y Melquíades mueren. Este proceso tiene lugar para que la masculinidad de Santos Luzardo sea la suprema al final de la novela, y exista la de los empleados subordinados a él (Pajarote, Antonio, María Nieves, Venancio) que no fueron corrompidos por doña Bárbara. Pero la diferencia entre los dos cacicazgos radica en que el de Santos no tiene ni a Balbino, ni a Melquíades ni a Mister Danger, y por consiguiente no tiene la misma diversidad de masculinidades que tenía el de doña Bárbara, y su fuerza o su discurso no está en constante amenaza o resistencia. En el nuevo régimen, por tanto, la pluralidad de masculinidades termina siendo reducida a la ideal que performa Santos y a la del llanero masculino y heterosexual, representada en sus subordinados que están sometidos a la jerarquía tradicional de Santos y no la cuestionan.<sup>32</sup>

Al igual que en *Doña Bárbara*, el personaje que sobrevive en *Grande sertão: veredas* es el protagonista masculino: Riobaldo. Sin embargo, en la novela de Guimarães Rosa, con la presencia y performance de la mujer guerrera, se señala que existe una diversidad de performances de género y de masculinidades. Otra diferencia entre los dos

---

<sup>32</sup> De hecho el único de los empleados que cuestiona la masculinidad de Santos, es Carmelito y es el único de ellos que muere asesinado.

textos, es que en la obra brasileña se observa el performance del guerrero y no del trabajador, por lo que la masculinidad hegemónica que despliega Diadorim no está opuesta a la de los otros yagunzos, sino que compite con la de ellos. El estudio sobre el performance de masculinidad de Diadorim se lleva a cabo a continuación.

### 5.5. El performance del yagunzo

En la novela de Guimarães Rosa, Diadorim lleva a cabo un performance de masculinidad puesto que pasa como hombre hasta el momento en que se embalsama su cadáver. Esta sección, entonces, analiza este performance del personaje y, debido a que con los otros personajes masculinos Diadorim casi no interactúa, el estudio se centra en la relación que él sostiene con Riobaldo. La hipótesis que se plantea aquí es que Diadorim, aun cuando es de sexo femenino, performa diferentes masculinidades e inclusive llega a performar la masculinidad hegemónica de su contexto: la del mejor guerrero/yagunzo. Para desarrollar este estudio, entonces, mi análisis tiene en cuenta la influencia de Riobaldo-narrador en la presentación de Diadorim, así como las reglas del mundo yagunzo. También examino las dos ocasiones en las que la hombría de Diadorim es cuestionada, porque son momentos que destacan su performance de masculinidad. Igualmente, estudio cómo Diadorim usa el cuchillo como arma de empoderamiento y de reafirmación de su masculinidad. Y finalmente, analizo cómo Diadorim es desempoderado cuando muere a causa de un cuchillo y queda a merced de Riobaldo.

La relación que Diadorim establece con los personajes masculinos en la novela de Guimarães Rosa se reduce principalmente a su interacción con Riobaldo, puesto que Riobaldo como el narrador del texto relata más la relación que él mismo sostiene con los

distintos jefes yagunzos y muestra a Diadorim como una figura distanciada de ellos. No obstante, cabe mencionar que algunos de los otros personajes masculinos con los que Diadorim interactúa directamente son los jefes Joca Ramiro, Medeiro Vaz y los dos yagunzos que lo acusan de ser homosexual. Pero, como señala Alfred Mac Adam, la figura más importante en la vida de Riobaldo es Diadorim (74) y, por lo tanto, es la relación que debe estudiarse.

Ya que Riobaldo es el narrador de la obra y está relatando su pasado, hay que considerar que quizás su narración sobre el performance de Diadorim juega a desdibujar el género del personaje, con el propósito de mantener el suspenso (homo)sexual entre los dos personajes. Estas repercusiones que causa la presencia del narrador dentro de la obra, pueden observarse en otras novelas brasileñas, como en las de Joaquim Maria Machado de Assis, quien de hecho fue una de las influencias de Guimarães Rosa. En *Dom Casmurro* (1899) de Machado de Assis, Bento es el narrador-protagonista y manipula su narración para mostrar que Capitú lo engañó con Escobar y que su hijo en verdad no es su hijo. De este modo, se observa que el narrador al tener la palabra y poder manipularla se encuentra ubicado en un lugar en donde detenta el poder de la historia y de los eventos. El narrador, entonces, detenta el falo (escritural) en la medida en que somete a los personajes a su perspectiva. Por tanto, Riobaldo, como narrador heredero de esta tradición escrituraria, tiene el poder de mostrar a Diadorim—y mostrarse a sí mismo— como homosexual y luego como heterosexual. Además, como se analiza más adelante, él manipula su relato para proyectarse como mejor guerrero que Diadorim.

Entonces, dado que el papel del narrador es vital respecto al performance de género de Diadorim, la posible manipulación de Riobaldo-narrador destaca los discursos

que existen sobre la construcción de los géneros y sobre la diversidad del performance de género, en la novela y el sertón. Es decir, que el análisis de la masculinidad de Diadorim sigue siendo válido porque presenta el punto de vista de Riobaldo-narrador y de su contexto. En este sentido, el comportamiento valiente y bravo de Diadorim, destacado por el narrador, se relaciona con su performance de masculinidad y con su presencia física. Esto se debe a que en el sertón de la lucha armada, las facciones de Diadorim delatan cierta feminidad y por tanto, debilidad: “Um ou dois, dos homens, não achavam nele jeito de macheza, ainda mais que pensavam que ele era novato” (175). Entonces, por una parte, el comportamiento masculino de Diadorim junto con sus facciones delicadas pueden verse como parte de la tensión sexual que el narrador construye alrededor de los dos personajes, ya que Riobaldo se siente atraído físicamente por Diadorim.

Sin embargo, por otra parte, el comportamiento masculino y su rostro delicado se remiten a la necesidad que tiene Diadorim de enfatizar su masculinidad, ya que si es puesta en duda no puede mantener su reputación de yagunzo macho. Por tanto, Diadorim se ve forzado a realzar su heterosexualidad masculina para poder mantener su reputación/honor entre los yagunzos en el sertón. En la novela, esta masculinidad yagunza es un discurso de género fuertemente ligado a la heterosexualidad, y que se encuentra amenazado por su supuesto antónimo (la feminidad) y por la homosexualidad. Esta heterosexualidad del yagunzo se opone a la feminidad, ya sea porque él no puede presentar rasgos que se consideran débiles por estar asociados con las mujeres (sexo débil), o porque no debe representar rasgos homosexuales asociados con hombres “débiles.” En este sentido, esta heterosexualidad del yagunzo reproduce las reglas de la cultura patriarcal. Hay que recordar que, como señala Gayle Rubin, la masculinidad del



sistema sexo/género se construye como opuesta a la feminidad (“The Traffic” 180), y como indica Butler la heterosexualidad hegemónica reprime la homosexualidad (*Gender* 85-86). Entonces, este discurso patriarcal se transparenta con la narración y manipulación de Riobaldo y también se destaca a raíz de la transgresión de Diadorim.

Para entender mejor el mundo de los yagunzos y la masculinidad yagunza que realiza el personaje, hay que considerar las reglas de masculinidad que imperan en el sertón de los yagunzos. A este respecto Antonio Candido, en “O homem dos avessos” (1964), señala que la tipología del yagunzo en la novela de Guimarães Rosa se asemeja más a la de un guerrero: “Mas o jagunço de Guimarães Rosa não é salteador; é um tipo híbrido entre capanga e homem-de-guerra. O verbo que os personagens empregam para descrever a sua atividade é “guerrear”, qualificando-se a si mesmos de guerreiros” (300). En este sentido, el rol que tiene el yagunzo es el de pelear/guerrear y Diadorim cumple a cabalidad con esta función. Además, hay que destacar que este personaje es uno de los que, según Riobaldo, es mejor en la lucha: “Eh, ele sabia ser homem terrível. Suspa! O senhor viu onça: boca de lado e lado, raivável, pelos filhos? Viu rusgo de touro no alto campo, brabejando; cobra jararacussú emendando sete botes estalados; bando dôido de queixadas se passantes, dando febre no mato? E o senhor não viu o Reinaldo guerrear!” (174). Por esto, Diadorim guerrea y lo hace con la mayor habilidad posible, lo cual no sólo posiciona al personaje dentro del mundo masculino del yagunzo en la novela, sino que también lo coloca en un lugar destacado, tal como doña Bárbara dentro del mundo llanero. Diadorim, entonces, es hombre por su apariencia masculina y porque lleva a cabo un performance de género que cumple con los requisitos de ser miembro del grupo yagunzo en el sertón.

Diadorim representa un sujeto que pone en duda el carácter natural del discurso hegemónico sobre el género y la masculinidad, puesto que interroga la cualidad “natural” de dicho discurso e invita a ver el performance de género como diverso y complejo. Esta propuesta se alinea con el estudio de Connell de las masculinidades, ya que este sociólogo considera que la construcción del género depende de cada cultura y periodo histórico (*The Men* 10). Pero a pesar de verse y ser percibido como hombre, en dos ocasiones en la novela, la virilidad de Diadorim es puesta en duda por personajes masculinos. Estos dos momentos muestran cómo Diadorim interactúa con otros personajes masculinos, así como el tipo de masculinidad o masculinidades que llega a desplegar para recuperar su honor de hombre valiente y por consiguiente, heterosexual. El primer momento de duda sobre su heterosexualidad—y por consiguiente de su masculinidad—tiene lugar cuando Diadorim y Riobaldo son adolescentes y un muchacho les pregunta si son homosexuales. A continuación estudio este episodio y examino, en particular, cómo Diadorim reacciona para vengarse y restaurar su honor y el de Riobaldo, puesto que posa como homosexual afeminado.

#### 5.5.1. La primera afrenta a la masculinidad

La primera vez que la heterosexualidad de Diadorim es cuestionada tiene lugar cuando se conoce por primera vez con Riobaldo, y los dos personajes tienen menos de catorce años. Diadorim invita a Riobaldo a un paseo en canoa por el río y cuando están descansando cerca a una orilla, un joven mulato entre dieciocho y veinte años y más alto que ellos les pregunta qué están haciendo y hace una obscenidad con la mano (124). Ante esta acusación Riobaldo contesta que no estaban haciendo ninguna “sujice” (suciedad),

pero Diadorim responde de manera diferente según Riobaldo: “Mas, o que eu menos esperava, ouvi a bonita voz do menino dizer: – ‘Você, meu nego? Está certo, chega aqui...’ A fala, o jeito dele, imitavam de mulher. Então, era aquilo?” (124). Cuando el joven mulato se acerca, Diadorim con un cuchillo pequeño lo chuza en el muslo para vengar la afrenta a su sexualidad (y a la de Riobaldo). Entonces, la respuesta de Diadorim es la de posar temporalmente como homosexual afeminado, porque cambia su voz y su comportamiento e imita a un homosexual afeminado. Por tanto, en esta sección analizo los niveles de representación que aparecen con la pose temporal de Diadorim, porque él realiza un doble travestismo, al tiempo que pasa por hombre y representa varios tipos de masculinidades con respecto a Riobaldo. Asimismo, examino el rol que desempeña el cuchillo en términos de empoderamiento, simbología y desempoderamiento.

Con la reacción de Diadorim ante la insinuación de homosexualidad, se observa que él posa usando algunas de las características tradicionalmente asociadas a las mujeres en las sociedades patriarcales, pero no por ello proyecta la imagen de mujer. Su pose, de hecho, lo convierte en homosexual afeminado y no en mujer, ya que hasta ese momento dentro de la economía de la novela Diadorim era un adolescente heterosexual masculino. Con su pose, Diadorim consigue que el joven se sienta en confianza para poder actuar con violencia y confirmar su heterosexualidad masculina. Se observa, entonces, que se establecen varios niveles de performance y representación: primero, Diadorim es visto como hombre por Riobaldo; segundo es homosexual para el muchacho; tercero, posa como homosexual afeminado y, cuarto, demuestra ser hombre heterosexual masculino. Su homosexualidad y homosexualidad afeminada son transitorias porque Diadorim ataca al muchacho y demuestra que no es homosexual. Entonces, él usa la homosexualidad

afeminada para destacar que es hombre y, al igual que la Pintada, utiliza un cuchillo, que es un elemento fálico, para restaurar su mancillado honor masculino. En este sentido, en defensa de su heterosexualidad masculina de Diadorim recurre a estrategias que desafían la división binaria de los géneros de la cultura patriarcal, porque siendo de sexo femenino para demostrar ser masculino finge ser un homosexual afeminado.

La reacción de Diadorim ante la afrenta, además de recurrir a estrategias transgresoras, también se basa en el uso de un elemento fálico, como lo es el cuchillo. Respecto a la presencia del cuchillo, Juan Eduardo Cirlot en *Diccionario de símbolos* señala que éste es un derivado de la espada y está asociado a la venganza, muerte y sacrificio (163). Asimismo, el cuchillo es “innoble” (95) ya que no tiene la altura espiritual de la espada porque “la corta dimensión de la hoja del cuchillo representa análogicamente la primariedad del instinto que lo maneja” (163). De esta forma el cuchillo, como arma, muestra que la mujer guerrera lo utiliza a raíz de sus pasiones, pero hay que añadir que también lo usa porque como mujer el acceso a la espada—símbolo de lucha del guerrero—le ha estado vedado. Es decir, que el cuchillo es el arma que la mujer guerrera tiene al alcance más fácilmente. Asimismo, el cuchillo simboliza su salida del hogar, de las reglas patriarcales, y deja de ser un elemento usado en el hogar (en la cocina) para pasar a ser, en el espacio público, el puñal con el que la mujer guerrera se defiende y ataca.

Dentro del ambiente de la novela, el cuchillo se convierte en el arma con la que Diadorim, como ser de sexo femenino vestido con ropa masculina y de comportamiento masculino, ratifica ser un hombre heterosexual, al tiempo que ratifica la masculinidad de Riobaldo. El cuchillo es, entonces, el elemento que termina de corroborar la masculinidad

de Diadorim, puesto que simboliza el falo. De esta forma, se observa que él usa exitosamente un elemento que representa el poder masculino tradicional. En este sentido, la ratificación de la heterosexualidad masculina de Diadorim está permeada, como puede verse, por elementos tradicionalmente asociados a la esfera de la masculinidad patriarcal y, al mismo tiempo, por actitudes consideradas femeninas desde un punto de vista tradicional. Aun cuando se trata de estrategias temporales, performances, poses o farsas, se observa que el discurso de la masculinidad está permeado por otros discursos. La masculinidad, entonces, dentro de la novela de Guimarães Rosa no constituye un discurso uniforme que prescinde de la feminidad, tal como lo plantea el contenido del discurso hegemónico sobre la división de géneros, como ya se explicó (Rubin 180).

En esta novela, la masculinidad está en contacto con la feminidad porque Diadorim posa como homosexual afeminado para al final reafirmar su heterosexualidad masculina. En este sentido, hay que recordar que una de las propuestas de Marjorie Garber en su libro *Vested Interests* (1992) es que el travesti debe ser analizado por lo que es y lo que representa (9). En este sentido, en la descripción del primer momento de duda sobre la heterosexualidad del personaje, Diadorim realiza un doble travestismo. El primero es que su cuerpo físico está vestido como hombre y performa la masculinidad, ya que es así que Riobaldo lo conoce; y el segundo travestismo consiste en cambiar su voz y sus ademanes, al posar brevemente como homosexual afeminado con el propósito de confirmar su masculinidad. Por tanto, Diadorim representa varios travestismos o niveles de travestismo, lo cual señala que modifica su cuerpo y su actitud según le convenga y las situaciones lo soliciten.

De acuerdo con Garber, el lugar que el travesti ocupa es el tercero, es decir, un lugar diferente al masculino y al femenino, pero no por ello opuesto o conciliatorio: “The ‘third’ is a mode of articulation, a way of describing a space of possibility. Three puts in question the idea of one: of identity, self-sufficiency, self-knowledge” (11). De este modo, el doble travestismo de Diadorim pone en duda la cuestión de la identidad como autosuficiente o conocible y binaria, así como su estabilidad. Es decir, que su doble travestismo señala la falta de estabilidad del concepto de género hegemónico que existe en su contexto del sertón. Para conseguir un espacio de poder o de respeto masculino, él debe modificar su apariencia no una sino varias veces y a diferentes niveles.

Ante esta inestabilidad y ante la insinuación de homosexualidad, la estrategia del performance de Diadorim es posar como homosexual afeminado. Él actúa de acuerdo con los patrones esperados de la feminidad patriarcal o de la homosexualidad afeminada, respecto a la voz y a las manera de comportarse. Esta pose le permite crear un espacio para vengarse y negar la acusación de homosexualismo. La pose se convierte, entonces, en una estrategia, en un arma, que revierte modelos y proporciona espacios de agencia, tal y como lo señala Sylvia Molloy en “The Politics of Posing: Translating Decadence in Fin-de-Siècle Latin America” (1999) respecto a la pose del dandy (187). La agencia, en este caso, es vengar la afrenta, afirmar una masculinidad heterosexual, subvertir la acusación y subyugar al otro hombre, puesto que Diadorim demuestra ser más masculino que su acusador. Al mismo tiempo entre posar y travestirse, el performance del personaje se convierte en una performatividad que señala la artificialidad de la imagen hegemónica, debido a las diferentes estrategias que utiliza.

En este mismo momento cuando la heterosexualidad de Diadorim es puesta en duda, además de la pose y del travestismo, también hay una instancia de “pasar” en términos de género. Esto se debe a que Diadorim como mujer, desde un punto de vista biológico sexual, pasa como hombre porque, primero, Riobaldo lo ve como un “menino” que no tiene miedo y es valiente y, segundo, al negar la homosexualidad vuelve a pasar como hombre. Con respecto a la acción de pasar, Judith Halberstam explica en *Female Masculinity* que “[p]assing as a narrative assumes that there is a self that masquerades as another kind of self and does so successfully; at various moments, the successful pass may cohere into something akin to identity” (21). En este sentido, la acción de pasar puede representar una máscara o un encubrimiento temporal.

Sin embargo, al recordar que para Riobaldo Diadorim es hombre y esta es su identidad de género, su pasar, entonces, se relaciona con su identidad, como señala Halberstam respecto a la acción de pasar. De aquí que se genere el discurso homoerótico latente en la novela entre los dos personajes porque Diadorim es visto como hombre y no como mujer. Además, la asociación de la identidad de Diadorim con el género masculino se corrobora porque el sexo de su cadáver constituye una sorpresa y hace ver que el personaje “pasó” como hombre. Es decir, que por generar sorpresa, el cadáver demuestra que el personaje estaba anclado dentro de los límites del discurso masculino patriarcal. Esta sorpresa también termina por indicar que Diadorim es mujer y que Riobaldo no era homosexual sino heterosexual.

Entonces, durante el primer momento de duda sobre la heterosexualidad de Diadorim, “pasar” tiene un aspecto artificial y temporal en el performance del personaje que el “pasar” debe borrar para tener éxito. Es decir, que el pasar constituye una

estrategia permanente que debe ser invisible. Esto se debe a que pasar por hombre hace parte del performance de masculinidad de Diadorim, pero la acción de pasar no debe ser reconocida/descubierta como estrategia del performance de género. Por el contrario, la pose de feminidad homosexual es altamente visible y le permite a Diadorim crear una atmósfera donde puede reinstaurar su masculinidad. Es decir, que la reafirmación de su masculinidad tiene que darse por un proceso muy teatral o visible porque hay que disipar dudas. Otra diferencia entre estas dos estrategias del performance del personaje, es que el pasar como hombre, por parte de Diadorim, no está relacionada con la temporalidad y/o artificialidad de la pose, sino con cuestiones relacionadas a la identidad de género debido a que él pasa por hombre toda su vida. De aquí que la crítica literaria se haya preguntado si Diadorim es un ser andrógino o si usaba la ropa masculina obligado por su papá.

Entonces al pasar y posar, Diadorim inaugura otro travestismo que no pone en duda su masculinidad, ya que justamente las dos estrategias enfatizan el performance masculino del personaje. Si, como señala Garber, al travesti hay que verlo por lo que es y representa, Diadorim es un travesti que para reafirmar su masculinidad decide cambiar las estrategias de su travestismo, como ya se afirmó, para proyectar una imagen de homosexualidad afeminada y, por tanto, su representación de género cambia y se adapta a las circunstancias. No obstante, también se deduce que la forma en cómo el género puede ser representado varía no sólo de contexto a contexto, como en la Revolución, los llanos o el sertón, sino que también varía dentro de estos mismos contextos. Aun cuando Diadorim se comporta como hombre puede ser percibido como hombre, como afeminado y homosexual y, entonces, él tiene que demostrar que no lo es. Por tanto, la representación del género masculino en el sertón está siempre en constante cambio y en



negociación entre aquello que amenaza la heterosexualidad masculina y aquello que la corrobora. Esta situación ocasiona el que haya que reforzar constantemente la heteronormatividad del sistema patriarcal, y que Diadorim deba reafirmar su heterosexualidad masculina una y otra vez.

Igualmente, debe indicarse que en este primer momento de duda sobre la heterosexualidad masculina de Diadorim surge otro tipo de masculinidad, ya que después de haber chuzado con el cuchillo al joven y regresar a la canoa, Diadorim le dice a Riobaldo “Carece de ter coragem. Carece de ter muita coragem” (124-25). Dentro de los estándares de la cultura patriarcal, Diadorim le ha dado una lección de valentía y coraje a Riobaldo con respecto al miedo y a cómo comportarse en relación a las insinuaciones de homosexualismo. Como indica Benedito Nunes en “O amor na obra de Guimarães Rosa” (1964), en la novela “é Diadorim menino quem introduz Riobaldo no mundo maravilhoso e áspero do sertão, que o Rio simboliza” (159). Diadorim se constituye, de esta manera, en un guía, en una suerte de protector e iniciador de Riobaldo.

No obstante, debe destacarse que dentro del “mundo maravilhoso e áspero do sertão” que señala Nunes, Diadorim es iniciador de Riobaldo en dos condiciones necesarias para el “correcto” funcionamiento de la masculinidad heterosexual patriarcal: superar el miedo y establecer la heterosexualidad. Adair de Aguiar Neitzel en *Mulheres rosianas. Percursos pelo Grande Sertão: veredas* (2004) a este respecto señala que “[é] Diadorim quem viabiliza a entrada de Riobaldo no mundo masculino no qual a coragem é o atributo de maior valor” (52). Diadorim, entonces, pasa como hombre y demuestra ser hombre y también da lecciones de hombría, de coraje en el sertón. Por tanto, se observa que Diadorim no sólo reafirma su masculinidad, sino que también la reproduce.

Asimismo, debe destacarse que el travestismo y la masculinidad de Diadorim, en este momento de la novela, no sólo son de género sino también de edad. Se trata de un adolescente que confirma ser un hombre masculino y adulto, o sea, autónomo, según los cánones patriarcales. Es decir, que el despliegue de masculinidad de Diadorim no es de una masculinidad adolescente o incipiente, sino de una adulta porque él pasa como hombre masculino, heterosexual y adulto. Este primer momento de desafío a su masculinidad heterosexual, entonces, se convierte en un rito de pasaje, en un momento clave en el desarrollo del personaje y de Riobaldo. De aquí puede inferirse que la identificación del personaje con la masculinidad heterosexual se da desde temprano en su vida, y una relación entre él y Riobaldo solamente puede plantearse en términos de carácter homosexual.

Otra cuestión que debe destacarse, no obstante, es que el joven que trata a los dos personajes de homosexuales es mulato, mientras que Diadorim y Riobaldo son blancos. Por tanto se trata de una intersección de este discurso masculino heterosexual patriarcal con cuestiones de género y raciales, porque el acusador no es blanco como los protagonistas y al mismo tiempo es homosexual. Entonces, Diadorim bajo la cultura patriarcal es masculino, heterosexual, reproduce dicho sistema y al ser blanco pertenece a un grupo privilegiado. Esta situación crea una división que raya en lo racista y homofóbico entre los personajes, porque el comportamiento heteronormativo del blanco muestra que el del mulato homosexual representa un comportamiento desviado y condenable.

Aun cuando Diadorim se inserta dentro el grupo dominante, se siente diferente ya que en el mismo viaje de regreso en canoa le dice a Riobaldo: “Sou diferente de todo o

mundo. Meu pai disse que eu careço de ser diferente, muito diferente” (125). Con esta cita más que discutir la identidad sexual o de género de Diadorim, que ha sido el tema exaltado por los críticos (Serra, Neitzel, Filho, Olivieiri, Payne y Fitz), me interesa enfatizar que este personaje no solamente es diferente sino que debe demostrarlo, es decir, que debe pasar y posar para destacarse porque tiene una necesidad, una compulsión que lo obliga a ser diferente. Su distinción puede originarse en su travestismo o en el hecho de que el jefe de los yagunzos, Joca Ramiro, sea su padre y, por tanto, su pose de distinción se intersecta con la cuestión de clase económica y de estatus social en el sertón. Es decir, que por ser el hijo del gran jefe debe mantener una reputación familiar, una masculinidad hereditaria.

Entonces, para resumir, Diadorim lleva a cabo un performance de masculinidad y de pose de homosexualidad afeminada que lo distingue de Riobaldo y del joven que acuchilla. Su comportamiento y travestismo le permiten confirmar su hombría (heterosexualidad masculina patriarcal), al mismo tiempo que destacan su masculinidad por encima de la de los otros dos personajes, en un sertón donde dicha masculinidad es un valor máximo. Asimismo, Diadorim despliega una masculinidad heterosexual ejemplar, adulta y blanca, lo cual confirma no sólo su género masculino, sino también su relación de guía para con Riobaldo. Este performance de reafirmación de la masculinidad de Diadorim, se vuelve a observar en el segundo momento en el que la heterosexualidad de Diadorim es puesta en duda, aunque las repercusiones son diferentes. Este segundo momento tiene lugar cuando los dos personajes ya son yagunzos y están inmersos en la guerra. En este sentido, se trata de un ambiente masculino y de un ambiente público porque los dos yagunzos que se burlan de Diadorim lo hacen en frente de otros yagunzos.

Este carácter público, así como la respuesta de Diadorim a la duda sobre su heterosexualidad masculina se estudian a continuación.

### 5.5.2. El desafío público de la masculinidad

La segunda ofensa tiene lugar cuando dos hermanos yagunzos tratan a Diadorim de “delicado” y se burlan de él por sus facciones finas y porque no le veían lo macho (175). Esta provocación induce a una pelea y, por tanto, en esta sección se analizan las estrategias de Diadorim, es decir, cómo reacciona ante las ofensas de falta de hombría y cómo establece el performance del yagunzo: la masculinidad más deseada en su contexto. Por último, se analiza nuevamente la presencia del cuchillo, porque Diadorim lo vuelve a usar para reafirmar su masculinidad y porque Hermógenes lo asesina con uno.

La descripción de la segunda afrenta es esta:

Aquilo lufou! De rempe, tudo foi um ao e um cão, mas, o que havia de haver, eu já sabia... Oap!: o assoprado de um refugão, e Diadorim entrava de encontro no Fancho-Bode, arrumou mão nele, meteu um sopapo: - um safano nas queixadas e uma so-barbarda – e calçou o pé, se fez em fúria. Deu como Fancho-Bode todo no chão, e já se curvou em cima: e o punhal parou a ponta diantinho da goela do dito. (175-76)

Como puede verse, Diadorim actúa repentinamente, está hecho una furia, le pega a Fancho-Bode y le coloca el puñal en la garganta. Esta vez Diadorim no usa una voz o comportamiento femenino, sino que actúa con violencia de inmediato porque, a diferencia del primer momento, él y Riobaldo están rodeados de otros hombres y en medio de la guerra. Entonces, debido a que Diadorim proyecta una imagen de hombre afeminado o débil, él debe demostrar que es lo contrario. Y al tener en cuenta que ya son adultos y que no están solos, es decir, que hay testigos, este segundo momento de ofensa se convierte en la prueba “varonil” pública en la adultez. Esta prueba es aún más decisiva

que la anterior sobre su masculinidad, fuerza y virilidad, por lo que Diadorim no puede recurrir a estrategias de género afeminadas para restaurar su honor, sino que debe pelear.

Antonio Candido, en otro de sus artículos “Ser jagunço em Guimarães Rosa” (1970), considera que la disciplina de la lucha le da una dignidad al yagunzo (63) y por tanto: “Ser jagunço torna-se, além de uma condição normal no mundo-sertão (onde ‘a vontade se forma mais forte que o poder do lugar’), uma opção de comportamento, definindo um certo estado do ser naquele espaço” (66). Ser yagunzo, por tanto, es un estilo de vida y de comportamiento, que posee reglas y jerarquías y se rige por imágenes o representaciones tradicionales de masculinidad y heterosexualidad. Entonces, en este espacio, para que Diadorim pueda restaurar su heterosexualidad masculina y fuerza guerrera debe recurrir a la lucha cuerpo a cuerpo.

Respecto a este ambiente de lucha, Candido también señala que en la novela hay una genealogía medieval con respecto a los jefes y la guerra (“O homem” 301), lo cual coloca la lucha armada dentro de los cánones medievales de valentía y coraje. Así por ejemplo, Riobaldo señala que “[h]omem é rosto a rosto; jagunço também: é no quem-com-quem” (176), lo cual hay que demostrar para ser hombre heterosexual y también yagunzo guerrero en el sertón en guerra. De aquí que Diadorim tenga que responder ante la acusación y luchar cuerpo a cuerpo. Esta lucha se convierte, entonces, en una pose exagerada de hombre masculino heterosexual y guerrero que debe confirmar su hombría. Es decir, que para hacer parte del ambiente yagunzo, Diadorim debe reforzar ese discurso patriarcal hegemónico sobre la masculinidad y la fuerza del yagunzo. Como resultado, el honor debe ser restaurado y Diadorim debe demostrar su superioridad. Esto lo consigue al golpear a Fancho-Bode, derribarlo, colocarse encima de él (posición de poder) y

amenazarlo con el cuchillo. En esta ocasión Diadorim vuelve a usar un instrumento fálico para corroborar su acceso y dominio del poder y del poder masculino aun cuando no lo usa sino que lo exhibe, como se analiza más adelante.

Dentro de este mundo del sertón en guerra y sus reglas, según Kathrin Holzermayr Rosenfield en *Desenveredando Rosa. A obra de J. G. Rosa e outros ensaios rosianos* (2006), la honra del yagunzo “não suporta nenhuma ‘contaminação’ do lado feminino, materno e vital da existência” (271). De esta forma, dentro de la economía de la novela, el mundo yagunzo no soporta la contaminación del lado femenino porque éste en la sociedad patriarcal es visto como débil. Aunque Rosenfield señala la falta del elemento femenino, visto como lo maternal en la novela, me interesa destacar que la masculinidad se ve en términos que excluyen lo femenino y, por tanto, que Diadorim sea llamado “delicado” se convierte en una afrenta. De tal forma, para limpiar su honor y vengarse él tiene que actuar demostrando que no es ni delicado, ni débil, ni femenino sino todo lo contrario, brutal, fuerte y masculino. Es decir, que debe desempeñar un performance ya no masculino, sino de yagunzo para sobrevivir dentro del mundo de la guerra del sertón. Se trata de un performance mucho más masculino porque debe basarse y, al mismo tiempo, reproducir imágenes o reglas de comportamiento sobre la masculinidad necesaria y más admirada en el mundo yagunzo: el mejor guerrero.

Entonces, a partir del segundo momento en el que la heterosexualidad, virilidad y fuerza de Diadorim son puestas en duda, se observa que para ser yagunzo en el sertón en guerra hay que llevar a cabo un performance de yagunzo. Es decir, que hay que posar una masculinidad excesiva, una gran virilidad y fuerza en la lucha, para que cualquier indicio de homosexualidad o de debilidad o feminidad sea disipado. Ser yagunzo, entonces,

implica otro nivel de performance de masculinidad heterosexual dado que los personajes se encuentran en medio de una guerra. Ante cualquier ofensa la valentía y la heterosexualidad deben enfatizarse con la violencia física. Ya no hay estrategias ni engaños, sino dominio del combate cuerpo a cuerpo y del cuchillo, es decir, dominio de las actitudes y elementos más deseados en el universo yagunzo.

El performance del yagunzo implica una pose de hipermasculinidad, ya que se busca clasificar, establecer y reproducir las normas sobre el performance de masculinidad más deseado. Esta pose exagerada ocupa la posición del performance de masculinidad hegemónica en el sertón en guerra, porque se refiere al yagunzo (guerrero). De aquí que la hipervirilidad del yagunzo, del mejor luchador se convierta en la más venerada. Diadorim llega a ocupar esta posición porque lucha bien y porque al asesinar a Hermógenes, acaba con el enemigo y con la guerra.

En este segundo momento donde la heterosexualidad de Diadorim es desafiada, el personaje vuelve a usar el cuchillo como el arma que usa para defenderse. Éste es un elemento que al ser apropiado por Diadorim le permite tener acceso al poder que el cuchillo tradicionalmente ha representado. Pero más que usarlo, en esta oportunidad, Diadorim muestra y exhibe el cuchillo ya que se lo coloca en la garganta a Fancho Bode. De esta forma, Diadorim demuestra que posee la suficiente pericia para derrotar a su enemigo sin necesidad de herirlo. Rosenfield nota esta presencia del cuchillo con respecto a la valentía del personaje y considera que “[a] valentia de Diadorim – sempre suspensa entre a virtude respeitável e o virtuosismo invejável – está constantemente apoiada no manejo da faca” (*Desenveredando* 382). Además, para esta crítica la valentía de Diadorim está relacionada con su carácter ambivalente (hombre/mujer), ya que él

reprime su erotismo sexual y se lo adjudica a los valores de la guerra dedicados a la destrucción (382). En este sentido, Rosenfield considera que al suprimirse la feminidad se aumenta o puede aumentarse la masculinidad, como si se tratara de pares binarios que están directamente relacionados: si uno aumenta el otro disminuye.

Sin embargo, a diferencia de Rosenfield, considero que el cuchillo, en el caso de los dos personajes de mujeres guerreras, Diadorim y la Pintada, no representa la represión del erotismo sexual. El cuchillo o puñal es el arma que les permite ratificar su autonomía e individualidad a través de su uso violento, así como doña Bárbara usaba a Melquíades. El cuchillo, a manera de símbolo, opera como elemento de masculinidad en el sentido tradicional, pero también, como ya se señaló, llega a operar como el “falo.” Como falo, el cuchillo les permite a las dos mujeres guerreras sustentar y exhibir el poder masculino tradicional al blandear la cuchilla, ya sea para repeler soldados o para herir y amenazar a difamadores. Es decir, que el cuchillo además de ser el arma con la cual se defienden o atacan, pertenece al performance de masculinidad de la mujer guerrera, sobre todo porque con él, ella consolida y sostiene el lugar que consiguió en la sociedad patriarcal.

El cuchillo vuelve a aparecer en la novela de Guimarães Rosa específicamente en la última batalla contra Hermógenes, puesto que la libran cuerpo a cuerpo él y Diadorim: “A faca a faca, eles se cortaram até os suspensórios... O diabo na rua, no meio do redemunho... Assim, ah – mirei e vi – o claro claramente: aí Diadorim cravar e sangrar o Hermógenes... Ah” (611). El cuchillo, entonces, es el elemento que le permite a Diadorim asesinar a Hermógenes y vengar la muerte de su papá. Pero así como el cuchillo había sido el arma que como adulto Diadorim utiliza para luchar y defenderse y matar a su archienemigo, es con un cuchillo que éste lo mata. Entonces, el cuchillo como elemento



de la cultura masculina patriarcal es un arma de doble filo puesto que, por un lado, le permite a Diadorim conseguir un lugar y mantenerse en él, pero por otro lado le trae la muerte. Y con la muerte, el cuchillo/falo le es retirado a Diadorim, por lo cual él es simbólicamente desempoderado, tal y como sucede con la carta en el cuento de Poe. Al no poder sostener ni mostrar el cuchillo/falo, el personaje queda en manos de Riobaldo y este último lo desempodera. Es Riobaldo, entonces, quien pasa a sustentar el poder porque él es el jefe yagunzo y porque tiene el poder de la palabra al ser el narrador.

En este sentido, Diadorim es desempoderado porque el arma que usaba se vuelve contra sí mismo y lo desempodera, y al morir no puede mantener su posición de poder y queda a merced de Riobaldo. Aun así, esta muerte o salida del texto del personaje de Guimarães Rosa es diferente a la de los otros dos personajes de mujeres guerreras aquí estudiados, en la medida en que Diadorim no es marginado ni rechazado, sino que muere peleando y su muerte, a pesar de triste, es celebrada por la hazaña que realizó. Entonces, en la novela, aun cuando Riobaldo muestra que Diadorim es mujer y busca desplazar la atención sobre sus habilidades guerreras, la mujer guerrera sale por la puerta grande.

Diadorim, como mujer guerrera, performa masculinidades cuando pasa y posa como hombre, hombre afeminado, adulto, guía y yagunzo. En este sentido, al performar y por representar una variedad de papeles masculinos dentro de un sertón altamente homosocial y en guerra, Diadorim encarna el complejo discurso de la masculinidad patriarcal en el romance de Guimarães Rosa. Y a partir de su masculinidad femenina y diferentes estrategias, Diadorim llega a ocupar el lugar de la masculinidad hegemónica: la del mejor yagunzo, que es justamente lo que Riobaldo buscaba realizar por sí mismo.

En la sección a continuación se resumen las principales ideas de las tres novelas estudiadas en este capítulo, y se plantea una conclusión general respecto al performance de masculinidad de las mujeres guerreras, así como las relaciones que ellas establecen con los otros personajes masculinos de las obras.

## 5.6. Conclusiones

El performance de masculinidad de las mujeres guerreras se transparenta a raíz de las relaciones que ellas entablan con otros personajes masculinos en las novelas y, al mismo tiempo, señala la construcción de género como una representación ligada a las particularidades de cada contexto. Su performance también indica que el discurso hegemónico sobre la masculinidad se encuentra permeado por masculinidades no hegemónicas—masculinidades femeninas—y por la misma feminidad. Es decir, que no se trata de un discurso excluyente sino poroso y atravesado por otros discursos y representaciones de género. Entonces, las masculinidades de las mujeres guerreras se relacionan con el medio que las rodea (revolución, llanos, sertón), destacan cuál es la masculinidad hegemónica del lugar y la performan (líder, cacique, llanero, yagunzo).

Asimismo, las mujeres guerreras al relacionarse con personajes masculinos indican que existen diversas estrategias (posar, pasar, travestirse, dar órdenes) y performances que les permite encontrar posiciones de poder en medio de conflictos y combates. De este modo, el análisis del performance de masculinidad señaló el empoderamiento y desempoderamiento de las mujeres guerreras dentro de su contexto, es decir, las dinámicas de poder presentes en los textos. Por esto, su performance de masculinidad se encuentra anclado y relacionado con otros discursos, performances y

elementos fálicos dentro de los textos, y que están vinculados con variables tales como la raza, la clase social, la cultura, el género y la idiosincrasia.

Además del comportamiento, actitud y estrategias de los personajes hay elementos que terminan de enfatizar su masculinidad, como las armas. Por ejemplo, la Pintada recurre al puñal para asesinar a Camila y para defenderse de los soldados; por su parte, doña Bárbara utiliza a Melquíades como arma asesina, pero también tiene un arma (que finalmente no usa para matar a Marisela) y, por último, Diadorim utiliza el cuchillo para defenderse ante las acusaciones y matar al asesino de su padre. Estos elementos fálicos aunados al comportamiento masculino enfatizan el performance de masculinidad de los personajes, en la medida en que simbolizan su acceso al falo, al poder.

De esta manera, performar masculinidades les permite a las mujeres guerreras tener acceso al poder ya que se encuentran del lado hegemónico dentro de la división patriarcal de los géneros, aun cuando biológicamente sean mujeres. Así por ejemplo, la Pintada consigue tener poder y ser líder dentro del grupo masculino, doña Bárbara representa una masculinidad hegemónica que debe ser derrocada por la de Santos, y Diadorim es el mejor guerrero, es el mejor yagunzo. Sin embargo, debe enfatizarse que así como existen similitudes entre los tres personajes existen diferencias en su performance de masculinidad. Estas diferencias señalan la riqueza performativa de la mujer guerrera y de la masculinidad femenina, con respecto a la masculinidad hegemónica y a la cultura patriarcal.

El estudio aquí realizado también indicó que debido a que consiguen empoderarse y ocupar la posición más deseada, las mujeres guerreras son desempoderadas y marginadas en los textos. Esto se debe a que ellas deben dejar de amenazar las estructuras

patriarcales de su sociedad. No obstante, su desempoderamiento tiene otras repercusiones también. Así por ejemplo, en *Los de abajo* el desempoderamiento de la Pintada muestra que los deseos y ansias que ella representaba se acaban y mueren porque las de abajo no consiguen cambiar las estructuras hegemónicas. En *Doña Bárbara*, la segunda novela analizada, con la marginación de la protagonista se instaura un sistema considerado como civilizado, pero que en realidad representa valores tradicionales. Y por último, en *Grande sertão* con la muerte de Diadorim Riobaldo borra su transgresión e intenta imponer su propia imagen por encima de la de él.

Por tanto, la salida o desempoderamiento de los tres personajes de mujeres guerreras señala una vuelta al pasado dentro de la economía de los textos, porque se retorna a las estructuras tradicionales con respecto al performance y la construcción de género. De esta manera, la transgresión de la Pintada, doña Bárbara y Diadorim no consigue cambiar de manera permanente el sistema hegemónico. Aun así, sí señala que la posición masculina más importante no se relaciona necesariamente ni con el sexo del personajes, ni con los performances de masculinidades tradicionales.

El siguiente capítulo complementa este análisis, ya que en vez de estudiar las relaciones con los personajes vistos como masculinos en los textos, examina las relaciones que las mujeres guerreras establecen con los personajes femeninos. En este sentido, se analiza cómo las mujeres guerreras llevan a cabo una performatividad que destaca el performance de género tradicional de otros personajes femeninos con los que interactúan. Además de estudiar la artificialidad de este performance y sus repercusiones, se propone que las mujeres guerreras presentan alternativas de comportamiento y representación de género con sus masculinidades femeninas.

## CAPÍTULO VI

### EL DISCURSO DE LA FEMINIDAD

“But I want to show on the basis of historical evidence that almost everything one wants to *say* about sex—however sex is understood—already has in it a claim about gender. Sex, in both the one-sex and the two-sex worlds, is situational; it is explicable only within the context of battles over gender and power.” (Laqueur, *Making Sex* 11)

#### 6.1. Introducción

A lo largo de la historia, la mujer y el hombre han sido encasillados bajo ciertos parámetros y roles que han desempeñado o han transgredido e intentado subvertir. Esto se debe a que los discursos de la masculinidad y de la feminidad se impusieron como normas sociales a seguir. Como el discurso sobre la masculinidad se estudió en el capítulo anterior, en este se analiza la relación entre las mujeres guerreras y la feminidad, a partir de las relaciones que ellas entablan con otros personajes femeninos. Con base en este análisis, se plantea que la performatividad de las mujeres guerreras destaca y cuestiona el rol hegemónico femenino—feminidad enfatizada—que realizan los personajes femeninos. Esto se debe a que al contraponer el performance de las mujeres guerreras con el de personajes femeninos, que no pelean en las luchas o batallas, estas últimas reproducen las normas del sistema (heteronormatividad) y, por ello, las mujeres guerreras presentan desviaciones/trasgresiones de la norma o lo “normal.” A raíz de esta situación, mi análisis también propone que las mujeres guerreras no perpetúan las relaciones de parentesco patriarcales, ya que se resisten a ser objetos de intercambio entre los hombres.

Para analizar las relaciones que se establecen entre los personajes femeninos, el marco teórico proporcionado en este capítulo tiene en cuenta el sistema sexo/género de la sociedad, es decir, el sistema de dispositivos por el cual una sociedad transforma su sexualidad biológica en productos de actividad humana, y en el cual estas necesidades sexuales transformadas son satisfechas (Rubin 59). Se trata, por tanto, de una teoría que es consciente de la relación entre el sexo y el género en la sociedad patriarcal, pero que al mismo tiempo proporciona un análisis sobre cómo romper con dicho discurso. Dado que en el segundo capítulo se resumió cómo la mujer y la categoría de mujer han sido vistas y analizadas a lo largo de la historia, la primera parte de este capítulo—el marco teórico—complementa dicho panorama al discutir cuestiones teóricas que revisan la historia del discurso sobre la feminidad, al tiempo que se discute la definición de género.

Entonces, en el marco teórico—primera sección—, estudio como Claude Lévi-Strauss habla de la mujer como objeto de intercambio en las sociedades patriarcales. Luego considero cómo Gayle Rubin amplía la discusión de Lévi-Strauss sobre el lugar de la mujer en la sociedad patriarcal, e incorporo las críticas que Gerda Lerner también hace de Lévi-Strauss, con respecto a la sexualidad femenina. Además, examino el cuestionamiento que hace Joan Scott de la categoría de mujer y el concepto tradicional de género. Después, señalo la importancia que tiene el binarismo de género dentro del discurso falocéntrico y cómo es incapaz de explicar a la mujer, de acuerdo con Luce Irigaray. Asimismo, me baso en Catherine Gallagher y Thomas Lacqueur para destacar la importancia del cuerpo físico y del sexo a la hora de analizar cuestiones de género. Luego examino cómo las ideas de Judith Butler señalan la relación entre la feminidad y el discurso hegemónico, cómo se implanta y perpetua dicho discurso y cómo se puede

romperlo. Y por último, para estudiar una feminidad que es cómplice de la estructura que oprime y subordina a las mujeres retomo el concepto de feminidad enfatizada de R. W. Connell.

Entonces, en la segunda sección examino la relación entre la Pintada y la novia de Cervantes y la muchacha de la Codorniz en *Los de abajo*, ya que ellas no poseen la agenda personal de la Pintada. No obstante, el estudio se enfoca en la relación entre este último personaje y Camila, porque Camila se convierte en objeto de intercambio entre los hombres y perpetúa la opresión de las mujeres. Además de comparar y contrastar a estos dos personajes, analizo cómo la presencia de Demetrio modifica el rol de ellas, porque es el protagonista quien determina la posición de estas mujeres dentro del grupo revolucionario. También tengo en cuenta que estos dos personajes femeninos no son del todo contradictorios porque ambos presentan una crítica de la Revolución. Y finalmente, discuto cómo la Pintada se resiste a ser objeto de intercambio y cómo cuestiona su sistema patriarcal debido a que se enfrenta a Demetrio y asesina a Camila.

Respecto a *Doña Bárbara*, estudio la relación doña Bárbara-Marisela, ya que la masculinidad y transgresión de doña Bárbara destacan la feminidad enfatizada de Marisela. También señalo que el performance de género de doña Bárbara muestra que la belleza de Marisela es artificial, en la medida en que es manipulada por Santos. A partir de esta situación, analizo el papel de Santos con respecto a estos dos personajes, porque su intervención y razonamiento articulan las diferencias entre los dos personajes. Por último, estudio cómo el narrador de la novela plantea en términos convencionales la evolución de la relación madre-hija y cómo la crítica literaria ha analizado esta relación, ya que propongo que Santos evita que Marisela repita la historia de su mamá.

En *Grande sertão: veredas* examino la relación y comparaciones que Riobaldo establece entre Diadorim, las prostitutas, sus exnovias y Otacília. Con las prostitutas discuto cómo ellas le proveen a Riobaldo lo que él no puede tener con Diadorim: relaciones sexuales heterosexuales. Respecto a las exnovias de Riobaldo y Otacília, estudio cómo ellas, a diferencia de Diadorim, indican una relación romántica y un objeto amoroso femenino, y también que ellas y la esposa de Hermógenes desempeñan el rol tradicional de la mujer dentro de la sociedad patriarcal. Por último, analizo cómo la crítica literaria ha estudiado el amor de Riobaldo por Otacília, para mostrar que este amor reproduce el sistema heteronormativo.

Entonces, a continuación, se explica cómo teóricos de varias disciplinas del siglo XX—tales como Lévi-Strauss, Rubin, Scott, Irigaray, Lacqueur, Butler y Connell—han visto y retomado el rol de la mujer y la categoría de género.

## 6.2. La feminidad

Además de tener una historia, la feminidad y la situación de la mujer han sido cuestiones debatidas por muchos pensadores. En los siglos XX y XXI, debido a los movimientos de mujeres y feministas, la feminidad y la situación de la mujer han sido temas vitales. En este capítulo no discuto cómo las mujeres han sido vistas como inferiores o por qué se consideraba que debían ser supervisadas, ya que esto se realizó en el segundo capítulo, sino que argumento cómo la feminidad y la categoría de mujer son discursos de construcción histórica y social—y, por lo tanto, cambiantes—ligados a estructuras de poder. En este sentido, se parte del estudio del patriarcado de Lévi-Strauss,



y los cuestionamientos que ha recibido, para establecer el desarrollo del discurso hegemónico sobre la feminidad, el estatus de la mujer y la definición de género.

En *Las estructuras elementales del patriarcado* (1949) el antropólogo Claude Lévi-Strauss señala que el intercambio de mercaderías incluye bienes económicos, pero también vehículos de otro orden como potencia, poder, simpatía, status y emoción (93). Dentro de estos bienes del sistema de intercambio, Lévi-Strauss indica que el más “precioso” es la mujer (101), ya que su transferencia representa un signo de valor social, así como el pasaje social de la humanidad entre el estadio de la naturaleza al de la cultura (102-3). Es decir, que la mujer encarna un valor social y, al mismo tiempo, la consolidación de su intercambio constituye una evolución cultural del ser humano.

Una de las antropólogas que cuestiona los presupuestos de Lévi-Strauss, al mismo tiempo que los lleva un paso más allá, es Gayle Rubin. Para Rubin, en su clásico artículo, “The Traffic in Women: Notes on the ‘Political Economy’ of Sex” (1975), el discurso en donde la mujer se convierte en objeto de intercambio, porque la sociedad así lo determina, tiene la ventaja de que va más allá de ver a la mujer a partir de su rol biológico (175). Es decir, que el análisis de Lévi-Strauss también examina la posición de la mujer dentro de la sociedad, ya sea como símbolo de estatus o valor social. Sin embargo, para Rubin, este estudio deja de lado que los sistemas de parentesco intercambian con la mujer otros elementos además de su sexo como el acceso sexual, el estatus genealógico, los nombres de linaje y ancestros, los derechos y la gente (hijos) (177). Este intercambio es complejo, por lo cual tiene repercusiones profundas tanto para la mujer como para los otros miembros de la sociedad (177).

De acuerdo con Rubin, el sistema sexo/género al tratar a la mujer como objeto de intercambio constituyó la categoría de género como binaria y exclusiva, creó diferencias artificiales entre los géneros y, por tanto, se encargó de suprimir las similitudes naturales entre hombres y mujeres (180). Según Rubin, este sistema sexo/género opera a través de binarismos y de exclusiones, y dicho sistema “requires repression: in men, of whatever is the local version of ‘feminine’ traits; in women, of the local definition of ‘masculine’ traits” (“The Traffic” 180). En este sentido, al decidir que la mujer funciona para fortalecer el lazo entre los hombres, se establecen categorías normativas como la feminidad y la masculinidad, las cuales pasaron a convertirse en polos opuestos.<sup>33</sup>

Gerda Lerner en *The Creation of Patriarchy* (1986) también revisa los postulados de Lévi-Strauss, y señala que a él se le debe el concepto de “el intercambio de mujeres,” así como el análisis de la cosificación que tiene lugar como consecuencia de este proceso (213). Sin embargo, al igual que Rubin, Lerner sostiene que “it is not women who are reified and commodified, it is women’s sexuality and reproductive capacity which is so treated” (213). En este sentido, el patriarcado no necesariamente utiliza a la mujer para reproducir su sistema, sino que utiliza la sexualidad de la mujer. Pero aun cuando dicho sistema oprime a hombres y a mujeres, Rubin señala que la mujer sufre más constreñimiento (180-82). A partir del análisis de esta antropóloga se destaca que la feminidad y la masculinidad no son discursos que naturalmente se identifican con un género y un sexo en particular. Por el contrario, se trata de discursos manipulados que buscan ser presentados como naturales, o sea, que son discursos naturalizados, para usar el término de Judith Butler.

---

<sup>33</sup> Debe recordarse que tanto la feminidad como la masculinidad son categorías sociales construidas, mientras que el sexo masculino y femenino son factores biológicos.

Además de la naturaleza artificial de estos discursos sobre los géneros, la filósofa francesa Luce Irigaray, en “This Sex Which Is Not One” (1981), sostiene que “[f]emale sexuality has always been conceptualized on the basis of masculine parameters” (23). Para esta filósofa los pares binarios son formulados a través de la exclusión, o sea, que excluyen un campo de posibilidades que precisamente puede minar esos mismos pares (29). Asimismo, para Irigaray la erección ha sido el objeto de atención en Occidente, en especial el falo, ya que como esta filósofa afirma—y critica—el sistema filosófico occidental está construido en torno al órgano masculino del hombre: falocentrismo, o sea, el pene (como señalaba Freud) o el falo (según Lacan). A causa de esta situación, para Irigaray el imaginario que se remite a la mujer es extranjero a lo femenino y a su placer (25). De este modo, esta filósofa indica que no se le puede asignar una sola definición a la mujer o establecer categorías rígidas o estables respecto a ella y su deseo, porque la mujer ha sido históricamente obliterada de la producción de los discursos de poder.

Irigaray también destaca que la cultura dominante es masculina (falocéntrica), y que a través de su mismo discurso (logos) se centra en lo masculino y lo erige como la posibilidad primordial y única (falologocentrismo). En este sentido, las mujeres y la feminidad al estar regidas por la lógica masculina se encuentran por fuera del discurso oficial y no pueden llegar realmente a conocerse a través de este discurso dicotómico (30). Sin embargo, para Irigaray, romper con el discurso masculino y masculinista de la falocracia no se da al revertir roles o el orden de las cosas (33). De aquí que feministas francesas hayan propuesto la *écriture féminine*<sup>34</sup> como forma de contrarrestar el discurso hegemónico y de acceder a un discurso no falocéntrico.

---

<sup>34</sup> Helene Cixous en *La risa de la medusa* (1975) sostiene que la escritura femenina (*écriture féminine*) es un tipo de escritura hecho por la mujer que subvierte y excede la lógica falologocéntrica (54-55).

Respecto a lo femenino, a la mujer y a los juegos de poder, Joan Wallach Scott, en *Gender and the Politics of History* (1988), expone su definición de género a partir del concepto de “conocimiento” de Michel Foucault (2). Dado que para Foucault el conocimiento es una forma de ordenar el mundo, Scott sostiene que “gender is the social organization of sexual difference.... gender is the knowledge that establishes meanings for bodily differences” (2). Por lo tanto, el término “género” para Scott implanta la historia del establecimiento de un conocimiento que separa las diferencias corporales en dos categorías (2). Este proceso, cómo se observó con Rubin, se da cuando se instituye la equiparación del sexo con el género y se cosifica la sexualidad de la mujer como elemento de intercambio. Entonces, ante la historia que ha tenido el término “género”, Scott propone que sea definido como “a constitutive element of social relationships based on perceived differences between the sexes” (42), sin perder de vista que “gender is a primary way of signifying relationships of power” (42). Y en relación con estas relaciones de poder, esta historiadora destaca que el significado de dicho término tiene repercusiones políticas ya que “[g]ender is one of the recurrent references by which political power has been conceived, legitimated, and criticized” (48). Por tanto, según Scott, el género está inmerso dentro de las convenciones de su sociedad, y está permeado por las relaciones de poder y su legitimación.

A parte del simbolismo del cuerpo y de las dinámicas del poder con respecto a los géneros, hay que tener en cuenta la presencia física (materialidad) del cuerpo. Esta advertencia la hacen Catherine Gallagher y Thomas Lacqueur, en la introducción de *The Making of the Modern Body* (1987). Esta advertencia tiene lugar debido a la influencia del construccionismo social en el feminismo estadounidense y específicamente en la

definición del término “género,” puesto que se estaba dejando de lado la existencia del sexo (genitales) y la presencia del cuerpo. Es decir, que se distanció tanto el concepto de género del sexo que este último dejó de ser importante. A este respecto, Gallagher y Lacqueur señalan que como reacción a esta separación, parecía que en los años ochenta los académicos, por haber ignorado el cuerpo, hubieran descubierto que éste tenía en sí mismo una historia (vii). Es decir, que se comenzó a recuperar la materialidad del sexo porque antes no tenía ninguna importancia. De hecho Lacqueur, en *Making Sex. Body and Gender from the Greeks to Freud* (1990), también explica que los conceptos de sexo y de género poseen una historia cultural que no se puede dejar de lado. Así por ejemplo, este historiador señala que el sexo antes del siglo XVII era una categoría social y no ontológica, o sea, que no estaba ligada a la identidad del sujeto (8). Por tanto, aún cuando los términos “género” y “sexo” están asociados al contexto social inmediato, también tienen una historia y por ello, se debe tener en cuenta la presencia del sexo (el cuerpo físico y sus órganos genitales).<sup>35</sup>

Judith Butler, en *Bodies that Matter* (1993), retoma a Rubin, a Irigaray y tiene en cuenta a Lacqueur, para discutir más a fondo el problema del cuerpo en relación con la categoría tradicional de mujer. Por esto, esta teórica señala que “matter has a history (indeed, more than one) and that the history of matter is in part determined by the negotiation of sexual difference” (29). Butler, entonces, une esta materialidad con su discusión sobre el discurso hegemónico en su libro *Gender Trouble: Feminism and the*

---

<sup>35</sup> El epígrafe de este capítulo, justamente tomado de este libro de Lacqueur, señala la relación histórica entre los dos conceptos, así como los juegos de poder presentes que hay que tener en cuenta a la hora de analizar la categoría de género. Esta relación compleja entre el sexo y el género se tiene en cuenta en esta disertación, por ejemplo, en que aún cuando se proponga ver a Diadorim como un hombre, él es una mujer guerrera en la medida en que su sexo desempeña un rol importante dentro de su performance de género y dentro de la novela de João Guimarães Rosa.

*Subversion of Identity* (1990). Dicho discurso establece que solamente cierto tipo de placer se obtiene de los genitales (heterosexualidad), pero como se trata de un discurso artificial no consigue reprimir el deseo homosexual (*Gender* 96). A diferencia de la lectura materialista de Rubin, Butler se pasa en Freud y lleva a cabo una lectura psicoanalista. Esta teórica postula, entonces, que cuando se da la consolidación del género de una persona, el deseo homosexual se pierde porque se reemplaza por un deseo heterosexual, pero sobrevive una melancolía (por la homosexualidad): “Because identifications substitute for objects relations, and identifications are the consequence of loss, gender identification is a kind of melancholia in which the sex of the prohibited object is internalized as a prohibition. This prohibition sanctions and regulates discrete gendered identity and the law of heterosexual desire” (*Gender* 85-86). Esta cita destaca que las disposiciones del deseo que normalizan la heterosexualidad no son naturales, como señalaba Rubin, pero se debe a que son parte de la internalización de un tabú.

También de acuerdo con Butler, por miedo a que este tabú de la homosexualidad no sea debidamente reprimido, el deseo heterosexual se convierte en una ley compulsoria que rige al sujeto y reproduce continuamente ese mismo tabú dentro del discurso hegemónico. Butler denomina esta ley como *compulsory heterosexuality* o heteronormatividad (*Gender* xiii-iv, 42). Esta ley se encarga de tutelar la estilización (elaboración) del cuerpo y la producción y disposición del deseo sexual. De aquí que, Butler sostenga que “Gender norms operate by requiring the embodiment of certain ideals of femininity and masculinity, ones that are almost always related to the idealization of the heterosexual bond” (*Bodies* 232). Esta ley se constituye en una heteronormatividad

que busca mantener constantemente la feminidad y la masculinidad como las únicas opciones viables en el performance de cada uno de los dos géneros.

De manera similar a Rubin, Scott e Irigaray, Butler sostiene que “[f]emininity is thus not the product of a choice, but the forcible citation of a norm, one whose complex historicity is indissociable form relations of discipline, regulation, punishment” (*Bodies* 232). La feminidad, como la masculinidad y como se mostró anteriormente, tiene una historia que hay que tener en cuenta porque se trata de normas que se citan continuamente y que mantienen al individuo interpelado, es decir, sujeto a las normas de la ideología dominante (Althusser, “Ideología” 141, 148). Y mientras Irigaray propone el lenguaje de la mujer como forma de romper con el falologocentrismo, Butler indica que existen performances, los cuales llama performatividades, que consiguen mostrar la artificialidad del sistema hegemónico, quebrar sus reglas y presentar el concepto de género como diverso, como el performance hecho en *drag* (*Gender* 186-90).

Como se ha venido demostrando a lo largo de esta disertación, la mujer guerrera lleva a cabo un performance de masculinidad que se convierte en la performatividad que Butler señala. Gracias a su performance y performatividad de género la mujer guerrera rompe con el rol tradicional asignado a su género y con el deseo natural(izado), debido a que su identidad y representación de género cruzan los límites entre la feminidad y la masculinidad. En este capítulo, en específico, se estudian las repercusiones que existen entre la performatividad de la mujer guerrera y el performance tradicional de los personajes femeninos.

Por lo tanto, el concepto de feminidad enfatizada (*emphasized femininity*) desempeña un rol fundamental en el estudio realizado aquí. Este concepto fue

desarrollado por R. W. Connell, en *Gender and Power. Society, the Person and Sexual Politics* (1987), y se remite a un tipo de feminidad que es cómplice de la subordinación de las mujeres a los hombres (184). En este sentido, la feminidad enfatizada de acuerdo con Connell reproduce la imagen de la mujer frágil, sumisa, social, que busca casarse y cuidar a sus hijos (187). Asimismo, esta feminidad está hecha para serle performada a los hombres, y se trata de una práctica que previene que otros modelos de feminidad consigan articularse culturalmente (188). Por lo tanto, debe estudiarse esta feminidad enfatizada para precisamente destacar las feminidades alternativas y transgresivas. De esta manera, en *Los de abajo* Camila es la mujer buena, objeto de intercambio que no se rebela, mientras la Pintada es dueña de su cuerpo y de su sexualidad. En *Doña Bárbara* la mujer buena es Marisela que es civilizada por Santos, mientras que doña Bárbara es autónoma y no depende de ningún hombre. Y finalmente en *Grande sertão* mientras las prostitutas y las novias de Riobaldo exponen y usan su sexualidad femenina, Diadorim esconde su sexualidad femenina y presenta una masculina.

A continuación analizo la relación que la Pintada sostiene con Camila y con otros personajes femeninos en la novela de Azuela. Discuto cómo la Pintada encarna el papel de la mujer mala en la medida en que se desvía del rol que cumple Camila, ya que esta última es la mujer buena. Por esto, se crean dos imágenes de mujer en la novela: el de la mala y el de la buena, pero mi análisis propone no verlas como opuestas, debido a que ambas presentan una crítica de su sociedad y del grupo revolucionario.



### 6.3. Agenda y agencia en *Los de abajo*

En la novela de Azuela, además de la Pintada aparecen otras mujeres como la esposa de Demetrio, las mujeres del pueblito donde vive Camila, Camila, la muchacha de la Codorniz y la novia de Cervantes. Sin embargo, los personajes femeninos que se relacionan con la Pintada son la muchacha de la Codorniz, la novia de Cervantes y Camila. Por esta razón, analizo la relación entre ellas y señalo sus diferencias y similitudes. La hipótesis que planteo es que debido a que la Pintada no cumple con el rol de la mujer tradicional, ni es objeto de intercambio (y de hecho, obstruye dicho intercambio) su performance es una performatividad que destaca que Camila y los otros dos personajes femeninos representan la feminidad enfatizada—la mujer tradicional sumisa y sujeta al hombre. Además, propongo que las diferencias entre los tres personajes y la Pintada señalan que esta última representa un rol innovador para la época, debido a que no se somete al poder masculino o porque no sobrevive solamente del uso de su sexualidad. Asimismo, muestro que Camila y la Pintada no están opuestas del todo, porque mientras esta última crítica roles tradicionales y propone la transgresión de género y el empoderamiento como forma de subsistencia, Camila representa una conciencia crítica de la corrupción y violencia del grupo revolucionario de Demetrio.

Para desarrollar este estudio, primero discuto la relación entre la Pintada, la novia de Cervantes y la muchacha de la Codorniz. Esto se debe a que estos dos últimos personajes no llegan a interactuar con Camila. Luego analizo la relación entre la Pintada y Camila, sus diferencias y posición en el grupo de Demetrio. Después examino cómo Camila se convierte en objeto de intercambio entre Cervantes y Demetrio. Y por último, estudio lo que representa el asesinato de Camila por parte de la Pintada.

Además de la Pintada y Camila, la novia de Cervantes y la muchacha de la Codorniz constituyen otra presencia femenina dentro del grupo revolucionario de Demetrio. Sin embargo, ellas sólo aparecen en medio de la fiesta y del saqueo, en el segundo capítulo de la segunda parte de la novela. Con respecto a la Pintada, estos dos personajes se diferencian en cuanto a su edad, porque la novia de Cervantes y la muchacha de la Codorniz son adolescentes, ya que tienen 14 y 12 años respectivamente. Aunque en el texto nunca se especifica la edad de la Pintada ya que el narrador solamente dice que era una “muchacha,” la Pintada parece ser mayor debido a que no desempeña el mismo papel de las dos adolescentes y es autónoma. En relación con la novia de Cervantes, hay que recordar que él consigue a su “novia” porque se la intercambia al Meco y al Manteca, es decir, que la compra (158), lo cual la coloca a ella en una posición de vulnerabilidad y objetificación. Esta situación se refuerza porque ella es bella físicamente (rubia y de ojos azules) y todos los hombres la codician. Además, con su presencia se nota que la Pintada está constantemente celando a Demetrio y deshaciéndose de cualquier presencia amenazante o rival. Ella llega a pelear/forcejear con Demetrio para que él no busque a la novia de Cervantes, y luego saca a la adolescente de la casa (159). En este sentido, la Pintada evita que Demetrio consiga otra mujer que es más joven que ella y la cual posee un tipo de belleza más apreciado.

Con respecto a la muchacha de la Codorniz, se nota la diferencia con la Pintada porque mientras la muchacha es mera observadora pasiva y se ríe sin participar del saqueo, la Pintada tiene un rol más activo, en la medida en que se dedica a saquear (153). Esta diferencia también se observa con la novia de Cervantes: ella es objeto de disputas, pero no tiene voz y no saquea (156, 159). Asimismo, estos dos personajes femeninos no

tienen nombre y ni siquiera un apodo como la Pintada. En este sentido, hay que destacar que tanto la muchacha como la novia están definidas a partir de la relación que sostienen con un hombre y como objeto de pertenencia: “la novia de,” y “la muchacha de.” Por tanto, sus apelativos confirman que ellas son bienes canjeables y temporales dentro de la sociedad de la Revolución. En esta medida, la Pintada se destaca porque no es objeto de intercambio, no le pertenece a nadie y va con el grupo a todas partes. También, debido a que la Pintada rearticula y amplía el rol de la mujer y puede mejorar su condición socioeconómica, a través del saqueo y no de la dependencia de un hombre, se destaca la falta de agencia y agenda de los otros dos personajes femeninos.

Aparte de la Pintada, la novia de Cervantes y la muchacha de la Codorniz, el personaje femenino que más se relaciona con el grupo revolucionario es Camila, una muchacha de un pueblito pobre donde vivía con su mamá y realizaba tareas domésticas. Por esto, Camila tiene una familia y un pasado—y, por tanto, una identidad social—que ni la Pintada ni los otros dos personajes femeninos tienen. Mientras Camila se encuentra enmarcada por su posición en su familia (hija) y en su pueblo, la Pintada, como se analizó en el cuarto capítulo, por no tener nombre propio ni apellidos y por su rol independiente se encuentra por fuera de las reglas del sistema patriarcal. De este modo, se observa que los dos personajes a pesar de ser mujeres pobres y de pertenecer tal vez una misma etnia—la Pintada es muy trigueña (146) y es de piel aceitunada (160) y Camila es bronceína (101)—, pertenecen a ámbitos distintos, debido a que Camila estaba supedita a su mamá. Por ejemplo, su mamá la golpeó después de que Demetrio y su grupo se hubieran ido, para que no extrañara a Luis Cervantes de quien Camila se había enamorado (122). En este sentido, Camila cumple el rol de hija buena y aún cuando su

padre está ausente de la narración, ella se encuentra bajo la autoridad de “señá Agapita,” su mamá. Por tanto, ella tiene un rol de sumisión y obediencia dentro de su núcleo familiar que la Pintada no presenta porque tiene voz y consigue ser líder del grupo revolucionario.

Otra diferencia que se destaca entre Camila y la Pintada, con respecto a su posición en la sociedad, es que esta última no está vinculada con un lugar determinado y parece acompañar el paso de la Revolución. Camila, por su parte, está asociada a la sierra, que es el mismo lugar de los miembros originales del bando de Demetrio. Con respecto a esta diferencia, Clive Griffin señala que la Pintada no es la mujer sumisa de “the *sierra* with whom Macías feels at ease, and her name draws attention to her unnaturalness” (66). Este comentario de Griffin muestra que la Pintada no es como Camila porque no es de la sierra, al tiempo que señala que los hombres del bando no están acostumbrados a tratarse con mujeres como ella. De este modo, la Pintada es diferente porque no tiene una familia, una historia u orígenes determinados y/o convencionales para los miembros del bando. Ella no tiene una identidad social, pero es justamente esta misma falta de identidad la que la libera de las reglas sociales.

Sin embargo, la cuestión principal que distancia a los dos personajes es Demetrio porque él se enamora de Camila, pero no de la Pintada. Entonces, se observa que la posición de las dos dentro de la sociedad que se crea con la Revolución es diferente, porque mientras una recibe las atenciones del general sin haberlas pedido, la otra las está buscando a toda costa. D. Bradley realiza una lectura a nivel mitológico de la relación de Demetrio con sus mujeres en “Patterns of Myth in ‘Los de abajo’” (1980). De este análisis me interesa rescatar que Bradley muestra que Camila y la Pintada giran alrededor

de Demetrio, es decir, que su participación en la novela está relacionada con Demetrio, ya sea porque una quiere ser su amante permanentemente o porque la otra se convierte en su amante. De esta manera, es el hombre quien media o determina la relación entre ellas y sus roles durante la Revolución, al escoger una y rechazar a la otra.

Esta situación se torna aún más compleja por la forma en que Camila se une al bando. Mientras la Pintada se une por cuenta propia a Demetrio y su grupo, Camila es engañada por Cervantes. En este sentido, hay que recordar que ella se había enamorado de Cervantes, pero él no estaba interesado en ella. Sin embargo, cuando Demetrio le comenta a Cervantes que estaría mejor con la compañía de Camila, Cervantes vuelve al pueblito de Camila y le propone que se escape con él. Ella acepta, pero sólo al llegar donde están los revolucionarios se da cuenta de que la idea de Cervantes era entregársela a Demetrio. Entonces, hay una clara diferencia entre cómo la Pintada actúa de manera liberada y según sus deseos y agenda, para ser la amante del general, y Camila es engañada y se convierte, a su pesar, en amante.

Debido a esta situación, Camila es un objeto de intercambio entre Cervantes y Demetrio, y en dicha transacción Cervantes busca congraciarse con Demetrio al traerle no a su mujer legal (la esposa), sino a otra que él desea para que la reemplace temporalmente (Camila). De este modo, la sexualidad de Camila es objeto de traspaso y de obsequio, mientras la sexualidad de la Pintada es usada por la misma Pintada como arma de empoderamiento. El empoderamiento que Camila podría obtener a través del uso de su sexualidad, lo consigue Cervantes a través de un juego de poderes al usar el cuerpo de Camila. Dado que él está subordinado a Demetrio, Cervantes busca congraciarse y conseguir beneficios de su jefe, al influenciar a Camila y entregársela como regalo a

Demetrio. Aquí se observa que el beneficio que se obtiene con el traspaso de Camila lo consigue un tercero y no está enmarcado bajo las relaciones familiares, o sea, que el traspaso de Camila no representa el mismo intercambio de valores o símbolos sociales que señalaba Lévi-Strauss. Además, por convertirse en amante, la posición de Camila es temporal ya que Demetrio está casado, o sea, que se trata de un intercambio temporal.

Asimismo, con la transacción de Camila se observa que ella no sólo no tiene poder de decisión sobre su destino final (amante de Demetrio), sino también que fue engañada. Por tanto, no sólo la mujer que Camila representa es objeto de intercambio para favores o ayuda de terceros, porque ni su familia ni la de Demetrio se benefician, sino también que ella misma al escaparse no sabe que va a ser intercambiada. En este sentido, aun cuando Camila tomó la decisión de fugarse con Cervantes, ella quedó a merced de él porque no tiene un papá que la busque o la castigue. Entonces, la mujer en la Revolución no es signo de genealogía o estatus familiar, sino que es un bien intercambiable como cualquier otro. Esta situación también se observa con la supuesta novia de Cervantes porque aunque él la compró, fue el güero Margarito quien abusó sexualmente de ella. Y es justamente este intercambio de mujeres el que la Pintada no sólo no lleva a cabo, sino que se resiste a seguir, al actuar de forma independiente, como se estudió en el quinto capítulo, y al buscar deshacerse de las otras presencias femeninas.

Con la llegada de Camila al grupo, la Pintada la ve como rival y por eso decide “ayudarla” para que se regrese al pueblito, pero Camila no acepta. Camila sabe que no puede volver donde su mamá por haberse escapado, ya que si por haberse enamorado y estar triste la golpea, por haberse escapado piensa que ésta la mataría a palos (169).

Asimismo, Camila dice que se queda con Demetrio porque “ya le voy cobrando voluntá”

(171). Con esta actitud, Camila ratifica que no vuelve a su pueblo, a su lugar de hija obediente, al tiempo que explica que se queda con Demetrio como amante obediente. Estas palabras de Camila señalan, entonces, que a pesar del trauma del engaño y posible violación por parte de Demetrio, ella se sobrepuso a esta situación y se encuentra a gusto siendo la amante de él. Por tanto, en esta oportunidad, Camila vuelve a tomar una decisión sobre su propio destino.

Sin embargo, hay que destacar que Camila no actúa del todo por cuenta propia porque le teme a la reacción de su mamá, y por haberse involucrado con Demetrio se queda con él y se le subordina, ya que lo trata como “don Demetrio” (171). A este respecto, debe recordarse que Camila se había enamorado de Cervantes, quien era estudiante de medicina y periodista, y Demetrio le parecía un “viejo malcriado” y “sinvergüenza” que la acosaba sexualmente (109). Aunque a Camila no le gustaba Demetrio se queda con él porque, al encontrarse en una situación fuera de las normas establecidas para una mujer por la sociedad patriarcal, decide estar bajo la supervisión de un hombre, así fuera uno que despreciara. Es decir, ella cambia el estar bajo la supervisión de su mamá, por la de Demetrio. No obstante, hay que anotar, que aún cuando es sumisa con Demetrio, Camila no lo es con todos los miembros del grupo porque se mantiene alejada de Cervantes porque la engañó, critica al güero y no se somete a la voluntad de la Pintada. En este sentido, Camila tiene un espacio de agencia limitado y, por tanto, muestra que es capaz de escoger un destino marginal aunque convencional, ya que se mantiene dentro de las normas de la sociedad patriarcal de la Revolución. Ella rearticula su posición dentro de su nuevo contexto, pero no lo hace para

transgredir dichas normas como lo hace la Pintada, sino para recobrar una estabilidad al establecer una relación de tipo tradicional y someterse al hombre.

De esta forma, Camila se convierte en la amante del general, pero aún cuando hace parte del bando no se dedica al pillaje y de hecho, recrimina los actos violentos. Elizabeth Salas, en *Soldaderas in the Mexican Revolution: Myth and History* (1990), compara a estos dos personajes y señala que: “La Pintada, the Amazon, has few redeeming qualities, while Camilla, the maternal camp follower, seems the epitome of submissiveness and goodness” (85). En este sentido, las dos mujeres son diferentes porque cumplen con los roles de la “mujer buena” y de la “mujer mala.” De hecho, como se analizó en el tercer capítulo, la imagen de Camila se aproxima más a la imagen del ángel en el hogar, que señalaba Virginia Woolf,<sup>36</sup> y la Pintada proyecta la imagen de la mujer mala, corrupta, masculina, libertina. Esta imagen del ángel en el hogar se relaciona con el concepto de Connell de feminidad enfatizada, ya que el ángel reproduce la imagen de la mujer frágil, sumisa, social (*Gender* 187). En este sentido, el performance de Camila vuelve a perpetuar el intercambio y la cosificación de la sexualidad de las mujeres, ya que ella se ajusta a su situación y no se rebela, y también porque al someterse a Demetrio proyecta la imagen tradicional de la mujer, es decir, la feminidad enfatizada.

Esta dicotomía entre Camila y la Pintada también se relaciona con la imagen binaria de la mujer en la tradición literaria masculina. Sandra Gilbert y Susan Gubar en *The Mad Woman in the Attic* (1979) sostienen que las mujeres a través de la historia de la literatura han sido vistas a partir de una oposición binaria: el ángel y el monstruo (17). Al tener en cuenta esta idea, *Los de abajo* reproduce esta imagen dual con Camila y la

---

<sup>36</sup> El ángel en el hogar según Woolf, como se ha venido diciendo a lo largo de esta disertación, es la mujer simpática, encantadora, no es egoísta, se dedica a la vida familiar, se sacrifica diariamente, no tiene opciones o deseos propios (285).



Pintada, pero también reproduce otro binarismo. En la cultura mexicana, dos mujeres—o imágenes de mujeres—han desempeñado un rol importante en la historia: la virgen de Guadalupe y la Malinche.<sup>37</sup> Camila por su inocencia representa a la virgen mientras la Pintada es la Malinche. No obstante, debe destacarse que la mujer que es intercambiada (o regalada) es Camila y no la combinación Pintada-Malinche. De este modo, el texto refuerza la imagen de sumisión e independencia de Camila, porque además de ser buena y generosa fue engañada, intercambiada y se resignó. Es decir, que Camila representa fielmente la feminidad enfatizada que es cómplice de la opresión de las mujeres.

Asimismo, al no poder identificar a la Pintada con la Malinche completamente, se observa que existe una dificultad en oponer de forma absoluta a los dos personajes. Si ellos solamente se analizan como contradictorios se perpetúa el concepto binario que existe sobre la mujer, en vez de estudiarse sus dinámicas, simbolismo y construcción. Por tanto, los dos personajes representan roles diferentes y no necesariamente opuestos, ya que se encuentran en el mismo espacio geográfico, son pobres, son de la misma etnia y comparten un mismo hombre. Camila tampoco representa la imagen opuesta a la Pintada, porque esta imagen le pertenece a la esposa de Demetrio, y, por tanto, representa otro tipo de mujer en la revolución. Aunque Camila no actúa por voluntad propia, ni toma sus propias decisiones una vez que está sumergida en la lucha, ella es la única que se atreve a criticar la situación y los malos tratos de la víctimas. La Pintada, mientras tanto, roba por igual, no cuestiona esta situación y parece ser otro de los hombres del bando. Como señala Salas, Camila entra en choque por la crueldad y violencia de algunos de los

---

<sup>37</sup> Se trata de la aparición de la virgen en 1531 cerca de Ciudad de México y de la traductora y amante de Hernán Cortés a partir de 1519. Octavio Paz en *El laberinto de la soledad* sostiene que dos imágenes permean la cultura mexicana: la de la Malinche (la mujer que representa la entrega, lo chingado, la madre violada) y la de la virgen de Guadalupe (la mujer protectora, la madre virgen) (222-24).

miembros del grupo, y por eso se le queja a Demetrio (85). El rol que desempeña Camila, entonces, parece remitirse más a la idea de “La Adelita”, o sea, a la idea de la mujer linda (feminidad enfatizada) que acompañaba al soldado o al revolucionario mexicano y que fue la inspiración para el corrido de “La Adelita” y muchos otros. Sin embargo, debido a que Camila se aterra ante los horrores que se cometen, ella encarna una conciencia crítica del comportamiento del grupo liderado por Demetrio en la Revolución.

En este sentido, debe recordarse que gracias a su experiencia directa en la Revolución, como médico de las tropas de Julián Medina, Azuela basó el personaje de la Pintada en alguien real, mientras que Camila es producto de su imaginación. Esto lo explicó en la conferencia<sup>38</sup> que dio en el Colegio de México: “Camila y las demás mujeres fueron de mi mera invención y como las necesité para la construcción del libro” (329). Estos otros personajes de mujeres son de hecho similares a Camila, es decir, son buenos y de alguna forma infantiles e inocentes, tales como las mujeres de la villa de Camila, la novia de Cervantes y la muchacha de la Codorniz. Además, en contraposición a la Pintada, estos personajes se destacan por su rol tradicional ya sea socialmente, como las mujeres buenas y generosas del pueblito, o por el sexual y pasivo (sin agenda) como las acompañantes sexuales de los miembros del grupo revolucionario.

Por su parte, la Pintada es diferente a estas mujeres buenas que o viven en su casa o que estando al lado de los soldados o revolucionarios no luchan o roban, sino que desempeñan una función sexual. Ella no está supeditada a un hombre porque no es objeto de posesión o intercambio, como sí lo están las otras: una a Cervantes, una a Demetrio y la otra a la Cordorniz. Entonces hay que destacar que el personaje basado en datos reales

---

<sup>38</sup> La conferencia fue en Ciudad de México, en el Colegio de México en 1945. Su charla se encuentra transcrita en la edición ALLCA XX de la novela, páginas 324-38.

es el que habla de transgresiones de género, raza y clase social, mientras que los inventados perpetúan los roles de género de la sociedad tradicional. No obstante, hay que señalar que con Camila—al igual que con Solís y Valderrama, otros personajes que critican la locura y los horrores de la Revolución—Azuela implanta en ellos una crítica directa de cómo la Revolución no cambió el sistema dominante. En este sentido, el personaje femenino ficticio le permite al autor transmitir una crítica de la Revolución, y el personaje femenino basado en la realidad crítica el rol femenino tradicional y comprueba la diversa presencia femenina en la Revolución.

Aun cuando comparten rasgos y se diferencian en términos de comportamiento, fue la decisión de Camila de quedarse con Demetrio lo que hizo que las dos figuras se convirtieran en antagonistas. Por un lado, Camila ocupa el lugar que tenía la Pintada y por el otro, esta última decide contradecir a Camila en todo lo que puede, como cuando Camila se queja y acusa el mal comportamiento del güero Margarito. Entonces la Pintada lo defiende y la amenaza: “Lo que haiga con él, hay conmigo. ¡Ya te lo aviso!” (173). De este modo, por la rabia de la Pintada las dos figuras terminan por contraponerse mucho más en la narrativa. Y es justamente este antagonismo el que marca la expulsión de la Pintada del grupo, porque Camila le pide a Demetrio que la deje irse porque ya no se aguanta a la Pintada. Demetrio, entonces, decide echar a esta última (181-82).

Cuando Demetrio expulsa a la Pintada lo hace en voz baja para tal vez evitarle la vergüenza o un escándalo, pero ella reacciona de la forma contraria a la esperada: no es sumisa y arma un escándalo (182). Al rebelarse y cuestionar el mandato de expulsión de Demetrio, ella se convierte en el único personaje en el grupo que desafía su autoridad. Esto se debe a que su expulsión constituye una falta de respeto y un desempoderamiento

porque pierde todos sus privilegios y estatus. Ella, entonces, se venga al cuestionar la orden de Demetrio al asesinar a Camila, la mujer de él.

Pero también hay que tener en cuenta que al asesinar a Camila, la Pintada consigue que los hombres dejen de reírse, de burlarse de ella y que la tomen en serio, porque antes era vista como borracha o como objeto sexual (182, 180). Entonces, no es por traer información importante, robar o dar órdenes, comportarse como hombre, sino por asesinar a la mujer del jefe del grupo que la Pintada consigue ser respetada. Es decir, que por atacar directamente el poder jerárquico de Demetrio (al no hacerle caso y asesinar a su amante), la Pintada deja de ser una molestia o una burla para ser una amenaza seria. Si ella cuestionó la estructura de la sociedad patriarcal por su comportamiento, ropa y actitud masculina, al asesinar a Camila la Pintada sacude las bases de dicha sociedad. Además de no ser objeto de intercambio, porque es autónoma y tiene una agenda personal, la Pintada puede detener y modificar el intercambio de mujeres entre los hombres, ya sea por sacarlas, echarlas o asesinarlas. Entonces, la Pintada, a raíz de su performance de género transgresivo opuesto al intercambio de las mujeres, alcanza una performatividad en la medida en que destaca que las otras mujeres dentro del grupo revolucionario se comportan como objetos de intercambio.

De manera semejante a la relación entre Camila y la Pintada, doña Bárbara en la novela de Gallegos tiene una relación de oposición con Marisela, y ambas se relacionan con el mismo hombre. Pero mientras doña Bárbara, como la Pintada, se resiste a ser objeto de intercambio, Marisela es “educada,” o sea, que su performance de género es normatizado por un proceso “civilizador.” Además, a diferencia de la novela de Azuela, entre estos dos personajes existe un conflicto familiar porque Marisela es hija de doña

Bárbara, por lo cual la cuestión familiar desarrolla otro nivel de lectura. A continuación analizo la relación entre estos dos personajes a partir de la feminidad enfatizada de Marisela, la diferencia entre su belleza física, la interferencia de Santos y cómo se explican los sentimientos maternos de doña Bárbara.

#### 6.4. La relación madre-hija en *Doña Bárbara*

Con excepción de doña Bárbara y Marisela, en la novela de Gallegos casi no aparecen personajes de mujeres porque se trata de un mundo fuera de la casa o lo doméstico y por tanto, altamente masculino y salvaje. Las únicas mujeres que aparecen (y poco) son las nietas de Melesio, el viejo llanero que trabajaba en Altamira, de las cuales se destaca Genoveva que es la confidente de Marisela en el capítulo “La pasión sin nombre,” pero ella no interactúa con doña Bárbara. Igualmente, debe señalarse que si hubiera más mujeres interactuando en los llanos y con los llaneros, las presencias de doña Bárbara y de Marisela serían más comunes y por tanto, menos simbólicas. Entonces, en esta sección examino la relación entre doña Bárbara y su hija Marisela. La hipótesis que planteo es que el performance de masculinidad de doña Bárbara y su transgresión de género destacan la convencionalidad del performance de género de Marisela. Además, a partir de la relación entre los dos personajes se destaca aún más el performance transgresivo de doña Bárbara, así como su resistencia a ser objeto de traspaso e intercambio. Asimismo, debido a que las dos mujeres antes de la llegada de Santos no interactuaban, el contraste entre ellas se enfatiza por la intervención de él.

Para llevar a cabo el estudio entre madre e hija, primero analizo la primera escena en que Marisela y doña Bárbara interactúan, ya que allí se establecen sus diferencias y

cómo Marisela comienza a actuar por influencia de Santos. Luego examino cómo Santos educa e incorpora a Marisela en los patrones hegemónicos de género y cómo esta situación se opone a la autonomía de doña Bárbara. Después discuto cómo los dos personajes femeninos son contrapuestos, ya que la transgresión de doña Bárbara se opone a la feminidad enfatizada de Marisela. También estudio cómo se presenta la belleza física de los dos personajes, ya que de doña Bárbara realiza una performatividad que destaca la artificialidad de la belleza de Marisela. En seguida analizo cómo doña Bárbara se desempodera en la novela, y cómo el narrador presenta y evalúa esta situación en términos tradicionales porque le surgen sentimientos maternales. Y por último, reviso la relación madre-hija y la fortuna crítica sobre esta relación, para mostrar que Marisela habría repetido la historia de su mamá si Santos no hubiera intervenido.

En la novela se aclara que doña Bárbara y Marisela no sostenían ningún tipo de relación porque doña Bárbara había rechazado a su hija en el nacimiento (26). Sin embargo, Marisela es similar a doña Bárbara porque es mestiza y aunque no es huérfana, como ella, su mamá está ausente y su padre casi no tiene presencia porque no constituye una figura de autoridad y respeto. Por lo tanto, aun cuando se trata de personajes que no interactúan y no se relacionan directamente, ellas son semejantes. La primera escena en la que Marisela y doña Bárbara aparecen juntas, es cuando Marisela va a la casa de doña Bárbara para quitarle la cuerda con la que Juan Primito había medido a Santos y que doña Bárbara iba a usar para hechizarlo (169-72). Este episodio, además de ser el primero que contrasta directamente a las dos mujeres, señala la falta de sentimientos de la una por la otra (distanciamiento). Además es en esta escena que Marisela se enfrenta por primera vez a doña Bárbara. Puede observarse, entonces, que si antes no habían interactuado

solamente es a raíz de un hombre que interactúan. Es decir, que su relación comienza a ser determinada por Santos, al igual que la de la Pintada y Camila con relación a Demetrio en *Los de abajo*.

Finalmente la pelea entre madre e hija no tiene mayores consecuencias porque Santos las detiene, pero como señala Stephen Henighan “[t]he narrator’s description of their fight underlines the contrast between Doña Bárbara’s ‘peripheral’ femininity and Marisela’s passivity, which conforms to the modernizing norms” (41). En este sentido, los dos personajes están separados y se oponen y representan polos opuestos, y con la pelea, la descripción de doña Bárbara está llena de dejos de agresión sexual masculina (41). Por tanto la interacción entre los dos personajes ratifica su oposición y dualidad al tiempo que señala que la “mujer buena” es femenina y la “mala” es masculina. Además, se observa que cuando no interactuaban los personajes eran diferentes por su clase social, comportamiento y acceso al poder, pero cuando interactúan se realza aún más la masculinidad y transgresión de doña Bárbara. Por esto, la pelea por Santos diferencia más a los personajes: una es mala y fuerte y masculina, y la otra es buena e ingenua y débil. Es la mediación del personaje masculino (protagonista) la que determina la relación entre los personajes femeninos y su clasificación de acuerdo a las reglas patriarcales.

Sin embargo, al tener en cuenta que Sharon Magnarelli, en “Woman and Nature in *Doña Bárbara* by Rómulo Gallegos” (1985), rescata la historia de doña Bárbara y señala que ella es al mismo tiempo víctima y victimario (6), hay que revisar la escena de la pelea. Por lo tanto, se observa que la agresiva es Marisela porque ataca a doña Bárbara en la casa de ella, es decir, que la pasividad de Marisela, que señala Henighan, se remite a no saber pelear, porque ella no está siendo pasiva al haber originado el conflicto.

Además, no se debe dejar de lado que en la descripción de la pelea la masculinidad y fuerza de doña Bárbara sí se destacan, como señala Henighan. No obstante, también hay que enfatizar que se transforma a Marisela de provocadora en víctima: “La muchacha se defendió, debatiéndose bajo la presión de aquellas manos hombrunas, que ya le desgarraban la blusa, desnudándole el pecho virginal” (172). Entonces, no se trata de que la novela se adapte a las normas modernizadoras que Henighan indica, sino que los dos personajes son delineados y presentados como opuestos. Por tanto, Marisela es un personaje que debe resultar ingenuo, simpático y bueno, aun cuando provoca una pelea.

Asimismo, con respecto a este episodio de la pelea, se observa que Marisela puede tomar decisiones por sí misma y no limitarse al espacio de la casa. En este sentido, Marisela desarrolla una agencia (a raíz de su amor por Santos) que no tenía antes con respecto a su mamá porque la confronta por primera vez. Sin embargo, Santos le hace ver que lo hizo por supercherías a las que no debe prestar atención (180). Entonces, aunque Marisela actuó autónomamente, Santos le explica que no lo debió haber hecho, por lo cual él “racionaliza” las acciones de Marisela y termina por limitar el campo de acción de ella. Con esto, se deduce que él influye en Marisela y no se trata tanto de que Marisela actúe por cuenta propia. Aquí puede verse que mientras el empoderamiento de doña Bárbara es autónomo y transgresor, el de Marisela reproduce las reglas del sistema sexo/género y se da gracias a Santos.

Con respecto a la ubicación social de los dos personajes femeninos, Magnarelli señala que a diferencia de doña Bárbara “Marisela is limited and defined. She has a last name, a rapport with her father, and eventually an association with Santos” (16). De este modo, Marisela aunque fue abandonada por su madre no se encuentra desprotegida



porque posee una figura paterna a la cual está subordinada. Además, Marisela está aún más protegida porque Santos la educa y la incorpora a su familia, con lo cual ella recupera sus funciones sociales—y sexuales—dentro del sistema de la economía patriarcal. De aquí que Marisela desempeñe no sólo el rol de hija, sino también el de prima y eventualmente el de prometida (de Santos) y heredera en la sociedad patriarcal. A diferencia de Marisela, entonces, doña Bárbara no se encuentra bajo ninguna protección masculina, ya que de hecho es ella quien cuida de sí misma. Ella no es hija porque es huérfana, no es prima porque no tiene familia, no es esposa porque decide no casarse y no es mamá porque abandona a su hija. Ella se encuentra por fuera del sistema, ya que no cumple con los roles sociales destinados a su sexo. Al mismo tiempo doña Bárbara es llanera, cacica y hombruna y, por lo tanto, se confirma que ella no desempeña el rol de la mujer tradicional y buena. Y al tener en cuenta también que doña Bárbara no se civiliza, ni se educa como Marisela, ella termina por confirmar que no es un bien valioso dentro de las relaciones de parentesco.

Debe destacarse que aunque Marisela tiene una familia, Santos le critica que no sea buena hija porque es distante con Lorenzo. De hecho, Santos sólo la considera como objeto amoroso firmemente cuando ve que sufre por su papá (227) y cuando le explica a él que no asesinó a Melquíades (228). Por tanto, una vez Marisela ratifica su posición de buena hija y atenta estudiante, Santos la acepta como novia y futura esposa. No obstante, Marisela no actúa por cuenta propia, porque en el momento en que Marisela le explica a Santos que fue el tiro de Pajarote el que asesinó a Melquíades y no su tiro, el narrador de la novela explica que la deducción lógica de Marisela fue producto de la educación que el mismo Santos le dio a ella (229). Con respecto a este comentario del narrador, Claudette

Rosegreen-Williams, en “Rómulo Gallegos’s *Doña Bárbara*: Toward a Radical Rereading” (1993), considera que hay una “complete denial of female agency” (292) y Marisela “is nothing but what he has made of her” (292). Por lo tanto, la victoria de Marisela no es de ella, sino de Santos porque él es quien impulsó dichos cambios.

Este procedimiento de desempoderamiento de la mujer o de negación de su agencia es similar al de “descacificación” de doña Bárbara, que se analizó con respecto a los nombres de ella en el cuarto capítulo de este estudio. Allí se examinó cómo el narrador muestra que este personaje no es astuto, no tiene poderes y en realidad es ingenuo, bruto, aunque tiene suerte. Entonces, esta situación se relaciona con la falta de agencia de Marisela, ya que no es ella quien se empodera, sino Santos. A lo largo del texto, Santos la transforma y se encarga de educarla y vestirla, hasta el punto de convertirla en toda una señorita. Marisela no tiene agencia, como señaló Rosegreen-Williams; ella no es el ser que actúa por voluntad propia, ya que está sujeta a Santos y por lo cual no puede vivir como una salvaje o por hablar de una forma que él considera no educada. De este modo, Marisela no es agente, sino material maleable que cobra valor en la medida en que es transformado por Santos.

La actitud y situación de empoderamiento de Marisela adquiridas a través de Santos se diferencian de las de doña Bárbara, porque esta última es la llanura bárbara, autónoma, que decide por sí misma redimirse ante la civilización. Marisela, en contraposición, no es la llanura que se civiliza sino que es civilizada por Santos, como la yegua que domó Carmelito. Esta comparación entre Marisela y la yegua está presente en la novela porque el narrador contrasta la doma de Carmelito de la potranca la “Catira” con la educación de Marisela por parte de Santos (107). Entonces, Marisela más que ser

un sujeto, un individuo, es un “animal” que se doma, que se educa según las órdenes del domador. Y es justamente este proceso el que rechazó y rechaza doña Bárbara porque se rehusó a desempeñar el papel tradicional de la mujer hogareña, buena y sumisa con Lorenzo. Además, con su performance transgresivo ella llegó a detentar el poder de un status comparable al de Santos, al punto en que lo estaba desempoderando (por los litigios legales y al mover la cerca le estaba quitando tierras y ganado). En esta medida, Marisela es material maleable y valioso por el potencial que tiene para dejarse civilizar y adaptarse a las normas patriarcales (domarse), mientras que doña Bárbara no lo es porque representa y ha representado una amenaza al poder de Santos.

Por esta situación, el performance de género de doña Bárbara se convierte en una performatividad que destaca que Marisela performa la feminidad enfatizada. Ya que Marisela desempeña el rol que Santos le impone, ella representa la feminidad enfatizada que Connell señala como cómplice de la opresión de las mujeres, como se había apuntado en el caso de Camila en la sección anterior. Es decir, que el performance de Marisela por ser dictaminado por Santos y regulado por él, perpetúa el sistema de opresión patriarcal. Doña Bárbara, por el contrario, no es influenciada de la misma forma por Santos porque no es material maleable. Doña Bárbara lo admira y ama porque él es un hombre diferente a los que ella conocía (118)—porque él es blanco, de clase alta, educado y es llanero—, o sea, que él le inspira respeto y por esto ella decide “redimirse” para conquistarlo. Sin embargo, esta redención (dejar de ser mala y masculina) también significa “civilizarse,” como Marisela ya que deja a un lado su masculinidad femenina y su manipulación, para proyectar un tipo de feminidad enfatizada que agrada a Santos.

En relación con la influencia que Santos tiene, Rosegreen-Williams señala que “[h]is transformative influence on the lives of the two principal female characters is the chief vehicle through which the author gives legitimacy to male supremacy” (291). Aunque las dos mujeres están determinadas por Santos de maneras diferentes, dentro de la novela, el protagonismo de él es el valor a destacar. Esto se debe a que él encarna la civilización de lo salvaje (Marisela) y la desaparición/erradicación de la barbarie (doña Bárbara), o sea, que él restaura el sistema patriarcal que se había desajustado con el cacicazgo de doña Bárbara.

Esta lectura crítica de los dos personajes como opuestos también se relaciona con los planteamientos de Gilbert y Gubar en *The Madwoman*, señalados antes, y que también se observan en el primer volumen de otro de sus libros *No Man's Land*. En esta última obra, las críticas se refieren a la guerra de los sexos y sostienen que “[t]he plot of sexual battle is of course as old as literature itself” (5). En esta guerra, las dos críticas sostienen que las mujeres “have often been depicted as militants and frequently as warriors fighting men who would subordinate them” (5). Algunos de los ejemplos que Gilbert y Gubar mencionan de esta imagen de la mujer mala son Lilith, las mujeres de la comedia *Lisístrata* de Aristófanes y las Amazonas.

Sin embargo, estas dos críticas aclaran que “[t]hroughout literary history, however, such conflicts have often been either tropes for erotic dueling – almost forms of foreplay – or dramatizations of the viciousness of unleashed female desire and the virtue of female chastity” (5). En este sentido, dentro de la novela de Gallegos la mujer mala (la mujer guerrera) está representada en la figura de la mujer rebelde sexualmente (doña Bárbara) que se encuentra etiquetada como mala/perversa, y se contrapone a la mujer

virtuosa y casta (Marisela). Por tanto, la dicotomía doña Bárbara-Marisela encarnaría, además, del conflicto civilización-barbarie, esta tradición literaria donde las mujeres son encasilladas en dos categorías y en donde doña Bárbara encarna el deseo femenino desenfrenado, ya que se rehusó a subordinarse a los hombres opresores. De este modo, el personaje de Marisela, al operar por contrastes, tiene la función de destacar (negativamente) la transgresión sexual de doña Bárbara en la sociedad patriarcal.

La disputa que permea la novela entre la civilización y la barbarie, para Rosegreen-Williams también se refleja en las imágenes estereotipadas de la feminidad que tienen Marisela y doña Bárbara, puesto que estas imágenes se constituyen una a la otra a través de contrastes (288). En este sentido, según esta crítica, Marisela representa el ideal de la mujer tradicional porque existe para servir al hombre y subordinar todas sus necesidades a las de él (288). Se confirma, entonces, que Marisela presenta una feminidad enfatizada. Esta representación de los dos personajes como objetos que facilitan o se oponen al intercambio de su sexualidad, también se observa a partir de su belleza física, ya que Marisela es femeninamente hermosa, mientras que doña Bárbara es un monstruo tentador. Por tanto, aun cuando ambas son hermosas físicamente, la imagen de feminidad que ellas presentan remite a proyectos de empoderamiento diferentes. Sin embargo, mientras la belleza de doña Bárbara cuando joven propicia su violación y que el capitán de la piragua quisiera venderla, la belleza de Marisela se esconde bajo su descuido y se trata de una belleza natural que Santos “descubre.” Por un lado, las dos se encuentran en contextos diferentes pero, por otro lado, Santos al llevarse a Marisela y a Lorenzo a vivir con él interviene para evitar que Míster Danger le hiciera daño a ella (92). Por ello, Marisela escapa de un destino que habría sido similar al de doña Bárbara.

Además, con respecto a la belleza de doña Bárbara, hay que señalar que su violación grupal y violenta, por parte de los tripulantes de la piragua, da origen a una mujer no tradicional, ya que su belleza estaba combinada con su ira y una fuerte sensualidad: “Así en el alma de la mestiza tardaron varios años en confundirse la hirviente sensualidad y el tenebroso aborrecimiento al varón. La primera víctima de esta horrible mezcla de pasiones fue Lorenzo Barquero” (25). De esta manera, el odio se une a su sensualidad y, con ello, doña Bárbara consigue transformar su belleza de simple elemento de decoración en arma de venganza, de odio contra los varones, a medida que se empodera, como se señaló en el capítulo anterior respecto a la creación de la mujer masculina. Marisela, por su parte, debido a su inocencia es transformada por Santos antes de que sea contaminada por una violación o por la sensualidad, y sea embrutecida por un sentimiento primitivo de venganza.

También en relación con la belleza de doña Bárbara, Victorien Lavou Zoungbo señala que ésta se conecta con el demonio porque “se representa en la novela como un medio de sumisión, de corrupción, de dominación y de Poder” (213). En este sentido, la belleza de doña Bárbara es un arma cautivadora y dañina. Para Rosegreen-Williams, por su parte, la dualidad de la imagen de doña Bárbara (bella y peligrosa) es “[a] reflection of male fear and sexual insecurity” (290), y se remite al mito de la mujer peligrosa que “has produced the stereotype of the beautiful and seductive, but destructive and castrating, woman” (290). De esta manera, la belleza de la cacica es peligrosa porque al combinar su belleza física con la sensualidad y autonomía sexual produce un arma que cuestiona la lógica del poder masculino tradicional. Es decir, que la belleza de doña Bárbara desempodera, o castra, a los hombres que detienen el poder y reproducen el sistema

hegemónico, debido a que muestra que una mujer hermosa puede detentar el poder masculino tradicional.

Por tanto, a diferencia de Lavou Zoungbo y de Rosegreen-Williams, considero que su belleza no es vista sólo negativamente por lo cautivadora o lo demoníaca o amenazante desde un punto de vista sexual, sino también por lo que tiene de masculina o de marimacha. Es decir, que la belleza física de doña Bárbara no es tanto el problema en sí, como sí lo es el hecho de que el aspecto del marimacho (masculinidad) no la haga perder su hermosura. Se trata, entonces, de la intersección de dos espacios que tradicionalmente deben estar separados (belleza y transgresión de género), pero que al estar relacionados son atractivos. Esta atracción que produce la imagen femenina de doña Bárbara tiene que ser evaluada negativamente dentro de la novela, para evitar confusiones respecto a las reglas y límites entre los géneros del sistema dominante. Su masculinidad atractiva cuestiona la supuesta feminidad inherente a las mujeres, así como la masculinidad exclusiva o la detención del poder del falo de los hombres. Por eso, ella debe ser vista/presentada como un monstruo, porque como tal no amenaza el sistema patriarcal.

La belleza de Marisela, por su parte, es diferente en la medida en que ella no se sabe bella, sino hasta el momento en que Santos la descubre y se lo dice y repite (76). Además, Marisela vivía en una choza pobre con su padre, no se bañaba, estaba mal vestida y no se peinaba (74). Por esto, su belleza no es la manipulada, artificial y sexual que doña Bárbara utiliza a su antojo, como se observó en el tercer capítulo, sino la del buen salvaje. Marisela solamente necesitaba agua para brillar, ya que Santos se lo demuestra al descubrir su belleza cuando le lava los brazos y la cara con el agua de una

charca (76). Con este episodio, Santos “bautiza” a Marisela porque le permite ser bella y le enseña las reglas que necesita para hacer parte de su sociedad patriarcal.

También hay que notar que la belleza de Marisela es tan natural que Santos le reprocha su descuido: “es pecado contra la Naturaleza, que te ha hecho hermosa, el que cometes con ese abandono de tu persona” (76-77). Con este comentario, Santos señala que el que Marisela deba cuidar su aspecto personal es algo natural y no se trata de la artificialidad del maquillaje, como en el caso de la Pintada o de la manipulación de doña Bárbara. De esta manera, la feminidad de Marisela, por cumplir con las normas que Santos le dicta, es una feminidad enfatizada que, como señala Connell, debe desplazar otro tipo de imágenes femeninas, en particular las que no se “vean” naturales o estén descuidadas. Al mismo tiempo, el comentario de Santos señala que las marcas corporales deben respetarse; por ejemplo si Marisela es mujer y es bella debe demostrarlo porque es su lugar “natural.” Ella no debe ser como doña Bárbara que se comporta y se ve como hombre masculino empoderado.

La belleza física de Marisela, entonces, es producto de Santos porque él tiene el ojo para reconocer su potencial y desarrollarlo. En este sentido, doña Bárbara se contrapone a esta sujeción ya que ella misma decidió manipular su imagen, como se mostró en el tercer y quinto capítulo a partir de su ropa y actitud masculina. Por tanto, mientras una belleza es “natural” y es educada, la otra es “artificial” y peligrosa porque no se atiene a las convenciones naturalizadas por la misma sociedad patriarcal. Esta situación se observa en la novela en el capítulo “El rodeo” porque Santos, al ver por primera vez a doña Bárbara vestida femeninamente y con una actitud sensual, siente la tentación intelectual de conocerla más y sin embargo se siente repelido por ella (120). De



este modo, Santos la rechaza porque su belleza es como un camaleón que puede modificar su imagen a su antojo y proyectar una imagen femenina, una masculina y una combinada. Por esto, doña Bárbara es diferente a Marisela porque esta última sólo se ve como mujer femenina a partir de Santos y de las normas que él le impone.

El performance de género de doña Bárbara, a partir de su belleza física y de su masculinidad, se convierte en una performatividad, en la medida en que destaca la artificialidad de las normas hegemónicas, como por ejemplo que la belleza de Marisela no es natural sino que está manipulada por Santos. La belleza de Marisela es una entre muchas imágenes de feminidad posibles y no es necesariamente natural sino frágil y artificial, ya que puede ser modificada de diversas formas. De este modo, el performance de doña Bárbara señala que el cuerpo físico de ambas puede percibirse de maneras diferentes porque es adornado y utilizado de diversas maneras. El uso no tradicional del cuerpo por parte de doña Bárbara destaca que el género no se corresponde con el sexo, que las imágenes pueden engañar y que una mujer, a diferencia de Marisela, es capaz de modificar su imagen sin la ayuda o intervención de un hombre.

A pesar de este cuestionamiento y del poder que doña Bárbara llega a detentar como cacica, ella termina desistiendo de conquistar a Santos y se desempodera. Cuando doña Bárbara se entera de que Marisela va a casarse con Santos cambia la actitud de redención que había adoptado y “[r]eapareció por completo en doña Bárbara la mujerona de los ímpetus avasalladores y, sin decir una palabra, con un arrebato preñado de intenciones siniestras, volvió a montar a caballo y se encaminó a *Altamira*” (239). En este sentido, al sentir celos y odio por Marisela, doña Bárbara se masculiniza y parece como si al actuar con odio, y aun más, con odio maternal, su comportamiento trascendiera

barreras de género. Es decir, que al actuar en contra de sentimientos supuestamente naturales, o naturalizados, como el querer asesinar a su propia hija, doña Bárbara se convierte o se transforma, según el narrador, no sólo en una mujer no convencional (masculina) sino también en un ser con intenciones “siniestras.” Una vez más se observa que la masculinidad es un valor negativo cuando se trata de doña Bárbara, porque actúa en contra de sentimientos supuestamente “naturales” y normales para una mujer. Además, hay que señalar que el título de “monstruo” o de “mujer mala” no le es solamente adjudicado a la mujer que es condenada por su rebelión sexual, como lo señalaban Gilbert y Gubar, sino que también puede estar encarnado por la mujer que amenaza uno de los principios básicos de la feminidad tradicional: los sentimientos maternos.

Doña Bárbara no asesina a Marisela porque se identifica con ella, ya que se acordó de cuando era joven y estaba enamorada de Asdrúbal y según el narrador, el recuerdo doloroso le amansó la fiereza (240). Esta situación señala que en el momento en que doña Bárbara se identifica con Marisela, la historia de las dos es similar y hasta doña Bárbara se torna consciente de ello. Al desistir de asesinar a Marisela, el narrador explica que “el arma bajó sin haber disparado y, lentamente, volvió a la cañonera de la montura” (240). Por lo tanto, se observa que el arma parece actuar autónomamente porque baja y se coloca en la cañonera sin la ayuda de doña Bárbara. Al contrario de la Pintada que usa el puñal y asesina a su rival, doña Bárbara desiste de matar a su rival y de quedarse con Santos. Doña Bárbara desiste de su poder y posición de poder al rehusarse a usar el arma, que como el cuchillo es un símbolo fálico tradicionalmente asociado con el poder masculino como se analizó en el capítulo anterior. Al no usar el arma, ella deja de utilizar

un elemento que la había colocado en una posición de poder, por lo cual le cede Santos a Marisela, la reconoce oficialmente y desaparece. Es decir, que la forma en como doña Bárbara desiste del asesinato indica que pierde el control (o la voluntad de controlar) un elemento fálico que representa el poder masculino tradicional. Por ello, doña Bárbara parece desempoderarse a sí misma al dejar que el arma vuelva a la cañonera sin usarla.

Después de desistir del asesinato y a pesar de haber desarrollado sentimientos antimaternales, el narrador explica que doña Bárbara se quedó contemplando largo rato a Marisela y vez sintió una emoción maternal por primera (240). Entonces, aparece en la novela la vocación maternal que había estado ausente, y es el elemento que finalmente lograr domar a la fiera, a la mujer rebelde y, por tanto, se completa el proceso de desempoderamiento. Con los sentimientos maternales doña Bárbara reproduce una imagen tradicional: la vocación maternal de sacrificio inherente a las mujeres.

Para Lavou Zoungbo, doña Bárbara al reconocer a Marisela colma el vacío maternal, repara una falla y consagra la victoria de la civilización (214). En este sentido, el sentimiento que le estaba faltando a doña Bárbara es el que termina por garantizarle una posición a Marisela en su sociedad: hija y heredera. Hay que señalar que esta situación se relaciona con el narrador y con la evaluación que él hace a lo largo del texto. Como se señaló en el cuarto capítulo, el narrador promueve la ideología de la sociedad patriarcal, por lo cual doña Bárbara para poder redimirse debe tener sentimientos maternales. Para el narrador y sus sistema de valores, ella debe ser mujer (asumir su rol de género en la sociedad a partir de su sexo), verse como tal (ropa y actitud femeninas), y también debe ser madre para poder cumplir con el rol sexual que había rechazado. Por

tanto, doña Bárbara debe desempoderarse, descacificarse, “maternizarse” y darle paso a su hija.

En relación a esta dinámica entre madre e hija, Jorge J. Barrueto, en “The Othering of Women in the Twentieth-Century Latin American Canon: Misogyny in Rómulo Gallegos’ *Doña Bárbara*” (2004), indica que Marisela sobrevive en la obra porque ella representa una etapa superior de desarrollo social (194), o sea, que Marisela existe porque existió doña Bárbara, pero mejora su historia y vida. Para Glenn A. Wilson, en “La tierra, protagonista de *Doña Bárbara*” (1990), siguiendo el análisis de Roberto González Echevarría, Marisela representa la nueva doña Bárbara, es decir, una nueva mujer llanera (488). En estos dos análisis, Marisela representa un progreso o un estadio evolutivo superior a doña Bárbara, pero los críticos no consideran que ella es producto de la influencia e intervención de Santos. Por tanto, Marisela no es superior o es una nueva doña Bárbara porque no es cacica o líder, sino que gracias a Santos evita repetir el pasado traumático de doña Bárbara (violación), consigue mejorar su posición socioeconómica y se convierte en una mujer que perpetúa el sistema tradicional. Como ya se explicó, la posición de Marisela cambia debido a la intervención de Santos, y no porque ella actuara por sí misma, como lo hizo doña Bárbara. En este sentido, la relación entre madre e hija no está necesariamente relacionada con estadios evolutivos o transformaciones o con una agencia por parte de Marisela, sino que está mediada por Santos.

Por esto, la relación Marisela-Santos se torna principal en el texto para contrarrestar la imagen y poder de doña Bárbara. El que Marisela se vaya a casar con Santos para Doris Sommer, en “Love of Country: Populism's Revised Romance in *La Vorágine* and *Doña Bárbara*” (1993), muestra a “Gallegos trying to patch up the problem

of establishing a legitimate, centralized nation on a history of usurpation and civil war” (289). De este modo, la unión de los dos personajes establece la creación de una nación legítima, pero hay que destacar que así como se pierde o desaparece el cacicazgo de doña Bárbara que era ilegítimo, también se pierde su carácter transgresivo. Es decir, que el cacicazgo de doña Bárbara era mucho más complejo que el de Santos en términos de género y de acceso al poder, como se señaló en el capítulo anterior.

Para Emanuelle Oliveira, en “La República y las Letras – literatura y carácter nacional en Brasil y Venezuela” (1995), el interés amoroso de Luzardo por Marisela aborda diferentes niveles ya que “Marisela simboliza la condensación de clases, de etnias y de valores morales del pueblo venezolano: ella es, al mismo tiempo, Pobre y Rica, Indígena y Blanca, Santa y Pecadora” (101; mayúsculas en el original). En este sentido, Marisela representa una diversidad que se une con la clase tradicional que Santos representa. No obstante, hay que tener en cuenta que Marisela es diferente a doña Bárbara en la medida en que no posee las tradiciones culturales indígenas, como la práctica de la hechicería, ni la masculinidad. Y justamente estos dos aspectos quedan por fuera del proyecto de Santos. De este modo, Marisela condensa bipolaridades, como señala Oliveira (101), pero no plantea una transgresión de barreras de género y culturales entre dichas polaridades. Es decir, que a pesar de ser mestiza, su cultura no fusiona las costumbres indígenas con las occidentales y ciudadanas de Santos, y no recurre a la masculinidad. Por tanto, no todos los elementos se unen para representar el proyecto civilizador de Santos.

En general, la imagen de doña Bárbara como masculina, sensual/sexual, autónoma, bruja y cacica representa una propuesta diferente no sólo porque difiere de la imagen de Santos, sino también de la imagen de otro personaje femenino en otra novela

venezolana de la misma época. Mary Louis Pratt compara la novela de Gallegos con *Las memorias de Mamá Blanca* de Teresa de la Parra, novela publicada en 1929, en su artículo “Women, Literature, and National Brotherhood” (1990). Pratt señala que ambas obras registran de formas contrastantes el impacto del feminismo en la imaginación letrada, pero “De la Parra seeks to revindicate a lost oligarchic mother, while Gallegos feminizes and ‘barbarizes’ a traditional figure in order to dispel it from the national landscape” (58). En este sentido, para Pratt, doña Bárbara no representa a la matrona oligárquica que se busca recuperar, sino al cacique feminizado que debe rechazarse.

Sin embargo, a diferencia de Pratt no considero que doña Bárbara feminice la figura del cacique, sino que doña Bárbara representa otro tipo de matrona o de cacique porque no es oligárquica, ya que es una “usurpadora” por ser mestiza, de cultura indígena, pobre y masculina, y además no se subordina a la sociedad patriarcal y occidental. Doña Bárbara, entonces, representa a una cacica que gracias a diversas estrategias y performances, asciende social y económicamente en los llanos. Ella no es cacique ni matrona, sino cacica, y no se trata de un cacicazgo feminizado porque doña Bárbara demuestra ser llanero y llanero experto. Esto se debe a que ella cumple con la imagen de masculinidad hegemónica al ser llanero y detentar el poder tradicionalmente adjudicado a los hombres heterosexuales masculinos. Por tanto, ella es una cacica, pero es diferente en la medida en que encarna valores diferentes a los del cacique y la matrona, y pone en duda estos mismos valores al realizar una transgresión de género, clase, raza y cultura. Marisela, por su parte, y como lo demuestra el performance de género de doña Bárbara, no es matrona, ni cacica, sino la futura esposa del cacique y en esta medida, su performance de género se subordina a él.

Finalmente, en la novela de Gallegos, doña Bárbara desaparece al igual que la Pintada, pero su nombre aún se escucha porque sigue siendo motivo de leyendas: viaja en el bongo o murió en el tremedal, es decir, que su imagen persiste. También, a diferencia de la novela de Azuela en donde la mujer buena muere, en *Doña Bárbara* la mujer guerrera le da paso a la mujer buena que ella no pudo ser. Además, Santos salva a Marisela de ser violada, de adoptar la cultura indígena, y de apropiarse de su sexualidad para usarla como arma de empoderamiento social y económico. Básicamente él rescata a Marisela de convertirse en doña Bárbara, en una mujer guerrera.

Debido a esta situación, las novelas de Azuela y Gallegos presentan proyectos diferentes a través de sus personajes femeninos y de la mujer guerrera. En la novela de la Revolución la mujer buena muere víctima de la mala, quien a su vez desaparece; y en la novela de los llanos la mujer mala le cede el paso a la buena y se va a la periferia, a los límites (río o tremedal). Sin embargo, debe anotarse que las dos obras se asemejan debido a que confirman la estructura de la economía patriarcal: la mujer guerrera debe ser expulsada, morir o debe marginarse. No obstante, debe rescatarse que tanto en la novela de la Revolución como en la de los llanos venezolanos se muestra que una mujer se rebela ante los mandatos de la sociedad patriarcal y consigue un espacio de poder y de agencia temporales.

Esta situación también tiene lugar con Diadorim en *Grande sertão*. A diferencia de la novela de Gallegos, que presenta una posición dicotómica con respecto a los dos personajes femeninos principales, la situación de los personajes femeninos y las relaciones entre ellos es mucho más compleja en la novela brasileña. En este sentido, la homóloga de Diadorim sería Otacília, pero no se encuentran en oposición porque ninguna

de ellas representa a la mujer mala (esta mujer no existe en la novela), si bien hay una tensión de competencia y de diferencia creada por Riobaldo. A continuación analizo esta relación, así como las dinámicas que se establecen entre Diadorim y otras mujeres en el texto: las prostitutas y las exnovias de Riobaldo.

#### 6.5. Diadorim: entre la sexualidad de la novia y la meretriz

A pesar de tratarse de un texto que se desarrolla en espacios muy masculinos, la novela de João Guimarães Rosa presenta varios personajes femeninos. En esta sección, entonces, examino el papel que desempeñan las mujeres que de una u otra forma están conectadas con Diadorim a través de Riobaldo.<sup>39</sup> En específico los personajes estudiados son Miosótis y Rosa'uarda las exnovias de Riobaldo antes de ser yagunzo; Otacília que es la novia eterna de Riobaldo; la esposa de Hermógenes que descubre el sexo de Diadorim y, por último, las prostitutas con las que Riobaldo se relaciona sexual y, a veces, sentimentalmente. La hipótesis que sostengo es que el performance de Diadorim se encuentra en medio de dos tipos de mujeres que son esencialmente destacadas por su rol sexual femenino: la potencial o futura esposa y la prostituta; es decir, que el performance de Diadorim estaca que ellas representan la feminidad enfatizada. Por esto, no sólo se enfatiza la ausencia de sexualidad femenina de Diadorim, sino también que éstas le dan a Riobaldo la sexualidad y el comportamiento femenino que Diadorim no tiene. Y por último, en esta sección propongo que el amor de Riobaldo por Otacília, que ha sido analizado por la crítica literaria como espiritual, es en realidad un amor heteronormativo.

---

<sup>39</sup> Personajes como las brujas o hechiceras no son estudiados aquí porque o no se relacionan directamente con Diadorim o no influyen en su performance de género. Para más información sobre estos personajes de mujeres no analizadas, el lector puede remitirse al libro de Adair de Aguiar Neitzel: *Mulheres rosianas. Percursos pelo Grande sertão: veredas*.



Benedito Nunes, en su artículo “O amor na obra de Guimarães Rosa” (1964), señala que Riobaldo conoce tres especies diferentes de amor “o enlevo por Otacília, moça encontrada na Fazenda Santa Catarina, a flamejante e dúbia paixão pelo amigo Diadorim, e a recordação voluptuosa de Nhorinhá, prostituta, filha daquela Ana Duzuza, e versada em artes mágicas” (144). Además, Nunes clarifica que estos tres tipos de amor son pasiones diversas que a veces llegan a interpenetrarse (144). Por tanto, el análisis de la presencia de estas mujeres sigue las indicaciones de Nunes, pero tengo en cuenta que Riobaldo es el punto en común entre los personajes femeninos. Entonces, para realizar este estudio, primero me enfoco en las prostitutas (Nhorinhá, Maria-da-Luz y Hortência) y la evaluación que se hace de ellas a partir de su sexualidad. Luego, observo cómo con dos prostitutas en particular, Riobaldo se remite a la bisexualidad como forma de justificar sus sentimientos por Otacília y Diadorim. Después, me concentro en la mujer en la casa (las exnovias de Riobaldo, Otacília y la esposa de Hermógenes) para establecer cómo representa las reglas tradicionales de la sociedad patriarcal. A raíz de este análisis, discuto cómo el performance transgresor de Diadorim destaca que Riobaldo escoge a Otacília porque ella representa la heteronormatividad. Es decir, que Otacília le garantiza a Riobaldo que él es un hombre masculino y heterosexual.

Antes de comenzar este análisis y como se explicó en los capítulos anteriores, debe recordarse que Riobaldo es el narrador de la novela y en su relato intenta reconstruir la figura de Diadorim. Existe, entonces, una preocupación por parte del narrador de recuperar a Diadorim, de entender la historia y travestismo de este personaje, y no sólo de esconder su sexo para crear una tensión homoerótica entre los dos personajes. Por tanto, al querer entender a Diadorim Riobaldo también busca entender sus sentimientos

homosexuales, porque como afirma Daniel Balderston en “El narrador dislocado y desplumado: los deseos de Riobaldo en *Grande sertão: veredas*” (1999) el amor de Riobaldo por Diadorim es el amor por un hombre (71). Por esto, Riobaldo contrapone a Diadorim con los otros personajes femeninos, porque aun cuando lo ama no lo ve como mujer, debido a que su amor por un hombre le hace cuestionar su heterosexualidad.

Otra de las cuestiones que hay que tener en cuenta en el análisis comparativo entre Diadorim y los otros personajes femeninos, es el comentario de Diadorim con respecto a la mujer. Después de haber oído historias de violaciones por parte de los yagunzos, él le dice a Riobaldo que “[m]ulher é gente tão infeliz...”(188; elipsis en el original). A partir de esta cita puede argumentarse que el comentario de Diadorim está mediado por la presencia de Riobaldo narrador, ya que busca explicar el travestismo permanente de Diadorim: para no ser infeliz se traviste. Pero aun a pesar de esta posible interferencia del narrador, vale la pena destacar que el comentario de Diadorim se refiere al sometimiento sexual violento de la mujer al hombre. Es decir, que se refiere a las pocas posibilidades que tiene una mujer de defenderse ante una violación.

En este sentido, el comentario de Diadorim transparenta la falta de libertad, dependencia y vulnerabilidad de la mujer que no puede disponer de su propio cuerpo en el sertón. Por lo tanto, puede especularse que Diadorim transgrede barreras de género hegemónicas para ganar una autonomía que como mujer no tendría, o incluso para evitar ser violentada en el ambiente de la guerra. Pero dado que no hay más información sobre su travestismo, lo que se deduce es que esta transgresión de género es la que impide que Riobaldo acepte su amor por un “hombre.” Es decir, que el empoderamiento y autonomía de Diadorim, basados en su performance de masculinidad, socavan las posibilidades de

entablar una relación sentimental con Riobaldo. Esto se debe a que Diadorim no representa para Riobaldo una mujer, o sea, un objeto cuya sexualidad se puede comprar, intercambiar, o violar. Como consecuencia, Riobaldo busca otras mujeres.

Aun cuando se relaciona con varias prostitutas en el sertón, Riobaldo menciona a tres en particular: Nhorinhá, Maria-da-Luz y Hortência. Dentro de la narración, la primera prostituta que aparece con nombre y de la que Riobaldo se acuerda con bastante frecuencia es Nhorinhá. Al tener relaciones sexuales con ella, él destaca que ella “[r]ecebeu meu carinho no cetim do pêlo — alegria que foi, feito casamento, sponsal” (49). Por esto, la relación con Nhorinhá va más allá de una simple transacción sexual, porque Riobaldo describe la relación sexual como si estuviera bendecida por la unión matrimonial. Es decir, que se trata de una unión que Riobaldo ve como simulacro de matrimonio. Además, cuando Diadorim dice que deben matar a la mamá de Nhorinhá (Ana Duzuza) por haber rebelado el secreto del jefe del grupo yagunzo, Riobaldo la defiende: “essa Ana Duzuza fica sendo minha mãe!” (54). Por tanto, se entiende que para Riobaldo, Nhorinhá representa más que una simple relación pasajera o sin importancia, y no simplemente una transacción económica y sexual.

Kathrin Holzermayr Rosenfield en *Desenveredando Rosa. A obra de J. G. Rosa e outros ensaios rosianos* (2006) señala que el nombre “Nhorinhá” está compuesto de “Nhor” (*senhor*) y “Nhá” (*sinhá* o señorita) y por tanto, este nombre “confunde em um nome próprio os pólos masculino e feminino, reiterando assim a imagem da androginia totalizante e da fusão dos contrários que caracterizam as virgens pagãs” (274). Por lo tanto, para esta crítica, Nhorinhá es similar a Diadorim porque encarna una androginia, pero “a androginia de Nhorinhá não é, no entanto, marcada pela pureza e pela

esterilidade, mas pela exuberância do prazer e da alegria” (274). Respecto a este comentario, debe recordarse que el estudio aquí realizado no considera a Diadorim como andrógino, porque esta lectura ignora su performance de masculinidad y coloca demasiado énfasis en su sexo, como se señaló en los capítulos anteriores. El análisis de Rosenfield, entonces, me sirve para destacar que Nhorinhá se caracteriza por la exhuberancia de placer y alegría y, de este modo, se diferencia de Diadorim no tanto por el género, sino por su sens/xualidad femenina. Y es precisamente esta caracterización la que le falta a Diadorim para que Riobaldo admita plenamente su amor por él, o sea, que Diadorim sea una mujer y Riobaldo sea heterosexual.

Con el paso del tiempo Riobaldo continua pensando en Nhorinhá, y dice que si se hubiera encontrado otra vez con ella “sabível sei, então minha vida virava.... Eu havia de me casar feliz com Nhorihá, como o belo do azul; vir aquém-de” (537). Con esta cita se nota que Riobaldo no rechaza a Nhorinhá por ser prostituta, sino que considera que puede ser su novia y/o esposa. Por tanto, ella además de representar la sensualidad femenina, también representa aquello que Riobaldo no sabe que Diadorim puede representar: una relación sentimental heterosexual.

En relación a Nhorinhá, José Maurício Gomes de Almeida, en “Quem tem medo de Guimarães Rosa? (Introdução à leitura de Grande sertão: Veredas” (2007), sostiene que este personaje “a prostituta da beira de estrada, representa, na narrativa, a face erótica do amor, embora tratada liricamente, como quase sempre ocorre com o erotismo na ficção de Guimarães Rosa” (115). En este sentido, hay que destacar, como lo hace Almeida que las prostitutas son personajes positivos en las narraciones de Guimarães

Rosa, como puede observarse en la novela corta “Dão-lalalão”<sup>40</sup> de *Corpo de baile* (1956). Las prostitutas en los textos de Guimarães Rosa generalmente son seres generosos que ayudan a los hombres y pueden llegar a dejar la prostitución para casarse. El mismo Riobaldo con respecto a las prostitutas, o como se llaman dentro de la narrativa de Guimarães Rosa “meretrices,” señala que ellas son “mulheres que são as mais nossas irmãs, a gente precisa melhor delas, dessas belas bondades” (251-52). En este sentido, por su profesión ellas desempeñan un rol importante que debe ser respetado y apreciado. Aun así debe enfatizarse que ellas son respetadas en la medida en que su sexualidad es un objeto que le sirve al hombre para colmar su deseo y/o impulsos sexuales.

Aunque Riobaldo menciona que se relaciona con otras prostitutas, no explica más su interacción y se olvida de ellas. Las únicas dos que tienen un mayor protagonismo son Maria-da-Luz y Hortência, quienes lo acogen como a un rey en el poblado Verde-Alecrim, cuando él ya es jefe yagunzo. Ellas son dueñas de su propia casa y de las tierras cultivables en aquella zona, lo cual las distancia de la imagen de la prostituta que trabaja por dinero. En este sentido, ellas no son prostitutas comunes, como señala Adair de Aguiar Neitzel, en *Mulheres Rosianas. Percursos pelo Grande Sertão: Veredas* (2004), sino que son cortesanas de lujo (71). Aun así, Riobaldo aclara que aunque eran bonitas ninguna se le comparaba a Nhorinhá (541) y claro, a ninguna recuerda como a ella. Sin embargo, de ellas, Riobaldo aprende que Filiberto, el yagunzo que montaba guardia, también tiene derecho a tener sexo (545). En este sentido, además de cariño, ellas le dan una lección de igualdad social para con sus subordinados.

---

<sup>40</sup> En esta novela corta, la esposa de Soropita había sido prostituta.

Otra faceta que se destaca con estas dos prostitutas es el bisexualismo, puesto que Riobaldo comenta que ellas eran “[m]ulheres sagazes! Até mesmo que, nas horas vagas, no lambarar, as duas viviam amigadas, uma com a outra — se soube” (545). Aparece, entonces, el discurso de la homosexualidad, pero no oculto y prohibido como entre Riobaldo y Diadorim, sino como bisexual, público y entre mujeres autónomas sexual y económicamente, o sea, fuera de las reglas de la sociedad patriarcal. Este discurso bisexual constituye también un eco de la homosexualidad latente entre Riobaldo y Diadorim, debido a que señala que las dos mujeres son bisexuales, casi como Riobaldo que ama a Diadorim, pero le gustan las mujeres. En este sentido, esta historia le sirve a Riobaldo para mostrar que se puede amar a personas de los dos géneros, con lo cual encuentra una justificación para sus sentimientos.

También, con respecto a las meretrices en la novela, Riobaldo aclara que a Diadorim no le gustaba que él tuviera relaciones sexuales con prostitutas o con otras mujeres. De hecho Riobaldo es consciente de los celos que le tiene Diadorim con cualquier muchacha, ya que le hizo prometer que se mantendría casto en cuanto durasen las peleas: “Vai, e vem, me intimou a um trato: que, enquanto a gente estivesse em officio de bando, que nenhum de nós dois não botasse mão em nenhuma mulher. Afiançado, falou: — ‘Promete que temos de cumprir isso, Riobaldo, feito jurado nos Santos-Evangelhos!’” (207). Puede verse, entonces, que Diadorim posee cierto discurso moralizador relacionado con el discurso religioso del “no fornicarás” por hacerlo jurar en el nombre del Evangelio. Pero Diadorim explica que se deben mantener alejados de las mujeres para no perder la valentía en el ambiente de guerra (208). Esta situación, no obstante, también puede verse como que Diadorim se siente celoso y no quiere compartir

a Riobaldo, sino prepararlo, educarlo para que sea un buen y fiel esposo para ella. De este modo, Diadorim también quiere ser la única “mujer” de Riobaldo, pero no llega a deshacerse de las mujeres como lo hace la Pintada y nunca llega a descubrir su cuerpo o a representar una sexualidad femenina convencional como doña Bárbara durante el episodio del rodeo. Los celos y el pacto de castidad, por tanto, representan el intento (y su imposibilidad) de Diadorim de competir con las otras mujeres y su sexualidad, porque las prostitutas representan lo que él no tiene—o no admite tener—y no comparte con Riobaldo: su sexo y sexualidad.

En general, la presencia de las meretrices en la novela señala que son mujeres buenas que ayudan a los hombres que necesitan tener sexo con una mujer, pero también brindan cariño. Por ello, y porque Riobaldo evita hablar de la transacción económica, ellas no representan simplemente el rol de la mujer como objeto de servicio sexual. En un mundo masculino en donde los hombres están alejados de las poblaciones, y de sus familias, ellas prestan un servicio necesario para mantener el ambiente heterosexual y pueden convertirse en novias o esposas. El performance de género de ellas es cómplice del sistema patriarcal, pero por ser prostitutas no representan una feminidad idealizada. Sin embargo, al ignorar el intercambio monetario Riobaldo busca mostrar que las meretrices son tan buenas que se nota que ellas performan una feminidad idealizada, puesto que reproducen la imagen de la mujer frágil, sumisa y social.

Además de las prostitutas, otros personajes femeninos que aparecen en la novela son las novias de Riobaldo antes de Otacília y que son Miosótis y Rosa’uarda. Ambas relaciones tuvieron lugar mientras él vivía en el Currálinho y estaba estudiando, es decir, que ellas remiten a una época en la que él vivía bajo la protección de su padrino y antes

de descubrir que él era su padre biológico. Asimismo, se trata de mujeres unidas a la iniciación sexual y sentimental de Riobaldo, antes de ser yagunzo. Con respecto a Miosótis, Riobaldo aclara que a pesar de haber sido novio de ella, no le gustaba porque en realidad estaba atraído por Rosa'uarda (139). De hecho sólo extraña a Miosótis cuando quiere que ella lo vea rebelado ante su padrino y escogiendo su propio destino (139). En este sentido, ella solamente le sirve a Riobaldo para que él pueda (de)mostrar su independencia y rebelión, es decir, que ella es un objeto en el cual él busca proyectar su nueva madurez para sentirse importante.

Por su parte, Rosa'uarda tiene más protagonismo en el texto, debido a que Riobaldo señala que ella “me ensinou as primeiras bandalheiras, e as completas, que juntos fizemos, no fundo do quintal, um esconso, fiz com muito anseio e deleite” (130). De esta manera, Rosa'uarda ocupa un lugar especial dentro de las mujeres que él ha tenido en su vida porque, como señala Neitzel, ella lo inició en el sexo (30-31). Entonces, por su sexualidad, ella se encuentra ubicada en el recuento memorialístico de Riobaldo, tal y como sucede con Nhorinhá. Estas dos mujeres son especiales en el sentido en que representan para Riobaldo una combinación entre las relaciones sexuales y sentimientos amorosos, pero con la diferencia de que Nhorinhá representa un amor y una relación de mayor madurez que el de Rosa'uarda, puesto que él ya no estaba bajo la protección de su padrino y era un yagunzo.

En una de las paradas del grupo yagunzo, Riobaldo conoce a Otacília, la única hija de un hacendado y se enamora de ella (206-07). A partir de esta relación, Otacília será la mujer que espera en la casa y es la novia en la distancia. Además, se trata de una relación seria desde el principio porque la intención de Otacília es la de casarse, ya que



cuando Riobaldo le pregunta cómo se llama una flor blanca, ella le responde que se llama “casa-comigo” (206). Pero cuando Diadorim le hace la misma pregunta ella responde “liroliro” (207). En este sentido, Otacília, a diferencia de las otras mujeres, tiene un rol más estable o permanente porque Riobaldo establece un compromiso con ella.

Sin embargo, hay que destacar que Riobaldo no se enamora de Otacília fácilmente o de repente. Después de haberse comprometido con Otacília, Riobaldo explica que no estaba interesado en las propiedades que ella iba a heredar porque “queria era só mesma Otacília, minha vontade de amor” (213). Por esto, Riobaldo busca destacar que escogió a Otacília (voluntad de amor) y escogió enamorarse de ella y mantener su amor, así sea en la distancia, lo cual se contrapone a su amor por Diadorim ya que él no lo escogió: “Diadorim pertencia a sina diferente. Eu vim, eu tinha escolhido para o meu amor o amor de Otacília” (444). De este modo, Otacília no está opuesta a Diadorim, sino que ella representa una forma que Riobaldo encuentra para combatir sus sentimientos amorosos y homosexuales por Diadorim.

Debido a que su amor por Diadorim le hace transgredir fronteras de género y cuestionar su identidad de hombre heterosexual masculino, Riobaldo selecciona a propósito una mujer que representa un amor limpio, puro y angelical en el sentido tradicional. Es decir, que el performance de género de Diadorim y el amor que él suscita en Riobaldo destaca que este último procura a una mujer que representa la feminidad enfatizada para que le garantice su heterosexualidad. Un claro ejemplo de esta situación es que Riobaldo encuentra una piedra preciosa (topacio) y se la regala a Diadorim, pero éste le pide que la guarde y sólo se la entregue hasta que venguen el asesinato de Joca Ramiro (390). Sin embargo, Riobaldo termina por mandarle la piedra a Otacília (457) y

por esto cambia el destinatario de un objeto que representaba su amor por Diadorim. Con esta acción Riobaldo desea mostrar públicamente, mostrarse a sí mismo y a Diadorim que ama a Otacília. Por ello, tanto la piedra como Otacília son elementos que Riobaldo usa para disminuir y cambiar el destinatario de su amor homosexual por Diadorim.

En este sentido, los dos personajes suscitan en Riobaldo sentimientos amorosos que él juzga bajo los parámetros de la sociedad patriarcal, y por eso rechaza el que siente por Diadorim y busca confirmar su interés por Otacília. De hecho, Riobaldo con respecto a esta última recuerda que “ela eu conheci em conjuntos suaves, tudo dado e clareado, suspendendo, se diz: quando os anjos e o vôo em volta, quase, quase” (156). Es decir, que ella representa para Riobaldo luz y paz, ya que también forja una conformidad con los patrones heteronormativos. Mientras que para él, cuando se da cuenta de que está enamorado de Diadorim, “[a]certei minha idéia: eu não podia, por lei de rei, admitir o extrato daquilo. Ia, por paz de honra e tenência, sacar esquecimento daquilo de mim. Se não, pudesse não, ah, mas então eu devia de quebrar o morro: acabar comigo!”(309). Este contraste entre las dos citas señala que Riobaldo asocia a Otacília con una tranquilidad que no tiene con respecto a su amor homosexual por Diadorim. Ella representa la heterosexualidad, la norma, el comportamiento aceptado tradicionalmente, la feminidad enfatizada, o sea, la heteronormatividad. El amor por Diadorim, mientras tanto, cuestiona su identidad y sociedad, por lo cual se entiende que Riobaldo considere suicidarse.

Aparte de ser mujer y por lo tanto, de confirmar y mostrar que Riobaldo es heterosexual, Otacília es bella y dócil: “Toda moça é *mansa*, é branca e *delicada*. Otacília era a mais” (206; el énfasis es mío). Respecto a Diadorim, Riobaldo señala que cuando su amigo está durmiendo y siente su respiración delicada y remisa es cuando más le gusta

(213), o sea, que le gusta Diadorim cuando se ve *manso* y *delicado*, cuando no contradice o cuestiona su comportamiento de hombre masculino heterosexual. A partir de estas dos citas, se observa que Riobaldo establece a Otacília y a Diadorim como diferentes y casi opuestos. Aun así para Riobaldo, Diadorim es bello cuando duerme porque no lo contradice y presenta una imagen feminizada, es decir, cuando se parece a una muchacha (*moça*) delicada y es dócil. Por esto, se nota que Riobaldo no rechaza su pulsión homosexual cuando Diadorim no actúa como hombre, es decir, cuando proyecta una imagen que se asemeja a la tradicional de la mujer, o sea, a la feminidad enfatizada (mansa y delicada). Lo que sucede es que Riobaldo adapta la imagen de Diadorim durmiendo a las convenciones de la feminidad enfatizada (muchacha dócil y delicada), para poder hablar de su amor. Este proceso de adaptación de la imagen de su amigo es justamente el que tiene lugar con el cadáver de Diadorim, porque una vez lo despoja del performance de género masculino, Riobaldo destaca la feminidad y sexualidad femenina de Diadorim y acepta su amor por “ella.”

Respecto al uso de la imagen de Otacília por parte de Riobaldo, Gomes de Almeida señala que ella es desde el primer momento tratada de forma idealizada (115). Por ello se nota la diferencia entre Diadorim y Otacília porque mientras una es la mujer ideal, el otro personaje es un “hombre” que vive para vengar la muerte de su padre. Otacília también es idealizada porque está lejos de Riobaldo y no interactúa con él. Es decir, que ella no corrige o educa a Riobaldo como sí lo hace Diadorim. Entonces, la mujer que vive en la distancia y con quien él no interactúa es quien representa la feminidad enfatizada, o sea, que Otacília representa a la mujer subordinada a Riobaldo y que no cuestiona su proceder.

A pesar de esta idealización, es justamente la mujer guerrera la que Riobaldo termina idealizado cuando la pierde. Es decir, que una vez sabe que es “mujer” Riobaldo no tiene miedo a confesar abiertamente su amor y su heterosexualidad. Aunque Diadorim representaba una confusión de sentimientos, al ser mujer no amenaza su hombría ni su heterosexualidad. Por lo tanto, hay un intercambio o inversión de roles entre Diadorim y Otacília: el ángel que era Otacília lo termina siendo Diadorim. Con la muerte de él, Riobaldo se da cuenta de que “ella” era el amor de su vida y la idealiza, pero lo acepta una vez ha convertido a Diadorim en mujer y ha reestablecido su heterosexualidad.

Respecto a estas comparaciones que Riobaldo establece entre Otacília y Diadorim, también hay que tener en cuenta que Otacília no representa a la mujer hogareña solamente, sino al mundo del sertón alejado de la lucha yagunza. Es decir, un mundo sin peleas y sin conflictos. Para Neitzel, hay dos grupos en el sertón: hacendados y trabajadores, y “[o]s primeiros representam a vida civilizada e a conservação dos costumes estabelecidos” (15), mientras que los yagunzos no están vinculados con la idea del trabajo fijo y establecido en un lugar determinado, como los hacendados (16). Otacília no sólo es el remanso de sentimientos amorosos confusos de Riobaldo, sino también la encarnación de un mundo estable, fuera de la guerra y de la clase alta. Además, a diferencia de las prostitutas, Otacília es hija reconocida de hacendado y vive con su familia, o sea, que ella es un bien valuable dentro de la sociedad patriarcal, que le permitirá a Riobaldo mejorar su posición socioeconómica.

Neitzel también señala que, en el sistema colonial feudal de los hacendados, la familia es importante porque es símbolo de estabilidad (17). Otacília, entonces, es el símbolo que representa la estabilidad sentimental y doméstica de la sociedad patriarcal y

de la clase alta. Al casarse con ella Riobaldo va a entrar en un ambiente socioeconómico, que es justamente el que su padre/padrino le niega por no reconocerlo legalmente.

Otacília, por tanto, representa lo que no tienen o no desean las prostitutas o sus antiguas novias porque no son hijas de hacendados y/o no viven dentro de las convenciones patriarcales asignadas a la mujer. Al mismo tiempo, Diadorim tampoco le permite acceder a este reconocimiento que Otacília simboliza, porque primero Riobaldo no sabe que su amigo es de sexo femenino, y luego cuando se entera de su condición sexual y clase social (hija de gran jefe yagunzo y hacendado), Diadorim no representa a la mujer buena de la sociedad patriarcal. Aun después de muerto, Diadorim no es la mujer buena porque, entre su performance de género transgresivo y su sexo, él representa a la mujer transgresora, a la rebelde, en términos de representación y performance de género.

Otra mujer que como Otacília representa el lado hacendado del sertón y la estabilidad familiar es la esposa de Hermógenes, quien es secuestrada por el grupo de Riobaldo para que Hermógenes los enfrente en la guerra. Dentro de la novela, ella no tiene nombre propio ya que es definida por su relación de cónyuge: mujer de Hermógenes. Para Neitzel, ella “é a representação do ser feminino no extremo do não-ser, sem nome, estéril, fechada sobre si mesmo, velando segredos” (108). Por esto, ella por ser la esposa de Hermógenes más que representar un personaje en especial o particular, simboliza la situación de la mujer como objeto en una sociedad patriarcal. Su existencia en la novela se origina en el estar casada con el enemigo y su situación es similar a la de Otacília, porque el papel de esta última depende de la relación de parentesco que establece o puede establecer con un hombre (Riobaldo).

También respecto a la esposa de Hermógenes, debe destacarse que ella descubre que Diadorim era físicamente una mujer, al desnudar su cadáver. Sobre esta situación Neitzel señala que “[e]lla foi incumbida da tarefa de preparar o ritual fúnebre de Diadorim: por suas mãos se concretizará a cerimônia que reintegrará o homem ao Uno” (110). Mientras que para Neitzel la esposa de Hermógenes une los dos lados opuestos de Diadorim, porque esta crítica realiza una lectura de Diadorim como andrógino, yo propongo una lectura diferente. Al descubrir el sexo del personaje, embalsamarlo y vestirlo con ropa de mujer, la esposa de Hermógenes trae el cadáver de Diadorim y por tanto, al personaje, a un espacio cobijado por las normas de la sociedad patriarcal. Es decir, que ella no sólo descubre el sexo de ella, sino que coloca al personaje dentro de la categoría de mujer tradicional al ceder uno de sus vestidos para enterrarlo como mujer. Por esta situación, la esposa de Hermógenes, aun a pesar de odiar a su marido, debido a su sumisión al rol de mujer/esposa de hacendado, reproduce las reglas del sistema patriarcal al cual pertenece ya que se las aplica al transgresor (Diadorim) y explica su cadáver según dichas reglas.

No obstante, Diadorim es diferente a los otros personajes femeninos no sólo por su performance de género masculino e identificación con el género masculino, sino también por las repercusiones que tienen lugar cuando se descubre que era de sexo femenino. Es decir, que al saberse que era una mujer travestida, se transparenta que su performance de género se oponía al intercambio de las mujeres, no era un objeto amoroso en el sentido convencional y no reproducía las reglas del sistema patriarcal sobre el comportamiento de género y la feminidad enfatizada. De este modo, el performance de Diadorim pone de manifiesto que Riobaldo llega a cuestionar su identidad y deseos

sexuales, al punto en que busca sujetos que reproducen la feminidad enfatizada y el sistema heteronormativo (Otacília y las prostitutas), para recuperar la confianza en su heterosexualidad y no sentirse marginal o rechazado en la sociedad a la que pertenece.

Por las transgresiones que representa el performance de género de Diadorim y la posible relación sentimental homosexual con él, Riobaldo decide tener como objeto amoroso a Otacília, y para ello crea una diferencia entre los dos personajes. Esta diferencia según Neitzel se debe a que “Otacília alimenta em Riobaldo a esperança de reordenação do caos, condição para alcançar a beatitude humana” (78). Esta reordenación que trae Otacília puede verse a nivel metafísico como señala Neitzel, pero para mí esta reordenación señala una ideología tradicional, ya que ante la inseguridad y el horror que le provocan el saberse homosexual, Riobaldo recurre a Otacília como forma de comprobar su heterosexualidad. Riobaldo no busca alcanzar una beatitud, como indica Neitzel, sino seguir las normas heteronormativas impuestas por la sociedad patriarcal. Dado que las relaciones que Riobaldo sostiene con sus novias cuando joven señalan su heterosexualidad inicial, Otacília representa una heterosexualidad continua y consistente.

A diferencia de esta situación, su relación con Diadorim niega o se opone a su heterosexualidad. Casi al final de la novela, Riobaldo después de haber descubierto el sexo de Diadorim, señala que “[p]orque eu, em tanto viver de tempo, tinha negado em mim aquele amor, e a amizade desde agora estava amargada falseada; e o amor, e a *pessoa dela*, mesma, ela tinha me negado” (621; el énfasis es mío). En este sentido, Riobaldo explica que Diadorim le negó el amor de mujer, “a *pessoa dela*”, o sea, su cuerpo y se observa, entonces, que este tipo amor y cuerpo es justamente el que buscó en las otras mujeres y que ellas le dieron sin problemas: amor heterosexual. La crítica que

Riobaldo le hace a Diadorim justamente se refiere a su condición sexual secreta, a la imposibilidad de haber tenido relaciones sexuales y haber admitido y desarrollado una relación sexual y sentimental, de acuerdo con los patrones heteronormativos. Esta negación de Diadorim es precisamente lo que las otras mujeres le dieron a Riobaldo, como ya se explicó. Los personajes femeninos analizados, entonces, se relacionan con Riobaldo a través de su rol sexual en la sociedad patriarcal del sertón, con excepción de Diadorim. Se destaca que Riobaldo utiliza a las mujeres, ya sea para tener relaciones sexuales, contrarrestar su amor por Diadorim o para provocar un enfrentamiento bélico, al secuestrar a la esposa de Hermógenes. Riobaldo no puede utilizar u objetivizar a Diadorim porque este personaje encubre su sexo y performa el género masculino, por lo cual se opone al sistema heteronormativo en el que Riobaldo confía.

La oposición al sistema heteronormativo que Diadorim representa para Rosenfield indica que en la sociedad patriarcal no hay un espacio para lo femenino. Así por ejemplo Rosenfield señala que Diadorim “aparece não apenas como a figura de uma renúncia heróica às aspirações particulares, mas simultaneamente como figura da impossibilidade de ser mulher e da exclusão ou marginalização nefastas do feminino” (272). Con esta cita se observa que esta crítica no considera que la masculinidad puede ser parte del “ser mulher.” Es decir, que Diadorim no es la figura de la imposibilidad de ser mujer, sino la figura de la posibilidad ser hombre y desarrollar una masculinidad femenina a partir de un sexo femenino. Por tanto, a diferencia de Rosenfield, considero que el “ser mulher” no debe reducirse a la feminidad tradicional o a espacios y roles femeninos, ya que éstos hacen parte del sistema hegemónico y por ello, perpetúan la desigualdad entre los géneros.



Con respecto a Otacília, Nhorinhá y Diadorim, Nunes señala que ellas representan tres tipos de amor que son formas o estadios diferentes de un mismo impulso erótico (145). El impulso primitivo y caótico está representado por Diadorim, el sensual por Nhorinhá y el espiritual es el de Otacília (145). Estos tres tipos, según Nunes, se convierten en un escalonamiento en donde se pasa “gradualmente, do sensível ao inteligível, do corpo à alma, da carne ao espírito, num perene esforço de sublimação, que parte do mais baixo para atingir o mais alto” (145). En este sentido, Nunes mide el amor como aspiración espiritual y, de esta forma, establece una jerarquía entre las relaciones puramente sexuales o de placer sexual o las que carecen de sexualidad.

Neitzel, que se basa en la crítica de Nunes, señala que el amor de Otacília es espiritual, suave y pacífico, el de Nhorinhá es sensual y de deleite sexual, y el de Diadorim le genera a Riobaldo un estado de confusión (47). Con estas lecturas críticas de Neitzel y Nunes se observa que estos críticos no tienen en cuenta que Riobaldo no divide a las mujeres entre las del amor carnal y las del espiritual, porque la relación sexual que él tuvo con Nhorinhá es suficiente para amarla y casarse con ella. Además, hay que tener en cuenta que el amor por Otacília es un amor heteronormativo y auto-impuesto. Es decir, que Riobaldo escogió amar a Otacília por tratarse de una muchacha bonita, de clase alta y femenina opuesta a lo que representa Diadorim. El problema con los análisis de Nunes y de Neitzel, entonces, es que ven que el amor de Riobaldo por Otacília como espiritual, cuando en realidad es un amor que reproduce las convenciones patriarcales.

Según Antonio Cândido en “O homem dos avessos”, la “ambigüidade afetiva, que faz o narrador oscilar, não apenas entre o amor sagrado de Otacília e o amor profano da encantadora “militriz” Nhorinhá, mas entre a face permitida e a face interdita do amor,

simbolizada na suprema ambigüidade da mulher-homem que é Diadorim” (305). Cândido coloca a Otacília y Nhorinhá como punto de oscilación para Riobaldo, al mismo tiempo que se debate por la naturaleza de su amor homosexual por Diadorim. A causa de esto, Cândido presenta una visión más compleja de los sentimientos amorosos de Riobaldo, pero aun así divide a las mujeres en amor sagrado, profano e ilegal, cuando, como se explicó, Riobaldo no lo ve así porque su relación con Nhorinhá es profana y sagrada al mismo tiempo y el amor por Otacília es heteronormativo—no necesariamente sagrado. Además, el amor por Diadorim es complejo porque trasciende barreras de género y cuestiona la identidad masculina heterosexual patriarcal de Riobaldo.

Por su parte, para Rosenfield la indecisión de Riobaldo entre Diadorim y las otras mujeres no se trata de titubear entre el amor homosexual y el heterosexual (*Desenverendo* 281). La indecisión es “uma representação poética da opção fundamental do sujeito humano, da sua liberdade de aceitar ou não o desafio da vida (de Eros, em termos freudianos) e da linguagem, renunciando à tentação fascinante da morte (Tanatos)” (*Desenverendo* 281). En este sentido, Rosenfield aquí parece apuntar hacia el discurso presente en la novela de que no hay polos opuestos, sino una diversidad de experiencias, amores y seres humanos. Justamente esta diversidad de roles termina por cuestionar el discurso tradicional sobre el amor, el cual considera las relaciones carnales inferiores o menos significativas que las relaciones espirituales heterosexuales.

El rol de las prostitutas, de las novias y de Diadorim cuestiona la categoría del amor tradicional y los discursos heteronormativos. El amor tradicional entendido como el que busca a la mujer como objeto de intercambio y como virgen, no es un amor espiritual o más desarrollado, sino un tipo de amor inmerso dentro de las relaciones de parentesco y

de los juegos de poder. La performatividad de Diadorim destaca la artificialidad del amor que Riobaldo busca sentir por Otacília. Al mismo tiempo, esta performatividad demuestra que las relaciones que Riobaldo establece con las prostitutas buscan complementar o suplir la falta de una relación sexual y sentimental heteronormativa con Diadorim. Asimismo, el tipo de amor heteronormativo, el placer sens/xual de Nhorinhá y de Rosa'uarda y el amor transgresor que Riobaldo siente por Diadorim, señalan una variedad de sentimientos y de posibilidades de amar en la novela; una riqueza que cuestiona las normas tradicionales respecto al sistema binario de género.

A continuación retomo las ideas principales sobre las tres novelas analizadas a lo largo de este capítulo. De este modo, discuto cómo las mujeres guerreras contrastan o complementan el performance de otros personajes femeninos en los textos y lo que la mediación del protagonista entre ellos implica.

## 6.6. Conclusiones

A partir del análisis de las relaciones entre las mujeres guerreras con los otros personajes femeninos, se observó que el performance de género de las mujeres guerreras consigue convertirse en una performatividad que demuestra la artificialidad del discurso hegemónico sobre la categoría de género y de la mujer. En específico, su performance de masculinidad destaca la feminidad enfatizada representada por los otros personajes femeninos de las novelas. Así por ejemplo en *Los de abajo*, las diferencias entre Camila y la Pintada señalan que Camila es objeto de intercambio y continua el intercambio de mujeres, mientras que la Pintada se rehúsa a ser objeto y de hecho impide este intercambio. En *Doña Bárbara* las diferencias entre doña Bárbara y Marisela señalan que

esta última al subordinarse a Santos representa la feminidad enfatizada. Al mismo tiempo, se destaca el empoderamiento de doña Bárbara como transgresivo, autónomo y permeada por elementos sexuales e indígenas. Y por su parte, en *Grande sertão* la transgresión del performance de Diadorim destaca que Riobaldo recurre a Otacília y a las prostitutas, para oponer figuras que representan la sexualidad femenina y/o la feminidad enfatizada a un amor que le hace cuestionar su identidad de género y deseos sexuales. O sea, que el performance de Diadorim cuestiona la artificialidad del discurso hegemónico sobre el amor, la identidad de género y los deseos sexuales.

El análisis de las relaciones entre los personajes femeninos también mostró que ellos se relacionan a través de un hombre. A pesar de la diversa presencia femenina durante la Revolución Mexicana, los dos personajes femeninos principales se encuentran allí a raíz de Demetrio. O sea, que su relación e interacción está determinada por él. En la novela de Gallegos, las diferencias entre doña Bárbara y Marisela se comienzan a perfilar y se definen a raíz de la intervención de Santos, ya que él evita que Marisela repita la historia de su mamá. Y por último, en la novela de Guimarães Rosa las relaciones entre las mujeres y Diadorim están mediadas por Riobaldo porque, además de ser el narrador protagonista, ellas le restituyen su heterosexualidad, la cual de cierta forma le había sido “robada” por su atracción física y amor espiritual por Diadorim.

En este sentido, la transgresión de la mujer guerrera versus la convencionalidad de género de los otros personajes femeninos está mediada por el protagonista. Demetrio en *Los de abajo* prefiere una mujer sobre la otra y Camila se somete a él; Santos en *Doña Bárbara* educa a una y desprecia a la otra, y Marisela se somete a él, y Riobaldo en *Grande sertão* compara a las mujeres y destaca a Otacília para rechazar a Diadorim, o

sea, que somete a Otacília a sus necesidades y ella se somete a él. Por lo tanto, la transgresión de la mujer guerrera enfatiza el rol tradicional desempeñado por otros personajes femeninos, y también destaca que el protagonista rechaza a la mujer guerrera y prefiere a las mujeres que representan las convenciones de la sociedad patriarcal. Esto se debe a que estos personajes no cuestionan ni comparten el poder de los protagonistas, no ponen en duda su masculinidad y no retan las estructuras de sus sociedades patriarcales, como sí lo hacen las mujeres guerreras. El protagonista, entonces, al buscar dividir a las mujeres de forma dicotómica representa la lógica y las normas de la sociedad patriarcal. Él rechaza a la mujer guerrera porque ella cuestiona este sistema que él representa o en el que él confía, debido a que ella transgredió fronteras y propuso e impuso nuevas reglas a partir de sus masculinidades femeninas y empoderamiento.

La transgresión del performance de género que una mujer guerrera desempeña, el cuestionamiento de su contexto y las alternativas que propone al comportamiento tradicional de las mujeres, se pasan a estudiar en otros textos en el siguiente capítulo. Es decir, que se extiende el estudio sobre el performance de género de la mujer guerrera al examinar obras que incluyen personajes de mujeres guerreras, ya sea en la Revolución Mexicana—en narraciones posteriores a *Los de abajo*—, en textos y películas que presentan guerrilleras en la Revolución Cubana, Sandinista, en la guerra civil salvadoreña y en movimientos guerrilleros como en el Brasil, así como en novelas contemporáneas sobre bandidas. Con este análisis se busca demostrar que el tema de la mujer guerrera y su transgresión de género no se limita a las tres novelas regionalistas estudiadas, sino que se mantiene vivo y es un tema importante a lo largo del siglo XX y principios del XXI.

## CAPÍTULO VII

### LA MUJER GUERRERA EN LATINOAMÉRICA: SOLDADA, GUERRILLERA Y BANDIDA

“I stress that hegemonic masculinity embodies a “currently accepted” strategy. When conditions for the defence of patriarchy change, the bases for the dominance of a particular masculinity are eroded.” (Connell, *Masculinities* 77)

#### 7.1. Introducción

El protagonismo de la mujer guerrera se ha presentado a lo largo de la historia y, por supuesto, ha continuado en Latinoamérica en el siglo XXI. De hecho, la presencia de este personaje se consolida y oficializa en los ejércitos revolucionarios de Cuba y Nicaragua. Por tanto, este capítulo más que continuar desarrollando las estrategias del performance de género de los tres personajes hasta el momento estudiados—la Pintada, doña Bárbara y Diadorim—se encarga de expandir el análisis del performance de la mujer guerrera. Para ello, llevo a cabo un levantamiento de una variedad de tipos de textos que presentan diferentes imágenes que la mujer guerrera consigue tener, ya sea como personaje ficcional o sujeto histórico, en obras literarias, periodísticas, académicas y en textos que pertenecen a la cultura popular.

El objetivo de este capítulo es examinar las estrategias de empoderamiento y de performance de género, en personajes femeninos que deben masculinizarse o que son masculinas en el rol que desempeñan como mujeres guerreras. De esta manera, el análisis de la ropa, los nombres, las relaciones con hombres y mujeres, que fueron los temas analizados en los capítulos anteriores, se siguen manteniendo como estrategias de las mujeres guerreras. Sin embargo, debe señalarse que hay temas que prevalecen sobre los

otros debido a las particularidades de cada texto y el contexto en el que fueron producidos. Estos cambios se deben a que las mujeres a lo largo del siglo XX consiguieron una mayor participación política y social dentro de sus sociedades y, como consecuencia, el proceso de masculinización se ve modificado.

Entonces, la hipótesis que se sostiene en este capítulo es que la figura de la mujer guerrera se mantiene viva a lo largo del siglo XX y principios del XXI, precisamente porque se va modificando y redefiniendo. Esta permutación se debe, en primer lugar, a la existencia de otras revoluciones y movimientos guerrilleros después del mexicano, ya que la guerra y la violencia se encargan de mantener viva la participación de la mujer. Segundo, el triunfo de la revolución y subsiguiente instalación de un ejército revolucionario, como en Cuba y en Nicaragua, permite la incorporación de la mujer al ejército y que muchas guerrilleras continúen vinculadas con el nuevo gobierno y sus estructuras militares. Tercero, la imagen de la mujer guerrera se mantiene viva—aunque modificada—en la figura de la bandida, debido a la urbanización, desarrollo de las ciudades y a los índices de criminalidad que se originan en la pobreza y el desequilibrio social. Es decir, que una de las transformaciones que sufre la imagen de la mujer guerrera es que deja de estar localizada en un ambiente de guerra y/o rural, para ubicarse en la pobreza de las urbes. Su lucha es, entonces, la de sobrevivir e intentar mejorar su posición socioeconómica. Y por último, la imagen y transformación de la mujer guerrera está influenciada por el feminismo y la lucha por un mejor acceso a los derechos por parte de la mujer en el siglo XX. En el momento en que las mujeres consiguen obtener una mayor participación política y dejan de limitar su espacio de actuación a la casa, es

decir, cuando tienen una vida más pública, la mujer guerrera consigue ser respetada como “guerrero” y se le permite actuar en las mismas áreas que los hombres.

Debido a las constantes luchas en Latinoamérica, la figura de la mujer físicamente fuerte, involucrada en peleas, transgresora y en busca de empoderamiento se mantuvo viva. Por una parte, puede verse que mientras los distintos conflictos armados, la opresión dictatorial y la criminalidad mantuvieron viva la imagen de los bandidos y guerrilleros, por otra parte, la lucha feminista al sostener la posición de la mujer en la sociedad como un asunto primordial generó más posibilidades de ver a la mujer fuera del hogar y de roles tradicionales. Por tanto, a la imagen del guerrero se le equipara la figura de la guerrera, de la mujer que se comporta como hombre. Además, la mujer guerrera se termina de consolidar en el imaginario colectivo porque ya no se trata de una figura ficcional o novelesca o de tradición oral (romances o corridos) solamente, sino de un sujeto de carne y hueso, o sea, de la vida real y del diario vivir latinoamericano. Aun así, ella adquiere dimensiones de leyenda a raíz de la fuerza que tiene la tradición oral, la manipulación de los medios de comunicación y su presencia revolucionaria.

Para llevar a cabo el estudio aquí propuesto, este capítulo se divide en tres partes que muestran la complejidad y diversidad de la mujer guerrera. Primero, entonces, se amplía el panorama literario de la Revolución Mexicana con respecto a la figura de la mujer guerrera, al tener en cuenta obras de escritores tales como Nellie Campobello, Francisco Rojas González y Elena Poniatowska, que publicaron después de *Los de abajo*. Segundo, se estudian otros movimientos revolucionarios latinoamericanos a partir de textos donde aparece la guerrillera, como en la Revolución Cubana, en la Sandinista, en la guerra civil salvadoreña y en movimientos guerrilleros brasileños y peruanos. Y



tercero, la última parte del capítulo se concentra en personajes de bandidas en novelas, novelas históricas, entrevistas y películas latinoamericanas, ya sea en textos que recrean figuras históricas, se inventan personajes y/o que presentan a la mujer marginal a la ley, como la pirata y la narcotraficante. De esta forma, las tres secciones de este capítulo—la mujer en la Revolución Mexicana, la guerrillera y la bandida—complementan el análisis del performance de género de la mujer guerrera hasta ahora realizado.

Entonces, a continuación, examino con atención la figura de la mujer guerrera en la Revolución Mexicana, en obras posteriores a la novela de Azuela y en narraciones que o están directamente relacionadas con la Revolución o que la tratan como uno de sus temas. Por esto, se analizan personajes de mujeres guerreras en escritores como Francisco Rojas González, Agustín Yáñez y Elena Poniatowska.

## 7.2. La mujer en la lucha armada de la Revolución Mexicana

El tema de la Revolución Mexicana es un tema constante en la literatura mexicana. De hecho, la gran mayoría de las novelas sobre este periodo se publicó después del final de la Revolución, por lo cual estos textos siguieron manteniendo el tema vivo años después. Como se explicó en la introducción de esta disertación, las novelas o narraciones del ciclo de la Revolución se pueden dividir en dos diferentes etapas: la primera de ellas, según John Rutherford en “La novela de la revolución mexicana” (2006), le corresponde a escritores tales como Mariano Azuela, puesto que escribe y publica durante la Revolución (233). Y la segunda etapa u ola comienza después de terminadas las luchas, y en esta etapa las obras se encargan de revisar los acontecimientos (“La novela” 234). Las novelas analizadas en esta sección pertenecen a esta segunda

etapa y de una forma u otra revisan la Revolución, así como el performance de género de las mujeres y su lucha por un acceso igualitario a los derechos humanos. La hipótesis que se sostiene es que la imagen de la mujer en el combate, con excepción de la obra de Azuela, cobra más importancia y protagonismo con el paso del tiempo, y su condición de género es más explorada. Esta situación se relaciona con la aparición de otros textos que presentan mujeres guerreras o mujeres fuertes, como los personajes interpretados por la actriz María Félix en el cine y las películas dirigidas por Matilde S. Landeta.

Después de *Los de abajo* y las otras novelas de Mariano Azuela, quizá las obras más famosas de la Revolución son las de Martín Luis Guzmán y José Vasconcelos. Como se señaló en el quinto capítulo, tanto *El águila y la serpiente* (1928) como *La sombra del caudillo* (1929) de Guzmán se destacan por la falta de personajes femeninos envueltos en la Revolución, ya sea en el campo de batalla o en las luchas políticas. Esto mismo sucede con las obras de Vasconcelos, puesto que no hablan de las mujeres en la guerra o de las soldaderas. De hecho, la única soldadera que Guzmán menciona aparece brevemente en *El águila y la serpiente*. Esta obra es el testimonio de Guzmán sobre su experiencia revolucionaria, desde el asesinato de Madero, pasando por su exilio, los viajes que hizo, los líderes revolucionarios que conoció, cómo intervino políticamente entre las distintas facciones, y cómo se da cuenta de que no está de acuerdo con ninguno de los tres grandes líderes: Villa, Carranza y Zapata. Sus memorias terminan cuando Guzmán le miente a Villa diciéndole que va a volver y en realidad huye.

Una mujer guerrera aparece en esta obra cuando Guzmán describe cómo ve al güero Carrasco por primera vez y señala que “[i]ba en carroza abierta, terciada la carabina a la espalda, cruzado de cananas el pecho y acompañado de varios oficiales

masculinos y uno femenino y notorio: la famosa *Güera Carrasco*” (108). A pesar de la notoriedad de la güera, el güero Carrasco es tan estafalario que la presencia de ella se pierde al lado de él: “La *Güera* – se comprendía en seguida – se esforzaba a su vez por ocupar sitio y llamar la atención; pero en este punto Carrasco la traía hecha añicos. Él, pese al cansancio que parecía doblegarlo – y sin pretenderlo ni saberlo quizá –, acaparaba las miradas del público” (109). Aun cuando la güera es un personaje “famoso y notorio”, Guzmán se encarga de desbaratar esta imagen al tiempo que reivindica y enfatiza la del güero. Por esto, se observa que en la obra de Guzmán la presencia de la soldadera además de ser escasa es marginada, porque ella no es tan estafalaria y natural como el güero. Es decir, que a pesar de ser oficial y de ser una mujer en un ambiente masculino, o sea, una figura novedosa—una mujer guerrera—ella no se equipara al hombre con el que está. De este modo, la güera es visible en la medida en que está con el güero y no por ella misma. Tal vez por esto ni siquiera tiene nombre propio, sino que su apelativo señala su dependencia para con el revolucionario. Ella es la versión femenina de él (güero-güera), es su pareja por llevar el apellido Carrasco y está subordinada a él porque su actitud es artificial. Al final de la breve descripción, la imagen que se tiene de la güera no es de una revolucionaria o de una versión femenina del revolucionario, sino de una versión artificial y mucho menos carismática que la del güero. Por tanto, la “oficiala” es un remedo, caricatura o si se quiere una versión menor, artificial y dependiente del “oficial,” porque el verdadero revolucionario es el hombre.

Considero que esta obra de Guzmán no presenta soldaderas porque el mundo de la Revolución que muestra era el de los altos mandos o de fiestas elegantes con mujeres de las clases altas. Ya que su mundo no es el de la lucha y los combates, solamente cuando

va por la calle habla de las prostitutas en los cafés, por lo cual a las soldaderas o las mujeres de la tropa no aparecen y no son descritas. Luis A. Marentes en *José Vasconcelos and the Writing of the Mexican Revolution* (2000) señala con respecto al mundo en el que viven involucrados, tanto Guzmán como José Vasconcelos durante la Revolución, que ellos representan a autores que escriben en el mundo de “los de arriba” (6). Y claro, en este mundo la presencia de las mujeres guerreras, soldaderas y soldadas era vedada.

Otro escritor que como Azuela escribe sobre los de abajo es Rafael Muñoz, como por ejemplo con el personaje Tiburcio Maya de la novela *¡Vámonos con Pancho Villa!*, (1931). Sin embargo, a diferencia de Azuela en esta obra no aparecen mujeres guerreras, y las soldaderas sólo aparecen como personajes de fondo en los trenes de los carrancistas (39). En este sentido, personajes femeninos importantes en el mundo de la Revolución después de *Los de abajo* sólo vuelven a aparecer en 1931, cuando se publica la primera obra escrita por una mujer sobre la Revolución Mexicana: *Cartucho. Relatos de la lucha en el norte de México*. En esta obra de Nellie Campobello, vuelven a aparecer personajes femeninos y, según Max Parra en *Writing Pancho Villa's Revolution. Rebels in the Literary Imagination of Mexico* (2005), la mayoría de ellos pertenecen a clases sociales no privilegiadas (49).

*Cartucho* más que ser una novela presenta escenas o cuadros cortos sobre la Revolución, y precisamente uno de ellos incluye ya no a una soldadera sino a una oficial: la coronela villista Nacha Ceniceros, que “usaba pistola y tenía trenzas” (66). En el relato de Nacha, que es el que interesa aquí, ella es una mujer que desempeña un alto cargo dentro de la jerarquía militar, y quien al limpiar su pistola ésta se dispara y asesina al hombre de quien ella estaba enamorada. Cuando le cuentan a Pancho Villa del asesinato,

él manda a fusilar al culpable a pesar de que le aclaran que es una mujer y que es Nacha (66). Sin embargo, el relato no termina ahí porque la segunda parte explica que después se supo la verdad: Nacha no había muerto sino que se había regresado a su casa desengañada de la Revolución. Asimismo, se aclara que ella era fuerte, tenía destreza varonil, y peleó en la Revolución porque le habían matado al papá. Por último, el relato destaca que se creó una leyenda negra sobre Villa que debe ser revisada, así como se hizo con Nacha (67).

Debido a que Villa manda fusilar a Nacha, a pesar de que le aclaran que es mujer y es Nacha, la primera parte del relato señala que por lo general a las mujeres no se las fusila. También indica que una mujer que desempeña tareas de hombres puede sufrir sanciones: asesinar a sus seres más queridos y ser condenada a muerte. No obstante, la segunda parte del relato reescribe la historia de Nacha y explica que ella se había retirado desengañada de los que pretendieron repartirse los triunfos revolucionarios (66). Esta segunda parte también aclara que Nacha “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” (66-67). Nacha es fuerte, ágil, y como coronela, usa armas y cuestiona la decadencia del discurso revolucionario. Ella es una doña Bárbara, pero con la diferencia de que estaba comprometida con una causa noble: la Revolución.

De acuerdo con Tabea Alexa Linhard, en *Fearless Women in the Mexican Revolution and the Spanish Civil War* (2005), la segunda parte del relato de Nacha sólo aparece en 1960 cuando Campobello reedita su obra (168). Entonces, a partir de la segunda edición del relato sobre Nacha, se observa la presencia de las soldadas u

oficialas en la Revolución, la reescritura de su rol y cuestionamiento del proceso revolucionario. Mientras en la primera parte del relato, la publicada en 1931, Nacha pierde el control de su arma, del elemento que simboliza su poder, la segunda parte publicada en 1960, se encarga de destruir esa leyenda. Entonces, el relato terminado en 1960 destaca, por una parte, que la leyenda de Nacha de 1931 buscaba demostrar que una mujer fuera de su esfera permitida se destruye a sí misma. Al mismo tiempo, la segunda parte—la agregada— saca a relucir otra historia (la verdadera) que no enfatiza las trenzas de Nacha (un elemento femenino tradicional) y la pérdida de su objeto amoroso. Lo que destaca es que Nacha es tan fuerte y ágil como los hombres, y que no hace parte de la corrupción de ideales. A causa de esto, el relato provee una lectura diferente de un personaje que era castigado por su transgresión y destaca el performance de masculinidad (fuerza física) de Nacha. Esto se debe a que ella consigue desplegar una masculinidad hegemónica—la más deseada entre los hombres—, al comportarse y ser tan fuerte como los hombres. Para Linhard, la segunda versión del relato representa una domesticación de la mujer “sin miedo,” debido a que Nacha vuelve a su hogar (171). Sin embargo, a diferencia de Linhard, considero que el relato editado en 1960 señala una revisión de historias que deben cuestionarse, al tiempo que señala una crítica de la Revolución por parte de Nacha, ya que ella regresó a su casa “seguramente desengañada de la actitud de los pocos que pretendieron repartirse los triunfos de la mayoría” (66). Además, esta versión explica y justifica la masculinidad femenina del personaje, o sea, que más que domesticar a Nacha destaca su masculinidad, su transgresión de género.

Sin embargo, hay que señalar que Nacha, más que ser uno de los muchos personajes de mujeres guerreras en *Cartucho*, es casi una excepción. Esto se debe a que

la mayoría de las mujeres en esta obra generalmente son las testigos de las luchas, de los enfrentamientos y de los cadáveres. Ellas están mejor ejemplificadas en “Las mujeres del norte,” porque los personajes femeninos de este relato presenciaron las luchas y vieron salir a los hombres en busca de la muerte. En este sentido, más que elaborar la imagen de la mujer guerrera, la obra muestra la presencia diversa que las mujeres tuvieron en la Revolución. Y en relación con el relato de Nacha, éste rescata y luego, en la versión de 1960, limpia y hasta cierto punto idealiza la imagen de la mujer guerrera revolucionaria.

La figura de la soldadera y de la mujer guerrera habría de tomar fuerza hasta el punto de llegar a ser la protagonista de una de las novelas de Francisco Rojas González, *La negra Angustias*. Esta novela fue publicada en 1944 y en ese mismo año ganó el Premio Nacional de Novela en México. La obra narra la historia de Angustias, una mulata que escapó de su casa por haber asesinado a un hombre que la acosaba sexualmente. En un mesón escucha hablar sobre los zapatistas y decide levantar en armas a los que están en el mesón y unirse a la Revolución. Ella se convierte en la jefe del grupo, recibe el título de coronela, se viste de charro y porta armas, pero se enamora de su profesor, Manuel de la Reguera y Pérez Cacho, un señorito mimado. Cuando el grupo de Angustias debe huir de Cuernavaca, ella se roba al profesor y se va con él a su pueblo. Allí Angustias tiene relaciones sexuales con Manuel, y a partir de este encuentro sexual, los roles entre los dos cambian completamente. Angustias que era la que tenía el poder y el mando se vuelve sumisa, y el profesor que era asustadizo y sumiso se empodera y se convierte en un Casanova. Él se termina llevando a Angustias a la ciudad para conseguir la pensión de ella por haber sido coronela en la Revolución, pero mientras él vive la gran vida, ella vive en un barrio pobre y cuida al hijo de los dos.

Entonces, el performance de masculinidad de Angustias se basa en su liderazgo, en su título militar, en el usar armas y vestirse como hombre. Su ropa de hombre consiste en “un hermoso traje de charro, de gamuza de venado con cachirulos de cabritilla blanca y botones de plata, un par de zapatos de vaqueta de esos llamado ‘de dos riendas’ y un gran sombrero de pelo con enormes alas arriscadas y alta copa” (99). Este era el traje que uno de sus subordinados, Güitlacoche, había conseguido para sí mismo, pero ella se lo hace quitar porque lo quiere para ella, y al usarlo se apropia de la imagen de masculinidad más deseada por los hombres—la del charro. Angustias refuerza esta imagen masculina con un símbolo fálico, una pistola “Colt, ‘Tres Caballos’, calibre cuarenta y uno” (80), y es de hecho la pistola “44” la que evita que los hombres se propasen con ella (121).

Además de la masculinidad de Angustias, la novela subraya el racismo al que ella está supeditada, puesto que aun cuando transgrede barreras y se empodera, la sociedad tradicional que Manuel representa le recuerda que no puede alcanzar todo por ser “negra” (172). Esta opresión, entonces, también se remite a su género, raza y clase. A pesar de ser mulata y hermosa, Angustias es tratada como “negra,” por lo cual es discriminada y rechazada; sólo siendo coronela y portando armas ella consigue el respeto de hombres y mujeres. Sin embargo, su falta de educación formal y su amor por Manuel la terminan convirtiendo en marioneta de él. Por esto, la mujer guerrera—o la coronela—es dominada y doblegada por el hombre con el que tiene relaciones sexuales. Su virginidad le permitía escapar mecanismos de control patriarcales y ser coronela, pero una vez Angustias tiene relaciones sexuales (pierde su virginidad) se somete al rol tradicional.



Esta novela de Rojas González fue adaptada y llevada al cine por Mercedes S. Landeta en 1949. Una de las diferencias fundamentales entre la obra escrita y la adaptación cinematográfica es el final, porque el personaje de Angustias en la adaptación de Landeta no se roba ni se somete a Manuel, sino que se convierte en un ser independiente que continua peleando en la Revolución. De este modo, Landeta reescribe las debilidades del personaje y hace que Angustias las supere ante la necesidad de seguir luchando, o sea, que la mujer guerrera encuentra una causa en la Revolución. Respecto a esta situación, Susan Dever considera en “Las de abajo: la Revolución Mexicana de Matilde Landeta” (1994) que las adaptaciones y la dirección de Landeta muestran cómo ella subvierte la imagen del melodrama, donde la mujer debía feminizarse y regresar a la esfera doméstica por haberse masculinizado a raíz de la Revolución (44). Mientras Rojas González hace que Angustias se feminice y deje la Revolución, Landeta hace de Angustias un personaje independiente y comprometido con la lucha política y social.

Ante esta diferencia entre los personajes, hay que preguntarse qué puede haber influenciado a Rojas González a escribir un personaje tan fuerte y a la vez tan débil. Como se acaba de señalar, se trata de una época en la que la mujer había transgredido barreras al participar en la Revolución y se buscaba que regresara al hogar, a sus roles tradicionales. Asimismo, hay que tener en cuenta que el carácter y cambio de Angustias hacen parte del tema tradicional de la mujer rebelde o transgresora que termina por asumir plenamente su rol tradicional de género femenino. Este tema está presente en las comedias del Siglo de Oro español en las que la mujer transgresora—como la vestida de hombre—finalmente se somete a las reglas de su sociedad y el orden se restaura, como Rosaura en *La vida es sueño* de Pedro Calderón de la Barca. Este tema también se

observa en novelas brasileñas como *Senhora* (1875) de José de Alencar con el personaje de Aurora, y en *Luzia-homem* (1903) de Domingos Olímpio con Lúzia, donde la mujer fuerte y/o masculina debe perder su poder (económico o físico) para feminizarse o recuperar su feminidad. En el texto de Rojas González, *Angustias* al convertirse en mujer de Manuel no puede ser y verse más como la Coronela. *La negra Angustias*, entonces, hace parte de la tradición patriarcal que perpetúa la heteronormatividad.

Igualmente, considero que existen otras dos influencias importantes en la construcción del personaje de *Angustias*. Una de ellas es justamente la novela de Rómulo Gallegos, *Doña Bárbara*. Esta relación entre las novelas fue estudiada por Seymour Menton en un artículo de 1954 “*La negra Angustias*, una *Doña Bárbara* mexicana.” Este crítico señala varios puntos en común entre las dos obras, como la derrota de la mujer por el hombre culto, pero a diferencia de Menton, considero que la sexualidad también juega un papel importante entre los dos textos.<sup>41</sup> Mientras la violación le proporciona a doña Bárbara un conocimiento sobre su cuerpo y su sexualidad que le permite escalar socialmente, en *La negra Angustias* esta dinámica es revertida en los personajes principales. Es el encuentro sexual el que marca el empoderamiento de Manuel sobre *Angustias*, es decir, que quien se empodera a raíz del acto sexual es el hombre y no la mujer que ha sido bárbara. De esta forma, el profesor débil y miedoso se convierte en doña Bárbara, y *Angustias* representaría más a uno de los hombres que doña Bárbara usó, como por ejemplo Lorenzo Barquero. *Angustias* que había sido bárbara por ser revolucionaria se “doma” con la penetración sexual, y se restablece el orden tradicional.

---

<sup>41</sup> La diferencia entre mi lectura y el análisis de Menton radica en que mientras este crítico observa que a través del acto sexual *Angustias* hace que Manuel se reconcilie con su propio sexo (305), yo veo una vuelta a los roles tradicionales de género. Es decir, que con las relaciones sexuales los personajes pierden el carácter transgresivo que los había caracterizado en su sociedad: la mujer fuerte/dominadora y el señorito mimado.

De este modo, Rojas González reescribe la historia entre Santos y doña Bárbara, para mostrar que la mujer transgresora puede volver al rol de género tradicional.

La última influencia en la construcción del personaje de Angustias en la novela de Francisco Rojas es María Félix y las películas sobre la Revolución. Para 1944, año de publicación de *La negra Angustias*, María Félix ya había filmado *Doña Bárbara* (1943), en un guión adaptado por el mismo Rómulo Gallegos, y en 1944 protagonizaría *La mujer sin alma*, película con la cual su carrera como “la doña,” —el apodo con el que sería más conocida—se consolidaría. Debido a esta situación, *La negra Angustias* muestra que la imagen de la mujer guerrera revolucionaria, no sólo se alimenta de la historia de la Revolución, sino también de la literatura extranjera contemporánea y del cine que reproduce imágenes de diferentes mujeres guerreras.

Otra de las novelas que pertenecen al ciclo de la Revolución mexicana y que presentan mujeres guerreras es *Al filo del agua* (1947) de Agustín Yáñez. Esta obra se sitúa en el ambiente de un pueblo durante el porfiriato y en la prerrevolución, y se trata de un pueblo muy religioso, triste y aislado donde el poder lo sustentan los sacerdotes y hay una fuerte represión sexual. Entre los personajes principales se encuentra María, que es una de las sobrinas del cura Dionisio, es soltera y se aburre en el pueblo. Al final de la novela María decide junto con la viuda de Lucas González unirse a la Revolución. Cuando llegan los revolucionarios al pueblo, en las últimas páginas de la obra, se comenta que hay mujeres entre ellos: “¿Ya saben que muchas mujeres andan con los maderistas, carabina en mano, las cartucheras cruzadas en el pecho?” (238). Con esta cita, la obra de Yáñez confirma la existencia de la soldadera o la soldado o la acompañante de la tropa. Además, este texto indica que no todas las mujeres en la

Revolución eran prostitutas o campesinas, porque hay viudas o solteras que no se sentían cómodas en ambientes represivos y, por ello, se levantan en armas.

Al mismo tiempo, *Al filo* señala cómo dentro del pueblo se condena a las mujeres que se unieron a la causa revolucionaria, porque son mujeres “perdidas” y “malvadas” (239). De hecho la última imagen que se menciona de María es que “también gritaba <¡Viva Madero!> como borracha, y que se iba a pelear por la justicia de los pobres; que llevaba cananas y carabina; que se quitó el vestido negro” (240). De este modo, María al estar uniéndose a los revolucionarios y estar apoderándose de elementos tradicionalmente masculinos y revolucionarios, como las cananas y la carabina, se está convirtiendo en mujer guerrera. Al mismo tiempo, ella está rompiendo su imagen anterior porque ya no se viste de negro y parece estar borracha. *Al filo*, entonces, presenta cómo las mujeres se unen a la lucha y cómo pasan a ser vistas por la sociedad tradicional, ya que son juzgadas por transgredir barreras tradicionales de conducta.

Entre las novelas mexicanas que tratan el tema de la Revolución, pero que fueron escritas después de los años sesenta, se encuentran *La muerte de Artemio Cruz*, *Los recuerdos del Porvenir*, *Hasta no verte*, *Jesús mío*, *Como agua para chocolate* y *Por debajo del agua*. En la primera de ellas, la novela de 1962 de Carlos Fuentes, la mujer aparece en la guerra porque es robada y se convierte en amante de quien se la robó hasta que los federales la ahorcan. Regina (la robada) es la víctima que termina siguiendo a su victimario y es asesinada por sus enemigos, mientras que Artemio (el ladrón) es el héroe que sobrevive a la Revolución. Por tanto, la presencia femenina en la lucha se origina y sustenta en las necesidades afectivas y sexuales de los soldados, y no en la participación voluntaria y guerrera de la mujer.

Por su parte, *Los recuerdos del porvenir* (1963) de Elena Garro se enfoca en la Guerra de los Cristeros<sup>42</sup> y la presencia femenina está más desarrollada, ya que las mujeres involucradas en la lucha son las hermosas amantes de los militares y las mujeres del pueblo. Las amantes de la cúpula militar le dan vida al pueblo, pero más que ser robadas por un militar, viven en un hotel con muchos lujos y una de ellas, Julia, se escapa con Felipe Hurtado un forastero que había llegado al pueblo. También, el militar que Julia deja, Francisco Rosas, se consigue a Isabel, una muchacha del pueblo de clase alta, para que sea su amante, es decir, que no se la roba o se la lleva lejos de su familia ya que ella acepta voluntariamente. La otra presencia femenina en la novela está constituida por distintas mujeres del pueblo que ayudan a los heridos o que sacan al cura del pueblo. Por esta variedad, el libro de Garro muestra personajes femeninos que viven rodeados por la guerra, que son capaces de tomar sus propias decisiones y ayudar a su bando, pero no describe a las mujeres que entran a pelear directamente en el combate armado.

Una visión más completa del diverso papel que la mujer desempeñó en la Revolución, como la acompañante de la tropa, la soldadera, la soldada o mujer guerrera, sólo aparecería en 1967 con la novela *Hasta no verte, Jesús mío* de Elena Poniatowska. Basada en las entrevistas con Josefina Bórquez, esta obra destaca la voz y testimonio de la mujer en campaña y de la mujer pobre que debe aprender a defenderse por sí misma. Por esto, el texto de Poniatowska va más allá de la imagen de la prostituta o de la amante, que son las dos imágenes predominantes de las mujeres en la Revolución, al explorar aún más la presencia de mujeres de diversas categorías sociales en este ambiente.

---

<sup>42</sup> La Guerra de los Cristeros fue un conflicto armado que tuvo lugar entre 1926 y 1929, entre el gobierno mexicano y los defensores de la iglesia católica que no quería que las funciones y propiedades de ésta fueran restringidas.

*Hasta no verte, Jesús mío* narra la vida entera de Jesusa Palancares, de la cual me interesa destacar los episodios que se relacionan con la Revolución Mexicana. Jesusa no combate o es prostituta, porque hace parte de las mujeres que se encargan de cuidar a los hombres: “No cargaba muchos trastes, ¿Para qué los quería? Con un plato y una taza era suficiente” (66). Después de haber seguido a su padre, Jesusa es casada a la fuerza con Pedro, un oficial del ejército carrancista, y aunque continúa cuidando a un hombre su posición mejora porque se trata de un oficial. Con su matrimonio, el performance de género de Jesusa también cambia, porque se viste como hombre ya que su esposo la obligaba: “Casi no iban mujeres en campaña; a mí me llevaba Pedro sin orden del general Espinosa y Córdoba; por eso me vestía de hombre para que se hicieran de la vista gorda” (109). Jesusa tiene que recurrir al travestismo en la Revolución porque debe estar cerca de su esposo, pero no lo hace por voluntad propia o por el deseo de “pasar” por soldado y ser respetada como tal. Esta situación es contraria a la de los tres personajes estudiados en los capítulos anteriores, porque ellos seleccionan su ropa y se trata de un acto deliberado, ya sea porque pretenden manipular su imagen, como la Pintada y doña Bárbara, o transvertirse como Diadorim.

Además de vestirse como hombre, Jesusa pasa a entrar directamente en el combate cuando a Pedro lo mandan a la caballería:

Yo siempre usé pistola al cincho; pistola y rifle porque la caballería lleva el rifle a un costado del caballo. A lo que me dedicaba era a cargarle el máuser a Pedro, el mío y el suyo; mientras él descargaba el que tenía en las manos, yo estaba cargado el otro cuando ya él me pasaba el vacío. Íbamos corriendo y la Muñeca iba al paso del otro caballo, pegadita, pegadita. (110)

Jesusa pelea porque es la esposa del oficial, pero cuando queda viuda se convierte en líder de la tropa y salva a los soldados (128-29). A pesar de que a Jesusa le ofrecen

continuar en el mando de los soldados, lo rechaza porque ella no es soldado y seguía a su esposo de mala voluntad (131). Ella sólo vuelve a unirse al ejército posteriormente, esta vez durante la guerra de Cristeros, pero no peleando ni de seguidora, sino como empleada de la tropa: “En la corporación del Segundo Regimiento de Artillería atendí a los soldados pero nunca viví en el cuartel. Les lavaba, les planchaba, les hacía las tortillas como ayudante de la señora comidera” (216). De este modo, Jesusa desempeña otras tareas en la Revolución, y ya no lo hace por intermedio de un hombre y pariente, sino como mujer independiente.

La lucha de Jesusa, como la de la Pintada y doña Bárbara, es de género porque debe aprender a sobrevivir en un ambiente sexista y también es de clase, porque no puede salir de su pobreza. Jesusa desempeñó varios oficios durante la Revolución Mexicana, pero una vez acabados los combates tuvo otros trabajos al buscar sobrevivir en Ciudad de México como empleada del servicio doméstico, obrera en fábricas, mesera, etc. Ella es la mujer que debe buscar un trabajo para sobrevivir porque no logra mantener uno por diversas razones. No obstante, parte de su identidad es haber sido soldada, seguidora de la tropa y esposa de oficial durante la Revolución.

Para completar la imagen de la mujer guerrera en la novela de Poniatowska, hay que destacar el personaje de Lucía, la hija del general Genovevo Blanco. Ella representa a la mujer guerrera puesto que, según Jesusa, hacía lo mismo de los soldados ya que “jalaba parejo en todo. Cuando ordenaban: ‘¡Pecho a tierra’, ella se tiraba como todos los demás al suelo, y así iba avanzando y disparaba su fusil. Nunca se quedó con la impedimenta” (80). Además, Lucía daba órdenes, le revisaba la puntería a los hombres, entrenaba la caballería y, junto con su papá, se encargaba de los planes de ataque y

defensa (80-81). Este comportamiento masculino y de soldado del personaje le hacen pensar a Jesusa que ella parecía una machorra (80) y, de esta forma, Lucía lleva a cabo un performance de masculinidad.

Jesusa no concuerda con la masculinidad de Lucía, y esta posición de Jesusa, para Niamh Thornton en “(Trans)gendered Lines in Conflict” (2006), expresa la contradicción de Jesusa entre su transgresión y crítica de los hombres con su visión de un mundo, donde los hombres deben tener una mujer a su lado para que puedan probar su hombría (92). Aun cuando Jesusa acompañó y trabajó para la tropa, cuidó a su papá y esposo, se travistió y disparó, no tuvo el mismo rol que Lucía, porque no se comportó como soldado, ni dio órdenes todo el tiempo. En este sentido, el performance de masculinidad de Jesusa es transitorio y depende de su contexto, por lo cual es diferente al de carácter permanente y de orden militar de Lucía. Entonces, con el personaje de Lucía, y con el complejo performance de Jesusa, la novela de Poniatowska muestra la diversidad de performances de género de las mujeres en la Revolución.

También debe señalarse que esta novela muestra que las mujeres no son siempre “pasivas” como la virgen de Guadalupe o la Chingada, como estipulaba Octavio Paz en su libro de ensayos *El laberinto de la soledad* publicado en 1950 (223). Al estereotipo que Paz consolida con la pasividad de la Malinche y de la virgen de Guadalupe, Poniatowska contrapone la imagen de Jesusa quien, por ejemplo, aprende a defenderse a raíz de la violencia de su esposo: “Se acabó aquello de agacharse a que me llovieran cachetadas y cintarazos. Supe defenderme desde el día aquel en que me escondí la pistola en el blusón” (102). La vida de Jesusa es un continuo luchar, aprender, reaprender y negociar espacios y, por tanto, no constituye la historia uniforme de la mujer subordinada



al hombre, sino que subvierte la imagen romántica de mujer sumisa. Como señala Victoria L. MacCard, en “*Soldaderas of the Mexican Revolution*” (2004), Jesusa “subverts the stereotypical, romanticized portrayal of woman as opaque, secondary character in the Mexican Revolution” (51). Además, Jesusa tampoco representa la historia de la incansable rebelde o soldado. En general, su historia muestra que, en tiempos de guerra, una mujer pobre puede luchar y travestirse bajo diversas condiciones y por ciertos períodos de tiempo, así como llegar a ser mujer guerrera.

La figura de la mujer guerrera en la Revolución Mexicana llega hasta finales del siglo XX y principios del XXI, con novelas como *Como agua para Chocolate* y *Por debajo del agua*. Aunque no es su tema principal, la novela de 1989 de Laura Esquivel presenta el tema de la Revolución y la figura de la soldada. *Como agua* explica que una de tres hermanas, Gertrudis, escapa con un capitán villista y años más tarde regresa a su casa y busca a su mamá para demostrarle que es generala y que se había ganado el grado militar luchando por sí misma (180). Además, Gertrudis regresa casada con el hombre con quien se había escapado. Por esto, este personaje señala las posibilidades que una mujer tenía dentro de la Revolución para alcanzar distintos grados militares. Y también Gertrudis muestra que la mujer debe estar casada y someterse a las leyes patriarcales para disminuir su transgresión o por lo menos justificarla en su familia (sociedad).

Por su parte, *Por debajo del agua* de 2001 de Fernando Zamora tiene como uno de sus personajes a Isabel, la soldadera de Pablo, y ella se encarga de cuidar niños, ayudar a los enfermos y a las parturientas. Mientras Isabel es muy femenina, es hermosa y no desempeña el papel de soldada o mujer guerrera, hay que subrayar que su personaje es importante porque, en realidad, es un travesti. Isabel es Hugo, quien era amigo y

amante de Pablo cuando adolescente, pero después de que Pablo se inscribiera en la academia militar, Hugo decide travestirse de mujer y unirse a la Revolución. Sin saberlo se embarca en el mismo contingente que Pablo y cuando se encuentran en el tren se convierten en una pareja que es vista como heterosexual.

Con el personaje de Hugo/Isabel, la novela de Zamora abre espacios de performance de género poco explorados con respecto a la Revolución, y enfatiza la diversidad ya no sólo de las soldaderas, sino de los mismos soldados y militares. Tanto Pablo como Hugo son homosexuales, uno de ellos es travesti, y los dos viven su romance en medio de las luchas, es decir, que los dos parecen performar roles tradicionales en la Revolución: la soldadera femenina que acompaña a su hombre y el macho militar que busca ascender posiciones. Sin embargo, tienen una relación homosexual que subvierte reglas sociales. En este sentido, los dos personajes consiguen llevar a cabo una performatividad que señala la artificialidad de dos roles tradicionales en la Revolución: el macho militar no es heterosexual, y la abnegada y bella soldadera es un hombre.

Como se ha visto hasta el momento, la figura de la mujer guerrera en la Revolución Mexicana ha sido compleja. A pesar de que Azuela desarrolló personajes femeninos importantes, éstos parecen perderse hasta que aparece la obra de Campobello. Rojas González retomaría el tema de la mujer guerrera, pero más que destacar su empoderamiento y fuerza, su novela *La negra Angustias* condena desde el principio a Angustias, ya que se trata de una mujer que debe entender su rol de subalternidad en la sociedad a partir de su sexo y raza. De aquí que la adaptación cinematográfica de esta novela de Matilde S. Landeta rompa con esta visión y presente una Angustias que continua peleando por la Revolución. Esta imagen de la mujer fuerte en la Revolución

vuelve a aparecer en la obra de Poniatowska debido a la diversidad de personajes que la novela posee, y a que el texto reescribe la figura de la mujer mexicana con el propósito de erradicar estereotipos binarios de género. Dentro de esta línea de novelas que expanden la imagen de la mujer guerrera y de las soldaderas, *Por debajo del agua* le agrega otras dimensiones al rol de la soldadera, debido a que problematiza su imagen femenina y cuestiona los roles tradicionales de género que se han impuesto sobre la Revolución.

A continuación continúo expandiendo la discusión sobre la mujer guerrera en ambientes revolucionarios latinoamericanos del siglo XX y XXI. No obstante, no se trata de la soldadera o soldada en la Revolución Mexicana, sino de la guerrillera en la Revolución Cubana, en la Sandinista, en la guerra civil salvadoreña y en recientes movimientos guerrilleros en Brasil y Perú. Para llevar a cabo este estudio fundamento mi análisis en novelas, entrevistas, películas y testimonios, puesto que esta diversidad de textos traza el proceso de empoderamiento llevado a cabo por la guerrillera latinoamericana.

### 7.3. La figura de la guerrillera

En esta sección se analiza la figura de la guerrillera en varias revoluciones y movimientos revolucionarios, para mostrar las diferentes imágenes que ella alcanza a tener. Estudio las revoluciones que tuvieron lugar en la segunda mitad del siglo XX en Latinoamérica, como la cubana que culminó en 1959 y la sandinista que llegó al poder en 1979. También analizo la figura de la guerrillera en la guerra civil en El Salvador, considerada a veces como Revolución, que terminó con los acuerdos de paz de 1992. Asimismo, examino la presencia de la guerrillera en movimientos guerrilleros que

buscaron una revolución sin conseguir triunfar o llegar a acuerdos de paz, como en Argentina, Brasil y en Perú. La selección de textos y países se debe a que el objetivo de este análisis no es estudiar de manera exhaustiva la guerrillera, sino examinar su transformación y diversa presencia en Latinoamérica.<sup>43</sup> Asimismo, escogí la Revolución Cubana y la Sandinista porque han sido las revoluciones más importantes, y seleccioné la guerra salvadoreña porque demuestra un intento revolucionario que casi alcanza el poder. Analizo el conflicto brasileño porque las guerrilleras aluden a los intentos que se oponen a regímenes dictatoriales militares, y estudio el conflicto peruano porque las guerrilleras no combaten sistemas dictatoriales, sino democracias. Finalmente, debo aclarar que la razón por la cual seleccioné el texto de la salvadoreña Claribel Alegría y su esposo Darwin Flakoll, *Death of Somoza. The First Person Story of the Guerrillas Who Assassinated the Nicaraguan Dictator* (1996) es que este texto muestra guerrilleras argentinas y nicaragüenses, al tiempo que presenta la lucha guerrillera como un esfuerzo transnacional latinoamericano.

La hipótesis que se sostiene en esta sección es que la guerrillera y su acceso a la lucha armada está relacionada con el incremento de la participación de la mujer en la vida social y política en el siglo XX—la lucha feminista—, al tiempo que la guerrillera está sujeta todavía a prejuicios y estereotipos de género. Por esto, el análisis de los textos en esta sección sigue una línea cronológica, ya que cada texto está anclado en su contexto histórico y puede haber influenciado los contextos y los textos de otras revoluciones y/o movimientos guerrilleros. En este capítulo también me propongo analizar una diversidad

---

<sup>43</sup> El performance de género y la imagen de la guerrillera en Chile, Colombia, Guatemala y Uruguay no alcanzan a ser considerados en este capítulo por falta de espacio. Para más información el lector puede referirse, por ejemplo, a *La guerrilla tupamara* (1970) de María Esther Gilio, *Los días de la selva* (1979) de Mario Payeras y *Las mujeres en la guerra* (2000) de Patricia Lara.

de productos culturales: textos literarios, entrevistas y películas. Esta clasificación se debe a que no todas las revoluciones o movimientos guerrilleros han producido textos literarios con personajes de guerrilleras. También examino diferentes tipos de textos en los que la presencia histórica de la guerrillera señala una intersección entre la ficción y la realidad. Esto se debe a que la guerrillera es un sujeto de la vida real, o sea, tiene una historia visible y palpable, por lo cual no es un personaje de ficción o una figura aislada en el pasado. Un último motivo para estudiar textos interdisciplinarios se origina en que la definición de literatura ha sido fuertemente cuestionada en las últimas décadas del siglo XX. El movimiento de los estudios culturales promovió una apertura en el campo literario que permitió estudiar tipos de narrativas que no pertenecen a ninguno de los géneros literarios tradicionales, pero cuya investigación contribuye al análisis de la cultura.

Uno de los primeros personajes de guerrilleras latinoamericanas puede verse en la película brasileña *Macunaíma* (1969) dirigida por Joaquim Pedro de Andrade.<sup>44</sup> El contexto de esta película es el del golpe de 1964, con el cual los militares derrocaron el gobierno de João Goulart, y sometieron a una intensa represión al pueblo brasileño. Esta situación conllevó a la aparición de movimientos guerrilleros armados, tales como la ALN (Ação Libertadora Nacional), VPR (Vanguarda Popular Revolucionária), COLINA (Comandos de Libertação Nacional), VAR-Palmares (Vanguarda Armada Revolucionaria Palmares) y MR8 (Movimento Revolucionário 8 de Outubro).

---

<sup>44</sup> Para Randal Johnson, en “Cinema Novo and Cannibalism: *Macunaíma*” esta película representa la culminación de la primera de las tres fases del Cinema Novo y es “the pacesetter for subsequent developments of Brazilian cinema” (178). También, este crítico, señala que esta película además de ser la primera del Cinema Novo en ser innovadora por su forma y ser políticamente radical, fue muy popular con las masas brasileñas (178).

Esta película de Andrade está basada en la novela homónima de Mário de Andrade publicada en 1928, y Ci que es la madre de la selva en la novela, una figura que es casi una amazona, en la película se transforma una guerrillera urbana protagonizada por una famosa y sexy actriz de la época, Dina Staf.<sup>45</sup> La primera escena en la que Ci aparece es en la ciudad. Ella lleva muchas armas y le dispara a una furgoneta llena de policías para iniciar su fuga. Su fiereza y resistencia llegan a tal punto que ella misma entra en la furgoneta, acribilla a todos los policías allí dentro, y al salir lleva el brazo de un policía en la mano que luego tira al suelo. Debido a esta situación, la guerrillera es una mujer peligrosa y valiente, además de que es salvaje, como una amazona.

Respecto a esta independencia del personaje, al igual que en la novela de Mário de Andrade, Ci se resiste al asedio sexual de Macunaíma (el protagonista) y es solamente dominada por él porque los hermanos de él lo ayudan, ya que Jiguê le da una pedrada en la cabeza a ella. El encuentro sexual entre ella y Macunaíma es una violación, pero Ci continúa manteniendo relaciones sexuales con él. Aquí se observa una contradicción entre la autonomía del personaje y la forma en que se somete a Macunaíma a través de la violación. Además, se relativiza el trauma y la violencia que implica una violación, porque se asume que una vez una mujer tiene sexo—de cualquier tipo—le queda gustando. No obstante, según Randal Johnson, en “Cinema Novo and Cannibalism: *Macunaíma*,” debido a que Macunaíma se convierte en objeto del deseo de Ci, se invierten los valores de la sociedad brasileña y se desenmascara el mito de la dominación masculina (181). Aun así, hay que tener en cuenta que Ci, al ser dominante y conseguir

---

<sup>45</sup> Esta transformación es importante porque el personaje de Ci en la novela de Mário de Andrade, ya es una reescritura del personaje Iracema de José de Alencar. Entonces, la mujer guerrera de la conquista se transforma en la mujer guerrera dominada por el héroe sin ningún carácter en la novela y luego se convierte en la guerrillera de los años 60.

dinero, utiliza a Macunaíma, por lo cual él más que ser su objeto de deseo, es un objeto que le da placer. A raíz de esta situación, Ci deshace la dominación patriarcal iniciada en la violación, pero más que desenmascararla como Johnson señala, establece su propia dominación.

Ci representa una figura moderna porque usa ropa de cuero o de *jean* y sobre todo porque combate y tiene una sexualidad libre. Además, ella proyecta una imagen muy sensual y sexual, ya que constantemente sus senos son visibles y porque tiene dinero para atraer, sostener y pedirle a Macunaíma que tengan relaciones sexuales. No obstante, ella y el hijo que tuvo con Macunaíma mueren debido a que una de las bombas que iba a detonar explota antes de tiempo. Parece como si la mujer guerrera muriera por andar pensando en tener sexo y, por lo tanto, se perpetúa la tragedia de Iracema porque mientras ella muere el hombre continúa vivo. También su muerte indica que una mujer con tanta agencia como Ci tiene que morir porque amenaza el sistema y la masculinidad de Macunaíma al establecer su propia dominación—la femenina. Sin embargo, hay que tener en cuenta que con Ci la película señala la independencia y compromiso político bajo la dictadura de una mujer y no de un hombre, es decir, que es la mujer quien resiste la opresión militar.

Esta imagen de la guerrillera como ser sexual no aparece en los testimonios sobre la Revolución Cubana, porque se presenta la figura de la compañera comprometida con la lucha y que participó de varias maneras: mensajera, espía, enfermera, profesora y soldado. Dicha Revolución tuvo lugar como reacción a la dictadura de Fulgencio Batista, quien había sido dictador de Cuba casi ininterrumpidamente desde 1934.<sup>46</sup> A medida que

---

<sup>46</sup> Hubo periodos en los que Batista no estuvo al frente del gobierno, ya que estaba medio jubilado en Miami a finales de los años 40 (Eakin, *The History* 308).

la insatisfacción con el régimen de Batista crece comienzan a aparecer políticos y revolucionarios en la Sierra Maestra y en las ciudades, quienes buscaban la implantación de un mejor sistema político. Finalmente ante el asedio guerrillero y el debilitamiento del ejército cubano, Batista huye de Cuba el 31 de diciembre de 1958 y el 1 de enero de 1959 comienza el nuevo régimen revolucionario.

Uno de los textos que mejor delinea la participación de la mujer en esta revolución no es una novela, sino las entrevistas publicadas por la estadounidense Margaret Randall en *Mujeres en la revolución. Margaret Randall conversa con mujeres cubanas* (1972). En este texto la mujer cubana no aparece como la mujer guerrera, sino como la compañera que colabora con el éxito de la Revolución o con su sostenimiento. El trabajo de Randall se destaca por rescatar la presencia de la mujer en la Revolución, en especial porque ésta ha sido una Revolución donde las imágenes más importantes son de hombres (Fidel y Raúl Castro y Ernesto el “che” Guevara) y en un país donde ha habido una gran opresión de género. Para llevar a cabo este trabajo, antes de comenzar las entrevistas, Randall recupera la figura de la mujer en las distintas guerras cubanas, ya sea la madre que manda a sus hijos a luchar, la mujer que asistía a la tropa y la que luchaba al lado de los hombres por igual, como Rosa Castellanos “Rosa la Bayamesa” que peleó en las dos guerras de independencia y consiguió el grado de capitana (4).

Respecto a la Revolución Cubana, Randall rescata las figuras de Haydée Santamaría y Melba Hernández quienes tomaron parte en el ataque de Moncada en 1953. Además, señala que muchas mujeres ayudaron en el desembarco del *Granma*,<sup>47</sup> fueron mensajeras, organizaron levantamientos, coordinaron la logística, ayudaron en la atención

---

<sup>47</sup> *Granma* es el nombre de la embarcación adquirida por los revolucionarios que conformaban el Movimiento 26 de julio.



médica, en la confección de uniformes, atendieron las tropas y se encargaron de la educación. Asimismo, otras mujeres participaron en los combates y se integraron al ejército guerrillero, como Teté Puebla e Isabel Rielo (11-12).

Randall al entrevistar a Isabel Rielo, la líder del único pelotón femenino creado durante la lucha armada, el Mariana Grajales, pone de manifiesto que uno de los discursos utilizados en los años 50 para evitar la participación de la mujer en la línea de combate era de carácter científico o médico (137). Así por ejemplo, este discurso argumentaba que el instinto maternal de la mujer la haría sentirse mal cuando viera a un hombre sangrando, así fuera un enemigo (137). Respecto a este tema, Rielo reconoce que es consciente que estos discursos hacían parte de los complejos del hombre cubano, pero señala que no vio ninguna mujer titubear cuando tuvo que asesinar al enemigo (137). No obstante, según Rielo, las mujeres en el frente de batalla tuvieron que defender su posición y destacar que habían resistido por igual a los hombres (138). En este sentido, la guerrillera tenía que demostrar su capacidad para que le fuera permitido combatir.

Con respecto al carácter y fortaleza de la mujer, Randall señala que “en Cuba hay muchos hombres (y no pocas mujeres) que consideran que los hombres y las mujeres *no* deben hacer el mismo trabajo, aunque puedan realizarlo. Esta gente considera conveniente una diferencia que ellos asocian tanto con la reproducción, como con la ‘femineidad’” (26). Por esto, una de las cuestiones que Randall indaga en sus entrevistas es si consideran que hay trabajos que la mujer no pueda realizar. Dos mujeres (Margarita de 28 años y Elena Gil) responden que en cuanto a capacidad física hay diferencias, pero no en cuanto a inteligencia (50, 204). La pregunta de Randall señala, entonces, una preocupación por códigos culturales de comportamiento femenino

tradicionales que se siguen repitiendo, y cómo la Revolución en el año 72 no había sobrepasado estos impedimentos.

Randall también entrevistó a Vilma Espín, la esposa de Raúl Castro en aquella época. Espín describe la ayuda que las mujeres prestaron, y señala que su participación fue muy variada porque eran de todas las edades, y eran mensajeras, ponían bombas, transportaban armas y acogían a los revolucionarios (280-85). Sin embargo, a pesar de esta diversidad de roles y reconocimiento, la mujer con fusil en las montañas peleando al lado de Fidel y del Che Guevara—y no como mensajera o como enfermera—no tiene el mismo protagonismo que los hombres. Y claro, tampoco hace parte de la investigación de Randall rescatar esta figura. De este modo, a partir de las entrevistas de Randall se rescata la participación de la mujer en la lucha revolucionaria, pero no hay énfasis en las mujeres que hicieron parte de la línea de combate, como Isabel Rielo. Esta participación la desarrollo más adelante con respecto al libro de Mary-Alice Waters.

A diferencia de la situación cubana, hay una literatura testimonial que relata o describe las acciones revolucionarias y en contra de las dictaduras militares, como el libro del brasileño Fernando Gabeira. Su novela testimonio (*romance depoimento*) titulada *O que é isso, companheiro?* (1979) narra el secuestro del embajador de los Estados Unidos en Brasil, Charles Burke Elbrick el 4 de septiembre de 1969. Este libro muestra la insatisfacción que existía entre los brasileños con el régimen militar que se había apoderado del país a partir de 1964 y que había reprimido fuertemente a la población.

En *O que é isso, companheiro?* la guerrillera está representada principalmente a través de Márcia, quien vive en el apartamento de Gabeira, pero a él le está prohibido verla. Ella es la mujer con trazos físicos europeos, que es femenina y está asociada a

cuestiones sexuales y sensuales “[e]la tem uma metralhadora dentro da bolsa, um revólver dentro da liga e, possivelmente, uma navalha no sutiã” (92). A partir de esta cita puede verse que Márcia, como la Pintada, esconde sus armas dentro de su ropa y accesorios femeninos. Ellos, por tanto, velan las armas con las que Márcia ataca y se defiende, pero debido a que Gabeira los nombra, por un lado, se observa una fuerte relación entre lo privado en lo público—la lucha armada es personal, lo político es personal. Y por el otro, está presente una imagen femenina y feminizada de la guerrillera: Márcia tiene carteras, ligas y brasier, al tiempo que posee ametralladoras. Es decir, que se trata de la mujer femenina con un elemento tradicional masculino (arma, y además arma grande) que representa el falo, el poder material y simbólico, con el que se rebela en contra de la dictadura. Además, dado que no la puede ver directamente, Márcia es la guerrillera de la que se oye hablar y de la que solamente se tienen “huellas” que remiten a su condición de género. Ella se convierte en un misterio que deja brasieres en el apartamento y secreciones en las sábanas de la cama (93).

Dentro del libro, Márcia también es la “loura dos assaltos”, es decir, la bandida rubia que los periódicos señalan como responsable de asaltos (80, 90).<sup>48</sup> Gabeira reconoce que los periódicos presentaban ciertas imágenes de los guerrilleros y sobre todo de las guerrilleras en aquella época: “Os jornais estimulavam nossas fantasias. Eram descrições mirabolantes; jovens com nervos de aço (ainda saíamos nas páginas de polícia); louras que tiravam uma metralhadora de suas capas coloridas” (80). Celso Lungaretti y Luiz Marklounf Carvalho también destacan la presencia de la bandida rubia.<sup>49</sup>

---

<sup>48</sup> Una de las actividades que realizaban los grupos guerrilleros armados en el Brasil (así como los Tupamaros en Uruguay) era asaltar bancos para expropiarles el dinero y poder subvencionar su lucha.

<sup>49</sup> Carvalho, en *Mulheres que foram à luta armada*, anota que Renata Guerra de Andrade fue la primera rubia de los asaltos, porque participó en el asalto al Banco Mercantil de São Paulo el primero de agosto de

Esta imagen de la guerrillera rubia con armas masculinas pero con ropa femenina, también se relaciona con la imagen de Ci en la película de Joaquim Pedro de Andrade. Por tanto, en el Brasil de la década de 60 la imagen de la guerrillera se vincula con su sexualidad, con una imagen de peligrosidad y exotismo. Considero que esta situación se presenta porque la guerrillera no sólo transgrede barreras de comportamiento por ser belicosa, sino que por encontrarse dentro de la época en la que se produce la liberación femenina, su rebelión es llevada y enfatizada en el plano sexual. A causa de esta situación, ella es vista como un ser sexual que se antepone a la imagen tradicional de la mujer que permanece en la casa, tiene marido, se viste con recato y no pelea.

También hay que destacar que dentro de la narración de Gabeira, las mujeres guerrilleras planean luchas y pueden subvertir los parámetros de la cultura dictatorial porque, según él, se trata de una cultura, en donde las mujeres no están asociadas al coraje o a la lucha (98). De aquí la facilidad que tienen en aprovecharse de su condición de género para sacar ventaja. La guerrillera brasileña se vale de los valores patriarcales puesto que utiliza su sexualidad como elemento de empoderamiento y subversión, como doña Bárbara. Esta imagen de la mujer que se aprovecha de las estructuras de su sociedad también aparece en la Revolución Cubana porque al principio las mujeres transportaban armas sin que el ejército de Batista sospechara de ellas (Randall *Mujeres* 281, Waters 30). Es decir, que la guerrillera latinoamericana en los años 50 y 60 puede burlar controles, ya que la imagen tradicional de la mujer evita que sea vista como rebelde o sospechosa.

La obra de Gabeira fue llevada al cine en 1998 por Bruno Barreto, y a diferencia del testimonio del autor, en la película dos guerrilleras hacen parte del secuestro del

---

1968 (37). Pero al entrevistar a Renata ella dice que no era rubia, sino que tenía una pañoleta en la cabeza (37). Renata también explica que su participación en el asalto fue hecha para mostrar que había mujeres en la VPR, aunque a ella le tocó que convencer a sus compañeros de que ella podía participar (37).

embajador: Maria y Reneé. Asimismo, ninguna de ellas tiene una presencia sexual o sexy como la de Márcia en el libro de Gabeira, aun cuando Reneé seduce a un empleado de la embajada, y Maria sostiene una relación sentimental y sexual con Fernando.

Aunque el libro de Gabeira no explica con detalle la presencia de otras guerrilleras en el movimiento, como sí lo hace la película de Barreto, el libro señala que había otras mujeres involucradas en la lucha guerrillera porque Gabeira se acuerda de ellas, les manda notas o señala su participación, como con Vera. Ella es quien ayuda en la organización del secuestro debido a que se hace pasar por empleada doméstica para conocer la casa del embajador estadounidense, pero no tiene la misma presencia sexual de Márcia en el relato testimonial o de Reneé en la película. Esta situación se debe tal vez a que Vera se convertiría más tarde en la esposa de Fernando Gabeira o a que su rol destaca que no todas las guerrilleras tenían un papel sexual.<sup>50</sup> Otra presencia notable entre las guerrilleras es que mientras Gabeira está en la cárcel en São Paulo menciona que allí se encontraba Adamaris Lucena<sup>51</sup> y se oían sus gritos (162). Por esto, el libro de Gabeira deja entrever a la guerrillera brasileña, los roles que ella asume dentro de la lucha, pero no desarrolla más a fondo su participación. Sin embargo, del libro se destaca que la guerrillera urbana, en medio de la lucha revolucionaria y armada, adquiere una imagen casi legendaria por la transgresión que lleva a cabo, así como por la reapropiación de su figura que llevan a cabo los medios de comunicación. Éstos la presentan como protagonista de película al ser rubia y disparar metralletas, que fue más o menos lo que

---

<sup>50</sup> Respecto a la presencia de Vera en esta novela testimonio, Carvalho señala que Vera Sílvia Margalhaes fue la única mujer que participó del secuestro del embajador estadounidense. Además, este periodista señala que Gabeira utiliza varios nombres de guerra (incluyendo el de Márcia) y crea varias personajes para referirse a la participación de Vera.

<sup>51</sup> Adamaris Lucena estuvo involucrada con la VPR (Vanguarda Popular Revolucionária), y ella y su esposo escondían las armas y el dinero del grupo (Randall “Una brasileña” 81).

hizo Joaquim Pedro de Andrade con Ci al convertirla en un símbolo sexual. Respecto al rol de los medios de comunicación, Miriam Cooke en “Wo-man, Retelling the War Myth” (1993) señala que las reglas que dictaban la guerra se están rompiendo y “[t]he media are instrumental in projecting this new reality of war, even though often behind a façade of compliance. They reveal the instability of war myths and their heroes, so that it is possible to perceive a shift in the articulation of war texts” (181-82). Por esto, la interferencia de los medios de comunicación brasileños—y la manipulación ejercida por la dictadura a través de ellos—sobre la guerrillera, resulta en la proyección de una imagen de mujer de acción muy sexualizada, con lo que se disminuyen sus intenciones revolucionarias.

Esta imagen de la guerrillera brasileña con una sexualidad altamente enfatizada tampoco aparece en los textos sobre la Revolución Sandinista. De hecho, la guerrillera dentro de esta Revolución se relaciona más con las experiencias que tuvieron las cubanas. En Nicaragua el régimen de Somoza padre y sus dos hijos a lo largo del siglo XX creó un profundo descontento en la población, dejó más pobres a los pobres, y sólo las personas cercanas a ellos lograron enriquecerse o hacerse aún más ricos (Eakin *The History* 317-18). Anastasio Somoza Debayle, conocido como Tacho, gobernó Nicaragua entre 1967 y 1979 a manera de dictador, después de que su padre fuera asesinado en 1956 y su hermano muriera de un ataque al corazón en 1967. Grupos guerrilleros de tres corrientes ideológicas diferentes se unieron para conformar el FSLN (Frente Sandinista para la Liberación Nacional) y cuando la guerra se recrudeció muchos jóvenes se unieron a las filas del Frente. Sólo después de haber vivido una intensa guerra civil en las zonas rurales

y en las ciudades, Somoza huyó el 19 de julio de 1979 y le abrió el paso al ejército sandinista y a la instalación de su gobierno.

Aunque los sandinistas fueron apoyados por el gobierno cubano, los veinte años que existieron entre una y otra Revolución señalan diferencias profundas entre los dos proyectos. Una de ellas puede verse con respecto a las cuestiones de género. En el prefacio de otro trabajo realizado por Randall, *Sandino's Daughters. Testimonies of Nicaraguan Women in Struggle* (1981), esta autora señala que “[t]he process of the revolution itself created the conditions that made it possible for women to break with the past and mobilize to demand full equality” (x). En este sentido, la Revolución Sandinista consiguió cambiar las estructuras de género tradicionales. Así por ejemplo, Randall aclara que las mujeres lucharon en las líneas de combate como militares del FSLN, y participaron también como apoyo, trabajaron en secreto como funcionarias del gobierno y estuvieron involucradas en cada faceta del movimiento (xii). Con respecto a su participación en la lucha armada en sí, Randall señala que “[b]y the final offensive, women made up 30 per cent of the Sandinist army and held important leadership positions, commanding everything from small units to full battalions” (xii). Por esto, se nota la diferencia entre la participación de la mujer en la Revolución Cubana y en la Nicaragüense, ya que en la última la mujer tuvo mayor participación en la lucha armada.

Sin embargo, la posición de la mujer como combatiente, como en la Revolución Cubana, fue una cuestión debatida, tal y como lo señala la comandante Mónica:

There were lots of arguments. Some comrades were open to dealing with sexism while others remained closed. Some said women were no good in the mountains, that they were only good “for screwing,” that they created conflicts – sexual conflicts. But there were also men with very good positions. Carlos Fonseca, for example, was a solid comrade on this issue. It’s been a long struggle! We won

those battles through discussions and by women comrades demonstrating their ability and their resistance. (66)

En este sentido, la participación de la mujer en la Revolución Sandinista recuerda las discusiones que tuvieron las guerrilleras cubanas. Las mujeres también tuvieron que abrir camino y demostrar su capacidad física y moral, pero a diferencia de Cuba en Nicaragua existía el referente inmediato de la Revolución Cubana y, por tanto, no se trataba de cuestiones completamente nuevas.

En las entrevistas del libro de Randall, la comandante sandinista Dora María Tellez señala que hubo diferencias en el desarrollo de la participación de la mujer en la Revolución porque “[p]easant women got involved very early” (xii). Además, según Tellez las campesinas “fought heroically in spite of severe repression. It was harder for women in the cities. Political women were looked down on. They were called prostitutes. But by about 1972 more and more women were getting involved” (xii). Con esta cita, se destacan los prejuicios de género, pero a pesar de ellos las mujeres de diferentes clases económicas continuaron uniéndose a las guerrillas, de manera similar a como lo señala Agustín Yáñez en su novela *Al filo del agua* respecto a la Revolución Mexicana. Tellez también aclara que las mujeres que participaron en la Revolución no lo hicieron en la cocina sino como combatientes (56) y, por ello, la presencia de la guerrillera en la línea de combate cobra más protagonismo. Por ejemplo, con respecto a la presencia de la mujer en la montaña, es decir, como combatiente, Ana Julia Guido indica en su entrevista que “I was in the mountains for two-and-a-half years. At first I was the only woman. Later on, several more came. But it was never difficult being a woman there, not at all” (131).

Sin embargo, aun cuando hubo muchas mujeres en el ejército revolucionario durante la guerra, Randall señala que después de la victoria el entrenamiento de hombres



y mujeres en las mismas unidades originó una serie de preguntas. Esto llevó a que fueran entrenados por separado, con excepción del grupo de los sandinitos (138).<sup>52</sup> En este sentido, se observa que una vez se produce el triunfo revolucionario la estructura del nuevo ejército dejó a un lado la experiencia sandinista revolucionaria y separó a los hombres de las mujeres. A este respecto, Randall entrevista a Víctor Pérez Espinosa, un líder de compañía que ha sido instructor de mujeres, quien indica que “men have nothing on these women. Physically women can accomplish the same. I know because I’ve had the experience of training both men and women” (145). Con el testimonio de Pérez Espinosa se nota un cambio ideológico con respecto a la capacidad física de la mujer que prevalecía antes y durante la Revolución Cubana, porque el discurso científico-biológico parece haber desaparecido. De este modo, Randall destaca que los discursos sobre el sexo débil o la fortaleza de los hombres subsisten, pero le han dado paso a una mayor incorporación de la mujer en la guerrilla, como el acceso a la línea de fuego. Otro elemento que explica las diferencias entre la experiencia cubana y la nicaragüense, es que la Revolución Sandinista fue de mayor duración e intensidad que la Cubana y, como consecuencia, hubo más tiempo para que la mujer se incorporara al movimiento. Además, esta revolución se benefició de los resultados y logros de la Revolución Cubana, así como de la emancipación que la mujer consiguió a nivel mundial entre 1959 y los años 70.

Con respecto a la literatura nicaragüense sobre la Revolución, una de las primeras novelas o testimonios que se publicó poco después del triunfo fue *La montaña es algo más que una inmensa estepa verde* (1982) de Omar Cabezas. Esta novela testimonio del mismo Cabezas presenta la lucha guerrillera y el entrenamiento que él realizó, puesto que

---

<sup>52</sup> Los sandinitos eran los jóvenes adolescentes que participaron durante la revolución y que por su edad recibieron el nombre de “sandinitos”.

de ser un jefe estudiantil en la ciudad pasó a entrenarse en la montaña en la lucha armada. Aunque su obra no cubre el período final de la Revolución, su relato no menciona mujeres guerrilleras entre sus compañeros y/o estudiantes. De hecho, sólo menciona a dos mujeres, pero no tiene contacto con ellas durante la narración. Esta ausencia de guerrilleras puede originarse en que su narración está más dirigida a la experiencia de cómo ser guerrillero, es decir, a cómo hacerse guerrillero en las ásperas condiciones de la montaña. Pero también se debe a que para la época sobre la que está escribiendo Cabezas, la presencia de la mujer era aun muy débil dentro de la guerrilla en la montaña. Su presencia sí se observa en el segundo texto de Cabezas, *Canción de amor para los hombres* (1988), que es el testimonio que completa la historia iniciada en *La montaña* y termina con el triunfo revolucionario.

Después de la Revolución Sandinista, El Salvador siguió los pasos de su vecino país y produjo un movimiento que también buscaba una revolución. La guerra civil en este país comenzó como reacción a la toma de poder de un grupo militar reformista en 1980, ya que grupos revolucionarios de izquierda se levantaron en armas (Eakin *The History* 322). Estos grupos conformaron el Frente Farabundo Martí para la liberación nacional (FMLN), pero la guerra civil salvadoreña en vez de terminar con el derrocamiento del régimen militar, termina con los acuerdos firmados en Ciudad de México el 16 de enero de 1992. Respecto a la Revolución Salvadoreña o guerra civil, la imagen y la participación de la mujer se aprecian en la obra de la escritora salvadoreña Claribel Alegría y su esposo D. J. Flakoll: *No me agarran viva. La mujer salvadoreña en lucha* (1983). En este texto los autores narran la vida de Ana María Castillo Rivas, alias “Eugenia,” guerrillera del FPL (Fuerzas Populares de Liberación “Farabundo Martí”).

Alegría y Flakoll arman el libro a través de cartas de Eugenia, entrevistas con sus familiares y con guerrilleros del FPL. A diferencia de los otros testimonios y entrevistas hasta ahora mencionados, con Eugenia se aprecia el compromiso cristiano guerrillero, es decir, la presencia de la teología de la liberación. Esta doctrina religiosa católica proclamaba que ante las injusticias las personas no tenían que resignarse, como la iglesia católica tradicional lo señala, sino que podían reaccionar y rebelarse. Por esto, esta teología no sólo promovía una participación activa, sino que no impedía que las mujeres se involucraran en la lucha armada. De hecho, debido a que anulaba la resignación, esta teología terminaba por cuestionar el rol tradicional de la mujer como objeto sumiso y sometido al hombre. En el caso de Eugenia, ella es la mujer de clase alta y de fe que decide vivir una vida precaria y de abstenciones, para luego unirse a la lucha (40). Respecto a su participación en la lucha, para el comandante Ricardo, ella tenía entrenamiento militar básico (123), con lo cual se observa que había tenido acceso al entrenamiento y al uso de armas.<sup>53</sup> Ella es una guerrillera que debía enfrentarse a prejuicios de clase, estaba preparada para la lucha armada y estaba permeada por la teología de la liberación y una conciencia de clase. Su valentía llega al punto de que prefiere morir antes de ser capturada; de aquí el título del libro: no me agarran viva.

El papel de la guerrillera salvadoreña tampoco fue fácil, ya que ella también tuvo que ganarse el respeto de sus compañeros. Sobre este tema, la comandante salvadoreña Nadia Palacios, cuando Alegría y Flakoll en *No me agarran viva* le preguntan sobre el papel de la mujer en las organizaciones político-militares, señala que “[s]e ha dado una

---

<sup>53</sup> Este entrenamiento que llevan a cabo los guerrilleros salvadoreños se observa también en *Caperucita en la zona roja* (1978) novela del salvadoreño Manlio Argueta, ya que Alfonso, el protagonista, tiene que entrenarse en correr y arrastrarse debajo de alambres de púas. En esta novela de Argueta no se menciona a ninguna guerrillera.

incorporación de la mujer, pero esto no quiere decir que no haya todavía dificultades en cuanto a lograr que se estime en igual valía la participación del hombre que de la mujer en los distintos niveles” (81). La figura de la guerrillera en Cuba, Nicaragua y El Salvador muestra que su incorporación y permanencia en la lucha no ha sido fácil.

Hacia finales de los años 80, mientras en El Salvador se vivía intensamente la guerra civil, en Brasil desde 1979 se había dado la amnistía y muchos exiliados habían vuelto al país, pero las cicatrices dejadas por la dictadura aún estaban latentes. El documental *Que bom te ver viva* (1989) dirigido por Lúcia Murat, entrevista a mujeres que fueron guerrilleras y fueron apresadas por la represión, y se concentra en el tema de la tortura y en cómo sobrevivirla. En general, este documental presenta testimonios y también es el testimonio de la misma directora y guionista, debido a que ella perteneció al MR-8, fue apresada y torturada. Entre las entrevistadas se encuentran Maria do Carmen Brito, Estrela Bohadava, Maria Luiza G. Rosa, Rosalinda Santa Cruz, Criméia de Almeida, Regina Toscazo, Jessie Jane y una guerrillera anónima que no quiso ser filmada y entrevistada, pero que mandó un testimonio escrito. Además de las entrevistadas, aparece un personaje (interpretado por Irene Ravache) de exguerrillera que fue torturada y que le da un hilo conductor al documental. Este personaje complementa los testimonios de las entrevistadas al hablar de su posición de denuncia en la sociedad, así como de sus relaciones sexuales y sentimentales. Al mismo tiempo la narración de este personaje enfatiza la visión femenina del documental. Por esto, el rol de este personaje destaca la marca de género que le falta al discurso impersonal sobre la tortura, al tiempo que lo humaniza.

A partir de las entrevistas y los testimonios, *Que bom te ver viva* muestra la participación de la mujer en los movimientos guerrilleros al destacar cómo ellas consiguieron sobrevivir la tortura sin enloquecerse. Como señala Estrela Bohadava, quien militaba en el POC (Partido Operário Comunista) cuando fue encarcelada en 1969, existe un silencio sobre la tortura; no sobre los mecanismos usados, sino sobre cómo sobreviven las personas que fueran torturadas y cómo ellas se sienten en relación a la tortura. En este sentido, Murat presenta la visión de la mujer sobre la tortura y durante la tortura, ya que se trata de un testimonio sobre la tortura sexual, la psicológica, y el haber estado embarazada o haber menstruado durante las sesiones de tortura. Es decir, que el documental recupera el cuerpo sexual femenino que es tan violentado como la mente. Asimismo, el documental indica los efectos de la tortura sobre los hijos, sobre la posición de las mujeres sobre tener hijos y las mismas relaciones sexuales. Esto se debe a que hay hijos que prefieren que la mamá no toque el tema y hay otros que la ven como héroe, como una figura distante que cuenta historias. A partir del personaje femenino central, el documental entra a cuestionar cómo las guerrilleras torturadas sexualmente pueden tener relaciones sexuales y disfrutarlas. No por haber recibido tortura sexual tienen que rechazar su sexualidad y cerrar sus cuerpos al placer. Al hablar de estos temas, entonces, Murat llena ese silencio que indicaba Estrela Bohadava.

*Que bom te ver viva* deshace el silencio de cómo sobrevivir la tortura sobre todo al señalar que no se trata de un trama del pasado o pasado de moda, sino que hace parte de la historia y el presente brasileño. A este respecto, por ejemplo, Jessie Jane explica que se puede colocar en la hoja de vida que se fue exiliada, pero no se puede poner que se asaltó bancos y secuestró aviones (Jessie fue a la cárcel por secuestrar un avión en julio

de 1970), porque hasta la misma izquierda asocia a la persona con ser terrorista. Es decir, que la imagen de los guerrilleros revolucionarios sigue siendo asociada al terrorismo, que es justamente la imagen dada a ellos por la misma represión. Por tanto, no se han subvertido o cuestionado estas imágenes, y según Jessie debido a esta asociación el exguerrillero es discriminado.

A pesar de que la imagen de asaltante, bandido y terrorista es la discriminada, es también la más recordada. En una de las escenas con el personaje de guerrillera en el documental, ella revisita los años 60 y procura disfrazarse de líder estudiantil, para lo cual usa gafas, lleva un libro sobre los fundamentos de la filosofía y usa sandalia nordestina. Pero luego decide que es una imagen pasada de moda, por lo cual decide disfrazarse de guerrillera para ir a una fiesta. Los elementos que escoge son una boina *light*, una chaqueta y jeans, y rechaza una boina normal y una escarapela de Cuba por ser muy obvia. También busca una metralleta para completar su atuendo de guerrillera. Esta escena complementa los testimonios dados, en la medida en que presenta la supuesta imagen que las entrevistadas tenían en su época de militancia. Sin embargo, la escena recalca la artificialidad de esta imagen de la guerrillera, debido a que se convirtió en disfraz, en una imagen fragmentada en prendas de ropa. Al final de la escena, el personaje se viste con el uniforme de la prisión para mostrar que la imagen de la guerrillera de boina, chaqueta y ametralladora es la que se ve, y no la de la guerrillera en la cárcel. La imagen visible es la de la mujer rebelde, rubia, de película de acción, y no la de la mujer que fue apresada, torturada y que consiguió sobrevivir física y mentalmente.

La lucha de la guerrillera sandinista está presente con más nitidez en la novela de la nicaragüense Gioconda Belli *La mujer habitada*. Publicada en 1992 esta obra narra la

historia de Lavinia, una arquitecta de clase alta que a través de un despertar de conciencia social y política se une al frente sandinista. Ella consigue participar en la operación que secuestró la casa de un general y pidió la liberación de los presos políticos sandinistas. Además, en la novela Belli establece un paralelo entre la Revolución Sandinista en los años 70 con las luchas de los mayas contra la invasión de los españoles durante el período de la conquista. La protagonista del período histórico es Iltzá una joven indígena que aprendió a usar el arco y la flecha, y se unió al grupo de guerreros de Yarince para luchar contra los españoles. Iltzá resucita en un naranjo en la casa de Lavinia y a través de sus frutas entra al cuerpo de Lavinia, y despierta su conciencia.

En *La mujer habitada* Iltzá es la mujer guerrera que se rebela por transgredir las normas de la sociedad, ya que la guerra es oficio de los hombres: “Fui afortunada. Aunque mi madre se enfurecía, yo siempre tuve inclinación por los juegos de los muchachos, los arcos y las flechas. Ella no concebía que las mujeres pudieran guerrear, acompañar a los hombres” (115). Parte del trabajo de Iltzá es reclutar personas para la lucha, pero no consigue reclutar hombres porque como mujer los hombres no confían en ella (132), y no convence a las mujeres porque la ven como bruja (*texoxe*) (133). A raíz de esta situación, ella se siente diferente y cuestiona si viene del maíz o de una sustancia diferente: “Quizás yo era un hombre con cuerpo de mujer. Quizás era mitad hombre, mitad mujer” (133). Sin embargo, Yarince, el líder revolucionario y su pareja, le dice que ella es una “mujer valiente”, o sea, una mujer guerrera (133). Iltzá cuestiona su género porque lleva a cabo un performance que es visto como no normal, puesto que es contrario a las tradiciones de género. Asimismo, esta transgresión de Iltzá también repercute en su actuación dentro del grupo de Yarince porque le costó trabajo hacerse respetar, así como

que la valoraran y la involucraran en las decisiones (84-85). De este modo, la mujer debe luchar para transgredir barreras de género (tapujos sociales) para ser revolucionaria en su sociedad y, al mismo tiempo, debe pelear para que la acepten como combatiente en su grupo. Es decir, que debe ser transgresiva por partida doble: dentro de su sociedad y dentro del movimiento revolucionario.

El personaje de Lavinia en la novela de Belli atraviesa una situación similar a la de Iltzá, porque Felipe, su supervisor y novio, piensa que ella no es capaz de hacer parte del FSLN y la prefiere en la casa esperándolo pacientemente (100, 134). Lavinia comparte con su amiga Flor, quien también es militante, no sólo pensamientos políticos sino también opiniones sobre cuestiones de género: “Flor decía que el Che había escrito que las mujeres eran ideales para cocineras y correos de la guerrilla; aunque después anduvo en Bolivia con una guerrillera llamada Tania. Cambió, decía Flor. ¿Quién sería Tania? ¿La amante del Che?” (134).<sup>54</sup> Con esta cita, la novela confirma que la lucha revolucionaria está impregnada de la lucha de género, porque los personajes femeninos tienen que romper esquemas tradicionales que limitan su actuación. Sin embargo, *La mujer* señala que los hombres finalmente consiguen tener una actitud más equitativa, y que la mujer tiene la capacidad de ser guerrillera urbana.

Debido a que Felipe muere, Lavinia lo reemplaza en la toma de la casa del general Vela. Dos mujeres en el grupo (Lavinia y Flor) están de iguales a los hombres en las diferentes tácticas, y es Lavinia quien encuentra al general escondido y lo asesina.<sup>55</sup> Por

---

<sup>54</sup> Tania la guerrillera (1937-1967) es Tamara Bunke, una guerrillera argentina de padres alemanes que trabajó como revolucionaria en Cuba y en Bolivia.

<sup>55</sup> Belli basa su novela en la toma de la casa del ministro José María Castillo Quant en diciembre de 1974, realizada por los sandinistas. Según la entrevista que le hiciera Randall a Doris Tijerino, tres mujeres guerrilleras habían participado del asalto (*Inside the Nicaraguan* 153-54). En este sentido, la ficción de Belli reduce el número de mujeres, al tiempo que coloca a Lavinia como mártir, puesto que en esta operación ningún sandinista fue asesinado.



esta situación, Lavinia como guerrillera del FSLN desempeña un papel esencial, no sólo por tomar conciencia de clase y luchar en contra de la dictadura, sino también por demostrar que mujeres como ella, como Flor, como Iltzá, pueden hacer parte de las revoluciones armadas y tener roles principales. Estos personajes en la novela señalan que la mujer guerrera transgrede fronteras de género y clase, luchan por sus ideales de justicia y logran negociar un espacio dentro del ambiente masculino de la guerra.

Además, a diferencia de las otras novelas analizadas, la guerrillera ya no se viste como hombre o proyecta una imagen masculina. Así por ejemplo, tanto Lavinia como Flor y los otros guerrilleros del asalto a la casa del general usan una media de nylon para esconder su cara y tienen, en vez de un nombre, un número asignado para poder identificarse. Esta operación militar busca destacar el anonimato de los integrantes, puesto que con la media y el número se pierden marcadores de género y clase. Esta situación de género contrasta con la narración de Gabeira y se asemeja a la que presenta Murat en el documental, tal vez por ser Belli mujer y tener una mayor conciencia de cuestiones de género dentro del grupo guerrillero y, también, por tratarse de una novela escrita en los años 90, o sea, en un contexto de género posterior y diferente al de Gabeira.

La imagen de la guerrillera que participa de diversas formas en la línea de fuego se observa en otro texto sobre la guerra civil salvadoreña: *El Tope y más allá. Testimonio de una guerrilla. Desde la ofensiva del 89 a los acuerdos de Paz* (1996) de Edwin Ernesto Ayala. Este autor nombra a las guerrilleras que se encontraban cerca de él, que eran las compañeras de sus amigos o las que morían en los combates, tales como varias “cipotas” (niñas o jóvenes) que no tienen nombres, la Chele Mayra, Andrea la China, la Kenia, la Sarita, Maritza y la seca Adriana. Ayala destaca la valentía de estas mujeres por

su brío en la lucha armada, y porque había guerrilleras que podían estar combatiendo y luego salían como civiles: “estas mujeres hicieron cosas que no las hizo cualquiera, se quitaban el equipo y el fusil para salir en busca de la comida de los compañeros en medio de la jauría del diablo” (91). Una vez más se observa que la guerrillera latinoamericana puede camuflarse más fácilmente dentro de la sociedad civil debido a los prejuicios de género y, por ello, puede desempeñar tareas que los hombres difícilmente podrían llevar a cabo. También debe destacarse que Ayala y Cabezas, en *Canción de amor*, cuando se refieren a la valentía de alguna guerrillera valiente la justifican al decir que era “veterana de los tiros” (Ayala 34), “más vieja que el tufo a pólvora” (Ayala 76) y “perra a las balas” (Cabezas 179, 518). Es decir, que estos autores utilizan expresiones para destacar el arrojo y la habilidad en el combate armado de la guerrillera, para dejar claro que ella no desempeña el rol hegemónico de mujer, por lo cual tiene cabida dentro del ambiente de guerra.

La figura de la guerrillera latinoamericana también se aprecia en otra obra de Alegría y Flakoll: *Death of Somoza. The First Person Story of the Guerrillas Who Assassinated the Nicaraguan Dictator* (1996). Sin embargo, en esta oportunidad no se trata de la revolución en El Salvador o en Nicaragua, ya que este libro se basa en los testimonios de los guerrilleros argentinos que componían el comando que asesinó al exdictador nicaragüense Anastasio Somoza Debayle en 1980 en Asunción, Paraguay. Estos guerrilleros se encontraban en el exilio y habían participado en el ERP (Ejército Revolucionario Popular) contra la dictadura militar en Argentina, y, según Alegría y Flakoll, ellos creían que debían luchar por todo Latinoamérica. Para ello, habían contactado el FSLN y habían ido a combatir a Nicaragua. Después del triunfo sandinista,

Ramón el líder del grupo decidió que para ayudar Nicaragua debían eliminar a Somoza. Con este propósito se movilizaron hasta Asunción, Paraguay, donde el exdictador tenía asilo político. Aunque las entrevistas realizadas por Flakoll y Alegría se realizaron en 1983, la publicación del libro se pospuso varios años a petición de Ramón, el líder del grupo,<sup>56</sup> porque él aún se encontraba activo en Argentina peleando (5).

La participación de las guerrilleras argentinas en el asesinato de Somoza involucra su entrenamiento militar en cercanías de Bogotá (Colombia), así como la realización de diversas tareas en Asunción, tales como arrendar el local donde se iba a llevar a cabo la operación y falsificar documentos. En este sentido, su participación no involucra el asesinato directo y el manejo de armas, aunque se aclara que, de haber sido necesario, no habrían tenido problemas en hacerlo (127). De hecho la imagen más fuerte de una guerrillera con armas en el libro tiene lugar cuando las guerrilleras argentinas llegan al aeropuerto en Nicaragua: “Their escort was a petite *compita* with an Israeli Uzi machine pistol strapped over her shoulder. Her uniform was spotless, neatly pressed, and her boots were polished. Two heavy Indian braids hung down to her shoulders” (24). Ana, una de las guerrilleras argentinas, le pregunta a la *compita* (compañera) donde peleó y ella le responde que en el Frente Rigoberto López. Además, la *compita* le explica que “I was in the assault on Asosasca Fortress and afterwards we came down through Nagarote and the new highway from León. It was heavy going, and we lost many *compas*” (24). En esta escena hay un gran contraste entre la guerrillera nicaragüense, que luchó y mantiene su posición militar y su arma, y las guerrilleras argentinas que llegan después del triunfo de la Revolución. En el caso de este comando argentino, sólo los hombres pelearon directamente y las mujeres no intervinieron en el momento del asesinato de Somoza. Se

---

<sup>56</sup> Ramón es en realidad Enrique Gorriarán Merlo (1941-2006) un revolucionario y guerrillero argentino.

trata, por tanto, de guerrilleras que cumplen diversas tareas de logística, pero que, a pesar de su entrenamiento, no usan armas ni realizan operaciones de combate armado.

La contraposición a la imagen positiva de la guerrillera centroamericana y latinoamericana en la obra de Alegría y Belli, se observa en otra obra de la misma Gioconda Belli: *El país sobre mi piel. Memorias de amor y guerra* (2002). Este libro es la autobiografía de Belli que relata su participación en el sandinismo, como asistir a reuniones, leer textos, reclutar nuevos miembros y transportar gente en su carro. De hecho Belli y sus amigas nunca llegaron a disparar un arma, aunque ella menciona a otras mujeres que sí lo hicieron. Una de las diferencias entre *La mujer* y *El país* es que la autobiografía fue escrita posteriormente, sobre todo cuando se había dado el fracaso de la Revolución Sandinista, porque el país se había desgastado por La guerra de los Contras, el Frente había perdido las elecciones ante Violeta Chamorro y las mujeres comenzaban a ser desplazadas del movimiento revolucionario.<sup>57</sup>

En esta autobiografía, Belli menciona que viajó como parte de una comitiva a Argelia. Allí, las guerrilleras argelinas le preguntaron si en Nicaragua iban a hacer a un lado a las mujeres que habían participado en la guerra de liberación como les pasó a ellas (368). Con este testimonio, así como con la desilusión de Belli sobre la puesta en marcha el proyecto revolucionario y el bloqueo de los EE.UU, se destaca que a finales del siglo XX el lugar de la mujer en la guerra/revolución, a pesar de haberse desarrollado, sigue teniendo un carácter marginal y temporal. Su autobiografía presenta una visión diferente a la de Randall a principios de los años 80 en Nicaragua, y a la misma novela de Belli de

---

<sup>57</sup> La desilusión con cómo la Revolución Nicaragüense fue puesta en marcha una vez se produjo el triunfo y aparecieron divisiones internas entre los revolucionarios, también se observa en la obra *Adiós muchachos* de 1999 del nicaragüense Sergio Ramírez.

principios de los años 90. Parece que después de haber transgredido roles y por no poder seguir escalando posiciones, la guerrillera prefiriera retirarse del nuevo gobierno.

Esta desilusión ante el fracaso revolucionario se observa también en Brasil. Aunque los movimientos guerrilleros en el Brasil no consiguieron una revolución, los libros que han denunciado las atrocidades de la dictadura y han narrado las luchas guerrilleras y estudiantiles son numerosos. Entre ellos se encuentran, por ejemplo, el libro *O que é isso, companheiro?* de Gabeira y *Que bom te ver viva* de Murat, así como *Mulheres que foram à luta armada* (1998) del periodista Luiz Marklounf Carvalho, *Guerrilheira* (2003) novela de Antonio Nascimento, *O baú do guerrilheiro. Memórias da luta armada urbana no Brasil* (2004) de Ottoni Fernandes Júnior, *Náufrago de utopia. Vencer ou morrer na guerrilla. Aos 18 anos* (2005) testimonio de Celso Lungaretti, y *Helenira Resende e a guerrilha do Araguaia* (2007) de Bruno Ribeiro.

La novela *Guerrilheira* cuenta la historia de Docarmo, de cómo huyó de su casa para vivir con su novio sin saber que él estaba involucrado con la guerrilla. Después de haber sido encarcelada y torturada por el gobierno siendo inocente, Docarmo se une al grupo guerrillero y ayuda a secuestrar al embajador de los EE.UU. en Brasil. La participación de Docarmo con la guerrilla es mínima, porque solamente tuvo que hacerse pasar por ciega e indicar cuando el carro del embajador pasara (65). Luego se menciona que estuvo en Uruguay ayudando a los Tupamaros junto con su novio (76), pero como no estaban contentos con la organización del grupo se fueron para Chile, porque Allende acababa de ser elegido. El libro también señala que Docarmo vuelve al Brasil a raíz de la amnistía en 1979 y se da cuenta de que su lucha fue en vano, porque el pueblo no quería luchar y hasta aparentaba felicidad y tranquilidad, como si la dictadura hubiera triunfado

en callar la revolución (89). La novela, entonces, señala que la dictadura había acabado con los ideales, había asesinado a los líderes y ya no quedaba espacio para guerrilleras.

Otro libro brasileño sobre guerrilleras es el de Bruno Ribeiro, quien investigó y publicó la historia de Helenira Resende, sobre todo su participación en movimientos estudiantiles y con la guerrilla, en *Helenira Resende e a guerrilha do Araguaia* (2007). Entre los temas importantes del libro, Ribeiro enfatiza la influencia de los escritos de Carlos Marighella,<sup>58</sup> como por ejemplo el *Minimanual do guerrilheiro urbano*, que también menciona Gabeira, como fuente de información para los guerrilleros. Así por ejemplo, Helenira había seguido las indicaciones del *Minimanual* porque “possuía quase todas as qualidades de um bom guerrilheiro: resistência física de atleta, base teórica sólida adquirida no marxismo, liderança nata e um amor desinteressado pelo próximo que era sua marca registrada” (29). La guerrillera, entonces, tiene que adquirir capacidad física, conocimientos teóricos, capacidad de liderazgo y amor por el prójimo.

Helenira fue a entrenarse y a educar a los habitantes de la región del Araguaia, cerca de la selva amazónica, en el sur del estado del Pará y parte de los estados de Maranhão y Tocantins (33). Esta guerrilla rural había sido organizada por el Partido Comunista do Brasil (PC do B), y allí, “Helenira enfrentava uma nova realidade: acordava cedo para capinar, colher e plantar seu próprio alimento. No resto do dia se dedicava ao treinamento militar na mata, ao estudo do marxismo e a visitar a casa dos moradores locais” (34). Puede verse que la vida guerrillera de ella no es la urbana de Ci, no es la sexual de Márcia en el texto de Gabeira, y tampoco es la guerrillera que se ve involucrada por familiares siendo inocente, como Docarmo en *Guerrilheira*. De hecho,

---

<sup>58</sup> Carlos Marighella (1911-1969) fue un político y guerrillero brasileño que promovía la lucha armada para conseguir un Brasil socialista.

Helenira era líder estudiantil, ya que en 1968 había sido elegida vicepresidente de la UNE (União Nacional dos Estudantes). Por desempeñar este cargo y querer convencer a sus compañeros de participar en una paseata, fue apresada y torturada por Sérgio Paranhos Fleury, el famoso y cruel delegado del DOPS (Departamento da Ordem Política e Social).

Otros temas que Ribeiro enfatiza en su libro son la habilidad de Helenira con las armas y su valentía (37-8), ya que llegó a liderar un grupo de siete hombres en algunas de las expediciones por la selva (45). Su carácter valiente se observa en la descripción de su muerte, reconstruida a partir de testimonios de los soldados del PIC (Pelotão de Investigações Crimináis), porque Helenira resistió hasta el último momento cuando se quedó sin municiones:

Helenira só teve tempo de fazer pontaria com sua espingarda e atirar. Acertou e matou o primeiro soldado da fila. O segundo mando-lhe uma rajada de metralhadora que a atingiu nas pernas. Helenira caiu e perdeu a espingarda. Ferida, sacou o revólver que trazia na cinta e atirou no militar que se aproximava, acertando-o em cheio. Enquanto este agonizava no chão, os outros tratavam de se proteger do fogo que vinha da arma de Helenira. Ela só tirou o dedo do gatilho quando as balas acabaram. Foi então acertada pelo grupo. (60-61)

Con la historia y vida de Helenira se observa que la guerrillera es líder estudiantil, hace parte de la guerrilla rural, educa campesinos, es experta en el manejo de armas, es valiente y no le teme a los enfrentamientos. En este sentido, la mujer guerrera como guerrillera puede llegar a tener un campo de acción mayor al de la lucha armada y compagina su acción con el liderazgo político.

Hacia el final del libro, Ribeiro señala que Helenira no era la única mujer en Araguaia:

Outras mulheres, jovens como ela, participaram da luta no Araguaia e por lá deixaram suas vidas. Dinalva Oliveira Teixeira (Dina), Luiza Augusta Garlippe (Tuca), Maria Lúcia Petit (Maria), Áurea Elisa Valadão (Elisa), Dinaelza Santana Coqueiro (Mariadina), Maria Célia Corrêa (Rosa), Jana Moroni Barroso

(Cristina), Sueli Yumiko Kanayama (Chica), Telma Regina Cordeiro (Lia), Lúcia Maria de Sousa (Sônia) e Walkíria Afonso Costa (Walk) também merecem entrar para a história como heroínas do povo. (65)

De este modo, el libro no solamente le rinde justicia y homenaje a Helenira sino a las mujeres que como ella se unieron a grupos guerrilleros para enfrentarse a la dictadura: “Sintetizadas na figura de Helenira Resende, essas mulheres devem ser lembradas com carinho e orgulho por todos nós. É o exemplo da luta que forja o caráter de um povo e de uma nação” (65). Por esto, el libro sobre Helenira se convierte en un texto que procura mantener en la memoria colectiva los acontecimientos, puesto que las guerrilleras deben convertirse en héroes populares que lucharon contra las injusticias de la dictadura. La mujer guerrera como guerrillera debe formar parte de la cultura popular y de imaginarios que tradicionalmente solamente los hombres masculinos han ocupado: ya sea como líder estudiantil, revolucionaria, experta en el manejo de armas y valiente en la lucha.

En relación a cómo esta figura de la guerrillera se recuerda, Luiz Marklounf Carvalho en *Mulheres que foram à luta armada* entrevista a Regilena da Silva Carvalho, una de las pocas sobrevivientes de la guerrilla del Araguaia y quien decidió entregarse porque se había perdido, no encontraba a su grupo y porque pensaba que la lucha armada rural ya no tenía futuro. Ella después de haber salido libre de la cárcel no continuó su militancia en el Partido Comunista do Brasil y, por ello, es mal vista por el partido. Carvalho le comenta a Regilena que en los textos sobre la guerrilla del Araguaia, con excepción de uno, ella no existe. A este respecto, Regilena le contesta que “É que aí eles só falam de atos heróicos. O meu não foi um ato heróico pro Partido. Foi? Não. Então não tem ato heróico nenhum. O Partido só vê esse lado heróico, principalmente de quem morreu, que não está aí pra falar nada” (477). Con este comentario se observa que la



guerrillera que se recuerda es la mártir o la héroe, no tanto la que en medio de la presión decidió retirarse o entregarse.

Al retomar historias de guerrilleras exitosas, es decir, en revoluciones que alcanzan el poder y en textos que se publicaron mucho después del éxito revolucionario, se encuentra el libro *Marianas in Combat. Teté Puebla & the Mariana Grajales Women's Platoon in Cuba's Revolutionary War* (2003) de la periodista y activista estadounidense Mary-Alice Waters. El libro transcribe las entrevistas con Teté Puebla, quien en 1996 se convirtió en la primera mujer en alcanzar el título de General Brigadier en Cuba y cuyo compromiso con la causa revolucionaria data desde 1956. Durante las entrevistas con Puebla, el libro de Waters señala, al igual que el de Randall, que la mujer guerrillera cubana tuvo que convencer a sus compañeros de que era capaz de realizar las mismas tareas que ellos (46). El pelotón Mariana Grajales fundado por Fidel Castro, hizo parte de la lucha armada en varias batallas (Cerro Pelado, Holguín, Güiros) hasta el día del triunfo de la Revolución. Isabel Rielo (1927-1989), entrevistada por Randall en *Mujeres en la revolución*, se convirtió en la líder del pelotón de mujeres Mariana Grajales porque tenía mejor puntería que Puebla (*Marianas* 47).

Del libro de Waters salta a la vista que Fidel Castro jugó un papel esencial en el acceso al combate de las mujeres, ya que las apoyó, entrenó y las hizo su guardia personal (48). Por esto, el libro consolida la ideología comunista cubana y la proyección de la figura de Fidel Castro como comandante en jefe. Aquí, se observa la diferencia respecto a los movimientos guerrilleros brasileños, que no alcanzaron el triunfo revolucionario, o con el caso nicaragüense, debido a que los distintos grupos de izquierda no se unieron como en Cuba, sino que se dividieron. El resultado en Cuba es que la figura

de la guerrillera está fuertemente vinculada con el triunfo de la Revolución y con la ideología revolucionaria que se ha mantenido en el poder desde entonces. Además, en el texto de Waters no hay historias aparentes de desilusiones o discriminaciones que el proyecto revolucionario no haya conseguido superar. De hecho, las mujeres que se rebelaron contra el régimen revolucionario a principios de los años 60, son vistas por Puebla como mujeres que asesinan a sus propios hijos o que querían asesinar a niños (74). Es decir, ellas son monstruos (antimaternales) y no guerrilleras.

Uno de los mensajes del libro de Waters es señalar que el trato igualitario dado a las mujeres durante la Revolución muestra cómo Cuba ha progresado en asuntos de género y cómo su sociedad está mucho más avanzada que otras. Esta situación está presente desde el epígrafe de Karl Marx de *La sagrada familia* (1845) que introduce el libro, puesto que Marx señala que la emancipación de las mujeres es la medida natural del grado de emancipación de una sociedad (citado en Waters, 13). De esta manera, el libro de Waters enfatiza la historia de Puebla como uno de los triunfos de la Revolución, aunque debe aclararse que desde 1959 Puebla afirmó no haber participado en otras luchas armadas, puesto que se dedicó a educar y a trabajar con los campesinos.

La entrevista con Puebla también enfatiza que toda la sociedad cubana, incluyendo mujeres y niños, sabe cómo utilizar un arma y está dispuesta a defender a su país de una posible invasión (71). Las mujeres se encuentran entrenadas e incorporadas a la lucha revolucionaria, ya sea como ciudadanas dispuestas a colaborar o como militares, porque muchas mujeres trabajan para el ejército revolucionario cubano (68-69). En este sentido, en el caso particular de Cuba, el papel de la mujer en la guerra se destaca debido a las relaciones de tensión con el gobierno de los EE.UU. De acuerdo con el testimonio

de Puebla, hay una conciencia de la necesidad de incorporar a la mujer en la lucha por la posible guerra contra el enemigo “imperialista.” De aquí que incorporar a la mujer en el ejército trasciende barreras tradicionales de género, porque es una necesidad diaria de resistencia. Ya no se trata de permitirle o no la entrada a la mujer al ambiente de guerra y militar, sino de la necesidad de incorporarla para que engruese las filas del ejército.

Además de las varias imágenes de guerrilleras analizadas hasta ahora, como la sexy, la comprometida con la causa, la cristiana, la desilusionada, la mártir, hay otra imagen que ha comenzado a tener más presencia en el siglo XXI. Se trata de la guerrillera ya no como revolucionaria sino como bandida, explotadora y terrorista.<sup>59</sup> Esta imagen se observa en el caso del Perú porque los movimientos guerrilleros han sido tildados de terroristas, tanto por el gobierno dictatorial como por el democrático. Es decir, que no se trata de movimientos que son abiertamente reconocidos como revolucionarios, sino como terroristas, como el Sendero Luminoso, porque no presentan ideales humanitarios y difícilmente pueden justificar los secuestros de civiles y masacres de poblaciones que han realizado. La imagen de la guerrillera como miembro de un grupo que no posee ideales de liberación e igualdad social, se observa en la película del director peruano Fabricio Aguilar *Palomas de papel* (2003).

Esta película presenta la historia de Juan, un niño que se ve envuelto con los “terrucos,” que es como se les llama a los guerrilleros del Sendero Luminoso. Los terrucos se llevan a Juan en contra de su voluntad y lo entrenan como guerrillero, y entre

---

<sup>59</sup> Por guerrillero revolucionario (o grupos revolucionarios) me refiero a un ser comprometido con la lucha que busca un cambio independiente, y que además de procurar instaurar un nuevo gobierno, busca un nuevo orden humano (Williams 273). Entonces, el terrorista o guerrillero terrorista también puede buscar un nuevo sistema de gobierno, pero los métodos que utiliza para alcanzar este fin son cuestionables, ya que ataca a la población, se corrompe y llega a comportarse de la misma manera que el gobierno que quiere derrocar.

los senderistas, hay dos guerrilleras que sobresalen, Carmen (interpretada por Tatiana Astengo) y su hermana menor Yeni (Melania Urbina). Mientras Carmen se viste con pantalones y camisas, Yeni usa faldas de colores, tiene trenzas y hebillas en el cabello como si fuera campesina e indígena. Yeni no tiene la experiencia de su hermana y ella está entrenándose, como Juan, pero cuando se enfrentan a los ronderos (el grupo armado que defiende el pueblo a manera de paramilitares) en la plaza del pueblo, ambas disparan.

La imagen de la guerrillera y de los senderistas que la película presenta es la de personas que no respetan la vida humana, inclusive la infancia y niñez. Al mismo tiempo, la imagen de la guerrillera está mediada por su ropa, ya que ésta representa su extracción urbana y/o campesina. Su ropa señala, por una parte, la falta de uniforme militar y, por tanto, la falta de profesionalización del grupo armado y, por otra parte, la ropa de las dos hermanas señala que son campesinas. Sin embargo, dado que Carmen no se viste como Yeni, y ella es la hermana mayor y tiene más experiencia en la lucha armada, se indica una posible transformación de la guerrillera dentro del grupo armado. Con el tiempo, la guerrillera senderista adquiere otro tipo de vestimenta que la deja de conectar con los campesinos, a quienes en vez de ayudar explota o separa de sus familias a temprana edad.

En el caso del Perú (y en el de Colombia) la imagen de la guerrillera (senderista) se diferencia de la imagen que ella tiene en las Revoluciones Cubana y Sandinista o en las guerrillas brasileñas, porque el Sendero Luminoso atacó violentamente a la población civil, incluyendo a campesinos y dirigente sindicales. Además, dado que grupos guerrilleros como el Sendero se han enfrentado a gobiernos democráticos, su figura revolucionaria ha perdido validez y ha sido fuertemente demonizada. En esta medida,

surge una imagen negativa de la guerrillera, puesto que su lucha no posee una causa noble o porque sus acciones son cuestionables.<sup>60</sup>

Esta sección sobre la guerrillera latinoamericana ha mostrado los cambios en los roles de género desde la Revolución Cubana, así como el aumento de la participación de la mujer en las luchas armadas. También ha señalado que la figura de la guerrillera al estar unida a luchas políticas es manipulada bajo ciertas condiciones, por lo que puede mostrarse como la mujer liberada, sexual y sexy, como la mujer que posee una familia y un compromiso cristiano, o como la que está en constante vigilancia de su enemigo imperialista. Asimismo, la figura de la guerrillera indica que las mujeres han alcanzado un mayor nivel de participación en las revoluciones y en las instituciones militares, y que a diferencia de la Revolución Mexicana no tienen que travestirse para usar el uniforme. Las guerrilleras ya no tienen que seguir a los hombres como las soldaderas, sino que con el desarrollo del siglo pueden llegar a ser líderes, y existen casos en los que se pueden mantener en el ejército aún después del triunfo de la Revolución, como Teté Puebla en Cuba, y las comandantes Doris Tijerino y Nadia Palacios en Nicaragua y El Salvador respectivamente. Sin embargo, su lucha no ha sido fácil y todavía existen prejuicios de género que encasillan el performance de la guerrillera en roles tradicionales, que impiden que siga participando en la lucha armada y/o que ignoren su sufrimiento y torturas.

Esta participación y representación de la guerrillera también coincide con el tratamiento de la mujer como *sex symbol* a manos de los medios masivos de

---

<sup>60</sup> Los mismos guerrilleros del MRTA (Movimiento Revolucionario Tupac Amaru) en el Perú destacan que ellos son diferentes a los guerrilleros del Sendero Luminoso, como se observa en el libro de Alegría y Flakoll *Fuga de Canto Grade* (1992). De hecho, estos autores presentan una visión positiva de los guerrilleros del MRTA, ya que están preocupados por los pobres. En este libro aparecen varias guerrilleras, unas en la cárcel y las otras en la casa donde están excavando el túnel para liberar los prisioneros, pero debido a que no utilizan armas o entran en combate no desarrollan un análisis de su performance de género.

comunicación o como la “compañera” según la ideología revolucionaria. Por haberse vuelto una figura real y por haber alcanzado niveles de celebridad, debido a su accesibilidad y a la llamada “liberación” de las mujeres, la figura de la guerrillera estuvo expuesta a la manipulación de los medios masivos de comunicación latinoamericanos. Éstos se encargaron de mezclar el discurso por la liberación femenina con una alta sexualización de las mujeres. Por esta razón, la guerrillera aún es vista en relación con su sexualidad y no como un ser político y revolucionario.

A continuación dejo de lado el tema de la guerrillera para examinar otros tipos de mujeres guerreras en Latinoamérica, como la bandida (ladrona, pirata, narcotraficante), con el propósito de complementar el análisis del performance de género de este tipo de personaje. Entre las obras examinadas se encuentran novelas, novelas históricas, entrevistas y películas, y se analiza la figura de la bandida revolucionaria como en *Viva o povo brasileiro!*, la bandida en *Memorial de Maria Moura*, la bandida-guardia y futura revolucionaria en *Duerme* y la narcotraficante en *Cidade dos homens*.

#### 7.4. Bandidas

La mujer guerrera, además de encontrarse como personaje y sujeto en las distintas revoluciones y movimientos guerrilleros latinoamericanos, también aparece como bandida en diversas novelas, novelas históricas,<sup>61</sup> entrevistas, series de televisión y películas del siglo XX. Sin embargo, la mujer guerrera en estas obras más que estar ligada a un contexto revolucionario, se encuentra dividida entre la imagen de bandida,

---

<sup>61</sup> Utilizo el término novela histórica y no “nueva novela histórica,” porque a diferencia de Seymour Menton, quien acuñó este término en *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992*, no considero que haya una diferencia radical entre las novelas históricas del siglo XX que amerite el uso de un nuevo nombre.

bandida-revolucionaria, narcotraficante y pirata, es decir, como un personaje marginal a la ley. Sin embargo, con la bandida se transparenta que su lado criminal depende de su enemigo ya que alguna de ellas, como el personaje de *Viva o povo brasileiro!*, es bandida según el gobierno pero según el pueblo es revolucionaria. Por esta situación puede verse que si la mujer guerrera lucha por una mejor sociedad y en contra del gobierno, ella se convierte en bandida, o sea, que es marginada y es despreciada. En este sentido, la guerrillera de cierto modo es también una bandida. Por tanto, en esta sección no analizo guerrilleras, sino personajes de mujeres guerreras que hacen parte de la ilegalidad y la criminalidad. La hipótesis que se sostiene es que la bandida se empodera al negociar con su sexualidad, ya sea por llevar a cabo un performance de masculinidad o por explotar su sexualidad femenina. Es decir, que negar o afirmar su sexo o su sexualidad (relaciones sexuales), según su contexto, se convierte en un arma de empoderamiento.

Entre las novelas históricas latinoamericanas que presentan personajes de mujeres guerreras vale la pena mencionar *El siglo de las luces* (1962) de Alejo Carpentier.<sup>62</sup> Esta novela presenta a Sofía como el personaje más revolucionario, puesto que ella impulsa a su hermano al proyecto de la logia y a incluir a las mujeres, y cuando enviúdense se va para Cayena sin importarle el qué dirán. Además, la novela explica que ella en Madrid se va a luchar, puñal o sable en mano, contra la invasión napoleónica “[y] Esteban la vio salir de la casa, impetuosa, enardecida, con un hombro en claro y un acero en alto, jamás

---

<sup>62</sup> Esta novela narra la historia de dos hermanos huérfanos, Sofía y Carlos, y su primo Esteban en La Habana, y cómo reciben las ideas revolucionarias a través de Victor Hughes. Junto con Esteban, Hughes vuelve a Francia y allí se convierte en jacobinista y más tarde es mandado a Guadalupe, pero Esteban se da cuenta de que Hughes ha perdido sus ideales revolucionarios. Esteban regresa a Cuba, donde sus primos pertenecen a una logia masónica que propaga ideales revolucionarios. Sofía, que se había casado, al quedar viuda huye hacia Cayena buscando a Hughes y retoma su romance con él, y también se da cuenta que él perdió sus ideales revolucionarios. El último capítulo narra cómo Carlos busca a su hermana y a su primo en Madrid. Las últimas noticias que tiene es que Sofía había convencido a Esteban de unirse a la rebelión contra las tropas napoleónicas el 2 de mayo de 1808 y no sabe nada más de ellos.

vista en tal fuerza y en tal entrega” (369). En este sentido, Sofía a lo largo de la novela representa a la mujer guerrera en formación, así como el personaje de María en *Al filo del Agua* de Yáñez. Pero a diferencia de María, Sofía desde mucho antes había adoptado las ideas revolucionarias y las promulgaba. La escena descrita en la cita anterior consolida la imagen de Sofía como mujer guerrera, puesto que de la toma de conciencia pasa a hacer parte de la lucha armada, o sea, a poner en práctica sus ideales revolucionarios.

Aunque la mujer guerrera como bandida puede tener ideales revolucionarios, también puede tener ideales individuales y egoístas. Es decir, la bandida no tiene necesariamente la misma agenda de la revolucionaria guerrillera, y puede actuar movida por intereses personales, como la Pintada y doña Bárbara. Esta imagen de la bandida como ladrona y asaltante se encuentra representada en Brasil por una famosa bandida: Lili Carabina. En los años 70, cuando la dictadura y la represión habían conseguido dismantelar o debilitar fuertemente las organizaciones guerrilleras urbanas y rurales, una mujer se convertiría en una figura de fuerte desafío. Djanir Ramos Suzano, más conocida como Lili Carabina, era una bandida que robaba moteles, joyerías, churrasquerías y hasta bancos en la Región Metropolitana de Río de Janeiro, sobre todo en la Baixada Fluminense. Aguinaldo Silva en la novela-guión, *A história de Lili Carabina. Um romance da Baixada Fluminense* (1983), se basa en la vida de Ramos Suzano<sup>63</sup> pero la ficcionaliza y enmascara. *A história* narra la vida de bandida de Elisa, una mujer cuyo marido es asesinado por un robo que él no cometió. Cuando el verdadero ladrón le pide a

---

<sup>63</sup> Aguinaldo Silva en su *blog* explica que no existió una Lili Carabina porque él se la inventó: “Ela foi uma invenção minha, baseada numa figura mítica chamada ‘a loura dos assaltos’, que era muito citada pelos jornais nos meus tempos de jornalista policial, nos anos 70.” Aun así, varios periódicos y revistas se refieren a Djanir como Lili Carabina (*Veja, Jornal do Commercio, O Globo*). Entre el personaje de la novela y Djanir también hay diferencias, porque por ejemplo, en la novela-guión Lili muere enfrentándose a la policía, mientras que Djanir estuvo en la cárcel y de la cual salió en 1999 por problemas de salud. Ella murió a los 56 años el 5 de abril de 2000.



ella disculpas y le deja dinero, ella le pide al bandido (Cigano) que la deje hacer parte del bando de asaltadores. Ahí comienza la historia criminal de Elisa, que con el tiempo se convierte en Lili, y cuando la policía apresa a Cigano, ella se vuelve la jefe del grupo y comienza a ser conocida como Lili Carabina.

En la narración de Silva, Elisa se cambia su nombre a Lili porque Elisa es nombre de ama de casa y ella es ahora bandida (28). Sin embargo, el apodo o alias de Lili Carabina se lo pone (erróneamente) un periodista porque ella usa siempre una escopeta calibre 12 en sus asaltos (80). A causa de esta situación, el nombre de la bandida surge de un distanciamiento de ella con su pasado, así como de una asociación hecha por un periodista con el arma que usa. En este sentido, su apelativo denota su agenda y la imagen de poder que ella representa, ya que la carabina/escopeta es símbolo del poder fálico, así como la manipulación del periodista. Además, dentro de la novela-guión de Silva, esta arma de fuego era de Cigano y él se la entrega a Lili cuando es herido al asaltar un banco y la policía está por llegar. A partir de allí, ella se apropia de esta arma que representa el poder de Cigano como jefe del grupo de asaltantes, por lo cual ella se convierte en jefa.

También a raíz de la encarcelación de Cigano, Lili cambia su apariencia. Antes de asaltar ella comienza a llevar a cabo un ritual estético, puesto que se maquilla con cuidado, viste ropa de cuero y se coloca una peluca rubia (56). Su peluca rubia junto con su ropa de cuero y maquillaje, producen una imagen sexy que se vuelve peligrosa debido a la escopeta que usa y a su vida criminal. Esta imagen que ella proyecta la convierte en Lili Carabina, así como en la rubia de los asaltos que es como los periodistas la llaman. Ella es consciente de esta imagen de bandida que proyecta, como se observa después de

un asalto porque dice: “Acho que vou jogar a loura dos assaltos pela janela. E... ela arranca a peruca loura da cabeça, deixando ver seus cabelos negros, e joga-a pela janela do carro” (14). Como se estudió en la sección anterior, la imagen de las guerrilleras urbanas brasileñas fue apropiada por los medios de comunicación, debido a que algunas fueron llamadas “la rubia de los asaltos,” y esta situación también se observa respecto a Lili. Pero a diferencia de las guerrilleras que buscaban tal vez ocultar su identidad, Lili oculta su identidad y también proyecta otras: la de la temida bandida y la de jefa de los asaltantes. La escopeta y su liderazgo establecen su valentía y poder, pero más que ser transformada en la rubia exótica como las guerrilleras, ella se aprovecha de esta imagen y la explota para convertirse en un ícono, en una celebridad al ser una bandida sexy, rubia y peligrosa.<sup>64</sup>

Además de la mujer guerrera revolucionaria como Sofia en *El siglo de las luces* y de la mujer guerrera bandida, como Lili Carabina, se encuentra otro tipo de mujer guerrera que es bandida y revolucionaria. Esta figura está presente en el personaje Maria da Fé de la novela brasileña *Viva o povo brasileiro!* (1984) de João Ubaldo Ribeiro. Esta obra es considerada novela histórica, memoria y saga familiar, y dentro de sus personajes se destaca Maria da Fé, quien por testimoniar el asesinato de su mamá y las injusticias sociales, decide comandar una hermandad revolucionaria (*Milicianos do Povo*) y luchar por los derechos del pueblo. Ella tiene un romance con un militar, Patrício Macário, pero

---

<sup>64</sup> Esta imagen de bandida sexy y peligrosa, también está representada por la mujer policía. MV Bill y Celso Athayde en *Falcão, meninos do tráfico* (2006), se refieren a una policía que aterrorizaba la favela “Cidade de Deus.” Le decían “Kate Marrone” porque se parecía a un personaje de una serie de televisión estadounidense (Katy Mahoney de *Lady Blue*). Ella, según MV Bill, era bonita, blanca, joven, de cabello largo, delgada y elegante, al tiempo que fuerte y arrogante (150-51). Esta policía adquirió el nivel de leyenda, y una historia contaba que ella era ninja, porque lidiar con los bandidos era cosa seria y difícil (151-52). Por tanto, la imagen de la policía fuerte también está filtrada por referencias a los medios de comunicación (la televisión y el cine).

lo termina para dedicarse a su lucha. Ella viaja y lucha en varias partes del Brasil y finalmente desaparece en un barco sin dejar ningún rastro.

Maria da Fé es considerada bandida y *bandoleira* por el ejército (385, 388), ya que se enfrenta a éste, pelea en Canudos y busca justicia social. Es decir, que por ubicarse con los pobres, marginados y subalternos, ella es bandida según el discurso oficial. Inclusive, ella llega a vestirse de hombre, de capitán más exactamente, para poder asistir al funeral de su abuelo y burlar la vigilancia militar (384). Sin embargo, el elemento que destaca al personaje es que ella es consciente de su posición de líder y de mujer, ya que “aprendera que, para ser considerada de valor igual ao dos homens, tinha de ser melhor, ainda mais precisando comandá-los” (396). Maria da Fé para ser vista como igual tiene que demostrar que es mejor que los hombres, y para liderarlos, ser mejor aún más. Para cumplir con esta idea, su amor con Patrício Macário tiene que dejar de ser importante, ella debe convertirse en la ideóloga del grupo y ser la líder, ya que ella es quien ha estudiado y sabe analizar la política. En este sentido, Maria da Fé es mujer guerrera, profesora y líder revolucionaria, como Helenira Resende la guerrillera del Araguaia.

En la novela, Maria da Fé se convierte en una figura legendaria, hasta el punto en que un personaje en Canudos la describe como la aparición de una santa (563). Esta imagen legendaria se refuerza con la descripción de su muerte, porque no hay cadáver, no hay pruebas de su desaparición. Sólo se sabe que se fue sola en un barco y nunca más se la volvió a ver y ni siquiera se encontraron restos de la embarcación (606). Por tanto, Maria da Fé es líder en varias áreas: política, militar y pedagógica, y su figura alcanza el nivel de leyenda. Esto se debe a que la mujer guerrera que ella representa no muere porque no hay un cadáver en descomposición, como sí lo hay en *Grande sertão: veredas*.

Lo que queda es su historia, su imagen, su influencia y no su cuerpo muerto, sin ideas y sin movimiento como el de Diadorim. Por esto, Maria da Fé, al ser leyenda, es la revolucionaria que consigue trascender no sólo su género, sino también su cuerpo físico.

Otro personaje de mujer guerrera que también debe destacarse es el de la novela *Memorial de Maria Moura* (1992) de la brasileña Rachel de Queiroz. Esta novela narra la historia de Maria Moura, una huérfana que decide quemar su casa para no dejársela a sus primos y huye para que no la obliguen a casarse con uno de ellos. Se corta los cabellos, se viste con la ropa del papá y, junto con los hombres que la acompañan como subordinados, comienza a vivir una vida de ladrona en el sertón, es decir, que Maria Moura se convierte en jefe *capanga* (bandida). Lentamente consigue más hombres y suficiente dinero para irse a vivir a unas tierras que eran de su abuelo. Allí consigue construir una casa grande, aloja a sus hombres y a sus familiares y continua manteniendo el bandidaje.<sup>65</sup> Malcolm Silverman sostiene que ella “is Brazil's first cangaceira and quintessential antiheroine, a hybrid between Luzia-Homem and Maria Bonita whose roots reach back past medieval motifs to classical deities” (97). Sin embargo, Maria Moura se enamora de Cirilo, el hijo de un hacendado de la zona, y él la traiciona porque secuestra a alguien que estaba protegido por ella. Él es capturado por sus enemigos y mandado a la cárcel, pero ella lo saca de la cárcel, lo mantiene secuestrado en secreto en un cubículo en su casa y en las peores condiciones para castigarlo. Ella finalmente decide mandar a matar a Cirilo para no ser débil y terminar perdonándolo. La novela termina en

---

<sup>65</sup> Este fenómeno del bandidaje en el interior del nordeste brasileño se conoce como el *cangaço*, y tuvo lugar en el siglo XIX y principios del XX. Según Marshall Eakin, debido a las condiciones de atraso y opresión en esta región brasileña, se produjeron disturbios de violencia y protesta social, entre los cuales se encuentra la aparición de grupos de bandidos que eran considerados héroes del pueblo (*Brazil* 74).

que Maria decide asaltar una tropa grande de compradores de ganado y se va con todos sus hombres.

Para poder mantener su poder y su liderazgo, Maria Moura al igual que Maria da Fé es consciente de que tiene que proyectar una imagen masculina y autoritaria. Pero a diferencia de ser educada, enseñar y tener un proyecto revolucionario como Maria da Fé, ella se viste de hombre como se lo explica a sus hombres (*cabras*): “Vou prevenir a vocês: comigo é capaz de ser pior do que com cabo e sargento. Têm que me obedecer de olhos fechados. Têm que se esquecer de que eu sou mulher — pra isso mesmo estou usando estas calças de homem” (83-84). En esta cita la palabra olvidar (*esquecer*) indica que para obedecerla a ella, sus subordinados tienen que pensar que ella es hombre y olvidarse de su sexo/género femenino. Con esta orden de olvidar su sexo, Maria Moura señala que los hombres tienen que borrar de la memoria la historia de ella, y debido a que la tienen que tratar como hombre y como jefe, ellos deben desconocer la heteronormatividad de su sociedad. Para completar esta imagen masculina, Maria utiliza pantalones de hombre, y se corta los cabellos delante de sus cabras “[a]gora se acabou a Sinhazinha do Limoeiro. Quem está aqui é a Maria Moura, chefe de vocês...” (84). Ella, por tanto, se proyecta como fuerte y al realizar el acto opuesto a Sansón—cortarse los cabellos— no deja que nadie mine su poder.

Maria Moura no es una mujer guerrera en medio de una revolución o de una lucha, sino que ella es una mujer guerrera porque siendo menor de edad y huérfana decide huir de su casa, armarse con varios hombres y llevar una vida de bandida y de jefe capanga. Además de su apariencia, ella también cambia su nombre porque no es más la

*sinhazinha* (señorita) sino *Dona Moura* (Doña Moura), con lo cual completa su performance de masculinidad y empoderamiento.

La condición de género a la que se encuentra atada como jefe *capanga* y el cuidado que tiene en proyectar una imagen fuerte, llevan a Maria Moura a tramitar el asesinato de Cirino, de quien se había enamorado apasionadamente. Es decir, que debe asesinar a la persona que ama para mantener su performance de género y su subsiguiente poder. De manera similar a Maria da Fé, Maria Moura no puede continuar desarrollando su relación sentimental, pero lo hace porque Cirino la traicionó y cuestionó su autoridad “[q]uem mais ia acreditar na palavra de Maria Moura?” (418). Al traicionarla, Cirino amenaza la imagen de bandida, fuerte y masculina que ella había construido. Si ella perdona su traición, su imagen de mujer fuerte se debilita y, por tanto, su performance de género mostraría que ella es una mujer sentimental, débil y sometida al hombre, al tiempo que su poder dejaría de ser respetado. Por esto, más que destacar con su performatividad la artificialidad de la categoría de género femenina tradicional, ella pasaría a perpetuar y reforzar las normas y comportamientos de dicha categoría.

La mujer guerrera como bandida, como *capanga*, también aparece en *Os desvalidos* (1993) novela del brasileño Francisco Dantas. Una de las historias que el narrador principal cuenta es la de Maria Melona, la esposa de su tío Filipe. Después de haber sido una mujer hermosa y sensual y de haber discutido con Filipe, ella termina siendo *capanga* del famoso bandido Lampião.<sup>66</sup> Pero más que servir como mujer o como Maria Bonita (la mujer de Lampião), ella cambia su apariencia puesto que Coriolano, el protagonista narrador, la ve “de punhal, calça e fuzil, bem mudada em homem macho”

---

<sup>66</sup> Lampião era el seudónimo de Virgulino Ferreira da Silva (1898-1938) el *cangaceiro* más famoso del Brasil.

(105). Maria carga un arma, se comporta y se viste como hombre, y de hecho le pide a Coriolano que no le cuente a nadie que es mujer porque entre el grupo de Lampião la conocen como Zé Queixada (109). Hacia el final de la novela Coriolano cuenta que ella vivió en el *cangaço* (bandidaje) primero como hombre y luego como mujer, aunque casi no le perdonan su travestismo (208). Por todo esto, con Maria Melona se presencia la figura de la bandida, que no es la líder como Maria Moura, sino la mujer del *cangaço*, y que para hacer parte de él, cambia su apariencia física, su nombre y proyecta una imagen totalmente masculina, como Diadorim.

Otra mujer guerrera travestida de hombre aparece en otra novela histórica y su figura se debate entre la bandida y la revolucionaria. Se trata de *Duerme* (1994) de la mexicana Carmen Boullosa y del personaje de Claire. Ella es una francesa que seduce a un hombre, le roba su ropa y se embarca para las Américas como pirata. Al llegar a Ciudad de México, que es donde comienza la narración de la novela, es secuestrada para que impersona al Conde de Urquiza en su ahorcamiento. No obstante, la indígena que la viste se da cuenta de que es una mujer y le da un agua que la hará inmortal solamente si está en Ciudad de México. Después de ser ahorcada Claire vive escondida, pero debido a que pelea en contra unos soldados abusivos es llevada ante el Virrey y con ayuda de las mentiras de su amigo Pedro de Ocejo, consigue hacer parte de la guardia del Virrey. Al ejercer esta posición, Claire vuelve a vestirse como hombre, pero al ir a combatir una insurrección indígena fuera de la ciudad, comienza a quedarse dormida y es herida. Ella logra poco a poco recuperarse, pero luego ella y Pedro tienen que huir porque sus mentiras se descubren. Claire se queda durmiendo en un bosque cercano al Potosí porque Pedro al envejecer no la pudo llevar de vuelta a la ciudad.

En la novela el personaje usa ropa masculina cuando era niña, cuando se embarca para las Américas, cuando personifica al Conde y cuando lucha como guardia. Debido a este uso constante de ropa masculina, Claire no ejecuta un travestismo transitorio, sino uno que quiere a toda costa hacer permanente. Es decir, que su travestismo constituye una parte central de su identidad, puesto que ella misma decide ser guardia del Virrey y verse como hombre. Por tanto, el personaje se apropia de la ropa masculina y se identifica con ella. Así por ejemplo, en la primera descripción que se realiza de la ropa de Claire se destaca el sentimiento que ésta le proporciona al personaje, junto con el estatus social y económico que representa, debido a que no sólo se trata de ropa de hombre, sino ropa de hombre rico, del Conde: “Reviso el salón que es momentáneamente mío: por fin soy rico, un Caballero, un Noble, de Buena Cuna. Es mi consuelo morir siendo lo que siempre quise ser en vida” (26). Para Claire la ropa la hace ser hombre oficialmente, le permite romper con las barreras de reconocimiento asignadas a un género y, entonces, puede realizar sus deseos. Asimismo, verse como hombre evita que se vea como huérfana, puesto que la orfandad la convierte en un “regalo/mercancía” que no tiene ningún valor y derecho sobre sí mismo en la sociedad patriarcal. Ella no es un elemento útil en su sociedad, ya que su orfandad y soltería no son deseables en las relaciones de parentesco, como indiqué en el capítulo anterior. Sin embargo, su marginalidad y fragilidad la llevan a buscar formas o estrategias alternativas de supervivencia como el travestismo, el cual termina justamente convirtiéndose en parte de su identidad.

Como señala Laura Pirott-Quintero, en “Strategic Hybridity in Carmen Boullosa’s *Duerme*” (2001), Claire rompe con la tradición ibérica de la “mujer varonil”, porque, por ejemplo, en las obras de teatro del Siglo de Oro español una mujer que se vestía como



hombre representaba el mundo al revés, pero al final de la obra se recuperaba el estado/orden normal (la mujer volvía a ser mujer-mujer). Para Pirott-Quintero, entonces, el mundo de Claire se resiste a organizarse; sin embargo, a diferencia de esta crítica propongo que no se trata de que el personaje vuelva a ser “normal” o que el mundo esté de cabeza, sino que el estado ideal o natural de Claire y para Claire es vestirse como hombre y desplazar su imagen de mujer femenina. Las reglas que dictan la organización tradicional del mundo no tienen ningún sentido para ella. Por tanto, su performance de género—performatividad—cuestiona las reglas tradicionales, ya que el mundo con sus conceptos de lo normal y lo aceptable, así como las identidades que en él confluyen, van más allá de dicotomías de género hegemónicas.

El performance de masculinidad de Claire también se observa en que ella sabe manejar la espada, puesto que se defiende de soldados que intentan abusar de ella (60) o reta a uno de ellos a un duelo del cual sale victoriosa (83-86). En este sentido, Claire es masculina, pirata, y fugitiva, y hace parte de la guardia (soldado). Es una mujer guerrera que sabe cómo pelear y defenderse y se apropia de ropas masculinas para empoderarse. En el último capítulo de la novela que es supuestamente un texto escrito por Pedro de Ocejo, Claire se convierte en revolucionaria. En este texto, ella se viste como hombre (borra su imagen de mujer femenina), consigue dinero y se convierte en una líder revolucionaria que va a derrotar a los españoles (145). Ya que Pedro no la pudo llevar a México para que despertara, es en la ficción, en la literatura de Pedro, que Claire pasa de bandida y guardia a revolucionaria y líder, como Maria da Fé en la novela brasileña.

Otra novela histórica que presenta mujeres guerreras travestidas y bandidas es *Lobas de mar* (2003) de la cubana Zoé Valdés. Este texto recrea las historias de Ann

Bonny que fue pirata y de Mary Read que fue soldado y pirata, y cómo ambas se dedicaron a saquear y pelear. Estos dos personajes de Valdés son mujeres guerreras, que aun cuando no presentan la complejidad del personaje de Claire o de Maria Moura, se visten como hombres para poder circular en ambientes masculinos, porque ni los militares ni los piratas aceptaban mujeres. Tanto Ann como Mary masculinizan sus nombres (Bonny o Read) o usan el de un hombre (Billy, el hermano de Mary), y no tienen problemas al usar el sable, el puñal y la pistola. Asimismo, se trata de mujeres que han estado casadas y han tenido amantes y deciden dedicarse a asaltar para enriquecerse. Por lo tanto, no se trata de doncellas o de luchadoras de una causa noble. La recreación literaria de Valdés destaca a la soldada y bandida travestida, al tiempo que enfatiza la sexualidad de los personajes como un elemento determinante. La bandida, entonces, es un ser activamente sexual que busca su propio bienestar y para ello se traviste y pelea.

Aunque el personaje de bandida está más asociado con lugares rurales o poco poblados o con personajes históricos, como en *Memorial de Maria Moura*, hacia finales del siglo XX se comienza a observar más la presencia de la bandida en las ciudades, a raíz de la pobreza y del desequilibrio social, como con Lili Carabina. Estos fenómenos transparentan el surgimiento de la bandida urbana, como narcotraficante y ladrona. La novela *Cidade de Deus* (1997) de Paulo Lins que presenta el mundo de la favela “Cidade de Deus” en Río de Janeiro, además de los bandidos y narcotraficantes menciona a las mujeres que son ladronas, como Lúcia Maracanã. Ella no es como su mamá que espera que la feria del mercado se acabe para recoger verduras del piso o pedir limosna, sino que roba (41-42). Además, es amiga de bandidos (*malandros*), como Alicate, Cabeleira y Marreca, y no tiene miedo de desafiar la autoridad de los policías (37). Lúcia también

sabe defenderse físicamente, ya que cuando está en una fiesta y una mujer celosa de que ella esté abrazando a Salgueirinho (un bailarín de samba) le echa un vaso de cerveza encima, Lúcia pelea con ella físicamente. En esta riña, según el narrador “Lúcia brigava como homem, gostava de bater até ver o inimigo ou inimiga no chão” (109-10). En este sentido, Lúcia es bandida, sabe pelear y hasta se comporta de forma masculina. Ella es uno de los pocos personajes femeninos, entre las mujeres de la favela, que va más allá de ser la esposa o madre abnegada de los bandidos. Lúcia lleva un estilo de vida independiente, innovador (no repite la historia de su mamá) y criminal. De este modo, ella se parece más a los bandidos, que a las mujeres pobres que son sumisas o que trabajan, aunque debe aclararse que ella no llega a ser traficante como los bandidos.

Otras figuras de bandida y narcotraficante brasileñas aparecen en la serie de televisión *Cidade dos homens* (2002-2005), en los personajes de Tina (Kamilla Rodrigues) y Bete (Aldene Abreu). A diferencia de *Cidade de Deus*, en este programa de televisión hay narcotraficantes mujeres porque ellas tienen armas y hacen parte de la organización criminal. Por ejemplo, en el episodio “Vacilo é um só,” de la tercera temporada del programa, Tina quiere relacionarse más con los bandidos y le dice a Laranjinha (uno de los protagonistas de la serie) que ella no quiere ser mujer de bandido, sino bandida. Se nota, entonces, que ella se encuentra atraída por la vida narcotraficante y que no quiere ser la novia de uno de ellos, sino que desea ser parte integral del grupo criminal y participar en sus actividades, como Bete. Este episodio termina con que Tina se vuelve bandida del grupo de traficantes de Madrugadão, ya que se distancia de su familia al escoger cómo castigar a su papá porque él había golpeado a su mamá.

Esta serie de televisión tuvo 4 temporadas, pero el final de la serie fue llevado al cine en la película *Cidade dos homens* (2007) dirigida por Paulo Morelli. Los dos mismos personajes de bandidas que trabajaban para el traficante Madrugadão, Tina y Bete vuelven a aparecer. Sin embargo, debido a que un subalterno de Madrugadão, Nefasto, se subordina, se crean dos grupos de narcotraficantes. Tina se queda con Madrugadão y Bete se pasa para el bando de Nefasto. En varias escenas ambas llevan armas y disparan en medio de la guerra entre los dos traficantes como cualquier otro miembro del grupo. Por ello, la bandida en la favela no es sólo la ladrona, como Lúcia Maracanã en la obra de Lins, sino que también es la narcotraficante que hace parte del grupo de traficantes y que participa activamente en las guerras por el poder en los morros (partes de la favela).

Esta presencia de las mujeres guerreras diferencia *Cidade dos homens* de *Cidade de Deus*, la película dirigida por Fernando Meirelles de 2002, porque demuestra que el grupo de traficantes no es tan homogéneamente masculino. También, estas dos bandidas de *Cidade dos homens* presentan imágenes diferentes, puesto que Tina es bonita, usa ropa femenina, como *tops* y casi llega a ser novia de Laranjinha. Bete, por su parte, no utiliza ropa que se pueda considerar femenina, porque usa camisetas grandes, bermudas y lleva una cachucha. De hecho, la imagen de género de Bete se aproxima a la de la marimacha. Por tanto, con estas dos bandidas puede verse que para ser criminal y mujer guerrera no hay que proyectar una imagen de mujer específica o pasar por hombre. El poder y la criminalidad están regidos por el tráfico de estupefacientes, por cumplir con las reglas de los traficantes y por el porte y uso de armas de fuego, más que por imágenes de género específicas. La mujer guerrera puede tener una apariencia femenina como Tina o masculina como Bete.

La mujer traficante también se observa en el libro de Celso Athayde e MV Bill *Falcão: Mulheres e o tráfico* (2007). Esta obra continua *Falcão: Meninos do tráfico* (2006) libro basado en el documental del mismo nombre y de los mismos autores. MV Bill—Alex Pereira Barborsa—es un reconocido rapero brasileño que vive en la favela “Cidade de Deus,” y que con ayuda de su empresario y productor Athayde y de mucha otra gente, ayudó a darle una cara diferente al *hip hop* de la favela. Al mismo tiempo, Bill es una de las figuras que ha impulsado cambios al ayudar a salir del tráfico de estupefacientes a los jóvenes de las favelas y ha demostrado que no todos los moradores de las favelas son bandidos. Él es uno de los fundadores de la Central Única de Favelas (CUFA), que promueve actividades sociales y educativas para los jóvenes, en diferentes ciudades brasileñas.

En *Falcão: Mulheres e o tráfico* cada autor narra alternadamente sus entrevistas con mujeres y su experiencia en varias favelas por todo Brasil. Ellos entrevistaron mamás, hermanas y novias de jóvenes envueltos en el narcotráfico que no pertenecen al mundo criminal, así como bandidas narcotraficantes, dueñas de favelas o de puntos de venta de drogas y mujeres cuyo trabajo depende de los narcotraficantes. De estas mujeres me interesa destacar las bandidas, o sea, las mujeres guerreras. Entre las entrevistadas sobresalen las dueñas de los lugares de venta de estupefacientes porque controlan el narcotráfico al tiempo que toman decisiones con respecto al funcionamiento de la favela. Entre estas mujeres se encuentra doña Leda, cuyo hijo estaba envuelto en el narcotráfico pero quien se inculpó de un crimen de narcotráfico para que ella no fuera a la cárcel (97-98). Además, ella detenta el poder desde antes de ser viuda, ya que según el mismo hijo “a mãe é quem era o cérebro e o pai era o executor das ações” (89). Doña Leda no sólo

trafica cocaína sino que la produce, está rodeada de traficantes armados y si alguien la traiciona o se aprovecha de los moradores de la favela lo manda a matar; de hecho, según las malas lenguas, cuando ella visitaba la favela “era día de morir gente” (97). En este sentido, doña Leda se asemeja a doña Bárbara en la novela de Gallegos, porque es la mujer en el poder, que toma decisiones y modifica la ley a su antojo.

Otra bandida narcotraficante que es dueña y administra el lugar de venta de estupefacientes en Macaé (ciudad del estado de Río de Janeiro), es Cristina, quien heredó del marido esta posición y poder. Bill le pregunta cómo es tener una posición de líder en un universo generalmente dominado por hombres y “[e]lla me disse que, na época em que seu marido ainda era vivo, já trabalhava no tráfico... Já tinha então um vasto conhecimento daquilo e sabia como lidar com as coisas. Além disso, era conhecida como a mulher do dono da boca, por tanto já tinha um puta respeito na área” (181-82). En esta cita puede verse que ella conoce el negocio y tiene experiencia en él, lo cual la capacita como gerente y, al mismo tiempo, era respetada por la relación que tenía con el dueño del punto de venta de drogas (esposa), y este respeto se le extiende aun estando él muerto. Aun así, ella sabe que puede ser traicionada en cualquier momento, como le pasó al marido, por lo cual debe estar alerta (182). Se trata, entonces, de una mujer empoderada por su experiencia y por su posición dentro de las relaciones de parentesco, pero que es consciente de que puede ser desempoderada o asesinada en cualquier momento. La fragilidad de su posición no se debe a su género, sino que al ser la dueña del punto de venta, se encuentra en el lugar más codiciado y envidiado de todos sus subalternos—el lugar de la masculinidad hegemónica de los narcotraficantes.

Además de las mujeres ubicadas en posiciones de poder, la otra bandida del libro de Athayde y MV Bill, es una traficante joven, llamada Leandra. Ella es hermana de otro traficante (*falcão*) y entró a traficar porque su hermano y un amigo ya eran traficantes, pero también porque necesitaban dinero en su casa. Al principio ella no estaba ubicada en el punto de venta de drogas, sino que traficaba por cuenta propia, pero después comenzó a estar ahí y a cargar un arma. Athayde le pregunta cómo aprendió a disparar y ella le contesta que lo primero es saber moverse porque “[t]odo día vendo os amigos limpar, trocar as peças, dar tiro, eu fui aprendendo...” (248). Athayde también le pregunta si ella cree que algún día será la dueña del morro y ella responde que “[p]ra ser dona, eu não tô preparada não. Tipo uma gerência, só uma gerência mesmo” (248). Aquí se observa que Leandra puede ascender posiciones dentro de la organización criminal, pero hasta que no adquiera más experiencia y aliados sólo puede ser gerente, administradora.

Con las entrevistas de los dos autores se aprecia la diversidad de bandidas, ya que van desde la dueña de favela, la dueña del punto de venta hasta la bandida armada y la traficante. No hay límites o barreras de género que impidan la participación y el empoderamiento de la mujer en el mundo del narcotráfico, al igual que con Lili Carabina en el mundo del crimen. Sostener la posición hegemónica o ser bandido/a depende de las estrategias de empoderamiento y poder, y no depende de un género específico, puesto que en este mundo se encuentran personas jóvenes, mayores, hombres y mujeres e inclusive homosexuales, como “Ritinha” el gerente y dueño de un punto de venta de estupefacientes que MV Bill entrevista (219-27).

Esta presencia de las mujeres en el narcotráfico también se observa en Colombia. Una novela urbana que desarrolla más el personaje de la bandida es *Rosario Tijeras*

(1999) del colombiano Jorge Franco. Rosario es una mujer de una de las comunas (barrios) más pobres de Medellín que se dedica a la prostitución y a ayudar a los narcotraficantes en distintos trabajos (como coartada y/o soporte de sicarios) o como amante. Además, siempre lleva un arma en su cartera para defenderse y ya ha asesinado a varias personas (16, 122). Aunque el narrador de la novela está más interesado en Rosario como objeto amoroso y sexual, puede observarse que parte de la vida de Rosario es luchar para salir de la pobreza y hacer justicia, como cortarle con unas tijeras los testículos al hombre que la violó a los trece años (31).

En este sentido, Rosario como bandida se encuentra al margen de la ley, no sólo porque la ley no la protege, sino también porque este tipo de marginalidad le permite mejorar su posición social. Por ser amante y trabajar para los narcotraficantes vive en un buen apartamento y tiene dinero para vestirse y alimentarse. La prostitución y la ilegalidad, es decir el bandidaje, se convierten en una forma de mejorar económica y socialmente. Además, a diferencia de otras bandidas como Maria Moura o Claire, Rosario no tiene que masculinizar su ropa o su cuerpo, porque es precisamente la explotación de su sexualidad la que le permite empoderarse. Por esto, la bandida contemporánea como Rosario o Tina en la favela utiliza su sexualidad y destaca su lado femenino para obtener lo que desea sin vestirse masculinamente, como lo hizo doña Bárbara. Asimismo, el performance de género de Rosario que la empodera está basado también en el uso de las tijeras y de la pistola, puesto que con ellos subvierte la opresión de las mujeres. Al usar estos elementos ella deconstruye estereotipos: las tijeras no son sólo para coser y las armas no son sólo de los hombres. Estas armas representan el acceso a símbolos fálicos que le permiten tener posiciones de poder dentro de atmósferas



tradicionales, así como la Pintada y Diadorim cuando usan el cuchillo. Ya no se trata de la guerrillera que se aprovecha de los prejuicios sociales para rebelarse, sino que Rosario se aprovecha de las reglas para escalar económica y socialmente en su sociedad.

Esta novela de Franco fue llevada al cine en 2005 con el mismo título. Dirigida por Emilio Maillé la película presenta a una Rosario que además de ser prostituta es asesina a sueldo. Con esta película se observa que la imagen de la mujer guerrera comienza a explotarse mucho más desde el punto de vista sexual y bélico, a semejanza de la películas de Hollywood sobre mujeres asesinas y/o vengadoras.

Como se ha visto, entonces, con la bandida, la figura de la mujer guerrera señala un performance de género envuelto no ya en las márgenes revolucionarias, sino en las de la ilegalidad. También muestra como su sexualidad se convierte en arma de empoderamiento, ya sea porque borra elementos que la presentan como femenina o que, al contrario, enfatizan su misma sexualidad femenina. Es decir, que la bandida consigue empoderarse a partir de la manipulación de su imagen de género. Este énfasis en la sexualidad explica en parte porque las guerrilleras brasileñas de los años 60 eran vistas como rubias, con capas y metralletas o eran mostradas como *Ci*, con el busto descubierto o muy pronunciado. Esto se origina en que la dictadura proclamó que los guerrilleros eran bandidos, ya que asaltaban bancos, y que eran terroristas porque amenazaban la nación brasileña. Por ello, la imagen de bandida coloca a la guerrillera en un espacio en donde su figura puede ser manipulada a partir de su sexualidad y, por lo cual su aspecto revolucionario se desdibuja.

La bandida es estigmatizada porque se rehúsa a representar el rol tradicional de la mujer buena, con hijos y en la casa (el ángel del hogar, como Camila en *Los de abajo*) al

vivir en la criminalidad. Sin embargo, ella se aprovecha de la mentalidad masculina tradicional que espera que la mujer cumpla con ciertos requisitos de belleza física (como que sea rubia y/o que tenga determinada figura física) y que sea buena, inocente e inofensiva. La bandida roba o estafa a los hombres debido a que subvierte los parámetros de la sociedad hegemónica sobre la imagen y el comportamiento de las mujeres y las expectativas de los hombres, con lo cual consigue tener un espacio de agencia (criminal).

La sección a continuación retoma las imágenes de la revolucionaria mexicana, así como las de la guerrillera y la bandida. De esta forma se busca concluir sobre el estatus y la figura de la mujer guerrera latinoamericana y su transformación a lo largo del siglo XX y principios del XXI, ya que si ella consiguió mejorar su posición en la sociedad todavía le falta camino por recorrer.

### 7.5. Conclusiones

La imagen de la mujer guerrera se ha modificado a lo largo del siglo XX y principios del XXI, porque mientras el travestismo y la masculinización física eran casi un requisito para que una mujer fuera soldado, revolucionario o bandido, con el pasar del siglo se nota que proyectar una apariencia física o personalidad masculina no es tan importante. De este modo, los cambios de la mujer guerrera señalan justamente que ella se mantiene como personaje dentro de la literatura e inclusive cobra más protagonismo, ya que es un sujeto real y visible en el mundo de las constantes guerras y luchas armadas latinoamericanas. Esta mayor participación de la mujer guerrera se debe a que la mujer ha tenido más acceso a los derechos básicos de ciudadanía y ha habido una mayor igualdad entre los géneros con el desarrollo del siglo XX. Es decir, que la mujer pasa a querer

tener acceso a los mismos derechos que los hombres (aunque este acceso no es completo), como poder votar, tener una carrera política y acceder a la educación y al mercado laboral. Por esto, la mujer amplía su esfera de acción y no tiene que transformar su apariencia física, para proyectar la imagen de poder que tiene un hombre.

Asimismo, las condiciones creadas a lo largo del siglo XX le permiten a una mujer empoderarse y romper esquemas tradicionales con mayor facilidad, porque ya no tiene necesariamente que desempeñar su rol tradicional. De esta manera, la guerrillera y la bandida pueden ser tan violentas con un arma como un hombre, y su performance de género transgresivo se cuestiona menos. Sin embargo, ellas tuvieron, y aún tienen, que luchar para conseguir ser aceptadas dentro de su contexto y grupo u organización. Por tanto, se observa que la incorporación de la mujer a la vida política y social ha sido lenta, y todavía no se han superado obstáculos impuestos por la sociedad tradicional. Por ejemplo, mientras la experiencia de la guerrillera en Cuba muestra cómo existían muchas dudas sobre la capacidad física de la mujer, estas dudas se diluyen en la Revolución Sandinista y en la guerra civil salvadoreña, aunque subsisten ciertos prejuicios.

Las mujeres no han tenido una mayor participación en movimientos guerrilleros, en estructuras militares o en grupos de traficantes, porque una mujer que se convierte en General Brigadier o en Comandante sigue siendo noticia, o sea, que su posición aun se considera novedosa y casi única. Si la mujer guerrera tuviera mayor participación en los ejércitos, su ascenso militar no sería motivo de noticia. Por esto, aun cuando durante el siglo XX la mujer consigue hacer parte de las guerras y las revoluciones y la literatura y los medios de comunicación (cine, televisión, y más recientemente, el Internet) relatan su

participación y/o criminalidad, su presencia no es masiva o principal en el siglo XXI. Hay que rastrear su presencia y representación en textos interdisciplinarios.

El uso que la mujer guerrera hace de las armas, ya sea legal o ilegalmente, señala que estos elementos han dejado de estar asociados con un género en específico y se han convertido en símbolos de poder. Las armas que Maria Moura, como doña Bárbara, usaba para amedrentar y proyectar una imagen masculina y fuerte, ya pueden llevarse en la cartera, como lo hace Rosario, o como otro elemento más como en el caso de Tina, Bete y Leandra en la favela. Así como Gabeira decía que en los años 60 la rubia de los asaltos causaba noticia, él mismo es consciente de que a finales de los años 70 esta imagen no produce el mismo impacto (80), sobre todo si se tiene en cuenta que esta imagen fue popularizada y explotada por Lili Carabina. Es decir, que la impresión que causaba la figura de la guerrillera o de la bandida cambia con el tiempo, puesto que su presencia deja de ser esporádica. Además, la mujer guerrera es personaje real y de ficción, porque el cine, tanto internacional como el latinoamericano, se encargó de continuar difundiendo su imagen.

En América Latina esta imagen puede observarse en las películas de María Félix o en las dirigidas por Landeta, a partir de los años 40, que muestran a la mujer fuerte, dominadora. También películas, documentales o series de televisión recrean personajes de guerrilleras o de bandidas, como *Macunaíma*, *Palomas de papel*, *Cidade dos homens* y *Rosario Tijeras*. En este sentido, la imagen la mujer guerrera se ha propagado con mayor facilidad en la cultura, ya sea como personaje o persona de la vida real. Es decir, que ella ha dejado de ser vista solamente como la mujer mala, como proyección de la mente

masculina o invento ficcional, para ser vista como un personaje histórico, marcado por diferentes variables (raza, clase) además de la de género.

La diversidad de tipos de mujeres guerreras actuales también destaca que el papel de la mujer en ambientes de guerra y violencia continúa y adquiere nuevas dimensiones, ya que puede ser soldada rasa, bandida, líder política o dueña de favela. Además, la mujer guerrera ha conseguido performar de varias formas su género para empoderarse, como al destacar o borrar su sexualidad de acuerdo con su contexto. Por esto, para representar la masculinidad y la masculinidad hegemónica de su ambiente, ella ya no tiene que recurrir necesariamente al uso transgresivo de la ropa, a otros nombres o apelativos, a ser la más fuerte y a ser la mujer mala, como lo hicieron la Pintada, doña Bárbara y Diadorim. El performance en transformación de la mujer guerrera cuestiona el concepto de masculinidad y lo redefine. Lo que se entiende tradicionalmente por masculinidad, como el acceso al poder, como la posición más deseada, ya no depende de un sexo y/o de un performance de género determinados. En el siglo XXI las mujeres guerreras—revolucionarias, guerrilleras y bandidas—pueden ser tan masculinas como los guerreros y pueden empoderarse al igual que ellos.

## CONCLUSIONES

La presencia de la mujer guerrera y de la mujer en conflictos armados señala la transgresión que las mujeres han llevado a cabo en sus sociedades, a lo largo de la historia. Es decir, que la mujer guerrera no es un fenómeno reciente, sino que se trata de una figura que ha conseguido entrar en espacios tradicionalmente vistos como masculinos, y en ellos ha desempeñado roles importantes. En específico, esta disertación estudió el performance de género de la mujer guerrera, principalmente en tres personajes, la Pintada, doña Bárbara y Diadorim, en *Los de abajo*, *Doña Bárbara*, y *Grande sertão: veredas*, respectivamente. Se analizaron las estrategias del performance de género que le permiten a la mujer guerrera empoderarse en ambientes de guerra y conflicto, ya que se trata de espacios en los cuales la mujer ha sido marginada, ignorada y desempoderada. Por esto, la tesis central de la disertación es que la mujer guerrera lleva a cabo performances de masculinidades (femeninas), con las cuales consigue sobrevivir en un medio masculino y con las cuales inclusive llega a destacarse. Este performance de la mujer guerrera demuestra que una mujer puede apropiarse de elementos y roles tradicionalmente asociados con el discurso hegemónico de la masculinidad. En esta medida, su performance se convierte en una performatividad que muestra la artificialidad del discurso hegemónico sobre la masculinidad y la feminidad.

Las estrategias del performance de género de la mujer guerrera analizadas en la disertación son: el uso transgresivo de la ropa, que fue el tema del tercer capítulo; el empoderamiento y subsiguiente desempoderamiento a través del nombre y los apelativos, que se trataron en el cuarto capítulo; las relaciones que establece con otros personajes

masculinos en las novelas y cómo consigue performar la masculinidad hegemónica de su contexto, fueron los temas de estudio del quinto capítulo, y las relaciones que establece con otros personajes femeninos de los textos y cómo la mujer guerrera cuestiona la feminidad enfatizada, hicieron parte del análisis del sexto capítulo.

Entonces, para contextualizar estas estrategias de la mujer guerrera, se resumió brevemente la historia del estatus de la mujer y de la mujer guerrera en el segundo capítulo. Además, se señalaron las características que definen a la mujer guerrera, como el acceso a elementos fálicos, la proyección de una imagen masculina o comportamiento masculino y el empoderamiento. En el tercer capítulo se analizó la primera estrategia de ella, la del uso transgresivo de la ropa, y se indicó que la mujer guerrera rearticula su rol en su sociedad al manipular su imagen e indumentaria. Esta rearticulación cuestiona la categoría de mujer y de género, así como las divisiones raciales y socioeconómicas. Es decir, que el uso transgresivo de la ropa le permite escalar niveles sociales que como mujer o como indígena y/o de una clase subalterna no podría haber hecho. Por ejemplo, la Pintada es de clase pobre y se apropia un vestido elegante que representa la clase alta, doña Bárbara proyecta una imagen masculina y de cacica aun cuando nació pobre y mujer, y Diadorim a través de la ropa de hombre proyecta la imagen del género masculino.

Por su parte, la segunda estrategia, que fue el tema de análisis del capítulo cuarto, puso de manifiesto que la mujer guerrera a través de su nombre evita ser encasillada o marginada, según el concepto tradicional de género. Sin embargo, en el momento en que ella alcanza una posición de liderazgo, comienza a ser desempoderada a través de apelativos que buscan minimizar su transgresión. Estos apelativos intentan ubicarla en el

lugar que tradicionalmente como mujer le correspondería. Es decir, que al volver a nombrar a la mujer guerrera, la sociedad patriarcal busca explicarla a partir de roles tradicionales femeninos o la califica peyorativamente. El propósito de esta “explicación” y evaluación es acabar con la amenaza que representa la transgresión de la mujer guerrera a la lógica interna de su sociedad, y que esta transgresión sea percibida como una caricatura. Entonces, la Pintada es animalizada y desempoderada porque se resiste a ser objeto de intercambio, doña Bárbara pierde su inteligencia y masculinidad de cacica para ser una mujer bruta e ingenua y, por último, Diadorim no es el guerrero porque es una muchacha debido a su cadáver desnudo.

La tercera estrategia de la mujer guerrera consiste en destacar que el discurso tradicional de la masculinidad es artificial. Esto lo consigue al ubicarse en el lugar de la masculinidad hegemónica, como se explicó en el quinto capítulo. En dicho capítulo también se analizó que las masculinidades que despliegan las mujeres guerreras se relacionan con el medio que las rodea—revolución, llanos, sertón—y muestran cuál es la masculinidad hegemónica de este espacio—líder, cacique, llanero y yagunzo. Performar masculinidades les permite a las mujeres guerreras tener acceso al poder, porque ellas se encuentran del lado tradicionalmente empoderado dentro de la división patriarcal de los géneros. Por esto, la Pintada se convierte en líder del grupo, doña Bárbara es llanera y es la cacique de los llanos y Diadorim es el mejor yagunzo. Sin embargo, también se analizó que al ocupar el espacio hegemónico, la mujer guerrera amenaza la masculinidad de los personajes masculinos y la estructura de su sociedad patriarcal, por lo cual debe ser desempoderada.



Además de cuestionar el discurso tradicional sobre la masculinidad, el performance de género de la mujer guerrera indica que otros personajes femeninos en los textos representan el discurso de la feminidad enfatizada. Destacar esta feminidad y cuestionarla es la cuarta y última estrategia de la mujer guerrera, y fue el tema de análisis del sexto capítulo. La mujer guerrera lleva a cabo una performatividad que señala que los otros personajes femeninos proyectan una imagen subordinada a las reglas patriarcales. Por esto, mientras la Pintada evita ser objeto de intercambio, Camila se somete a este rol. Marisela sigue las reglas que Santos le indica para convertirse en una señorita y doña Bárbara transgrede barreras para empoderarse en una sociedad que la rechazaría por su pasado, raza, etnia, género y clase. Y mientras Diadorim es masculino e independiente, los personajes femeninos con los que Riobaldo interactúa se destacan por su sexualidad femenina y sumisión a Riobaldo y a las normas de la heteronormatividad.

Por último, en el séptimo capítulo se examinaron otros textos que presentan mujeres guerreras. La investigación y el análisis de este último capítulo mostraron la diversidad de papeles y la presencia que la mujer guerrera ha adquirido en Latinoamérica en el siglo XX y principios del XXI. Esto se debe a que ella ha participado en distintos conflictos armados latinoamericanos, así como a la propagación de su imagen por los medios masivos de comunicación. También, en este capítulo, se observó que la imagen de la mujer guerrera se ha transformado porque la lucha feminista, las estrategias de empoderamiento se modificaron. Por ejemplo, proyectar una imagen masculina dejó de ser tan importante y el acceso a las armas es fácil.

En relación a las cuatro estrategias de la mujer guerrera, se concluyó que aun cuando ella se empodera es marginada y desempoderada en su contexto. La sociedad

hegemónica que se rige a través de reglas realiza un constante refuerzo de estas reglas (heteronormatividad), por lo cual siempre busca acabar con la amenaza y cuestionamiento que la transgresión de la mujer guerrera representa. Esta situación también se entiende al tener en cuenta que, en el caso de las tres novelas principalmente analizadas, se trata de tres autores de sexo masculino envueltos en contextos patriarcales. Sin embargo, el estudio realizado más que señalar esta situación, destacó el empoderamiento de la mujer guerrera—como una especie de agencia temporal—, así como sus estrategias, ya que se deben investigar estos espacios no tradicionales del performance de género. Entender las dinámicas de la sociedad patriarcal y el rol que con respecto a ellas la mujer guerrera desempeña, permite señalar que a lo largo del siglo XX la mujer alcanzó una mayor participación en ambientes de guerra y conflicto. Al mismo tiempo, la mujer guerrera cuestionó las normas hegemónicas sobre cuestiones de género en estos espacios.

Las mujeres guerreras se enfrentan a la sociedad hegemónica y su performance de género transgrede fronteras de género, clase, raza y cultura esquematizadas por dicha sociedad. Esto se debe a que el discurso hegemónico sobre la división binaria de los géneros impuso reglas sobre el cuerpo, los deseos, la identidad sexual y el performance de género. Para el filósofo francés Michel Foucault, en *La voluntad del saber* (1976), estas reglas son producto de la burguesía decimonónica que se empeñó en conocer la sexualidad del cuerpo humano y en demarcarla (150). Es decir, que la burguesía produjo un discurso que regula la sexualidad. Este discurso, según Judith Butler y como se explicó a lo largo de la disertación, es naturalizador en la medida en que pretende mostrar como natural el carácter artificial de las reglas hegemónicas (*Gender* xxii). Además, para

Foucault, este discurso busca exhaustivamente conocer la sexualidad, para luego regular a través del discurso todos los espacios de la sociedad (19, 34).

Aun cuando la propuesta de Foucault resulta válida, considero que el impulso regulador del discurso de la sexualidad decimonónica está debilitado en regiones latinoamericanas. Es decir, que en esta área existen espacios e identidades que no alcanzan a ser regulados y/o ni siquiera abarcados por dicho discurso burgués, así como por sus estructuras de poder, tales como su estado y su capitalismo. De aquí que aparezcan sujetos femeninos que transgreden las normas del discurso naturalizador. Algunos de los espacios y/o sujetos que pueden escapar la naturalización del discurso son, primero, las minorías de clase, género y raza. Segundo, las transgresiones también son posibles debido a la naturaleza caótica de la guerra, como la de los llanos venezolanos en conflicto, el sertón brasileño en guerra y la Revolución Mexicana. Y tercero, factores tales como condiciones de pobreza y la falta de presencia gubernamental ayudan a que los sujetos escapen más fácilmente leyes y discursos reguladores. Por esto, en Latinoamérica se observan procesos sociales, políticos y económicos diferentes.

La transgresión que la mujer guerrera lleva a cabo se enfatiza aún más, al considerar el carácter patriarcal del contexto latinoamericano. De acuerdo con Sylvia Molloy, en “The Politics of Posing. Translating Decadence in Fin-de-Siècle Latin America” (1999), en Latinoamérica se presenta una construcción “hiperviril” de la nacionalidad (187). La mujer guerrera, entonces, se enfrenta a sociedades tradicionales y a sociedades altamente masculinizadas. A través de sus estrategias de empoderamiento y de técnicas como la pose, el pasar, el uso del detalle en la ropa, la performatividad y el travestismo, ella consigue modificar esa construcción viril de la nacionalidad (o

regionalidad). Ella muestra que la masculinidad/virilidad puede ser usada por un personaje de sexo femenino para empoderarse dentro de esa misma sociedad patriarcal. Entonces, el performance de género de la mujer guerrera modifica los términos de la construcción de la hipervirilidad latinoamericana y replantea las posibilidades de percibir y performar el género.

De este modo, el concepto viril de lo nacional o regional, tradicionalmente encarnado en el protagonista de las novelas, es subvertido por el performance de las mujeres guerreras. Ellas pueden encarnar ese mismo proyecto y hasta otro(s), por lo cual representan alternativas originales y hasta revolucionarias. Es decir, que la nación o región no se encuentra ejemplificada solamente en roles masculinos o en femeninos que reproducen el discurso patriarcal, porque se pueden transgredir dichas fronteras. En la nación o naciones que las tres novelas analizadas proponen, las mujeres guerreras encarnan deseos sociales y económicos de una clase, raza, etnia y género oprimidos, con lo que demuestran también que la mujer y las minorías pueden tener acceso al poder. Por último, ellas exponen que los héroes de las batallas no se encasillan en categorías de género hegemónicas. Así por ejemplo, además de los revolucionarios en la novela de Azuela, la Pintada es una rebelde en contra de normas hegemónicas de clase y de género; doña Bárbara, en la novela de Gallegos, representa un tipo de cacicazgo no tradicional porque ella no viene de la clase alta y no es blanca como Santos y Lorenzo y, en la novela de Guimarães Rosa, Diadorim demuestra que el performance del gran guerrero puede ser llevado a cabo por un sujeto de sexo femenino sin que nadie se dé cuenta. Por esto, las mujeres guerreras destacan que los proyectos nacionales no son exclusivamente masculinos o hiperviriles, sino plurales y diversos.

En este sentido, en la disertación se buscó dar una nueva lectura de personajes que se han analizado tradicionalmente como mujeres malas o cuya masculinidad ha sido marginada o despreciada. Aun cuando pueden ser prostitutas o bárbaras o doncellas, la lectura crítica aquí propuesta más que seguir condenando o reduciendo la presencia de estos personajes, analizó y trajo a primer plano su presencia, performance de género y masculinidades. Esto se debe a que las mujeres guerreras constituyen personajes importantes dentro de los textos y dentro de la tradición literaria latinoamericana. Ellas sientan bases o antecedentes para performances de género no tradicionales, en obras posteriores a la publicación de las novelas. Por ejemplo, la Pintada, doña Bárbara y Diadorim son las predecesoras de personajes como la negra Angustias, Jesusa Palancares, Maria da Fé, Maria Moura y Rosario Tijeras.

Debido a esta situación, puede deducirse que las mujeres guerreras han tenido más protagonismo en el siglo XX. No obstante, también hay que tener en cuenta que esta mayor presencia también se debe a que surgen otros tipos de mujeres guerreras, como la guerrillera y la bandida. Esta situación se origina en que durante el siglo XX y en el XXI en América Latina se han presentado una serie de conflictos armados, revoluciones y altos índices de criminalidad, en los cuales la mujer ha tenido una participación activa tanto como víctima o victimario. Además, debido a la difusión hecha por los medios masivos de comunicación ha habido una mayor cobertura de estas luchas y crímenes, al tiempo que ha existido más interés por documentar y analizar estos conflictos y sus participantes. Por este interés, la mujer guerrera consolida su presencia como bandida y/o de guerrillera. Asimismo, la mujer guerrera—guerrillera o bandida—adquirió más protagonismo, porque la mujer alcanzó más reconocimiento y tuvo más acceso a los

derechos sociales y políticos a lo largo del siglo XX. Es decir, que gracias a la lucha feminista la mujer guerrera ha tenido más protagonismo en la vida pública.

En este mismo siglo, la mujer guerrera entró a hacer parte de la lucha armada como soldada o guerrillera de un ejército revolucionario o emergió como bandida en ambientes criminales. Es decir, que ella dejó de ser solamente la seguidora de la tropa o la novia del bandido para ser participante activa en conflictos armados de tipo social, económico y político. Esta situación, además de indicar que la mujer guerrera cobró más protagonismo, señala que su imagen se fue modificando a lo largo del siglo XX y principios del XXI. Por ejemplo, mientras el travestismo y la masculinización física casi eran un requisito para que una mujer participara como soldado, revolucionario o bandido, con el pasar del siglo se nota que proyectar una apariencia física masculina no es tan importante, como en la Revolución Sandinista o en el tráfico de drogas en Brasil y Colombia. Entonces, con los cambios sociales y económicos presenciados en el contexto latinoamericano y las mejorías hechas al estatus de la mujer, a través de un activo y creciente movimiento feminista, las estrategias de las mujeres guerreras también se han ido modificando y adaptando a su nuevo contexto.

Estas transformaciones y la diversidad de mujeres guerreras actuales muestra que, en ambientes de guerra y violencia, la presencia de la mujer guerrera ha aumentado y adquirido nuevas dimensiones. Ella puede ser soldada rusa o comandante, así como bandida, traficante o dueña de favela, y guerrillera y líder política. No obstante, un análisis detallado del performance de género de estas mujeres guerreras más contemporáneas es tema de análisis para posteriores estudios.

## OBRAS CITADAS

### Bibliografía primaria

- Alegria, Claribel, and Darwin Flakoll. *Death of Somoza. The First Person Story of the Guerrillas Who Assassinated the Nicaraguan Dictator*. Willimantic: Curbstone P, 1996. Print.
- . *No me agarran viva. La mujer salvadoreña en lucha*. México: Era, 1983. Impreso.
- Athayde, Celso e MV Bill. *Falcão: Mulheres e o tráfico*. Rio de Janeiro: Objetiva/CUFA, 2007. Impreso.
- . "Kate Marrone". *Falcão, meninos do tráfico*. Rio de Janeiro: Objetiva/CUFA, 2006. 143-152. Impreso.
- Ayala, Edwin Ernesto. *El Tope y más allá. Desde la ofensiva del 89 a los Acuerdos de Paz. Testimonio de una guerrilla*. San Salvador: Sombrero Azul, 1996. Impreso.
- Azuela, Mariano. *Los de abajo*. 1915. Coord. Jorge Ruffinelli. Madrid: ALLCA XX, 1996. Impreso.
- . *Los de abajo*. 1915. Madrid: Cátedra, 1999. Impreso.
- Belli, Gioconda. *El país bajo mi piel. Memorias de amor y guerra*. 2002. Nueva York: Vintage, 2003. Impreso.
- . *La mujer habitada*. 1992. Buenos Aires: Emecé, 1999. Impreso.
- Boullosa, Carmen. *Duerme*. 1994. Madrid: Alfaguara, 1995. Impreso.
- Cabezas, Omar. *Canción de amor para los hombres*. Managua: Nueva Nicaragua, 1988. Impreso.
- . *La montaña es algo más que una inmensa estepa verde*. 1982. Managua: Nueva Nicaragua, 1983. Impreso.
- Campobello, Nelli. *Cartucho*. 1931. México: Era, 2000. Impreso.
- Carpentier, Alejo. *El siglo de las luces*. 1962. Madrid: Alianza, 2003. Impreso.
- Cidade dos homens*. Dir. Fernando Meirelles, Paulo Morelli et al. Atu. Douglas Silva e Darlan Cunha. O2 Filmes e Globo TV, 2002-2005. Televisão.

- . Dir. Paulo Morelli. Atu. Douglas Silva e Darlan Cunha. Fox et al., 2007. Filme.
- Dantas, Francisco J. C. *Os desvalidos*. São Paulo: Companhia das letras, 1993. Impreso.
- Doña Bárbara*. Dir. Fernando de Fuentes y Miguel M. Delgado. Act. María Félix y Julián Soler. Clasa film mundiales, 1943. Película.
- Esquivel, Laura. *Como agua para chocolate*. 1989. New York: Random, 1992. Impreso.
- Franco, Jorge. *Rosario Tijeras*. 1999. Bogotá: Planeta, 2005. Impreso.
- Fuentes, Carlos. *La muerte de Artemio Cruz*. 1962. Madrid: Aguilar, 2001. Impreso.
- Gabeira, Fernando. *O que é isso, companheiro?* 1979. São Paulo: Companhia das letras, 2009. Impreso.
- Gallegos, Rómulo. *Doña Bárbara*. 1929. Caracas: Ayacucho, 1985. Impreso.
- Garro, Elena. *Los recuerdos del porvenir*. 1963. México: Mortiz, 1987. Impreso.
- Guzmán, Martín Luis. *El águila y la serpiente*. 1928. México: Compañía general de ediciones, 1971. Impreso.
- La negra Angustias*. Dir. Matilde Landeta. Act. María Elena Márquez. Tacma, 1950. Película.
- Lins, Paulo. *Cidade de Deus*. São Paulo: Companhia das letras, 1997. Impreso.
- Nascimento, Antonio. *Guerrilheira*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2003. Impreso.
- O que é isso, companheiro?* Dir. Bruno Barreto. Atu. Pedro Cardoso, Fernanda Torres e Alan Arkin. Columbia et al, 1997. Filme.
- Palomas de papel*. Dir. Fabrizio Aguilar. Act. Antonio Callirgos. Luna llena films et al., 2003. Película.
- Poniatowska, Elena. *Hasta no verte, Jesús mío*. 1969. México: Era, 2006. Impreso.
- Queiroz, Rachel de. *Memorial de Maria Moura*. São Paulo: Siciliano, 1992. Impreso.
- Randall, Margaret. *Inside the Nicaraguan Revolution. As Told to Margaret Randall*. Trans. Elinor Randall. Vancouver: New Star, 1978.
- . *Mujeres en la revolución. Margaret Randall conversa con mujeres cubanas*. 1972. México: Siglo veintiuno, 1978. Impreso.



- . *Sandino's Daughters. Testimonies of Nicaraguan Women in Struggle*. 1981. New Jersey: Rutgers UP, 1995. Print.
- . "Una brasileña en la lucha: Adamaris Oliveira Lucena". *Casa de las Américas* 11.65-66 (1971): 75-82. Impreso.
- Ribeiro, Bruno. *Helenira Resende e a guerrilha do Araguaia*. São Paulo: Expressão popular, 2007. Impreso.
- Ribeiro, João Ubaldo. *Viva o povo brasileiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. Impreso.
- Rojas González, Francisco. *La negra angustias*. México: EDIAPSA, 1944. Impreso.
- Rosa, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. 1956. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. Impreso.
- Rosario Tijeras. Dir. Emilio Maillé. Act. Flora Martínez, Unax Ugalde y Manolo Cardona. Dulce Compañía et al, 2005. Película.
- Silva, Aguinaldo. *A história de Lili Carabina. Um romance da Baixada Fluminense*. Rio de Janeiro: Codecri, 1983. Impreso.
- Valdés, Zoé. *Lobas de mar*. Barcelona: Planeta, 2003. Impreso.
- Yáñez, Agustín. *Al filo del agua*. 1947. Ed. Arturo Azuela. Madrid: ALLCA XX, 1996. Impreso.
- Zamora, Fernando. *Por debajo del agua*. 2001. Barcelona: Plaza, 2002. Impreso.

#### Bibliografía secundaria

- Akiko, Shimizu. *Lying Bodies. Survival and Subversion in the Field of Vision*. New York: Lang, 2008. Print.
- Alegría, Clarible, y D. J. Flakoll. *Fuga de Canto grande*. San Salvador: UCA, 1992. Impreso.
- Allen, Prudence. *The Concept of Woman. The Aristotelian Revolution. 750 BC – AD 1250*. Montréal: Eden, 1985. Print.
- Almeida, José Maurício Gomes de. *A tradição regionalista no romance brasileiro (1857-1945)*. 2a ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999. Impreso.

- . “Quem tem medo de Guimarães Rosa? (Introdução à leitura de Grande sertão: Veredas)”. *Veredas no sertão rosiano*. Org. Antonio Carlos Secchin, José Maurício Gomes de Almeida, Maria Lucia Guimarães de Faria e Ronaldo de Melo e Souza. Rio de Janeiro: 7letras, 2007. 104-27. Impresso.
- Alonso, Carlos J. “La novela criollista”. *Historia de la literatura hispanoamericana. II. El siglo XX*. Ed. Roberto González Echeverría y Enrique Pupo-Walker. Madrid: Gredos, 2006. 214-230. Impreso.
- . “‘Otra sería mi historia:’ Allegorical Exhaustion in *Dona Barbara*.” *MLN* 104.2 (1989): 418-38. Print.
- . *The Spanish American Regional Novel. Modernity and Autochthony*. Cambridge: Cambridge UP, 1990. Print.
- Althusser, Louis. “Ideología y aparatos ideológicos del estado”. *La filosofía como arma de la revolución*. 1968. Trad. Oscar del Barco, Enrique Román y Oscar L. Molina. México: Siglo XXI, 1997. 102-51. Impreso.
- . “Lenin y la filosofía”. *Revista de estudios marxistas*. Trad. Del CIM. Cali: *Revista colombiana de ciencias sociales. Cuadernos* 1 (1969). Impreso.
- Alvarez, Sonia E. *Engendering Democracy in Brazil. Women’s Movements in Transition Politics*. Princeton: Princeton UP, 1990. Print.
- Anderson-Imbert, Enrique. *Spanish-American Literature: A History*. Vol. 2. Detroit: Wayne State UP, 1969. Print.
- Andrade, Vera Lúcia. “Conceituação de Jagunço e Jagunçagem em *Grande sertão: veredas*”. 1977. *Guimarães Rosa*. Org. Eduardo F. Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1983. 491-99. Impresso.
- Angeloglou, Maggie. *A History of Make-Up*. London: Macmillan, 1970. Print.
- Argueta, Manlio. *Caperucita en la zona roja*. 1978. San Salvador: U Centroamericana José Simeón Cañas, 1996. Impreso.
- Aristóteles. *Metaphysics. The Complete Works of Aristotle*. Vol. 2. Ed. Jonathan Barnes. Princeton: Princeton UP, 1984. 1552-1728. Print.
- . *Poética*. Ed. Escuela de Filosofía Universidad ARCIS. Web. 27 Aug 2009. <[http://www.ddooss.org/articulos/textos/aristoteles\\_poetica.pdf](http://www.ddooss.org/articulos/textos/aristoteles_poetica.pdf)>.
- Arrington Jr., Melvin S. “Doña Bárbara. Novel by Rómulo Gallegos”. *Encyclopedia of Latin American Literature*. Ed. Verity Smith. London: Dearborn, 1997. 340-1. Print.

- . "Spanish America." In "Regionalism." *Encyclopedia of Latin American Literature*. Ed. Verity Smith. London: Dearborn, 1997. 704-5. Print.
- Arrizon, Alicia. "'Soldaderas' and the Staging of the Mexican Revolution." *The Drama Review* 42.1 (1998): 90-112. JSTOR. Web. 10 Apr 2008.
- Balderston, Daniel. "El narrador dislocado y desplumado: los deseos de Riobaldo en *Grande Sertão: Veredas*". *El deseo, enorme cicatriz luminosa: ensayos sobre homosexualidades latinoamericanas*. Rosario: Viterbo, 2004. 85-101. Impreso.
- Bar On, Bat-Ami. "Why Terrorism Is Morally Problematic." *Feminist Ethics*. Ed. Claudia Card. Lawrence: UP Kansas, 1991. 107-25. Print.
- Bardsley, Sandy. "Introduction: Medieval Women." *Women's Roles in the Middle Ages*. Westport: Greenwood P, 2007. 1-26. Print.
- Barrueto, Jorge J. "The Othering of Women in the Twentieth-Century Latin American Canon: Misogyny in Rómulo Gallegos' *Doña Bárbara*." *Misogynism in Literature. Any Place, Any Time*. Ed. Britta Zangen. Frankfurt: Lang, 2004. 181-99. Print.
- Barthes, Roland. *The Language of Fashion*. Trans. Andy Stafford. New York: Berg, 2006. Print.
- Bassanezi, Carla. "Mulheres dos anos dourados." *História das mulheres no Brasil*. Org. Mary del Priore. Coord. Carla Bassanezi. São Paulo: Contexto; UNESP, 1997. 607-39. Impreso.
- Beard, Mary. *Woman as Force in History. A Study in Traditions and Realities*. New York: Macmillan, 1946. Print.
- Beasley, Chris. *Gender & Sexuality. Critical Theories, Critical Thinkers*. London: Sage, 2005. Print.
- Bederman, Gail. "Remaking Manhood through Race and 'Civilization.'" *Manliness & Civilization. A Cultural History of Gender and Race in the United States, 1880-1917*. Chicago: U of Chicago P, 1995. 1-44. Print.
- Besse, Susan K. *Restructuring Patriarchy. The Modernization of Gender Inequality in Brazil, 1914-1940*. Chapel Hill: U of North Carolina P, 1996. Print.
- Betancourt, Alfredo. *Doña Bárbara y don Juan ante el espejo de la conducta sexual*. San Salvador: Ediciones del ministerio del interior, 1976. Impreso.
- Beverly, John. "Algunos apuntes sobre la relación literatura-revolución en el caso nicaragüense." *La literatura centroamericana como arma cultura*. Vol. 1. Comp.

- Jorge Román-Lagunas, Rick McCallister. Guatemala: León Palacios, 1999. 13-27. Impreso.
- Bhabha, Homi K. "La otra pregunta. El estereotipo, la discriminación y el discurso del colonialismo". *El lugar de la cultura*. Trad. César Aira. Buenos Aires: Manantial, 2002. 91-109. Impreso.
- Blasi, Alberto. "Doña Bárbara como ícono verbal". *Nine Essays on Rómulo Gallegos*. Ed. Hugo Rodríguez-Alcalá. Riverside: Latin American Studies Program of the U of California Riverside, 1979. 59-81. Print.
- Bradley, D. "Patterns of Myth in *Los de abajo*." *The Modern Language Review* 75.1 (1980): 94-104. Print.
- Bravo-Villasante, Carmen. *La mujer vestida de hombre en el teatro español (Siglos XVI-XVII)*. Madrid: Sociedad general española de librería, 1976. Impreso.
- Brushwood, John S. *La novela hispanoamericana del siglo XX. Una vista panorámica*. 1975. Trad. Raymond L. Williams. México: Fondo de cultura, 2001. Impreso.
- Bruyas, Jean-Paul. "Técnicas, estruturas e visão em *Grande sertão: veredas*." *Guimarães Rosa*. Org. Eduardo F. Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1983. 458-77. Impreso.
- Bullough, Vern L. *The Subordinate Sex. A History of Attitudes Toward Women*. Urbana: U of Illinois P, 1973. Print.
- Bullough, Vern L., and Bonnie Bullough. *Cross Dressing, Sex, and Gender*. Philadelphia: U of Pennsylvania P, 1993. Print.
- Butler, Judith. *Bodies that Matter. On the Discursive Limits of "Sex."* New York: Routledge, 1993. Print.
- . *Excitable Speech. A Politics of the Performative*. New York: Routledge, 1997. Print.
- . *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. 1990. New York: Routledge, 1999. Print.
- . *Undoing Gender*. New York: Routledge, 2004. Print.
- Cabezas, Omar. *La montaña es algo más que una inmensa estepa verde*. 1982. Managua: Nueva Nicaragua, 1983. Impreso.
- Caldwell, Kia Lilly. *Negras in Brazil. Re-envisioning Black Women, Citizenship, and the Politics of Identity*. New Brunswick: Rutgers UP, 2007. Print.

- Candido, Antonio. "Literatura e subdesenvolvimento". *América Latina em suliteratura*. Coord. César Fernández Moreno. São Paulo: Perspectiva, 1972. 343-62. Impresso.
- . "O homem dos avessos". 1964. *Guimarães Rosa*. Org. Eduardo F. Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1983. 294-309. Impresso.
- . "Ser jagunço em Guimarães Rosa". *Revista iberoamericana de literatura* 2.2 (1970): 61-71. Impresso.
- . *Tese e antítese. Ensaios*. 3ra. ed. São Paulo: Nacional, 1978. Impresso.
- Candido, Antonio, e José Aderaldo Castelo. *Presença da literatura brasileira. História e antologia. II Modernismo*. 1964. 10 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997. Impresso.
- Cano, Gabriela. "Unconcealable Realities of Desire. Amelio Robles's (Transgender) Masculinity in the Mexican Revolution." *Sex in Revolution. Gender, Politics, and Power in Modern Mexico*. Ed. Jocelyn Olcott, Mary Kay Vaughan, and Gabriela Cano. Durham: Duke UP, 2006. 35-56. Print.
- Card, Claudia. "The Feistiness of Feminism." *Feminist Ethics*. Ed. Claudia Card. Lawrence: UP Kansas, 1991. 3-31. Print.
- Carrera, Magali M. "Fabricating Specimen Citizens: Nation Building in Nineteenth-Century Mexico." *The Politics of Dress in Asia and the Americas*. Ed. Rocés, Mina and Louise Edwards. Brighton: Sussex Academic P, 2007. 215-35. Print.
- Carvalho, Luiz Marklounf. *Mulheres que foram à luta armada*. São Paulo: Globo, 1998. Impresso.
- Casasola, Gustavo. "La mujer en la Revolución". *Historia gráfica de la Revolución Mexicana 1900-1960*. Vol. 1. México: Trillas, 1960. Impreso. 262-3. Impreso.
- . "La soldadera". *Historia gráfica de la Revolución Mexicana 1900-1960*. Vol. 1. México: Trillas, 1960. Impreso. 720-3. Impreso.
- Castellanos, Gabriela, Alba Nubia Rodríguez y Norma Lucía Bermúdez. "Mujeres y conflicto armado: representaciones, practicas sociales y propuestas para la negociación". *Sujetos femeninos y masculinos*. Comp. Gabriela Castellanos y Simone Accorsi. Cali: La manzana de la discordia y Centro de estudios de género, mujer y sociedad de la Universidad del Valle, 2001. 167-84. Impreso.
- Castro, Manuel Antônio. "Grande Ser-Tao: diálogos amorosos." *Veredas no sertão rosiano*. Org. Antonio Carlos Secchin, José Maurício Gomes de Almeida, Maria

- Lucia Guimarães de Faria e Ronaldo de Melo e Souza. Rio de Janeiro: 7letras, 2007. 142-77. Impresso.
- Castro Leal, Antonio. Introducción. *La novela de la Revolución Mexicana*. Ed. Leal. México: Aguilar, 1958. xv-xxx. Impreso.
- Cavallaro, Dani, and Alexandra Warwick. *Fashioning the Frame. Boundaries, Dress and Body*. Oxford: Berg, 1998. Print.
- Chant, Sylvia and Nikki Craske. *Gender in Latin America*. New Brunswick: Rutgers UP, 2003. Print.
- Chaves, Flávio Loureiro. "Perfil de Riobaldo". *Guimarães Rosa*. Org. Eduardo F. Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1983. 446-57. Impresso.
- Cherpak, Evelyn. "The Participation of Women in the Independence Movement in Gran Colombia, 1780-1830." *Latin American Women. Historical Perspectives*. Ed. Asunción Lavrin. Westport: Greenwood, 1978. 219-34. Print.
- Clack, Robert J. *Bertrand Russell's Philosophy of Language*. The Hague: Mijhoff, 1969. Print.
- Cleusa, Maria. "Assim falou Riobaldo". *Jornal do Brasil online* 10 Fev. 2005, Caderno B. Web. 30 Nov. 2007. <<http://quest1.jb.com.br/jb/papel/cadernob/2005/10/01/jorcab20051001001.html>>.
- Cnossen, Christine. "Demystifying Women Warriors: An Historical Overview." *Women in Uniform & the Changing World Order. Conference proceedings from the WREI's Fifth Biennial Conference on Women in Uniform*. Women's Research and Education Institution: New York, 2000. 0-13. Print.
- Coelho, Nelly Novaes. "Guimarães Rosa e o 'homo ludens'". 1956. *Guimarães Rosa*. Org. Eduardo F. Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1983. 256-70. Impresso.
- Connell, R. W. *Gender and Power. Society, the Person and Sexual Politics*. Stanford: Stanford UP, 1987. Print.
- . *Masculinities*. Berkeley: U of California P, 1995. Print.
- . *The Men and the Boys*. Berkeley: U of California P, 2000. Print.
- Cooke, Miriam. *Women and the War Story*. Berkeley: U of California P, 1996. Print.
- . "~~W~~oman, Retelling the War Myth." *Gendering War Talk*. Ed. Cooke and Woollacott. Princeton: Princeton UP, 1993. 177-204. Print.

- Cooke, Miriam, and Angela Woollacott. Introduction. *Gendering War Talk*. Ed. Cooke and Woollacott. Princeton: Princeton UP, 1993. ix-xiii. Print.
- Corson, Richard. "The Late Victorians 1880-1900." *Fashions in Makeup. From Ancient to Modern Times*. New York: Universe, 1972. 361-91. Print.
- Costigan, Lucia e Leopoldo M. Bernucci. Introdução. *Revista Iberoamericana* LXIV.182-83 (1998): 11-14. Impresso.
- Coutinho, Afrânio. "Duas anotações". 1956. *Guimarães Rosa*. Org. Eduardo F. Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1983. 291-3. Impresso.
- Coutinho, Eduardo de Faria. "Guimarães Rosa e o processo de revitalização da linguagem". 1980. *Guimarães Rosa*. Org. Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1983. 202-34. Impresso.
- . *The "Synthesis" Novel in Latin America. A Study on João Guimarães Rosa's Grande Sertão: Veredas*. Valencia: U of North Carolina P, 1991. Print.
- Creighton, Margaret S., and Lisa Norling. Introduction. *Iron Men, Wooden Women. Gender and Seafaring in the Atlantic World, 1700-1920*. Baltimore: The John Hopkins UP, 1996. vii-xiii. Print.
- Crenshaw, Kimberle. "Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence Against Women of Color." *Stanford Law Review* 43.6 (1991): 1241-1299. Print.
- Cunha, Maria Lourdes da Conceição. "Diadonzela Guerrerim". *Convivendo com Guimarães Rosa: Grande Sertão Veredas*. Org. Beatriz Berrini. São Paulo: Educ, 2004. 115-31. Impresso.
- Daniel, Mary L. "Brazilian Fiction from 1900 to 1945." *The Cambridge History of Latin American Literature*. Vol. 3. Ed. Roberto González Echevarría and Enrique Pupo-Walker. Cambridge: Cambridge UP, 2008. 157-87. Print.
- . "João Guimarães Rosa 1908-1967. Brazilian Prose Writer." *Encyclopedia of Latin American Literature*. Ed. Verity Smith. London: Dearborn, 1997. 398-400. Print.
- . *João Guimarães Rosa: Travessia literária*. Rio de Janeiro: Olympio, 1968. Impresso.
- . "Redemptive Analogy in the Fiction of João Guimarães Rosa." *Romance Notes* 27.2 (1986): 127-34. Print.
- Daydi, Santiago. "Characterization in *Los de abajo*." *The American Hispanist* 2.11 (1976): 9-11. Print.

- Da Costa, Francisco Augusto Pereira. *Cronologia histórica do estado do Piauí*. 1909. Vol. 2. Rio de Janeiro: Artenova, 1974. Impreso.
- De Campos, Augusto. "Um lance de "dês" do grande sertão". *Guimarães Rosa em três dimensões*. São Paulo: Conselho estadual de cultura; Comissão de literatura, 1970. 41-70. Impreso.
- De Castro, Nei Leandro. *Universo e vocabulário do Grande Sertão*. Rio de Janeiro: Olympio, 1970. Impreso.
- De Nemes, Graciela Palau. "La doña Bárbara de Gallegos: Transparencia onomástica y opacidad histórica." *Nine Essays on Rómulo Gallegos*. Ed. Hugo Rodríguez-Alcalá. Riverside: Latin American Studies Program of the U of California Riverside, 1979. 156-82. Print.
- De Pauw, Linda Grant. *Battle Cries and Lullabies. Women in War from Prehistory to the Present*. Norman: U of Oklahoma P, 1998. Print.
- Derrida, Jacques. "The Purveyor of Truth." *The Purloined Poe. Lacan, Derrida & Psychoanalytic Reading*. Ed. John P. Muller and William J. Richardson. Baltimore: The Johns Hopkins UP, 1988. 173-212. Print.
- Dever, Susan. "Las de abajo: la Revolución Mexicana de Matilde Landeta." *Archivos de la filmoteca* 16 (1994): 36-49. Impreso.
- Díaz, Arlene J. *Female Citizens, Patriarchs, and the Law in Venezuela, 1786-1904*. Lincoln: U of Nebraska P, 2004. Web. 21 May 2009.
- . "Vicenta Ochoa, Dead Many Times: Gender, Politics, and a Death Sentence in Early Republican Caracas, Venezuela." *Gender, Sexuality, and Power in Latin America Since Independence*. Ed. William E. French and Katherine Elaine Bliss. Lanham: Rowman, 2007. 31-51. Print.
- Díaz Marcos, Ana María. "El triunfo de lo efímero: visiones de la moda en la literatura peninsular moderna (1728-1926)". Diss. U of Massachusetts Amherst, 2003. Impreso.
- . "Un ángel con espada de raso: moda y literatura". *La edad de seda: representaciones de la moda en la literatura española (1728-1926)*. Cádiz: Servicio de publicaciones U de Cádiz, 2006. 17-53. Impreso.
- Díaz Sánchez, Ramón. "Evolución social de Venezuela (hasta 1960)". *Venezuela independiente 1810-1960*. Mariano Picón-Salas, et al. Caracas: Eugenio Mendoza, 1962. 157-342. Impreso.



- Dietz, Mary G. "Current Controversies in Feminist Theory." *Annual Review of Political Science* 6 (2003): 399-431. Print.
- Dijkstra, Bram. "Metamorphoses of the Vampire; Dracula and his Daughters." *Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture*. New York: Oxford UP, 1986. 333-51. Print.
- Dixon, Paul B. "Transverse and Universe in *Grande sertão: veredas*." *Reversible Readings. Ambiguity in Four Latin American Novels*. Alabama: U of Alabama P, 1985. 125-50. Print.
- Doan, Laura. "Passing Fashions: Reading Female Masculinities in the 1920s." *Feminist Studies* 24.3 (1998): 663-700. Print.
- Dor, Joël. "La metáfora paterna – El nombre del padre. La metonimia del deseo." *Introducción a la lectura de Lacan. El inconsciente estructurado como lenguaje*. Barcelona: Gedisa, 1994. 103-09. Impreso.
- Dowsett, G. W. "I'll Show You Mine, if You'll Show Me Yours: Gay Men, Masculinity Research, Men's Studies and Sex." *Theory and Society* 22.5 (1993): 697-709. Print.
- . "Wusses and Willies; Masculinity and Contemporary Sexual Politics." *Journal of Interdisciplinary Gender Studies (JIGS)* 3.2 (1999): 9-22. Print.
- Dudink, Stefan, and Karen Hagemann. "Masculinity in Politics and War in the Age of Democratic Revolutions, 1750-1850." *Masculinities in Politics and War. Gendering Modern History*. Ed. Stefan Dudink, Karen Hagemann, and John Tosh. Manchester: Manchester UP, 2004. 3-21. Print.
- Duffey, J. Patrick. "A War of Words: Orality and Literacy in Mariano Azuela's *Los de abajo*." *Romance Notes* 38.2 (1998): 173-8. Print.
- Dugaw, Dianne. *Warrior Women and Popular Balladry, 1650-1850. With a New Preface*. 1989. Chicago: U of Chicago P, 1996. Print.
- Eakin, Marshall C. *Brazil. The Once and Future Country*. New York: St. Martin, 1997. Print.
- . *The History of Latin America. Collision of Cultures*. New York: Palgrave, 2007. Print.
- Entwistle, Joanne "The Dressed Body." *Body Dressing*. Ed. Joanne Entwistle and Elizabeth Wilson. Oxford: Berg, 2001. 33-58. Print.

- . *The Fashioned Body. Fashion, Dress and Modern Social Theory*. Cambridge: Polity Press, 2000. Print.
- Entwistle, Joanne, and Elizabeth Wilson. "Body Dressing." Introduction. *Body Dressing*. Ed. Joanne Entwistle and Elizabeth Wilson. Oxford: Berg, 2001. 1-9. Print.
- Falce, Juliet Alison. "Underlying Gender Structures in the Latin American Regionalist Novel." Diss. U of California Irving, 1997. Print.
- Feinberg, Leslie. *Trans Gender Warriors. Making History from Joan of Arc to Dennis Rodman*. Boston: Beacon, 1996. Print.
- Ferreira, João. "Algumas congeminações sobre o mito de Diadorim do Grande Sertão: Veredas". *Minas Gerais* 5 Mar 1983, Suplemento literario, 4. Impresso.
- Ferris, Suzanne. Foreword. *Styling Texts. Dress and Fashion in Literature*. New York: Cambria, 2007. xiii-xv. Print.
- Filho, Ormino Pires. "A frustração amorosa feminina em Grande Sertão: Veredas". *Revista de cultura vozes* 84.2 (1990): 227-233. Impresso.
- Fitz, Earl E. "Regionalism as a Shaping Force." *Rediscovering the New World. Inter-American Literature in a Comparative Context*. Iowa City: U of Iowa P, 1991. 169-90. Print.
- . "Spanish American and Brazilian Literature in an Inter-American Perspective: The Comparative Approach." *Comparative Cultural Studies and Latin America*. Ed. Sophia A. McClennen and Fitz. West Lafayette: Purdue UP, 2004. 69-88. Print.
- Foster, David William. Introduction. *Gay and Lesbian Themes in Latin American Writing*. Austin: U of Texas P, 1991. 1-8. Print.
- Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad. I- la voluntad de saber*. 1976. Trad. Ulises Guinázú. México: Siglo XXI, 2005. Impreso.
- Franco, Adolfo M. "Opresión e identidad en *Los de abajo*". *Secolas* 17 (1987): 63-72. Impreso.
- Franco, Jean. *An Introduction to Spanish-American Literature*. 3rd ed. 1969. Cambridge: Cambridge UP, 2000. Print.
- . *Plotting Women. Gender and Representation in Mexico*. New York: Columbia UP, 1989. Print.
- French, Katherine L., and Alyson M. Poska. *Women and Gender in the Western Past. 2 Vols*. Boston: Houghton, 2007. Print.

- French, William E., and Katherine Elaine Bliss. "Introduction: Gender, Sexuality, and Power in Latin America since Independence." *Gender, Sexuality, and Power in Latin America Since Independence*. Ed. French and Bliss. Lanham: Rowman, 2007. 1-30. Print.
- Gallagher, Catherine, and Thomas Laqueur, ed. "Introduction." *The Making of the Modern Body*. Berkeley: U of California P, 1987. vii-xv. Print.
- Gallegos, Rómulo. "La pura mujer sobre la tierra". *Cuadernos hispanoamericanos* 675 (2006): 63-77. Impreso.
- Gallegos Ortiz, Rafael. *La historia política de Venezuela. De Cipriano Castro a Pérez Jiménez*. Caracas: Imprenta Universitaria, 1960. Impreso.
- Galvão, Walnice Nogueira. *A donzela-guerreira. Um estudo de gênero*. São Paulo: Senac, 1998. Impreso.
- . "Ciclo da donzela-guerreira". *Gatos de outro saco. Ensaaios críticos*. São Paulo: Brasiliense, 1981. 8-59. Impreso.
- . "O certo no incerto: o pactário". 1972. *Guimarães Rosa*. Org. Eduardo F. Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1983. 408-21. Impreso.
- Garber, Marjorie B. *Vested Interests: Transvestim and Cultural Anxiety*. New York: Routledge, 1992. Print.
- Gerdes, Dick. "Point of View in *Los de Abajo*". *Hispania* 64.4 (1981): 557-563. Print.
- Gilbert, Sandra M., and Susan Gubar. *No Man's Land. The Place of the Woman Writer in the Twentieth Century*. 3 vols. New Haven: Yale UP, 1988.
- . "Toward a Feminist Poetics." *The Mad Woman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. 1979. New Haven: Yale UP, 1984. 3-104. Print.
- Gilio, María Esther. *La guerrilla tupamara*. Buenos Aires: La Flor, 1970. Impreso.
- Girman, Chris. *Mucho Macho. Seduction, Desire, and the Homoerotic Lives of Latin Men*. New York: Harrington Park, 2004. Print.
- Gonzales, Michael J. *The Mexican Revolution, 1910-1940*. Albuquerque: U of New Mexico P, 2002. Print.
- González, Alfonso. "Onomastics and Creativity in *Doña Bárbara y Pedro Páramo*." *Names. Journal of the American Name Society* 21.1 (1973): 40-5. Print.

- González Echevarría, Roberto. "Doña Bárbara escribe la ley del llano" *La voz de los maestros. Escritura y autoridad en la literatura latinoamericana moderna*. 1985. Trad. Roberto González Echevarría. Madrid: Verbum, 2001. 71-109. Impreso.
- . "Doña Bárbara, Mamá grande y Cobra: notas para una relectura de Gallegos." *Nine Essays on Rómulo Gallegos*. Ed. Hugo Rodríguez-Alcalá. Riverside: Latin American Studies Program of the U of California Riverside, 1979. 82-98. Print.
- Green, James N. "Doctoring the National Body: Gender, Race, Eugenics, and the "Invert" in Urban Brazil, ca. 1920-1945." *Gender, Sexuality, and Power in Latin America Since Independence*. Ed. William E. French and Katherine Elaine Bliss. Lanham: Rowman, 2007. 187-211. Print.
- Green, James, and Florence E. Babb "Gender and Same-Sex Desire in Latin America" *Latin American Perspectives* 29.2 (2002): 3-23. *JSTOR*. Web. 1 Mar 2010.
- Griffin, Clive. *Azuela: Los de abajo. Critical Guides to Spanish Texts*. Valencia: Grant, 1993. Print.
- Gutiérrez Cham, Gerardo. "Periferias de silencio, culpa y transgresión, en *Los de abajo y Al filo del agua*." *Literatura mexicana* 14.1 (2003): 113-37. Print.
- Gutmann, Matthew C. *The Meanings of Macho. Being a Man in Mexico City*. Berkeley: U of California P, 1996. Print.
- Guzmán, Martín Luis. *La sombra del caudillo*. 1929. México: Compañía general de ediciones, 1962. Impreso.
- Hahner, June E. "Feminism, Women's Rights, and the Suffrage Movement in Brazil, 1850-1932." *Latin American Research Review* 15.1 (1980): 65-111. *JSTOR*. Web. 18 Aug 2009.
- . "Introduction." *Women through Women's Eyes. Latin American Women in Nineteenth-Century Travel Accounts*. Wilmington: Scholarly Resources, 1998. xi-xxvi. *Netlibrary*. Web. 20 Aug 2009.
- Halberstam, Judith. "Female Masculinity." *Men & Masculinities. A Social, Cultural, and Historical Encyclopedia*. Vol. 1. Ed. Michael Kimmel and Amy Aronson. Santa Barbara: ABC CLIO, 2004. 294-295. Print.
- . *Female Masculinity*. Durham: Duke UP, 1998. Print.
- . "The Good, the Bad, and the Ugly: Men, Women, and Masculinity." *Masculine Studies & Feminist Theory. New Directions*. Ed. Judith Kegan Gardiner. New York: Columbia UP, 2002. 344-67. Print.

- Hall, Donald E. *Fixing Patriarchy. Feminism and Mid-Victorian Male Novelists*. New York: New York UP, 1996. Print.
- Hancock, Joel. "Elena Poniatowska's *Hasta no verte, Jesús mío*: The Remaking of the Image of Woman." *Hispania* 66.3 (1983): 353-59. Print.
- Hansen, João Adolfo. "Forma, indeterminação e funcionalidade das imagens de Guimarães Rosa". *Veredas no sertão rosiano*. Org. Antonio Carlos Secchin, José Maurício Gomes de Almeida, Maria Lucia Guimarães de Faria e Ronaldes de Melo e Souza. Rio de Janeiro: 7letras, 2007. 29-49. Impresso.
- Hart, Lynda. "The Paradox of Prohibition." Introduction. *Fatal Women. Lesbian Sexuality and the Mark of Aggression*. Princeton: Princeton UP, 1994. 3-28. Print.
- Henighan, Stephen. "The Reconstruction of Femininity in Gallegos's *Doña Bárbara*". *Latin American Literary Review* 32.64 (2004): 29-45. Print.
- Hernández Carmona, Luis Javier. "Los conjuros de la fe y al amor en *Doña Bárbara* de Rómulo Gallegos." *Cuadernos americanos* 97 (2003): 126-36. Impreso.
- Herrera-Sobek, María. "The Soldier Archetype." *The Mexican Corrido. A Feminist Analysis*. Bloomington: Indiana UP, 1990. 84-116. Print.
- Hirschon, Renée. "Introduction: Property, Power and Gender Relations." *Women and Property – Women as Property*. Ed. Hirschon. New York: St. Martin, 1984. 1-15. Print.
- Hoisel, Evelina de C. de Sá. "Elementos dramáticos da estrutura de *Grande sertão: veredas*." 1977. *Guimarães Rosa*. Org. Eduardo F. Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1983. 478-90. Impresso.
- Horne, John. "Masculinity in Politics and War in the Age of Nation-States and World Wars, 1850-1950." *Masculinities in Politics and War. Gendering Modern History*. Ed. Stefan Dudink, Karen Hagemann, and John Tosh. Manchester: Manchester UP, 2004. 22-40. Print.
- Huaco-Nuzum, Carmen. "Matilde Landeta. An Introduction to the Work of a Pioneer Mexican Film-Maker." *Screen* 28.4 (1987): 96-105. *Oxford Journals*. Web. 2 Mar 2010.
- Hughes, Clair. *Dressed in Fiction*. Oxford: Berg, 2006. Print.
- Hughes, Sarah Shaver, and Brady Hughes. *Women in World History*. Vol. 1. Readings from Prehistory to 1500. Armonk: Sharpe, 1995. Print.

- Huston, Nancy. "Tales of War and Tears of Women." *Women and Men's Wars*. Ed. Judith Stiehm. Oxford: Pergamon, 1983. 271-82. Print.
- Iglesias, Francisco. *Breve historia contemporánea del Brasil*. México: Fondo de cultura económica, 1994. Impreso.
- Irigaray, Luce. "This Sex Which Is Not One." *This Sex Which Is Not One*. Trans. Catherine Porter. Ithaca: Cornell UP, 1985. 23-33. Print.
- Irwin, Robert. "Los de abajo y los debates sobre la identidad masculina nacional". *La otredad: los discursos de la cultura hoy*: 1995. Coord. Silvia Elguea Véjar. México: Fideicomiso para la cultura México-USA, 1997. 71-81. Impreso.
- . *Mexican Masculinities*. Minneapolis: U of Minnesota P, 2003. Print.
- Jaen, Didier. "Realidad ideal y realidad antagónica en *Los de abajo*". *Cuadernos americanos* 183.4 (1972): 231-43. Impreso.
- Jenkins, Ruth. "Authorizing Female Voice and Experience: Ghosts and Spirits in Kingston's *The Woman Warrior* and Allende's *The House of the Spirits*." *MELUS* 19.3 (Fall 1994): 61-73. *JSTOR*. Web. 10 July 2009.
- Jones, David E. *Women Warriors. A History*. Washington: Brassey's, 1997. Print.
- Jonhson, Maria Amalia. "A Paixão de Diadorim segundo Riobaldo." *Coloquio/Letras* 76 (1983): 10-17. Impreso.
- Johnson, Randal. "Cinema Novo and Cannibalism: *Macunaíma*." *Brazilian Cinema*. Ed. Randal Johnson and Robert Stam. Expanded ed. New York: Columbia UP, 1995. 178-90. Print.
- Kendrigan, Mary Lou. "Gender and the Warrior Ethic." *Women in Uniform & the Changing World Order. Conference proceedings from the WREI's Fifth Biennial Conference on Women in Uniform*. Women's Research and Education Inst: New York, 2000. 0-20. Print.
- Kimmel, Michael. "Masculinities." *Men & Masculinities. A Social, Cultural, and Historical Encyclopedia*. Vol. 1. Ed. Michael Kimmel and Amy Aronson. Santa Barbara: ABC CLIO, 2004. 503-7. Print.
- Kristeva, Julia. "About Chinese Women." *The Kristeva Reader*. New York: Columbia UP, 1986. 138-159. Print.
- Kuhn, Cynthia, and Cindy Carlson. Introduction. *Styling Texts. Dress and Fashion in Literature*. New York: Cambria Press, 2007. 1-10. Print.

- Lacan, Jacques. "Seminar on 'The Purloined Letter.'" *The Purloined Poe. Lacan, Derrida & Psychoanalytic Reading*. Ed. John P. Muller and William J. Richardson. Baltimore: The Johns Hopkins UP, 1988. 28-54. Print.
- Laqueur, Thomas. *Making Sex. Body and Gender from the Greeks to Freud*. Cambridge: Harvard UP, 1990. Print.
- Lara, Patricia. *Las mujeres en la guerra*. Bogotá: Planeta, 2000. Impreso.
- Lavou Zoungbo, Victorien. "Discurso burgués y legitimación machista en *Doña Bárbara* de Rómulo Gallegos". *Revista de crítica literaria latinoamericana* 22.43-4 (1996): 211-25. Impreso.
- Lavrin, Asunción. "In Search of the Colonial Woman in Mexico: The Seventeenth and Eighteenth Centuries." *Latin American Women. Historical Perspectives*. Ed. Asunción Lavrin. Westport: Greenwood, 1978. 23-59. Print.
- Leal, Luis. "La hija de los ríos". *Nine Essays on Rómulo Gallegos*. Ed. Hugo Rodríguez-Alcalá. Riverside: Latin American Studies Program of the U of California Riverside, 1979. 99-117. Print.
- Leavitt, Sturgies E. "Sex and Symbolism in *Doña Bárbara*." *Revista de estudios hispánicos*. 1.1 (1967): 117-20. Impreso.
- Lemaître, Monique. "Jesusa Palancares y la dialéctica de la emancipación femenina". *Revista Iberoamericana* 51.132-3 (1985): 751-63. Impreso.
- Lerner, Gerda. *The Creation of Patriarchy*. New York: Oxford UP, 1986. Print.
- Lévi-Strauss, Claude. *Las estructuras elementales del parentesco*. 1949. Trad. Marie Therèse Cevasco. Barcelona: Paidós, 1998. Impreso.
- . *The Savage Mind*. 1962. Chicago: U of Chicago P, 1973. Print.
- Levy, Kurt L. "*Doña Bárbara*: The Human Dimension." *The Internacional Fiction Review* 7.2 (1980): 118-22. Print.
- Lewis, Paul. "Attaining Masculinity. Charles Brockden Brown and Woman Warriors of the 1790s." *Early American Literature* 40.1 (2005): 37-55. Print.
- Linhard, Tabea Alexa. *Fearless Women in the Mexican Revolution and the Spanish Civil War*. Columbia: U of Missouri P, 2005. Print.
- Liscano, Juan. "Otra doña Bárbara" *Doña Bárbara ante la crítica*. Org. Manuel Bermúdez. Caracas: Monte Ávila, 1991. 153-60. Impreso.

- . *Rómulo Gallegos y su tiempo*. Caracas: Monte Ávila, 1969. Impreso.
- . "Tema mítico de *Doña Bárbara*". 1976. *Doña Bárbara*. Caracas: Ayacucho, 1977. ix-xxix. Impreso.
- Locke, John. *Two Treatises of Government*. 1698. Cambridge: Cambridge UP, 2005. 141-263. Print.
- Lombardi, John V. *Venezuela. The Search for Order, The Dream of Progress*. New York: Oxford UP, 1982. Print.
- Lopes, Denilson. *O homem que amava rapazes e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002. Impreso.
- Lungaretti, Celso. *Náufrago da utopia. Vencer ou morrer na guerrilha aos 18 anos*. São Paulo: Geração, 2005. Impreso.
- Mac Adam, Alfred J. "João Guimarães Rosa *Honneur des Hommes*." *Modern Latin American Narratives*. Chicago: U of Chicago P, 1977. 69-77. Print.
- Machado, Ana Maria. *Recado do nome. Leitura de Guimarães Rosa à luz do nome de seus personagens*. 1976. São Paulo: Martins Fontes, 1991. Impreso.
- Macías, Anna. *Against All Odds. The Feminist Movement in Mexico to 1940*. London: Greenwood, 1982. Print.
- Magnarelli, Sharon. "Woman and Nature in *Doña Bárbara* by Rómulo Gallegos." *Revista de estudios hispánicos* XIX. 2 (1985): 3-20. Print.
- . "Women and Nature: In Man's Image Created (*Doña Bárbara* and *La vorágine*)." *The Lost Rib. Female Characters in the Spanish-American Novel*. Lewisburg: Bucknell UP; London: Associated U P, 1985. Print.
- Marentes, Luis A. *José Vasconcelos and the Writing of the Mexican Revolution*. New York: Twayne, 2000. Print.
- Martínez Herrarte, Antonio. "La creación del personaje en *Doña Bárbara*: un juego de espejos". *Pacific Northwest Conference on Foreign Languages*. 28.1 (1977): 145-48. Impreso.
- Martins, Cyro. *A criação artística e a psicanálise*. Porto Alegre: Sulina, 1970. Impreso.
- Masiello, Francine. Introduction. *Between Civilization & Barbarism. Women, Nation, and Literary Culture in Modern Argentina*. Lincoln: U of Nebraska P, 1992. 1-14. Print.



- McCard, Victoria L. "Soldaderas of the Mexican Revolution." *West Virginia U Philological Papers* 51 (2004): 43-51. Print.
- McElvaine, Robert S. "A Man's World." Prologue. *Eve's Seed. Biology, the Sexes, and the Course of History*. New York: McGraw, 2001. 1-16. Print.
- McMurray, George R. "Los de abajo. Novel by Mariano Azuela." *Encyclopedia of Latin American Literature*. Ed. Verity Smith. London: Dearborn, 1997. 91-2. Print.
- . "Mariano Azuela 1873-1952. Mexican Prose Writer, Dramatist and Critic." *Encyclopedia of Latin American Literature*. Ed. Verity Smith. London: Dearborn, 1997. 89-91. Print.
- Medina, Fabiana Grazioli. "Diadorim: um amor em suspenso." *Convivendo com Guimarães Rosa: Grande Sertão Veredas*. Org. Beatriz Berrini. São Paulo: Educ, 2004. 167-82. Impreso.
- Melhuus, Marit, and Kristi Anne Stølen. Introduction. *Machos, Mistresses, Madonnas. Contesting the Power of Latin American Gender Imagery*. Ed. Marit Melhuus and Kristi Anne Stølen. London: Verso, 1996. 1-33. Print.
- Méndez Rodenas, Adriana. "From the Margins of History. Gender and Nationalism in Spanish American Literature." *Gender and Nationalism in Colonial Cuba. The Travels of Santa Cruz y Montalvo, Condesa de Merlin*. Nashville: Vanderbilt UP, 1998. 3-16. Print.
- Menton, Seymour. "La estructura épica de *Los de abajo* y un prólogo especulativo". *Hispania* 50.4 (1967): 1001-11. Impreso.
- . "*La negra Angustias, una Doña Bárbara mexicana*." *Revista Iberoamericana* XIX.38 (1954): 199-308. Impreso.
- Merrim, Stephanie. *Logos and the Word. The Novel of Language and Linguistic Motivation in Grande Sertão: Veredas and Tres tristes tigres*. Berne: Lang, 1983. Print.
- Mijares, Augusto. "La evolución política (1810-1960)". *Venezuela independiente 1810-1960*. Mariano Picón-Salas, et al. Caracas: Mendoza, 1962. 21-156. Impreso.
- Mill, John Stuart. "Of Names." *A system of Logic. Ratiocinative and Inductive. Being a Connected View of the Principles of Evidence and the Methods of Scientific Investigation*. 7th ed. Vol. 1. London: Logmans, 1868. *Internet Archive*. Web. 15 Sept. 2009. <<http://www.archive.org/details/asystemoflogic01milluoft>>
- . *The Subjection of Women*. 1869. *On Liberty and Other Writings*. Cambridge: Cambridge UP, 2005. 117-217. Print.

- Miller, Francesca. *Latin American Women and the Search for Social Justice*. Hanover: UP of New England, 1991. Print.
- Molloy, Sylvia. "The Politics of Posing: Translating Decadence in Fin-de-Siècle Latin America." *Perennial Decay: On the Aesthetics and Politics of Decadence*. Ed. Liz Constable, Dennis Denisoff, and Matthew Potolsky. Philadelphia: U of Pennsylvania P, 1999. 183-97. Print.
- Monsiváis, Carlos. "La aparición del subsuelo (sobre la cultura de la Revolución Mexicana)". *La cultura en México* 14 Dic. 1983: 36-42. Impreso.
- . "Sexismo en la literatura mexicana". 1973. *Imagen y realidad de la mujer*. Comp. Elena Urrutia. México: Secretaría de educación pública, 1975. Impreso.
- . "When Gender Can't Be Seen amid the Symbols: Women and the Mexican Revolution." Foreword. *Sex in Revolution. Gender, Politics, and Power in Modern Mexico*. Ed. Jocelyn Olcott, Mary Kay Vaughan, and Gabriela Cano. Durham: Duke UP, 2006. 1- 20. Print.
- Morón, Guillermo. *Breve historia contemporánea de Venezuela*. México: Fondo de cultura, 1994. Impreso.
- Mudarra, Miguel Ángel. *Aproximación a la mujer venezolana*. Caracas: Corporación gráfica industrial, 1986. Impreso.
- Muller, John P., and William J. Richardson. *The Purloined Poe. Lacan, Derrida & Psychoanalytic Reading*. Baltimore: The Johns Hopkins UP, 1988. Print.
- Muñoz, Rafael F. *¡Vámonos con Pancho Villa!* Madrid: Espasa-Calpe, 1935. Impreso.
- Murad, Timothy. "Foreshadowing, Duplication, and Structural Unity in Mariano Azuela's *Los de Abajo*." *Hispania* 64.4 (1981): 550-556. Impreso.
- Neitzel, Adair de Aguiar. *Mulheres rosianas. Percursos pelo Grande Sertão: veredas*. Florianópolis: UFSC e UNIVALI, 2004. Impreso.
- Nunes, Benedito. "O amor na obra de Guimarães Rosa". 1964. *Guimarães Rosa*. Org. Eduardo F. Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1983. 144-69. Impreso.
- Nye, Robert A. "Locating Masculinity: Some Recent Work on Men." *Signs* 30.3 (2005): 1937-62. Web 9 July 2009.

- Oliveira, Carolina Rennó Ribeiro de. *Biografias de personalidades célebres. Para uso escolar nos diversos níveis do ensino e dos estudiosos de história do Brasil*. São Paulo: Mestre, 1966. Impreso.
- Oliveira, Emanuelle K. F. “La República y las Letras – literatura y carácter nacional en Brasil y Venezuela”. *Mester* 24.2 (1995): 81-114. Impreso.
- Oliveira, Valdeci Batista de Melo. *Figurações da donzela-guerreira: Luzia-Homem e Dona Guidinha do Poço*. São Paulo: Annablume, 2005. Impreso.
- Olivieri, Rita. “Reelaboração do mito da androginia em *Grande Sertão: Veredas*”. *Lusorama* 29 (1996): 42-7. Impreso.
- O’Toole, Laura L., Jessica R. Schiffman, and Margie L. Kiter Edwards, eds. *Gender Violence. Interdisciplinary Perspectives*. 2nd ed. New York: New York UP, 2007. Print.
- París, Marta de. *Amantes, cautivas y guerreras*. Vol. 2. Buenos Aires: Almagesto, 1996. Impreso.
- Parra, Max. “Villa and Popular Political Subjectivity in Mariano Azuela’s *Los de abajo*.” *Writing Pancho Villa’s Revolution. Rebels in the Literary Imagination of Mexico*. Austin: U of Texas P, 2005. 22-47. Print.
- Pascal, Maria Aparecida Macedo. “As mulheres e a guerra do Paraguai”. Web. 15 Maio 2009. <<http://www.scribd.com/doc/4893635/guerra-do-paraguay>>.
- Payeras, Mario. *Los días de la selva*. 1979. Guatemala: Piedra Santa, 1998. Impreso.
- Payne, Judith A., and Earl E. Fitz. *Ambiguity and Gender in the New Novel of Brazil and Spanish America*. Iowa City: U of Iowa P, 1993. Print.
- Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad*. 1950. Ed. Enrico Mario Santí. Madrid: Cátedra, 2003. Impreso.
- Pécora, Antonio Alcir Bernárdez. “Aspectos da revelação em *Grande Sertão: Veredas*”. *Remate de males* 7 (1987): 69-73. Impreso.
- Peirce, Charles Sanders. “Chapter 4. A Pragmatic Interpretation of the Logical Subject.” Book II Vol. 2. Cambridge: Harvard UP, 1931-35. Intalex. Web. 28 Jan 2009.
- Pennington, Eric. “Beyond Realism and Allegory: Myth and Psyche in *Doña Bárbara*.” *Crítica Hispánica* 9.1-2 (1987): 87- 99. Print.
- Perdomo Escalona, Carmen. *Heroínas y mártires venezolanas*. Caracas: Destino, 1994. Print.

- Perrone, Charles. "Lyrical Passage(s): Verse, Song and Sense in *Grande Sertão: Veredas*." *Luso-Brazilian Review* 27.1 (1990): 47-61. *JSTOR*. Web. 9 July 2009.
- Pickering, Michael. "The Concept of the Stereotype." *Stereotyping. The Politics of Representation*. New York: Palgrave, 2001. 1-21. Print.
- Pirott-Quintero, Laura. "Strategic Hybridity in Carmen Boullosa's *Duerme*." *Ciberletras* 5 (2001): n. pag. Web. 30 Mar 2010.
- Poniatowska, Elena. *Las Soldaderas*. 1999. México: Era; INAH, 2000. Impreso.
- Portal, Marta. Introducción. *Los de Abajo*. Madrid: Cátedra, 1999. 9-68. Impreso.
- . *Proceso narrativo de la Revolución Mexicana*. Madrid: Espasa-Calpe, 1980. Impreso.
- Pothast, Barbara. "Protagonists, Victims, and Heroes. Paraguayan Women during the 'Great War.'" *I Die with My Country. Perspectives on the Paraguayan War, 1864-1870*. Ed. Hendrik Kraay and Thomas L. Whigham. Lincoln: U of Nebraska P, 2004. 44-60. *NETLIBRARY*. Web. 21 May 2009.
- Prado, Antonio Carlos. *Cela forte mulher*. São Paulo: Labortexto, 2003. Impreso.
- Pratt, Mary Louise. "Women, Literature, and National Brotherhood." *Women, Culture, and Politics in Latin America. Seminar on Feminism and Culture in Latin America*. Berkeley: U of California P, 1990. 48-73. Print.
- Prince, Gerald. *A Dictionary of Narratology*. Lincoln: U of Nebraska P, 1987. Print.
- Proença, Manoel Cavalcanti. *Trilhas no Grande Sertão*. Rio de Janeiro: Ministério de educação e cultura, 1958. Impreso.
- Pupo-Walker, Enrique. "Algo más sobre la creación de personajes en *Los de abajo*". *Romance Notes* 12.1 (1970): 50-54. Impreso.
- . "*Los de abajo* y la pintura de Orozco: un caso de correspondencias estéticas." *Cuadernos americanos* 154.5 (1967): 237-54. Impreso.
- Ramírez, Sergio. *Adiós muchachos*. 1999. Madrid: Alfaguara, 2007. Impreso.
- Reis, Roberto. "Brazil." In "Regionalism." *Encyclopedia of Latin American Literature*. Ed. Verity Smith. London: Dearborn, 1997. 703-04. Print.
- . "*Grande Sertão: Veredas*. Novel by João Guimarães Rosa." *Encyclopedia of Latin American Literature*. Ed. Verity Smith. London: Dearborn, 1997. 400-01. Print.

- Reséndez Fuentes, Andrés. "Battleground Women: Soldaderas and Female Soldiers in the Mexican Revolution." *The Americas* 51.4 (1995): 525-53. Print.
- Robe, Stanley L. *Azuela and the Mexican Underdogs*. Berkeley: U of California P, 1979. Print.
- Rocha, Karina Bersan. "Veredas do Amor no Grande Sertão". *Veredas de Rosa II*. Org. Lélia Pariera Duarte et al. Belo Horizonte: PUC Minas, 2003. 383-88. Impreso.
- Rocha, Martha Eva. "Las mexicanas en el siglo XX". *Mujeres mexicanas del siglo XX. La otra revolución*. Ed. Francisco Blanco Figueroa. Tomo 4. México: Edicol, 2001. 89-159. Impreso.
- Roche, Daniel. *The Culture of Clothing. Dress and Fashion in the 'Ancien Régime.'* 1989. Trans. Jean Birrell. Cambridge: Cambridge UP, 1994. Print.
- Rodríguez Monegal, Emir. Introduction. *The Borzoi Anthology of Latin American Literature*. Vol. 1. Ed. Monegal. New York: Knopf, 1977. xiii-iv. Print.
- Romero, José Rubén. *Apuntes de un lugareño*. 1932. *Obras completas*. México: Porrúa, 1986. 19-147. Impreso.
- Root, Regina A. Introduction. *The Latin American Fashion Reader*. Oxford: Berg, 2005. 1-13. Print.
- Rose, Mary Beth. "Women in Men's Clothing: Apparel and Social Stability in *The Roaring Girl*." *English Literary Renaissance* 14.3 (1984): 367-91. Print.
- Rosegreen-Williams, Claudette. "Rómulo Gallegos's *Doña Bárbara*: Toward a Radical Rereading." *Symposium* 46.4 (1993): 279-96. Print.
- Rosenfield, Kathrin Holzermayr. *Desenveredando Rosa. A obra de J. G. Rosa e outros ensaios rosianos*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2006. Impreso.
- . *Grande Sertão: Veredas. Roteiro de Leitura*. São Paulo: Ática, 1992. Impreso.
- . *Os Descaminhos do Demo. Tradição e Ruptura em Grande Sertão: Veredas*. São Paulo: EDUSP, 1993. Impreso.
- . "Rosa e a invenção de uma aura poética para as 'raízes do Brasil'". *Veredas no sertão rosiano*. Org. Antonio Carlos Secchin, José Maurício Gomes de Almeida, Maria Lucia Guimarães de Faria e Ronaldes de Melo e Souza. Rio de Janeiro: 7letras, 2007. 128-41. Impreso.

- Rubin, Gayle. "The Traffic in Women: Notes on the 'Political Economy of Sex.'" *Toward an Anthropology of Women*. Ed. Rayna R. Reiter. New York: Monthly Review P, 1975. 157-210. Print.
- Russell, Bertrand. "On Denoting." *Mind New Series* 14.46 (1905): 479-93. *JSTOR*. Web. 12 Aug 2009.
- Russell-Wood, A. J. R. "Female and Family in the Economy and Society of Colonial Brazil." *Latin American Women. Historical Perspectives*. Ed. Asunción Lavrin. Westport: Greenwood, 1978. 60-100. Print.
- Rutherford, John. "La novela de la revolución mexicana". *Historia de la literatura hispanoamericana. II. El siglo XX*. Ed. Roberto González Echeverría y Enrique Pupo-Walker. Madrid: Gredos, 2006. 231-43. Impreso.
- Sacks, Karen. "Engels Revisited: Women, the Organization of Production, and Private Property." *Toward an Anthropology of Women*. Ed. Rayna R. Reiter. New York: Monthly Review P, 1975. 211-34. Print.
- Salas, Elizabeth. *Soldaderas in the Mexican Military. Myth and History*. Austin: U of Texas P, 1990. Print.
- Sánchez, Porfirio. "La deshumanización del hombre en *Los de abajo*". *Cuadernos americanos* 32 (1974): 179-191. Impreso.
- Santos, Julia Conceição Fonseca. *Nomes de personagens em Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Instituto nacional do livro, 1971. Impreso.
- Schneider, Jane. "The Anthropology of Cloth." *Annual Review of Anthropology* 16 (1987): 409-48. Print.
- Schüler, Donaldo. "Grande Sertão: Veredas – Estudos". *Guimarães Rosa*. Ed. Eduardo F. Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. 360-77. Impreso.
- Schumaker, Schuma, e Érico Vital Brazil, eds. *Dicionário mulheres do Brasil. De 1500 até a atualidade*. Rio de Janeiro: Zahar, 2000. Impreso.
- Schwarz, Roberto. "Grande Sertão: estudos". 1960. *Guimarães Rosa*. Org. Eduardo F. Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1983. 378-89. Impreso.
- Scott, Joan Wallach. *Gender and the Politics of History*. Rev. ed. New York: Columbia UP, 1999. Print.
- Segal, Lynne. *Slow Motion. Changing Masculinities, Changing Men*. New Brunswick: Rutgers UP, 1990. Print.

- Segwick. "Introduction: Axiomatic." *Epistemology of the Closet*. Berkeley: U of California P, 1990. 1-63. Print.
- Serra, Tânia Rebelo Costa. "A Donzela Guerreira de Homero a Guimarães Rosa". *Revista do Instituto de estudos brasileiros* 41 (1996): 181-88. Impresso.
- Shaw, Deborah. "Jesusa Palancares as Individual Subject in Elena Poniatowska's *Hasta no verte, Jesús mío*." *Bulletin of Hispanic Studies* LXXIII (1993): 191-204. Print.
- Shaw, Donald L. *Gallegos: Doña Bárbara*. Madrid: Grant; Tamesis, 1972. Print.
- . "Gallegos' Revision of *Doña Bárbara* 1929-1930." *Hispanic Review* 42.3 (1974): 265-78. Print.
- . "More About the Making of *Doña Bárbara*." *Nine Essays on Rómulo Gallegos*. Ed. Hugo Rodríguez-Alcalá. Riverside: Latin American Stud Program of the U of California Riverside, 1979. 198-215. Print.
- . "Rómulo Gallegos 1884-1969. Venezuelan Prose Writer." *Encyclopedia of Latin American Literature*. Ed. Verity Smith. London: Dearborn, 1997. 338-40. Print.
- Showalter, Elaine. *Sexual Anarchy. Gender and Culture at the Fin de Siècle*. New York: Penguin, 1990. Print.
- Sifuentes-Jaurégui, Ben. *Transvestism, Masculinity, and Latin American Literature. Genders Share Flesh*. New York: Palgrave, 2002. Print.
- Silva, Aguinaldo. "Giovanni Improtta ataca outra vez!" *Blog do Aguinaldo Silva*. 5 Dec. 2008. Web. 8 Abr. 2010. <<http://bloglog.globo.com/blog/blog.do?act=loadSite&id=201&postId=13030&permalink=true>>.
- Silva, Geysa. Mujeres de ojos grandes: una relectura de los géneros en Latinoamérica. *Espéculo. Revista de estudios literarios* 28 (2004). Web. 11 Dic. 2008. <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero28/ojosgran.html>>.
- Silverman, Debra. "Making a Spectacle, or Is There a Female Drag?" *Critical Matrix* 7.2 (1993): 69-89. Print.
- Silverman, Malcolm. Rev. of *Memorial de Maria Moura*, by Rachel de Queiroz. *World Literature Today* 68.1 (1994): 97. *Literature Online*. Web. 5 Dec 2009.
- Simpson, Amelia. *Xuxa. The Mega-Marketing of Gender, Race and Modernity*. Philadelphia: Temple UP, 1993. Print.

- Sinclair-Webb, Emma. Preface. *Imagined Masculinities. Male Identity and Culture in the Modern Middle East*. Ed. Mai Ghoussoub and Emma Sinclair-Webb. London: Saqi, 2000. 7-16. Print.
- Smith, Paul. *Discerning the Subject*. Minneapolis: U of Minnesota P, 1988. Print.
- Socolow, Susan Migden. "Women and Social Deviance: Crime, Witchcraft, and Rebellion." *The Women of Colonial Latin America*. Cambridge: Cambridge UP, 2000. 147-64. Print.
- Solt, Mary Ellen. "A World Look at Concrete Poetry." *Concrete Poetry: A World View*. Ed. Mary Ellen Solt. Trans. Augusto de Campos, Marco Guimaraes and M. E. S. Bloomington: Indiana UP, 1970. 6-66. Print.
- Sommer, Doris. "Love of Country: Populism's Revised Romance in *La Vorágine* and *Doña Bárbara*." *Foundational Fictions: The National Romances of Latin America*. 1991. Berkeley: U of California P, 1993. 257-89. Print.
- Spencer, Herbert. "Manners and Fashion." *Essays, Scientific, Political, and Speculative* 3 (1892): 1-51. 10 Oct. 2008. <[http://files.libertyfund.org/files/337/062003\\_Bk.pdf](http://files.libertyfund.org/files/337/062003_Bk.pdf)>.
- Stallybrass, Peter, and Allon White. *The Politics and Poetics of Transgression*. London: Methuen, 1986. Print.
- Starling, Heloisa Maria Murgel. *Lembranças do Brasil. Teoria, política, história e ficção em Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Revan, 1999. Impresso.
- Stavans, Ilán. Introduction. *The Underdogs. A Novel of the Mexican Revolution*. New York: The Modern Library, 2002. vii-xv. Print.
- Steele, Cynthia. *Politics, Gender, and the Mexican Novel, 1968-1988: Beyond the Pyramid*. Austin: U of Texas P, 1992. Print.
- Stern, Steve J. *The Secret History of Gender. Women, Men, and Power in Late Colonial Mexico*. Chapel Hill: U of North Carolina P, 1995. Print.
- Stevens, Evelyn P. "Marianismo: The Other Face of Machismo in Latin America." *Female and Male in Latin America*. Ed. Ann Pescatello. Pittsburgh: U of Pittsburgh P, 1973. 89-101. Print.
- Thompson, Carol B. "Women in the National Liberation Struggle in Zimbabwe. An Interview of Naomi Nhiwatiwa." Introduction. *Women and Men's Wars*. Ed. Judith Stiehm. Oxford: Pergamon, 1983. 247-52. Print.



- Thornton, Niamh. "(Trans)gendered Lines in Conflict: Jesusa in Elena Poniatowska's *Hasta no verte Jesús mío*." *Bulletin of Hispanic Studies* 83.1 (2006): 87-101. Print.
- . *Women and the War Story in Mexico. La novela de la Revolución*. Lewiston: Mellen P, 2006. Print.
- Torres-Ríoeseo, Arturo. *Historia de la literatura iberoamericana*. New York: Las Americas, 1965. Impreso.
- . *The Epic of Latin American Literature*. Berkeley: U of California P, 1964. Print.
- Troconis de Veracoechea, Ermila. *Gobernadoras, cimarronas, conspiradoras y barraganas*. Caracas: Alfadil, 1998. Impreso.
- Tseñlon, Efrat. "From Fashion to Masquerade: Towards an Ungendered Paradigm." *Body Dressing*. Ed. Joanne Entwistle and Elizabeth Wilson. Oxford: Berg, 2001. 103-17. Print.
- Tuñón Pablos, Julia. "Las mexicanas del siglo XIX. Entre el cuerpo y el ángel". *Mujeres mexicanas del siglo XX. La otra revolución*. Ed. Francisco Blanco Figueroa. Tomo 4. México: Edicol, 2001. 60-88. Impreso.
- Urioste, José Castro. "Poder y resistencia en la escritura de *Doña Bárbara*". *Explicación de textos literarios* 25.1 (1996-7): 41-9. Impreso.
- Usandizaga, Aranzazu, and Andrew Monnickendam, eds. *Dressing Up for War. Transformations of Gender and Genre in the Discourse and Literature of War*. Amsterdam: Rodopi, 2001. Print.
- Utéza, Francis. *JGR: Metafísica do Grande Sertão*. Trad. José Carlo Garbuglio. São Paulo: Edusp, 1994. Impreso.
- Valente, Luiz Fernando. "Affective Response in *Granda* [sic] *Sertão: Veredas*." *Luso-Brazilian Review* 23.1 (1986): 77-88. JSTOR. Web. 9 July 2009.
- Vasconcelos, José. *La tormenta*. En *Memorias I*. México: Fondo de cultura económica, 1983. Impreso.
- Vaughan, Mary Kay. "Pancho Villa, the Daughters of Mary, and the Modern Woman: Gender in the Long Mexican Revolution." Introduction. *Sex in Revolution. Gender, Politics, and Power in Modern Mexico*. Ed. Jocelyn Olcott, Mary Kay Vaughan, and Gabriela Cano. Durham: Duke UP, 2006. 21-32. Print.

- Vianna, Lúcia Helena. *Escenas de amor y muerte en la ficción brasileña. El juego dramático de la relación hombre-mujer en la literatura*. Trad. Julia Calzadilla Núñez. La Habana: Casa de las Américas, 1996.
- Viggiano, Alan. *Diadorim-Deodorina. Hermes versus Afrodite em Grande sertão: veredas*. Brasília: Quicé, 1987.
- Vincent, Jon S. "Grande Sertão: Veredas: The Critical Imperative." *João Guimarães Rosa*. Boston: Twayne, 1978. 63-88. Print.
- Ward Souto, Teresinha. *O Discurso Oral em Grande Sertão: Veredas*. São Paulo: Duas cidades, 1984. Impreso.
- Waters, Mary-Alice. *Marianas in Combat. Teté Puebla & the Mariana Grajales Women's Platoon in Cuba's Revolutionary War*. New York: Pathfinder, 2003. Print.
- Weiner, Annette B., and Jane Schneider. Introduction. *Cloth and Human Experience*. Ed. Annette B. Weiner and Jane Schneider. Washington: Smithsonian, 1989. 1-29. Print.
- Whigham, Thomas L., and Hendrik Kraay. "War, Politics, and Society in South America, 1820s-60s." *I Die with My Country. Perspectives on the Paraguayan War, 1864-1870*. Ed. Hendrik Kraay and Thomas L. Whigham. Lincoln: U of Nebraska P, 2004. 1-22. Print.
- Wilde, Lyn Webster. *On the Trail of the Women Warriors*. London: Constable, 1999. Print.
- Williams, Raymond. "Revolution." *Keywords: A Vocabulary of Culture and Science*. New York, Oxford UP, 1983. 270-74. Print.
- Wilson, Elizabeth. *Adorned in Dreams. Fashion and Modernity*. 1985. London: I.B. Tauris, 2003. Print.
- Wilson, Elizabeth, and Amy de la Haye. Introduction. *Defining Dress. Dress as Object, Meaning and Identity*. Manchester: Manchester UP, 1999. 1-9. Print.
- Wilson, Glenn A. "La tierra, protagonista de *Doña Bárbara*". *The Georgetown Journal of Languages & Linguistics* 1.4 (1990): 483-88. Impreso.
- Windler, Erica M. Madame Durocher's Performance: Cross-Dressing, Midwifery, and Authority in Nineteenth-Century Rio de Janeiro." *Gender, Sexuality, and Power in Latin America Since Independence*. Ed. William E. French and Katherine Elaine Bliss. Lanham: Rowman, 2007. 52-70. Print.

*Women in Uniform & the Changing World Order. Conference proceedings from the WREI's Fifth Biennial Conference on Women in Uniform.* Women's Research and Education Inst: New York, 2000. Print.

Woolf, Virginia. "Professions for Women". *Collected Essays*. 1925. Vol. 2. New York: Harcourt; Brace, 1967. 284-9. Print.

Zimmerman, Marc. *Literature and Resistance in Guatemala: Textual Modes and Cultural Politics from El señor Presidente to Rigoberta Menchú*. Vol. 2. Ohio: Center for Intern Stud Ohio U, 1995. Print.

Zoungbo, Victorien Lavou. "Discurso burgués y legitimación machista en *Doña Bárbara* de Rómulo Gallegos". *Revista de crítica literaria latinoamericana* 22.43-4 (1996): 211-25. Impreso.