



# UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

---

---

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**DOS VISIONES LITERARIAS SOBRE LA MUJER  
EN LA NOVELA DE LA REVOLUCIÓN MEXICANA.  
*CARTUCHO DE NELLIE CAMPOBELLO  
Y LOS DE ABAJO DE MARIANO AZUELA***

**T E S I S A**  
QUE PARA OPTAR POR EL TÍTULO DE  
**LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS**

**P R E S E N T A:**  
**MARIANA OLIVERA SALAS**

DIRECTOR DE TESIS: MTRO. ISRAEL RAMÍREZ  
SINODALES: DRA. MARCELA PALMA  
DR. JOSÉ MARÍA VILLARÍAS



CIUDAD UNIVERSITARIA

2012



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

*A mis papás, Carmen Salas y Luis Olivera por todo su amor, respeto  
y ejemplo.*

*A mi hermano Alfonso por ser uno de mis mejores maestros.*

*A mi hermano Luis, amigo de siempre.*

*A mi tía Aída que nunca olvido.*

*A mis abuelos donde quiera que estén.*

### *Agradecimientos:*

*A la Universidad Nacional Autónoma de México por haberme enseñado a ser libre.*

*A mi amiga y profesora Belinda Ortiz Salazar quien, con su conocimiento y generosidad, siempre me orientó en la elaboración de este trabajo.*

*A mi asesor Israel Ramírez Cruz, por toda su paciencia y constancia.*

*A los sinodales, por el tiempo que dedicaron en la revisión de la tesina.*

*A todos mis profesores por su noble labor de compartir sus conocimientos.*

*Ya mis amigos, Itzel Hernández, Gaby Mosco, Sharon de la Torre, Gustavo García, Dalia Torres y Wendy Montiel, por su compañerismo, apoyo e inigualable amistad.*

*Las cabelleras de las mujeres,  
por donde resbala el sol húmedo  
en la tarde lluviosa,  
hacen pensar en los aguaceros  
que anuncian la tormenta.*

*Kalidasa, poeta y dramaturgo hindú del siglo V d. C*

## ÍNDICE

Introducción	11
<b>Capítulo I: Las mujeres mexicanas durante el Porfiriato</b>	
<b>1. Estudio previo</b>	
1.1 Panorama general de la vida cotidiana de las mujeres	15
1.2 La mujer mexicana en el siglo XIX	18
<b>2. Las mujeres durante el Porfiriato</b>	21
2.1 Bajo la lupa científicista.	22
2.2 Las mujeres entre las reglas, el trabajo y los ámbitos públicos.	23
2.3 Intelectuales, soldaderas, políticas, amas de casa y obreras hacia la transformación.	27
<b>Capítulo II: Los personajes femeninos protagonistas en <i>Cartucho</i> y en <i>Los de abajo</i>.</b>	
<b>1. Esbozo general del personaje femenino en la literatura mexicana</b>	33
<b>2. Nellie Campobello y <i>Cartucho</i>.</b>	37
2.1 <i>Cartucho</i> , oralidad y colectividad.	40
2.2 La casa: amor, muerte y creación.	41
2.3 La revolución vista tras la ventana.	43
2.4 Los objetos, fuego vivo.	44
<b>3. Breve análisis de los personajes femeninos en <i>Cartucho</i>.</b>	
3.1 La madre, tejedora de historias.	46
3.2 La niña que recuerda la Revolución Mexicana.	48
<b>4. Breve análisis de los personajes femeninos en <i>Los de abajo</i>.</b>	
4.1 <i>La Pintada</i> y Camila, entre el cielo y el infierno, entre el ángel y el demonio.	54
4.2 Camila.	56
4.3 <i>La Pintada</i> .	64
<b>CONCLUSIONES</b>	71
<b>BIBLIOGRAFÍA</b>	73



## **INTRODUCCIÓN**

A lo largo de la Historia, a la mujer se le ha negado o dificultado el acceso a ejercer su libre actuar, al progreso, a la cultura, y por consiguiente, a la creación. Saber, descubrir y crear, en cambio, han sido elementos relacionados estrechamente con la ideología androcéntrica.

En México, durante el siglo XIX, debido a la inestabilidad política y a la búsqueda de una identidad y la construcción de una nación, surgieron algunas voces de intelectuales y escritores que mostraron interés en la instrucción femenina a fin de que éstas fomentaran en las nuevas generaciones el patriotismo y la fe en el trabajo. A través de artículos en la prensa y de una literatura didáctica de poca erudición ansiaban educarlas. La temática publicada giraba en torno al ideal de la nueva familia, posterior a la Independencia. Por otro lado, se insistía en establecer modelos de conducta y prototipos femeninos: la buena, pasiva, virginal y, su contraparte, la mala y desobediente. Sin embargo, aunque este sector era consciente de la necesidad de crear accesos para las mujeres a ciertas lecturas, la mayoría censuró cualquier relación con el mundo de las letras, de los libros, del conocimiento y de la cultura.

---

Durante el Porfiriato, los escritores dejaron de ser pedagogos para convertirse en modernistas que miran al género femenino como alegoría y contemplación estética. El cuerpo opaco se transforma en idolatría del deseo, y al frivolarlo quedaría alejado de la mujer real. En cuanto a la producción literaria femenina pocas fueron las que pudieron ingresar a los círculos literarios, debido, en primer lugar, al altísimo índice de analfabetismo que existía en el país; en segundo, porque estas instituciones eran sobre todo masculinas y finalmente, no había una práctica de creación, resultado del sistema patriarcal.

La Revolución irrumpió en la vida de la sociedad mexicana y las mujeres no fueron indiferentes a dicho movimiento, por lo que tomaron parte, pese a que eran consideradas como entes ahistóricos por el sexo dominante. Su participación fue muy activa, incluso más que en guerras pasadas (Independencia, Intervenciones, Guerra de Reforma). Surgen en ese entonces las primeras organizaciones de obreras y el primer sindicato femenino que exige el mejoramiento de la situación de la mujer en la sociedad, así como una mayor igualdad de derechos. A finales del siglo XIX, la cultura y las costumbres comienzan a cambiar. Con la Revolución Mexicana se ganaron libertades, pero en cuanto a moral se refiere quedó trunca. La literatura de la Revolución presentó a las mujeres según un modelo que no respondía a los cambios que exigían los tiempos actuales, sino basado aún en la estética decimonónica; no obstante, a pesar de los obstáculos impuestos a las escritoras, se deja ver entre los autores, específicamente en Nellie Campobello y Mariano Azuela, los cambios que las mujeres experimentan a principios del siglo XX a través de los personajes femeninos de sus obras.

La escritura, junto a las demandas de igualdad entre los sexos, significó el inicio del acceso a la cultura, a la educación, al conocimiento y a la escritura como vías para el propio crecimiento femenino.

Dentro de este contexto, el objetivo central de nuestro estudio es analizar los personajes femeninos protagonistas en dos obras de la Novela de la Revolución Mexicana: *Los de abajo* de Mariano Azuela y *Cartucho. Relatos de la lucha en el Norte de México*, de Nellie Campobello. El análisis tiene como punto

---

de partida, en primera instancia, reflexionar sobre el papel que la mujer mexicana ha ocupado en la Historia de México durante el Porfiriato y principios del siglo XX, esto con la finalidad de examinar los cambios que se dieron en la sociedad mexicana y de qué manera afectaron o beneficiaron la participación de la mujer en su entorno. La segunda vía de estudio consiste en discurrir la aparición del género femenino como creador dentro del contexto social, histórico y literario mexicano, así como la nueva producción discursiva feminista en la narrativa de la Novela de la Revolución. La tercera propone llevar a cabo un contraste de los personajes femeninos con respecto a los decimonónicos para examinar en qué sentido y por qué motivo comenzaron a modificarse.

*Cartucho* y *Los de abajo* se seleccionaron porque al ser los dos novelistas, Mariano Azuela y Nellie Campobello, pioneros de la llamada Novela de Revolución Mexicana y ser testigos de la guerra, al trasladar sus vivencias y puntos de vista a la literatura, es palpable la interpretación que cada escritor da sobre su experiencia. Dichas obras rescatan la figura femenina desde dos visiones diferentes lo que constituye la riqueza literaria de la Novela de la Revolución Mexicana. Una, dentro del espacio familiar, cerrado, bajo la mirada femenina; la segunda, a partir del campo de batalla, desde la perspectiva masculina. A pesar de ello, no es la intención de este trabajo compararlas sino destacar la participación de las mujeres dentro de la guerra, la función de los personajes femeninos en las obras así como la incursión del género femenino en el ámbito literario. Nellie Campobello es quizá la primera mexicana que abre el siglo XX con una obra literaria de gran envergadura. No sólo porque plasma sus vivencias en la revuelta sino porque a través de la escritura da voz a todo un pueblo. Por otro lado, en *Los de abajo*, quizá por ser la obra que inaugura la Novela de la Revolución Mexicana, los personajes femeninos protagonistas reflejan la ruptura de los modelos impuestos a las mujeres en siglos pasados. La cosmovisión de cada uno de ellos nos dan las claves para acceder a las primeras manifestaciones literarias del siglo XX que muestran el papel de los personajes femeninos.

*CAPÍTULO I:*

*Las mujeres mexicanas durante el Porfiriato*

## 1. Estudio previo.

### 1.1 Panorama general de la vida cotidiana de las mujeres.



El objetivo de este capítulo es mostrar la condición, actividades y funciones que las mujeres mexicanas desempeñaron durante el Porfiriato (1877-1910). Se tomó este lapso para observar los cambios que las mujeres experimentaron durante el último tercio del siglo XIX y la primera década del siglo XX, es decir, comprender su realidad, en el margen de los ámbitos sociales, ya que la cotidianidad no transcurrió de igual forma para la mujer indígena, la obrera, la campesina, la prostituta, la soldadera, que para la mujer de clase media y alta.

Sin embargo, antes de abordar el periodo del Porfiriato resulta necesario examinar *grosso modo* el papel que la mujer ha ocupado en la sociedad mexicana desde la época colonial, puesto que a partir de ésta se establecieron formas y costumbres que imperaron hasta inicios del siglo XX.

Desde la época colonial, las normas de conducta que rigieron a las mujeres fueron sancionadas por los hombres y la Iglesia, esta última, poseedora de privilegios morales y sociales, vigilaba los principios de conducta dentro de la familia y del matrimonio, y por supuesto los de las mujeres. El papel que la mujer desempeñaba dentro de la familia obedecía a las funciones de madre, esposa y cuidadora del hogar. El espacio que se le destinaba era la casa, donde se resguardaba su honorabilidad, decencia y respetabilidad, además, era el lugar donde llevaba a cabo sus funciones, derivadas de una cultura patriarcal: cuidado de los hijos, atención al esposo y la procreación. El matrimonio estaba estrechamente ligado al hogar y a la familia, pues a través de éste se mantenía la continuidad de la especie; era la instancia apropiada para el “desarrollo” de la

mujer y la única opción válida de sexualidad. Así, durante la Nueva España, el matrimonio contribuyó a que el mestizaje creciera a través de las uniones ilegítimas, pese a que estaban prohibidos los lazos entre individuos de diferentes etnias. A finales del siglo XVIII las castas representaban el 25% de la población total.<sup>1</sup>

En cambio, para el hombre las prácticas sexuales eran mucho más libres, ya que podían visitar las casas de citas sin ser condenados; las autoridades no reprimían dicho acto, ya que en 1538 se autorizó la apertura de la primera casa de prostitución, ubicada detrás del Hospital de Jesús Nazareno, sobre la calle de Mesones, la cual era conocida como calle de Las Gayas.<sup>2</sup>

Por lo que toca a las mujeres indígenas, quienes constituían la mayor parte de la población femenina, así como las más pobres, junto con las negras, tenían que salir a trabajar para poder subsistir. Cabe mencionar que la proporción étnica entre la población varió mucho a lo largo de los tres siglos de Colonia. En 1570 98% estaba conformado por indias, 2% los constituían las españolas, y las negras representaban 6%, mientras que para 1810, 60% es indígena, 2% español y el resto de la población es producto de mezclas.<sup>3</sup>

Las actividades de dichas mujeres, en épocas prehispánicas, correspondía al campo, el hilado, o bien se desarrollaron como curanderas, pero con la llegada de los españoles fueron enviadas a trabajar como sirvientas, cocineras, nodrizas, nanas, lavanderas en la casa de algún hacendado o en los centros urbanos que comenzaban a desarrollarse. Estas mujeres de clase “inferior” eran vistas como antimorales e indecentes, ya que descuidaban el recinto más sagrado: el hogar.

Dadas las estratificaciones sociales (el blanco español ocupaba el primer sitio, seguido por el criollo, el mestizo, las castas, y finalmente el “indio”), la raza y

---

<sup>1</sup> Enrique Florescano y Rafael Rojas, *El ocaso de la Nueva España*, México, Clío, pp. 12-13.

<sup>2</sup> Fernanda Núñez Becerra, *La prostitución y su represión en la ciudad de México (Siglo XIX)*, España, Gedisa, 2002, p. 26.

<sup>3</sup> Julia Tuñón, *Mujeres en México. Recordando una historia*, México, CONACULTA-INAH, 2004, p. 57.

---

la clase social definieron el papel que las mujeres desempeñaron en la sociedad, las actividades que realizaban variaron de acuerdo con sus circunstancias.

En cuanto a educación se refiere, durante los dos primeros siglos de la Colonia, la forma más usual entre la clase alta de recibir enseñanza fue a través de las llamadas “amigas”, señoras que en su casa enseñaban lectura, escritura, religión, reglas de aritmética y labores de mano. Aunque los religiosos también tuvieron en sus manos la educación de las niñas era evidente que servían sólo a una pequeña porción de la población femenina. Será en la Reforma cuando se logra impulsar el establecimiento de las escuelas normales para formar maestros.

Durante el siglo XVIII surgen nuevas formas de pensamiento: la Ilustración, la cual llega a América a través de España. La monarquía borbónica propone aplicar las ideas de los enciclopedistas en la educación, la industria, el comercio y la agricultura, sin embargo, no siempre fue así, pues la población más marginada siguió siendo sirviente de la primera clase. Nunca se pensó en una igualdad y libertad para todos los habitantes, ni tampoco en la repartición de las tierras de manera equitativa.

Asimismo, surgen las primeras publicaciones en la Nueva España, donde se dieron a conocer las ideas y costumbres no sólo de la sociedad novohispana sino también de las europeas: la *Gaceta de México*, dirigida y redactada por el criollo Juan Ignacio María de Castorena; *Gaceta de Literatura de México* de José Ignacio Bartolache; y el *Diario de México*<sup>4</sup>, primer periódico de la cultura mexicana, donde se atacaba a los opositores de la enseñanza femenina. Los hombres que escribían en dichos periódicos estaban de acuerdo con las ideas de la Ilustración, las cuales planteaban que la mujer debía ser educada e instruida, ya que educarla significaría también fortalecer la nación y ayudar a su marido con los negocios familiares. Sin embargo, estaban convencidos de que éstas debían permanecer en el hogar para cuidar al esposo, los hijos y las buenas costumbres.

---

<sup>4</sup> Enrique Florescano y Rafael Rojas, *op. cit.*, pp. 52-53.

Para mediados del siglo XVIII, la gran mayoría de las mujeres, especialmente las indígenas, negras y mestizas, se incorporan cada vez más al mundo del trabajo, debido al reciente desarrollo de la ciencia y la tecnología, los cuales se aplicaron a la industria, como la máquina de vapor, la mecanización textil y el uso de catalizadores para amalgamar la plata.<sup>5</sup> Entran a trabajar, en su mayor parte, a la industria textil, tabacalera, de velas e hilanderas de seda. Las más pobres siguen laborando como sirvientes, nodrizas, lavanderas, cocineras y panaderas.

En 1779 Carlos III emitió un decreto que permitía a las mujeres dedicarse a ciertos oficios; y para 1784 anunció otro que les concedía aceptar cualquier ocupación que fuera compatible con su sexo, con su decoro y con su fuerza. Esta disposición se extendió a toda la Nueva España en 1798.<sup>6</sup> Las peninsulares y criollas no trabajaban en fábricas o empresas de índole parecida, ya que no debían poner en peligro la respetabilidad del hombre. Una mujer decente se quedaba en su casa. Cuando el esposo llegaba a morir, en pocas ocasiones, todos los bienes pasaban a manos de las viudas, al igual que la administración de los mismos, pero se cree que la mayor parte de las que heredaban propiedades fueron recluidas por sus familiares en conventos, hospitales o recogimientos, para despojarlas de casas, ranchos, haciendas o terrenos.<sup>7</sup> No existía una ley que las protegiera de dichos abusos, además de que no se creía que fueran capaces de realizar el trabajo de un hombre.

## 1.2 La mujer mexicana en el S. XIX

Durante el siglo XIX, las mujeres siguen siendo un grupo diversificado por su situación de clase, de raza, de región y generación. No obstante, debido a los diversos cambios por los que pasa el país a lo largo del siglo, su condición

---

<sup>5</sup> Enrique Florescano y Rafael Rojas, *op. cit.*, p. 48.

<sup>6</sup> Asunción Lavrin "Investigación sobre la mujer de la colonia en México" en *Las mujeres latinoamericanas*, México, FCE, 1985, p. 64.

<sup>7</sup> Gracia Molina y Carmen Lugo, *Mujeres en la Historia, historias de mujeres: una revisión de la historia en México a través de la participación de las mujeres*, México, Salsipuedes, 2009, p. 93.

comienza a cambiar, aunque ciertas normas continúan rigiéndolas. La discusión acerca de la educación y el trabajo femenino propiciaron algunas modificaciones que no beneficiaron la moral sexual y los conceptos que atañen a la familia.

A lo largo del siglo XIX, México experimentó cambios sociales, políticos y económicos: Independencia, intervenciones, nuevas influencias científicas y filosóficas provenientes de Europa; inversiones extranjeras, así como un acelerado desarrollo industrial y económico. El papel de las mexicanas, por tanto, cambió de acuerdo con las necesidades y el desarrollo del país; sin embargo, muchas ideas y costumbres de la época colonial pervivieron en el siglo XIX e inicios del XX.

La guerra de Independencia, como los posteriores conflictos armados, estuvieron comandados por hombres, puesto que las mujeres no tenían participación política, y pese a todo, no permanecieron pasivas, sino que, como sujetos históricos, formaron parte de ellos para mejorar su entorno. Sin embargo, como menciona Carlos Monsiváis, “las mujeres significan poquísimo en lo político y lo social, y prácticamente nada si se les sitúa frente a la deidad de esos años: la Historia”.<sup>8</sup> Muchas de ellas, entre las que se encuentran Leonora Vicario y La güera Rodríguez, entregaron su vida, aportaron ideas, dieron a la lucha sus recursos financieros y propiedades; incluso, vistieron como hombres para poder ir al campo de batalla, ser jinetes o estrategas. Muchas más sirvieron a los hombres lavando ropa y trastes; cargando armas, cosiendo la ropa, curando a los heridos, cocinando, atrayendo hombres mediante su belleza e inteligencia.<sup>9</sup> A lo largo de la historia, se les ha llamado vivanderas, soldaderas, juanas, guachas, cucarachas, viejas, galletas. Elizabeth Salas en su obra *Soldaderas en los ejércitos mexicanos*, nos recuerda que el término soldadera llegó con la Conquista española, ya que “los aragoneses usaban el término para designar a los sirvientes, hombres o

---

<sup>8</sup> Carlos Monsiváis, “Prólogo” a *Género, poder y política en el México posrevolucionario*, México, FCE-UAM IZTAPALAPA, 2009, p. 16.

<sup>9</sup> Cabe destacar que las mujeres que trabajaban en los ejércitos como sirvientas, las encontramos desde épocas prehispánicas en las tropas mexicas según la investigación que Elizabeth Salas realizó sobre la mujer en las guerras desde la época prehispánica.

mujeres, que recibían el pago del soldado, el *sold* o soldada, y con éste compraban comida y otras provisiones.”<sup>10</sup>

De las que más se tienen informes es de las condenadas por la Inquisición, debido a los delitos de “traición al rey de España, incitación a la rebelión, sedición, motín, asesinatos de españoles”.<sup>11</sup> Otros castigos que también recibieron estas mujeres fueron la tortura, el degüello, fusilamiento y exhibición de sus restos en la calle, como escarmiento de su sexo. Durante las guerras de intervención y la Guerra de Tres Años, las mexicanas formaron parte importante de las acciones, ya que defendieron sus propiedades, su tierra, identidad y raíces; además, se organizaron para expulsar a los extranjeros del suelo nacional, asimismo, fungieron como correo, pues llevaban información a través de la línea de fuego; como enfermeras y organizando los llamados hospitales de sangre. Las vemos nuevamente sirviendo no sólo a los ejércitos mexicanos sino también a los estadounidenses y franceses, de los cuales recibían un sueldo por sus servicios, y a pesar de que no eran muy bien acogidas reconocían su importancia, pues gracias a ellas muchos soldados pudieron sobrevivir y mantenerse en combate, ya que suministraban alimento, agua, ropa, droga e incluso llevaban a cuestas el equipo de guerra.<sup>12</sup>

La prostitución fue otro tipo de “servicio” ofrecido a los soldados, y de igual forma tuvo una remuneración. En este sentido, es indispensable que se comprenda que las mujeres pudieron mantenerse y sobrevivir en la guerra.<sup>13</sup>

Gracias a las Leyes de Reforma se lograron importantes avances en la sociedad: la separación de la Iglesia y el Estado, la instauración del Registro Civil, la secularización del matrimonio, de la educación; sin embargo, éstas no

---

<sup>10</sup>Elizabeth Salas, *Soldaderas en los ejércitos mexicanos. Mitos e historia*, México, Diana, 1995, p. 30

<sup>11</sup>Gracia Molina Enríquez y Carmen Lugo, *op. cit.*, p. 96.

<sup>12</sup>Elizabeth Salas, *op. cit.*, p. 53 y 55.

<sup>13</sup> Elizabeth Salas en su obra ya citada, *Soldaderas en los ejércitos mexicanos*, nos indica que “durante la Revolución Mexicana de 1910, las mujeres recibían el salario de los soldados para que les compraran comida y la prepararan. Mientras que el ejército no fue una forma de vida atractiva para la mayoría de los hombres de clase baja, los salarios regulares sí atrajeron a vivanderas, prostitutas y concubinas.” p. 60. Otras mujeres, en cambio, “vieron la vida militar como una fuente de alimentos. A menudo, intercambiaban sus servicios de soldaderas por una buena comida.” p. 63.

incluyeron al sexo femenino, pues a pesar de que pelearon y muchas veces entregaron sus vidas, continuaron vedadas para participar en la política.<sup>14</sup> Por su parte, los roles sexuales al interior de la pareja no se modificaron. Permanecieron sujetas a las normas establecidas por el Estado o mejor dicho, a la ideología dominante. De igual forma, la mujer siguió cumpliendo con su condición “natural” de madre y esposa confinada a permanecer en el hogar.

A mediados del siglo XIX, después de diversas luchas intestinas (Independencia e intervenciones) surge la preocupación por la identidad nacional y el desarrollo económico. Así intelectuales y educadores son los que se encargan de abogar por la educación de la mujer, pues creían que al estar instruidas ayudarían a la formación de ciudadanos cultos; además dictan un modelo femenino (decencia, buenos modales, virginidad como rasgo de definición moral). La educación de las mujeres fue un tema constante, debido a la inestabilidad política del país. Nuevamente el sexo dominante es el que dicta las normas a las mujeres pues no les interesaba a los hombres que la enseñanza fuera para el beneficio de ellas sino para el de sus hijos.

## 2. Las mujeres durante el Porfiriato

Después de la revisión general que se ha realizado en torno al papel social al que se limitó a las mujeres desde la época colonial, queda por contextualizar lo que sucedió durante el periodo de gestación de la Revolución: el Porfiriato, referente histórico principal de nuestro *corpus* literario.

El Porfiriato, 1877 a 1911, se caracterizó principalmente por:<sup>15</sup>

---

<sup>14</sup> Gabriela Cano refiere que no fue sino hasta “mediados de 1945, cuando, con plena capacidad ciudadana, las mujeres mexicanas acudieron a las urnas a votar en una elecciones federales”. *Historia de las mujeres en Occidente*, Madrid, Taurus, 1993, p. 694.

<sup>15</sup> Las características principales del Porfiriato fueron extraídas de las siguientes obras: Adolfo Gilly, *La revolución interrumpida*, México, Ediciones “El Caballito”, 1971, p. 16, Daniel Cosío Villegas (coord.), *Historia general de México*, México, El Colegio de México, p. 934, Gustavo Casasola, *Historia gráfica de la Revolución Mexicana 1900-1970*, México, Trillas, 1973, pp. 24-25 y 56-57, Enrique Krauze y Fausto

- 
- Políticas de atracción de la inversión extranjera, principalmente de Estados Unidos, Francia e Inglaterra, los cuales aprovecharon la mano de obra barata, las condiciones de trabajo esclavo, las tierras usurpadas a los indígenas y la materia prima regalada por la dictadura.
  - Introducción de avances tecnológicos: luz eléctrica, telégrafo, fonógrafo, cine, ferrocarril, este último ya había sido construido con Juárez, pero con Díaz su capacidad creció a 19 080 km. La línea más importante iba de la Ciudad de México a Ciudad Juárez.
  - Obras públicas lujosas: elegantes postes eléctricos tendidos por la compañía Siemens y Halske; calles rectas y pavimentadas, agua potable. El arte, la educación y la cultura proveniente de Francia estaba reservada primordialmente a la clase dominante.
  - Represión y exterminio a grupos indígenas del norte y sureste de la República: yaquis y mayas.
  - A mayor desarrollo económico, mayor miseria para el pueblo, puesto que 85% de la población total era analfabeta. La mortalidad infantil era muy alta, los hospitales y hospicios eran escasos.
  - Violación de los derechos humanos, pues existía condiciones semejantes a la esclavitud para los trabajadores en el campo y en las fábricas. En las plantaciones de tabaco, henequén (del sureste) y en la industria textil, se trabajaba en condiciones inhumanas; además existía un régimen de servidumbre. Las haciendas se acercaban al viejo prototipo señorial de la Colonia que a sistemas de producción con garantías justas.

## 2.1 Bajo la lupa científicista

Durante el Porfiriato se instauraron los ideales del positivismo y el espíritu científico. Las ciencias médicas y biológicas trazaron una serie de diferencias entre los géneros, lo que se tradujo en una inferioridad social, donde se asociaba

a la mujer con la naturaleza y al hombre con la cultura. Esta distinción se explica por la capacidad reproductiva de las mujeres y por los ciclos biológicos de la menstruación, la gestación y la menopausia, así como por la emoción, la credulidad y la superstición.<sup>16</sup> A partir del darwinismo social, que adapta la teoría de la sobrevivencia del más apto al campo social, se justifica la inferioridad de las mujeres, consideradas de razonamiento escaso y afectividad exaltada. Como vemos, la mujer queda marginada debido a su biología. Su carácter de reproductora de la especie humana determina su papel social, y de ahí su abnegación, ternura, comprensión, amor y servicio a la familia.

La política positiva<sup>17</sup> no sólo fue una utopía sino una forma de ordenar a la sociedad, lo que transformó al pueblo en general. La familia era el núcleo fundamental para lograr el progreso, por lo que se le asigna a las mexicanas el papel de “hada del hogar”, puesto que está obligada a mantener el mundo afectivo y hacerse cargo de la educación de los hijos.<sup>18</sup> En conclusión, es evidente que la ideología imperante en el Porfiriato se utilizó para intentar demostrar de manera científica la inferioridad de diferentes grupos en México, entre ellos, el de las mujeres.

## 2.2 Las mujeres entre las reglas, el trabajo y los ámbitos públicos.

Durante el Porfiriato, debido al desarrollo económico y la desamortización del clero, emergieron dos grupos sociales: la burguesía o clase media, y el proletariado. La primera estaba constituida por agricultores, pequeños negociantes, incluso grandes industriales; la segunda correspondía a los ferrocarrileros, mineros, artesanos, obreros, servidumbre doméstica, peones

---

<sup>16</sup> Claudia Agostoni, “Médicos y parteras en la ciudad de México durante el porfiriato” en *Cuatro estudios de género en el México urbano del S. XIX*, México, PUEG, 2001, p. 85.

<sup>17</sup> El positivismo fue una doctrina importada a México para servir directamente a un determinado grupo social: la burguesía, la cual adoptó las ideas de Comte a la política y al desarrollo del país, pues en la sociedad debían existir hombres que dirijan y trabajadores que obedezcan. El progreso produce una clase afortunada que por poseer mejores dotes, representa la selección de las especies y tiene el derecho de explotar y someter a los ineptos. Bajo este argumento se pretendió gobernar al país. Leopoldo Zea, *El positivismo en México: nacimiento, apogeo y decadencia*, México, FCE, 1981, p. 31.

<sup>18</sup> Julia Tuñón Pablos, “Las mexicanas en el siglo XIX. Entre el cuerpo y el ángel.” en *Mujeres mexicanas del siglo XX. La otra revolución*, México, Edicol, 2001, p. 72.

agrícolas y mendigos quienes pertenecían en su gran mayoría a los estamentos coloniales: el indígena. Para 1889 el total de la población es de 11 250 000 habitantes, de los cuales “cinco son mestizos, cuatro indios, dos europeos y 250 000 negros”.<sup>19</sup> La población, por tanto, se diferencia entre indios y mexicanos a la manera virreinal.

La vida de las mexicanas, por consiguiente, no transcurrió de la misma forma; es decir, había un modelo destinado a la dama aristocrática, claramente distinto al de las mujeres que estaban en posición inferior. Desde la forma de vestir, los espacios por donde transitaban, las actividades que realizaban a diario, hasta la manera de divertirse estaba bien diferenciada. La mujer burguesa vivía más dirigida y presionada a resguardar el honor de la familia. Su espacio principal era el hogar, en él salvaguardaba su honra y decencia. El encierro era una práctica que distinguía a las clases sociales. Aun cuando las mujeres de la clase social alta salían a la calle, no bajaban de sus coches, vivían en una especie de burbuja. La ropa que vestían era igualmente rígida y constreñida como la moral que las regía. La moda y la cultura francesas fueron adaptadas a su estilo de vida. Entre sus actividades sobresalía la filantropía: fundan instituciones dedicadas a la beneficencia para destacar su aparente bondad en las crónicas de sociales. Las diversiones, por ejemplo, en la Ciudad de México, se centran en el Country Club o en la Alameda. Llevaban una vida refinada de bailes, teatros, poesías, habaneras y valsos.

Es posible que las mexicanas de clase baja compartieran el ideal de domesticidad, pero no siempre podían darse el lujo de dedicarse exclusivamente al hogar y a la familia. Ambas clases continuaban siendo regidas con los estereotipos y normas establecidos por los hombres desde épocas pasadas: abnegación, obediencia, decencia, fidelidad al marido y como “depósito de valores y cualidades”, no obstante, con el crecimiento de la industrialización, dichas reglas comienzan a cambiar. La emergente clase media se integra ampliamente a la

---

<sup>19</sup> Citado por Moisés González Navarro en *Sociedad y cultura en el porfiriato*, México, CONACULTA, 1994, p. 153. de Domingo Orvañanos, *Ensayo de geografía médica y climatología de la República mexicana*, México, Oficina Tipográfica de la Secretaría de Fomento, 1889, p. 5

docencia, a las labores de oficina: secretaria, mecanógrafa, taquimecanógrafa. Por otro lado, las de clase baja, cada vez más, ingresan a trabajar en las fábricas, especialmente en las textiles y tabacaleras. Recordemos que la mujer proletaria ha trabajado desde siempre, por lo que su cotidianidad se pierde entre el mundo del trabajo remunerado y los quehaceres domésticos. La doble jornada ha sido parte de su vida diaria. Aun cuando formaran parte importante de la economía nacional para el Estado fueron seres invisibles.

Silvia Arrom menciona que para 1811, las mujeres que trabajaban en el sector textil y tabacalero apenas representaban 12%; 54% lo constituían las trabajadoras domésticas; incluidas en esta categoría a las cocineras y las lavanderas, representan 57% de la fuerza de trabajo femenina. El siguiente grupo de trabajadoras por su magnitud, 20 % estaban ocupadas en algún aspecto de la industria de la comida a menudeo. Las demás se dedicaban a una variedad de oficios: meseras en fondas, pulquerías y mesones. La profesión médica la completaban las parteras y herbolarias. Otras más se ocupaban como caseras o administrando casas de departamento de alquiler.<sup>20</sup>

Para 1900, con una población global de 13 millones 607 mil 257 habitantes, el número de mujeres que trabaja fuera de sus casas alcanza los 210 mil 66, y las que se ocupan del servicio doméstico solamente suman 188 mil 16.<sup>21</sup> Entre 1880 y 1930 México era un país predominantemente rural, por lo que la mayoría de las mexicanas trabajaba en el campo, ya fuera en sus propias tierras o en ajenas; sin embargo, debido a las limitadas oportunidades de empleo en la agricultura, se vieron forzadas a emigrar a las zonas urbanas, especialmente a la Ciudad de México por ser una de las entidades federativas más industrializadas, además de su amplia diversidad de producción. Desde la década de 1880, y con gran aceleración en la de 1890, aparecieron en la ciudad nuevas fábricas.<sup>22</sup>

---

<sup>20</sup> Silvia Marina Arrom, *Las mujeres de la ciudad de México: 1790-1857*, México, Siglo XXI, 1988, p. 197.

<sup>21</sup> Ana Lau y Carmen Ramos, *Mujeres y revolución, 1900-1917*, México, INHERM/INAH, 1993, p. 355.

<sup>22</sup> Susie S. Potter, *Mujeres y trabajo en la Ciudad de México. Condiciones materiales y discursos públicos (1879-1931)*, México, El Colegio de Michoacán, 2008, p. 47.

Así, el Distrito Federal tenía para 1921 el mayor porcentaje de mujeres, lo que representaba más o menos 53% de la población entre 1895 y 1910.<sup>23</sup> Los espacios que eran propios de los hombres comienzan a ser ocupados por las mujeres: a diario las obreras, maestras, oficinistas, telegrafistas, mecanógrafas transitan por las calles de la ciudad para ir a trabajar. Las fábricas, talleres, oficinas y escuelas son un nuevo espacio que ambos sexos comparten; no obstante, dentro de los espacios laborales, existieron algunas fábricas que los separaban: la entrada no era la misma para ambos, esto con la finalidad de mantener a salvo la honra y la moral sexual de las obreras.<sup>24</sup>

La reputación en el ámbito laboral era muy importante tanto para la mujer como para los dueños de las fábricas, ya que dentro del discurso público las trabajadoras estaban estrechamente ligadas con la deshonra y la inmoralidad, pues según su comportamiento era semejante al de las prostitutas y las cruzadoras puesto que habían franqueado el umbral del hogar y dado la espalda a las normas, al insertarse en el mundo del trabajo y la esfera pública. Para 1890 las mexicanas ingresaban cada vez más a trabajar en las fábricas, por lo que la honra fue quedando en segundo plano, ya que lo importante para ellas comenzó a girar en torno a la búsqueda de mejores condiciones de trabajo.

La educación, como un logro personal, se consideraba un adorno de la femineidad, una adquisición que no debía chocar con los conceptos tradicionales de la mujer: madre y esposa. Esta situación persistió durante el siglo XIX y las primeras décadas del XX. Como función social, la educación fue utilizada como una ampliación de la maternidad, la cual estaba dedicada al servicio de la patria. Fueron muy pocos los hombres que formularon objeciones serias contra la incorporación de las mujeres a la fuerza de trabajo con ese papel.

Para 1883 la Escuela Normal de Profesores se expandió y abrió una sección para mujeres. La carrera magisterial significó para las mexicanas una gran oportunidad de desarrollo en el ámbito profesional. En cuanto a las carreras

---

<sup>23</sup> Susie S. Potter, *op. cit.*, p. 37.

<sup>24</sup> Susie S. Potter, *op. cit.*, p. 41.

técnicas, las escuelas de Artes y Oficios, así como la escuela mercantil Miguel Lerdo de Tejada, se dedicaron a preparar secretarias y enfermeras. En el plano universitario, la primera médico en México fue Matilde Montoya, quien se graduó en 1887; Margarita Chorné primera dentista graduada en 1886; María Sandoval de Zarco y Josefina B. de Arce, primeras abogadas graduadas en 1889, y Lucía Tagle egresó de la Escuela Superior de Comercio y Administración, por mencionar sólo algunos ejemplos descatables.

### 2.3 Intelectuales, soldaderas, políticas, amas de casa y obreras hacia la transformación.

La doble moral fue característica del Porfiriato. Los moralistas se preocupaban por inculcar en la mujer el ideal familiar, enseñándole desde temprana edad que su meta debía ser alcanzar el matrimonio, lo que contrastaba con la violencia ejercida hacia las yaquis, quienes fueron deportadas a los campos henequeneros de Yucatán y al tabacalero de Valle Nacional, Oaxaca, donde sufrieron golpes, abuso sexual, hambre y desintegración familiar. Estos lugares fueron una especie de campos de concentración, pues ahí estaban recluidos los opositores al régimen, los delincuentes y los indígenas capturados en la leva.<sup>25</sup> En los centros urbanos, las mujeres fueron cruelmente introducidas a las fábricas sin ninguna seguridad ni condiciones mínimas para realizar su trabajo. Los empresarios, tanto extranjeros como nacionales, se enriquecieron gracias a la mano de obra barata de mujeres y niños, quienes eran los más abundantes y explotados. Carmen Ramos da cuenta de que en 1881 se exigió que elaboraran diariamente 2 185 cigarros, lo cual aumentó ese mismo año a 2 304, y sólo cuatro años más tarde a 2 600 cigarros diarios.<sup>26</sup> Estas sobreexplotaciones hicieron que las mujeres se organizaran para formar sindicatos y apoyar a otras organizaciones que también comenzaban a surgir como el Partido Liberal Mexicano y las huelgas de Río Blanco y Cananea.

---

<sup>25</sup> Adolfo Gilly, *op. cit.*, p. 12.

<sup>26</sup> Carmen Ramos, "Señoritas porfirianas. Mujer e ideología en el México progresista", en *Presencia y transparencia. La mujer en la historia de México*, México, El Colegio de México, 1987, p.158.

Las *Hijas de Anáhuac*, fundada en 1907, fue la primera organización femenina obrera y el primer sindicato femenino que surgió en las fábricas textiles del Distrito Federal; le siguieron las *Hijas de Cuauhtémoc*, *Amigas del Pueblo*, paralelamente aparecieron publicaciones de carácter combativo: *Vesper*, dirigido por Juana Belén, fue uno de los periódicos más perseguidos por la dictadura de Díaz, debido a las denuncias que allí se hacían sobre los abusos de los hacendados, la Iglesia o de las deplorables condiciones de trabajo a las que estaban expuestas las obreras, los mineros e indígenas. En *Juan Panadero*, Guadalupe Rojo denuncia los abusos de los terratenientes, y de igual forma se fundó *El Campo Libre* de Carlota Borrego. Los tres fueron espacios importantes que sirvieron para cobrar conciencia entre la población sobre la necesidad de organizarse y derrocar al régimen porfirista. De este modo, varias profesoras se unieron a dichas organizaciones femeninas y cuyo principal objetivo era combatir la reelección de Porfirio Díaz, así como el mejoramiento general de la situación de las mujeres en la sociedad. Esto significó que las clases sociales se fusionaran para compartir un fin común: la defensa de los derechos de las mujeres.

Por otro lado, las de clase media, con un mayor nivel educativo e inspiradas por sus padres, hermanos y esposos, se organizaron para derrocar la dictadura de Díaz y apoyar también la elección de Madero, tal es el caso de Carmen Serdán quien, junto con otras profesoras poblanas (Paulina Maraver, Ignacia Vázquez, Adelina Mann, Aurea San Martín, Rosa y Guadalupe Narváez Bautista), compró y distribuyó armas, transmitió mensajes, hizo propaganda y proselitismo, procuró escondites a líderes rebeldes y ayudó a que escaparan.<sup>27</sup>

De igual forma, al norte del país, las esposas de los mineros y de los obreros impidieron más masacres e injusticias, asimismo formaron una brigada de combate para evitar que las huelgas fueran rotas por otros mineros. De entre estas mujeres destacan por su importante participación: Lucrecia Toriz, Isabel

---

<sup>27</sup> Martha Eva Rocha "Las mexicanas en el siglo XX" en *Mujeres mexicanas del siglo XX. La otra revolución*, México, Edicol, 2001, p. 100.

Díaz, Dolores Larios, Carmen Cruz y Margarita Martínez. Al estallar la guerra, el trabajo y la participación de las mujeres se desplazó a los campos de batalla.

A través de la mítica soldadera,<sup>28</sup> conocemos el desempeño que las mujeres mexicanas tuvieron dentro de la lucha revolucionaria. La gran mayoría provenían de los sectores sociales más pobres, ya que la Revolución fue un movimiento campesino, pero dirigido por un pequeño sector de la clase media. Los motivos que las llevó a integrarse en los ejércitos villistas, zapatistas, carrancistas y obregonistas fueron muy diversos, desde el secuestro por parte de algún soldado hasta el espíritu aventurero. Sin embargo, el más común fue la obligación que varias sintieron por acompañar a sus hombres. En el campo de batalla cumplieron con diversas actividades: mensajeras, enfermeras, lavanderas, cocineras, espías, combatientes, parteras, vendedoras de todo tipo de productos. Hubo una distinción entre la soldadera y la soldada; la primera, la vivandera, se encargaba, desde tiempos muy remotos de cumplir con sus papeles tradicionales: servir a los hombres en todos los aspectos; mientras que las segundas eran las que luchaban en el campo de batalla como soldados.<sup>29</sup> A pesar de que pocas pudieron acceder a algún puesto de mando, normalmente designado a los hombres, las mujeres pudieron ser más que la simple sirvienta del soldado: generalas, capitanas o comandantas, aunque para ello tuvieran que cambiar su vestimenta y actitud femenina por una masculina. Martha Eva Rocha, al hurgar en los documentos de los archivos, se encontró con las siguientes soldadas: la subteniente María Encarnación Mares de Cárdenas, *Chenita*; Margarita Neri, Rosa Bobadilla viuda de Casas, Ramona Flores, Petra Herrera, María de Jesús González, entre otras. En el caso de Chenita, comenta:

Chenita contaba que al enterarse de los deseos de su esposo Isidro Cárdenas de incorporarse a la Revolución, ella le manifestó que también quería empuñar las armas y no seguirlo como soldadera. Combatió en numerosas batallas; afamada por su valentía, vestía

---

<sup>28</sup> Elizabeth Salas en su obra ya mencionada en este trabajo, encontró documentada a la soldadera en la obra de Luis G. Urbina, *Astucia* (1865), representada mediante un personaje femenino llamado Elisa a quien describe como una mujer de clase social baja, mendiga, vestida de harapos y que vivía de los soldados hasta que fue ahuyentada por la tropa.

<sup>29</sup> María Antonieta Rascón "La mujer y la lucha social" en *Imagen y realidad de la mujer*, México, Biblioteca SEP, 1975, p. 141.

pantalones, se cortó el cabello y engrosaba la voz al hablar. La coronela zapatista Rosa Padilla, herida en una emboscada, se incorporó nuevamente a la División Mendoza tan pronto se restableció. Es esclarecedor el relato de Tomasa García en tanto expresa el significado de la construcción genérica y la asignación de tareas y espacios: "Órale, éntrenle, y el que tenga miedo que se quede a cocer frijoles". La famosa Amelia Robles, era conocida como coronel de caballería Amelio Robles, según consigna su hoja de servicios en el archivo militar [...] La masculinización adoptada por algunas combatientes refiere tanto una rebeldía a la adscripción de género, como una forma de defensa frente a la violencia masculina, agudizada en los tiempos de guerra.<sup>30</sup>

El hecho de que las mujeres fueran lanzadas a la guerra de igual forma que los hombres, obligó a que ciertos patrones de conducta cambiaran. La actitud de pasividad y de inmovilidad, que comúnmente estaba asociado a ellas fue modificándose debido al desplazamiento por todo el país y a las necesidades que la misma revuelta exigió.

Fueron rebeldes en muchos sentidos, tal como lo expone Ana Lau y Carmen Ramos:

Al adoptar las ropas del hombre, las mujeres soldaderas brincaban las barreras, los límites que el ordenamiento genérico imponía. Se volvían hombres, así sea momentáneamente. En cuanto que combatientes, tenían la misma responsabilidad que sus correligionarios varones. [...] Las soldaderas fueron doblemente rebeldes: rebeldes a las políticas del régimen y rebeldes a su adscripción de género.<sup>31</sup>

Dentro de los ejércitos, las soldaderas sufrieron el desprecio de los hombres, pues las consideraban un estorbo, asimismo, eran vistas como prostitutas sucias que propagaban la inmoralidad y el vicio entre los soldados. Al respecto cabe destacar que Villa fue uno de los líderes revolucionarios que más odiaba a las soldaderas. Quiso modernizar al ejército a través de cambios como una mejor movilidad, un sistema de abastecimiento más eficiente y hombres que ocuparan todos los puestos de línea y del estado mayor<sup>32</sup>. De hecho, el ejército villista fue el que menos mujeres tuvo con algún puesto de mando.

En general, la participación de las mujeres en las guerras no fue reconocido, ni les produjo recompensa alguna, incluso para las heroínas.

---

<sup>30</sup> Martha Eva Rocha "Las mexicanas en el siglo XX", *op. cit.*, pp. 98 y 99.

<sup>31</sup> Ana Lau y Carmen Ramos, *op. cit.*, p. 38.

<sup>32</sup> Elizabeth Salas, *op. cit.*, p. 69.

Tampoco obtuvieron pensiones o ganancias materiales de las que disfrutaron los hombres. No obstante, la Revolución dio la pauta para que las mujeres se organizaran y formaran sindicatos, exigieran mejores oportunidades de trabajo, así como leyes que las protegieran de abusos.

*CAPÍTULO II:*

*Los personajes femeninos protagonistas  
en Cartucho y en Los de abajo*

## 1. Esbozo del personaje femenino en la literatura mexicana



Al leer las obras representativas de la Novela de la Revolución Mexicana, el lector se percata de la importancia y del peso que posee el personaje masculino dentro de ellas. La mayoría de las veces son el protagonista, el héroe (Demetrio Macías en *Los de abajo*), el narrador o el valiente; mientras que la mujer aparece, la mayoría de las ocasiones, en un segundo plano. En nuestra literatura y en la universal, a la mujer le ha correspondido ser un personaje de complemento, de adorno, o bien, es usada como ejemplo bueno o malo para las de su mismo sexo. Rosario Castellanos plantea que en la literatura mexicana la mujer:

La mayor parte de las veces se limita a servir como telón de fondo para que resalte la figura principal: el caudillo, el hombre de acción, el que ejecuta las empresas, el que lleva al cabo los proyectos, el que urde las intrigas, el que sueña con un porvenir mejor, el que fracasa, el que padece. Y en un telón de fondo basta unas cuantas líneas para trazar un esquema, un estereotipo: la madre con su capacidad inagotable de sacrificio; la esposa, sólida, inamovible, leal; la novia, casta; la prostituta, avergonzada de su condición y dispuesta a las mayores humillaciones con tal de redimirse; la “otra”, que alternativamente se entrega al orgullo y al remordimiento de haber cedido a los meros impulsos del amor sin respetar las exigencias de la sociedad; la soldadera, bragada; la suegra, entremetida; la solterona, amarga; la criada, chismosa; la india, tímida.<sup>33</sup>

Por tanto, representan en la literatura lo que a su rol se le ha asignado en la sociedad. Cuando llegan a violentar o escapar de los prototipos, de las normas establecidas, como las prostitutas, las rateras, las frívolas, su vida termina de manera atroz: enfermas, solas, muertas, repudiadas, abandonadas en la miseria, ejemplo de esto los encontramos en *Santa de Gamboa*, *La Pintada* de Azuela, *Manuela* de Altamirano, o bien, como esboza Martha Elena Munguía Zatarain:

Concha, la joven ingenua de *Ensalada de Pollos* de José Tomás de Cuellar; es la misma historia de Rosa, la hija desobediente que sucumbe al placer en “Los primeros ensueños”

<sup>33</sup> Rosario Castellanos, *Mujer que sabe latín*, México, FCE, 2003, p. 123.

también de Payno. No otra cosa encontramos en las primeras obras de Mariano Azuela. Por ejemplo, el caso de María Luisa, cuyo personaje se deja seducir por el irresponsable estudiante que luego la abandona y ella, después de descender a los infiernos de la prostitución y el alcoholismo, ha de acabar muriéndose de tuberculosis en un hospital público.<sup>34</sup>

Para destacar y contrastar sus virtudes morales o sus defectos, son presentadas, por lo regular, en binomio o lo que Sandra Gilbert y Susan Gubar han llamado “el ángel y el monstruo”, en donde el primero es aquel carente de personalidad, un ser muerto; mientras que el segundo busca tener su propia personalidad: decididas y agresivas, por lo que resultan para el hombre monstruosas por no ser femeninas y, precisamente por ello, también están confinadas a ser horribles, castradas, vulgares y sucias.

Estas mismas autoras mencionan en *La loca del desván*, que desde la *donna angelicata* de los stilnovistas hasta la Margarita de Goethe y la mujer “ángel de la casa” de las novelas del siglo XVIII y del XIX, la mujer ideal es vista como una criatura pasiva y dócil, sin personalidad, dispuesta a complacer a su marido “ya se convierta en un objeto de arte o en una santa, es la entrega de su yo”.<sup>35</sup>

En el caso de la literatura mexicana, la novela fue el género que más se utilizó en el siglo XIX para describir, educar y definir la conducta que las mujeres debían seguir. Este siglo también fue testigo del nacimiento de la primera novela hispanoamericana, *El Periquillo Sarmiento* de José Joaquín Fernández de Lizardi, quien además, dio lineamientos de comportamiento para la mujer. Con su obra, *La quijotita y su prima* (1818-1819), Lizardi trata de explicar, mediante un personaje masculino, la inferioridad de la mujer y el uso exclusivo que el hombre hace de ella, puesto que sólo sirve como artefacto de lujo, ya que su condición sólo le permite servir al otro; así como su única misión en la vida es la procreación. Los personajes que aquí aparecen (Pomposa y Prudencia) sirven de ejemplo para

<sup>34</sup> Martha Elena Munguía Zatarain “Voces y silencios en la Novela Latinoamericana del burdel” en *Escrituras femeninas: estudio de poética y narrativa hispanoamericana*, Madrid, Editorial Pliegos, 2007, p. 24.

<sup>35</sup> Gilbert y Gubar, *La loca del desván*, Madrid, Cátedra, 1998, p. 40.

educar y moralizar a las mujeres, aunque sólo a cierta clase social: la burguesía, porque las pobres, en su mayoría indígenas, no tenían acceso a la educación.

Durante el siglo XIX, debido a los constantes cambios políticos y sociales del país, los novelistas tratarán a toda costa de educar a las mexicanas, esto mediante personajes que estuvieran identificados con ellas. Manuel Altamirano dedica sus obras a la mujer, por lo que dice que “debe ser fácil de comprender por todos, y particularmente para el bello sexo, que es el que más la lee y al que debe dirigirse con especialidad, porque es su género”.<sup>36</sup> El matrimonio, como felicidad, meta y realización para las mujeres, es una constante en las novelas decimonónicas. De igual forma, la familia figura como único ámbito para las mujeres, debido a que es la base de la sociedad, y por lo que éste le aporta al matrimonio: bases morales, religiosas, sociales y económicas.

Los personajes femeninos decimonónicos funcionan en general, tanto en la novela, el cuento y la poesía, ya sea como modelos de perfección, ángeles celestiales o como personajes que cumplen con preceptos moralizantes. Samuel Saldívar explica que el fracaso en la construcción de personajes femeninos decimonónicos como Santa, Clemencia o Ramoncita se debe principalmente:

[...] al uso pobre de ciertos convencionalismos de la novelística extranjera y a su obvia sanción del statu tradicional de la mujer mexicana. Conforme a su tendencia moralizante y su concepto simplista del bien y el mal, Altamirano nos presenta una polarización iconográfica entre la mujer casta, maternal y amparadora frente a la mujer sexual y activa que inevitablemente tendrá que acabar perdida o castigada. López Portillo y Gamboa pintan figuras femeninas carentes de tensión conflictiva tanto dentro del personaje mismo como entre ella y su sociedad.<sup>37</sup>

Por otro lado, para que la mujer pueda encontrar un buen partido es necesario que se ofrezca como mercancía, así la virginidad y la pureza son lo que ofrecen a cambio. La virginidad legitima la descendencia del hombre, y éste a

<sup>36</sup> Carlos Monsiváis “Sexismo en la literatura mexicana” en *Imagen y realidad de la mujer*, México, Biblioteca SEP, 1975, p. 113.

<sup>37</sup> Samuel Saldívar, *Evolución del personaje femenino en la novela mexicana*, New York, University Press of America, 1985, p. 28.

cambio ofrece sostén económico. *Santa* entrega la virginidad antes del matrimonio y pierde, por tanto, la posibilidad ser una buena “mercancía social”. A lo que Carlos Monsiváis expresa:

La polarización de los papeles económicos se acompaña obligadamente de una polarización de los papeles psicológicos, y a la mujer se le exige ser débil y pasiva en lo emocional puesto que es dependiente en lo económico. Ni la María de Jorge Isaacs ni la Amelia de José Mármol ni la Clemencia de Altamirano disponían de ingresos propios, y eso las ayudaba a sufrir mejor y más noblemente, de acuerdo a la concepción de sus creadores.<sup>38</sup>

Asimismo, los personajes decimonónicos reafirman los ideales del positivismo y el espíritu científico del Porfiriato: inferioridad social e intelectual de la mujer debido a su naturaleza. Al mismo tiempo que, en el ámbito literario, se manifestó en México el movimiento literario: el Modernismo, el cual como menciona Jean Franco: “El modernismo identificó el gusto con lo bello, pero le reservó la mirada fija y valuatora al hombre. Lo femenino servía como alegoría de la pureza de la poesía y de la liberación del crudo mundo del comercio, y al mismo tiempo de una sensualidad permitida a condición de que no tuviera ninguna referencia humana”.<sup>39</sup>

Hablamos líneas arriba que a finales del siglo XIX, la cultura y las costumbres comenzaron a cambiar. Con la Revolución mexicana se ganaron libertades pero en cuanto a moral se refiere, quedó trunca. La literatura de la Revolución, por su parte, presentó a las mujeres siguiendo un modelo de personaje femenino tradicional: pasivo, silencioso, resignado, no obstante, se dejan ver entre los autores, específicamente en Nellie Campobello y Mariano Azuela, los cambios que las mujeres empezaron a experimentar a principios del siglo XX cuando hubo una ruptura de los modelos establecidos por el canon social y literario.

---

<sup>38</sup> Carlos Monsiváis, “Sexismo en la literatura mexicana”, *op. cit.*, p. 114.

<sup>39</sup> Jean Franco, *Las conspiradoras. La representación de la mujer en México*, México, El Colegio de México-FCE, 1993, p.135.

## 2. Nellie Campobello y *Cartucho*

La colonización española trajo consigo profundos cambios tanto en los sistemas de producción socioeconómicos como en los culturales y religiosos, lo que afectó con mayor fuerza a los grupos, en su mayoría, indígenas.

En cuanto al trato que a las mujeres se les dio dentro de la sociedad, continuó el del privilegio masculino heredado de sus dos nutrientes: el precolombino y el cristiano. Ambos centraban el papel de la mujer en el matrimonio y la maternidad, sumisión, debilidad, entrega y la virginidad como un estado ideal.<sup>40</sup> A causa de que aún pervivió el sistema patriarcal y las condiciones de opresión a las que se sometieron las mexicanas, en el ámbito intelectual y creativo -donde la educación para las mujeres era sólo para evangelizar y cultivarlas en las labores de su sexo- es escasa la producción literaria femenina entre los siglos XVII y XIX.<sup>41</sup> Margo Glanz menciona que las mujeres en México, al no estar dentro de la historia, equivalen no sólo a ser intrascendentes sino a que también están negadas a la creación: “[...]al constituirse anatómicamente como un ser abierto, la mujer es incapaz de crear formas”.<sup>42</sup>

Dentro del contexto mexicano, la práctica literaria femenina no se consolidó sino hasta mediados del siglo XX.<sup>43</sup> Las escritoras comienzan a crear un discurso nuevo, sustentándose en la mirada femenina de sus heroínas, con estrategias

<sup>40</sup> Julia Tuñon, *op. cit.*, p. 55

<sup>41</sup> Cabe mencionar que durante el siglo XIX tenemos dentro de la literatura mexicana a seis importantes narradoras: María Néstora Téllez, Dolores Bolio, Refugio Barragán de Toscano, Laura Méndez de Cuenca, María Enriqueta Camarillo y Roa, María de la Salud García; así como a las poetisas Vicenta García Miranda, Joaquina Vargas y a María de la Presentación Gómez de Salazar. En la obra de Ana Rosa Domenella y Nora Pasternac (ed), *Las voces olvidadas. Antología crítica de narradoras mexicanas nacidas en el siglo XIX*, México, El Colegio de México, 1991, p. 16.

<sup>42</sup> Glanz, Margo (ed) *La Malinche, sus padres y sus hijos*, México, Editorial Taurus, 2001 p. 281.

<sup>43</sup> Sara Poot Herrera observa que “Hay una gran calidad y cantidad de títulos de escritoras en los años cincuenta. Es la década en que la escritura de mujeres da un simultáneo salto cuantitativo y cualitativo. Llama la atención, por ejemplo y como ejemplo, la exuberancia de Luisa Josefina Hernández. Con Rosario Castellanos y *De la vigilia estéril*, en 1950 Luisa Josefina Hernández publica *Aguardiente de caña* (teatro); ese mismo año Amparo Dávila da a conocer sus *Salmos bajo la luna* (poesía). En 1951 Luisa Josefina Hernández publica *Los sordomudos* y *La corona del ángel*, y en 1952 *Afuera lleva* y *Los duendes* (teatro). De ese año es *El rescate del mundo* de Rosario Castellanos. Y siguen saliendo nuevos libros con firmas de mujeres.” En el artículo “Primicias feministas y amistades literarias” de la obra *Nueve escritoras mexicanas en la primera mitad del siglo XX, y una revista*, México, El Colegio de México, 2006, p. 68.

literarias e ideológicas, cuyos modelos literarios masculinos son eliminados. Desde los años sesentas, cuando surgen las escuelas teóricas literarias feministas (estadounidense y francesa), se comienza a cuestionar el lugar que se le ha asignado a la mujer dentro de la literatura, ya sea como creadoras o como personajes. Luce Irigaray, por ejemplo, parte del supuesto de que las mujeres, por haber sido sometidas por el sistema patriarcal y relegadas al silencio, han carecido de lenguaje propio, lo que las ha obligado a adoptar el del hombre. A la mujer se le niega la autorrepresentación y el placer mismo. Gilbert y Gubar muestran, por otro lado, cómo la obra literaria está hecha a imagen y semejanza de su dios creador, el hombre, ya que sólo él puede ser dador de vida. Al ser el hombre, el padre y dueño de su texto, las mujeres “sólo existen para que actúen sobre ellas los hombres, tanto como objetos literarios cuanto como objetos sensuales”<sup>44</sup> por lo que se les niega el derecho de crear sus propias imágenes de feminidad, y se ven, en cambio, obligadas a conformarse con los modelos machistas impuestos.<sup>45</sup> Sin embargo, dentro de la literatura mexicana, *Cartucho* (1931) de Nellie, *Oficio de Tinieblas* (1962) de Rosario Castellanos, *Los recuerdos del porvenir* (1963) de Elena Garro, y *Hasta no verte Jesús mío* (1969) de Elena Poniatowska, son obras que pueden ser definidas como femeninas en cuanto que representan una respuesta en muchos sentidos: rompen con la narrativa tradicional patriarcal, los personajes no son el pretexto tradicional de la escritura masculina, pues a través de una voz femenina se conjugan historia, pensamiento feminista y política. Su escritura desafía los patrones estéticos masculinos, además, libera y recupera la memoria de un pueblo.<sup>46</sup>

---

<sup>44</sup> Gubar y Giber, *op. cit.*, p. 23.

<sup>45</sup> Toril Moi, *Teoría Literaria Feminista*, Cátedra, España, 1988, p. 68.

<sup>46</sup> Elaine Showalter, una de las teóricas de la literatura femenina más importante, distingue dos tipos de críticas feminista: el primero trata a la mujer como lectora; la segunda lo llama ginocrítica y en sus propias palabras es “el estudio de las mujeres como escritoras; y sus objetos de estudio son la historia, los estilos, los temas, los géneros y las estructuras de la escritura de mujeres; y la evolución, así como las leyes, de la tradición literaria femenina. No existe un término en inglés para este discurso crítico especializado, así que he inventado el término de ‘ginocrítica’”. “La crítica feminista en el desierto” en *Otramente: lectura y escritura feminista*, México, PUEG-FCE, 1999, p. 82.

Nellie Campobello (1900-1985), mujer del Norte que “a los cuatro años de edad -dijo a Emmanuel Carballo- ya lucía en el rostro la tragedia de la Revolución”,<sup>47</sup> es la primera mujer mexicana en crear una nueva forma de narrar. Al respecto Blanca Rodríguez señala: “Nellie Campobello resquebraja el monumento de la estética romántica a la mexicana, pues no incurre en patrones didácticos, ni moralizantes, ni críticos de las costumbres [...] a semejanza de cuanto movilizaron las masas revolucionarias, la escritora desacralizó un concepto literario y una moral decimonónicos”.<sup>48</sup>

*Cartucho*,<sup>49</sup> publicada en 1931 por la casa editorial Integrales a cargo de Germán List Arzubide, es el libro femenino que abre el siglo XX. En él se conjuga la riqueza genérica como bien menciona Aguilar Mora “es quizá el libro más extraordinario donde se funden -sin solución de continuidad- la singularidad autobiográfica, el anonimato popular, la relación histórica, la transparencia literaria, la crónica familiar”<sup>50</sup> con la historia bajo una visión femenina sobre la Revolución mexicana.

En *Cartucho* observamos la percepción de dos personajes femeninos que narran y recuerdan los cuerpos, las voces, los objetos de los revolucionarios, los familiares y paisanos que vivieron y fueron testigos de la Revolución. Esta literatura que podríamos llamar femenina en el sentido que promueve un espacio no androcéntrico, una nueva subjetividad y conciencia diferente, emergida por estos dos personajes que se descarnan y enfrentan contra el sistema de género establecido; es decir, que construyen su propio espacio, transforman un momento

---

<sup>47</sup> Emmanuel Carballo, *Protagonistas de la Literatura Mexicana*, México, Porrúa, 2003, p. 378.

<sup>48</sup> Blanca Rodríguez, *Nellie Campobello: eros y violencia*, UNAM, México, 1998, pp. 64 y 65.

<sup>49</sup> Resulta difícil encasillar a *Cartucho* en algún género literario. Unos lo llaman relatos, estampas, conjunto de cuadros, estampas, incluso, cuentos por la estructura de alguno de ellos. Por su parte, Martín Guzmán, José Juan Tablada, Emilio Abreu Gómez o la propia Nellie la llaman “el libro”, “la obra” para no limitarla. Gloria Prado, “Un sueño de amor sin límites: la mujer y la madre recreadas” en *Nellie Campobello. La revolución en clave de mujer*. Laura Cázares (ed), Tecnológico de Monterrey, Universidad Iberoamericana, México, 2006, pp. 73 y 74.

Por lo anterior es necesario aclarar que a lo largo del trabajo, cuando hablemos de los relatos de Nellie Campobello, nos referiremos a ellos como ella los nombró, relatos.

<sup>50</sup> Jorge Aguilar Mora, “El silencio de Nellie Campobello” (prólogo) en *Cartucho, Relatos de la lucha en el norte de México*. Nellie Campobello. México, Era, 2000, p. 15.

difícil, la guerra, en creación; las resistencias que la madre impone ante los revolucionarios para defender a sus hijos; y la relación que se crea entre madre e hija.

### 2.1 *Cartucho*, oralidad y colectividad.

*Cartucho* proviene de un lenguaje oral, del instante mismo, aún fresco, como si la obra hubiera sido escrita ayer. Es una creación colectiva que nace del medio familiar, pues: “Para apaciguar la angustia de la guerra se platicaba una y otra vez lo mismo: las mujeres al menos se escuchaban entre sí mientras resguardaban su prole”.<sup>51</sup> Las experiencias de los soldados, familiares, vecinos, mujeres se reúnen en la obra de Campobello. Las voces, comenta Margo Glantz, aparecen de manera escalonada y alternada.<sup>52</sup> La voz y la memoria de la madre se mezclan con un sinfín de personajes que desfilan en la obra sin tiempo ni orden, entre los que aparece la niña para recrear la tradición oral de su pueblo y transcribirla. Es así como la escritura funge como un ejercicio de recuperación y, al mismo tiempo, da vida al recuerdo, a los muertos, a las mujeres, válido en lo personal y en lo colectivo, ya que, no sólo aparece la participación y la narración de un solo personaje sino la de todo un pueblo. A este tipo de narración Luz Aurora Pimentel le llama homodiégetico y tiene como base un narrador testimonial que puede ser un personaje o toda una comunidad. Existe en este tipo de narración, un narrador que interpela a un “tú” para que valide su información testimonial sobre lo que ocurrió. Esta segunda persona implica necesariamente la presencia de un “yo” que narra, aun cuando no se enuncie. Aunque la orientación al tú predomine, la presencia del “yo” reafirma la ilusión de oralidad en el relato.<sup>53</sup> El relato titulado “El sombrero” está hecho por el pueblo, en él se cuenta una de tantas historias sobre la personalidad de Villa:

Pepita Chacón, entre risas amables, recordó que en su casa cayó una vez nada menos que el general Villa, cuando un grupo de jóvenes estaba allí comiendo. [...] Nadie supo cuándo ni cómo apareció ante ellos el general; cuando lo vieron ya estaba allí. “Buenas, muchachitos”, dijo sonriendo y acercándose a ellos. “¿Con que comiendo, eh? [...] Y al

<sup>51</sup> Blanca Rodríguez, *op. cit.*, p. 63.

<sup>52</sup> *Proceso*, Bicentenario, Núm. 9. Diciembre 2009, p. 18.

<sup>53</sup> Luz Aurora Pimentel, *Relato en perspectiva*, México, Siglo XXI, 2002, p. 138.

mismo momento que encendía su cigarro, se quedó mirando a uno de aquellos hombres. Lentamente le dijo: “Oiga, amigo, ¿usted es aquel que me enseñó un sombrero en la tienda de Guillermo Baca, allá en Parral?” El aludido apenas meneó la cabeza diciendo que sí. “¿Se acuerda de que su patrón no me lo quería enseñar? No creía que yo me lo mercaba. [...] A penas se fue, y todos adquirieron sus movimientos. [...] Y así, las voces se sucedían, casi danzaban. Uno de ellos preguntó:

-Bueno, oye, ¿y eso del sombrero? Cuéntenos, hombre, ¿qué pasó?

El aludido fue narrando:

-Era el invierno de 1904, entró a la tienda uno de tantos rancheros; se paró frente al mostrador y se quedó mirando un sombrero que estaba colgado acá dentro en lo alto. Después de verlo un buen rato, se dirigió a don Guillermo, que escribía muy entretenido detrás del mostrador, y le dijo: “Quiero ver ese sombrero”. Don Guillermo, sin moverse, le dijo: “No tienes con qué comprarlo”, y siguió escribiendo en su máquina sin hacerle caso.<sup>54</sup>

La historia, además de que está configurada por varios personajes, tiene una estructura de caja china, en donde una historia está dentro de otra historia. La gente que allí transcurre son hombres y mujeres con nombres, con rasgos particulares, costumbres, esencias que los caracteriza y los diferencia de los demás. Cada uno de ellos tiene una historia y al mismo tiempo, todas son una misma. Desde la familia de Nellie hasta los hombres de Villa son uno.

## 2.2 La casa: amor, muerte y creación.

La casa es un espacio esencial en la obra porque es depósito de vivencias, de sentimientos. Dentro del orden patriarcal está considerada como un espacio designado a las mujeres. Está concebida para educar, alimentar, procrear a la familia, así como un cautiverio donde se les encierra y subordina. No obstante, en *Cartucho*, la casa recrea las historias de sus habitantes, parece como si también sintiera el pesar del pueblo. Vive la violencia, el saqueo, la entrada y salida de la vida de los personajes. Allí se reúnen las mujeres a platicar, a narrar; allí llegan los soldados con sus historias, su violencia; las noticias buenas o malas se filtran por sus muros. Los muertos y el amor encuentran un lugar para descansar. Es un espacio de libre acceso a todo el pueblo, una boca abierta por donde salen las voces de sus habitantes.

<sup>54</sup> Nellie Campobello, *Cartucho. Relatos de la lucha en el norte de México*, México, Era, 2000, pp. 137 y 138.

La madre es el único personaje que, al igual que la casa, ha permanecido de pie para soportar, recibir a todo cuanto llega, cuidar y defender a sus hijos, así como para guardar los recuerdos, las imágenes y las palabras de sus paisanos, amigos, revolucionarios buenos o malos:

[...] todos nos daban empujones, nos pisaban, el hombre de los bigotes güeros quería pegarle a Mamá, entonces dijo: “destripen todo, busquen donde sea.” [...] Mamá no lloraba, dijo que no le tocaran a sus hijos, que hicieran lo que quisieran. Ella ni con una ametralladora hubiera podido pelear contra ellos. Los soldados pisaban a mis hermanitos, nos quebraron todo. [...] Los ojos de mamá, hechos grandes de revolución, no lloraban, se habían endurecido recargados en el cañón de un rifle de su recuerdo.<sup>55</sup>

La niña, en cambio, hace de la casa el espacio para crear. En ella se ensimisma, se retrae en el mundo de su imaginación, misma que la alienta a la rebeldía, actitud que, traspasada a su escritura, pretende atravesar los sentidos del lector.

La casa, además de acoger a estos soldados buenos y malvados, familiares, vecinos, desahuciados, será el refugio del amor simbolizado por la madre. La recuperación de la figura materna se hace patente en *Cartucho* al cobrar realidad con una fuerza inusitada. La madre tiene como rasgo definitorio su capacidad de unir, esto es, de crear vínculos sociales, familiares, de narrar la vida de sus paisanos, de ser la recolectora de historias propias y ajenas; y de mostrarnos fragmentos de la Revolución Mexicana.

La Segunda Calle del Rayo de la ciudad de Parral, donde se ubica la casa, es otro testigo ocular importante debido a que por allí pasan los condenados a morir, sus paredes sostienen los cuerpos pesados de los fusilados, los hombres más guapos y valientes transitan con sus elegantes trajes y bellos sombreros, las mujeres esperan la llegada de sus hombres que partieron a la guerra. Sus banquetas soportan el andar de la muerte y la vida.

---

<sup>55</sup> Nellie Campobello, *op. cit.*, p. 83.

### 2.3 La Revolución vista tras la ventana.

La narradora es una pequeña revolucionaria que tras de una ventana es testigo ocular de la guerra. La ventana es un espacio de la casa que la conecta con el mundo exterior. En la novela decimonónica, María Teresa Zubiaurre apunta que la ventana constituye un espacio donde la mujer mira, no para ver, sino para soñar, recordar y construir sólo espacios imaginarios, encerrados para siempre en la fantasía. En cambio, cuando el hombre mira es para traspasar los cristales misteriosos y crear espacios, ampliar el mundo.<sup>56</sup> Al personaje femenino no le está dado abarcar con la mirada una vasta extensión panorámica; no obstante, en *Cartucho*, la mirada del personaje femenino abandona dicha pasividad e innova la percepción del exterior, es decir, arrastra al lector afuera del hogar, extiende los lugares, marca las miradas y los recorridos. Mediante la ventana, conduce a espacios abiertos: públicos y sociales antes que privados.

Desde arriba, en la ventana, la niña se regocija al ver pasar a los soldados, de contemplar a la muerte. En el cuento “Desde la ventana” observa con paciencia a uno de sus muertos favoritos. Se compadece por él, ve más allá de un cuerpo frío, tieso, deforme y feo hecho por la muerte, lo humaniza. Desea cuidarlo, protegerlo del peligro como una madre lo haría. Siente la soledad y el miedo del fusilado. Ellos son los personajes más abandonados, solitarios y aislados por lo que les rinde un tributo a lo largo de la obra:

Como estuvo tres noches tirado, ya me había acostumbrado a ver el garabato de su cuerpo, caído hacia su izquierda con las manos en la cara, durmiendo allí, junto a mí. Me parecía mío aquel muerto. Había momentos que, temerosa de que se lo hubieran llevado, me levantaba corriendo y me trepaba en la ventana, era mi obsesión en las noches, me gustaba verlo porque me parecía que tenía mucho miedo.<sup>57</sup>

En la ventana coloca a su muñeca *Pitaflorida*, su amiga, reflejo de sí misma, para que también observe el mundo y se enamore de los soldados. En “El muerto”, la niña corre a buscar a algún cadáver para cuidarlo, mimarlo y detenerlo

---

<sup>56</sup> María Teresa Zubiaurre, *El espacio en la novela realista. Paisajes, miniaturas y perspectivas*, México, FCE, 2000, pp. 365-366.

<sup>57</sup> Nellie Campobello, *ibíd.*, p. 88.

en el tiempo: “[...] Nosotras, ansiosas, queríamos ver caer a los hombres; nos imaginábamos la calle regada de muertos [...] Buscamos y no había ni un solo muerto, lo sentimos de veras”,<sup>58</sup> al mismo tiempo que recorre las calles desde la ventana. Aproxima al lector a la lucha entre las fracciones militares (villistas contra carrancistas). Enfoca a ciertos cadáveres, es decir, destaca a muy pocos, no todos caben en su mismo plano. Mediante ciertas características los atrae a su memoria. Pretende captar lo mejor posible a aquellos que le simpatizan o los que sobresalen por alguna acción.

Por otro lado, estos relatos muestran otra realidad, la de las mujeres que quedaron solas en sus poblados y tuvieron que acostumbrarse a vivir diariamente con los asesinatos y la lucha entre la vida y la muerte. En *Cartucho* el deseo de tener un muerto junto a su casa, se debe quizá a que les recuerdan que aún están vivas y son afortunadas en medio de las atrocidades. De igual forma, considero que la apropiación de los difuntos crea una forma de estrechar lazos humanos con los revolucionarios, ya que los hacen parte de la familia, de la historia; finalmente pertenecen a la pared de su casa, a la guerra, la cual no existe sin ellos.

#### 2.4 Los objetos, fuego vivo.

Los ojos de la niña/narradora penetran directamente en las almas de su gente, ya sea en la de su madre, en la del soldado abandonado por la muerte o en la del general Villa. La narradora se presenta ella misma como otro personaje que apenas se deja escuchar. Tambalea detrás la niña que todo mira, olfatea, recuerda, huele e intuye

Asimismo reflexiona en todas los relatos sobre la vida de sus muertos, lo que fueron e hicieron antes de encontrarse con la muerte. Todos estos hombres, víctimas de la guerra, tienen como característica el rescate de su pasado, ya sea mediante el recuerdo de una novia, una madre, o porque sobresalen sus rasgos físicos, los objetos, vestimenta que acostumbraban portar o hábitos que los

---

<sup>58</sup> Nellie Campobello, *ibíd.*, p. 76

identificaban, como tomar café, fumar puros, traer el bigote de cierta forma o porque jugaban a las cartas. Recobra de manera individual dichas características sin importar su condición social, racial o jerárquica.

Los objetos y las vestimentas constituyen un elemento importante, puesto que producen un efecto de fijación, de constitución y materialización de los cuerpos, es decir, se identifican, se hacen uno solo con sus dueños, se fijan en los cuerpos. Incluso, la ciudad de Parral también va vestida con una camisa de pobre, sus foquitos se asemejan a los botones de un soldado abandonado por la guerra.

Algunos de los relatos están cerrados por un objeto o por el hábito más sobresaliente de los personajes. Los objetos mueren junto a los personajes, los complementan, ya que aparecen desde el inicio de la historia de los revolucionarios hasta el día de su muerte. Unas veces son el motivo de la muerte de los hombres otras resultan igual de amenazantes como sus destinos: “[...] parecía por detrás un espantapájaros; me dio risa y pensé que llevaba los pantalones de un muerto. [...] Me quedé sin voz, con los ojos abiertos, sufrí tanto, se lo llevaban, tenía unos balazos, vi su pantalón, hoy sí era de un muerto”.<sup>59</sup>

Los objetos, en ocasiones, son el pretexto para resaltar las hazañas, la personalidad o los gustos de los hombres. Tanto los hábitos como las prendas nos acercan más al interior de hombres y mujeres que fueron parte de una época, una sociedad, una historia. Se convierten en pequeños universos, microcosmos como la casa, la ventana o la calle:

“[...] Al llegar el hombre de las sodas, todos pidieron una botella, le ofrecieron. ‘No, yo nunca bebo agua, en toda mi vida, café, sólo café, el agua me sabe mal –dijo sonando la boca-, cuando lleguemos a Camargo tomaré café’. [...] El tren fue arrancando muy despacito. Dejó balanceándose en un poste al hombre que tomó café toda su vida”.<sup>60</sup>

Por otra parte, la niña hace de los éstos sus juguetes. Pertenecen también al mundo cruel de la guerra pero ella los traslada al mundo infantil, los ficcionaliza. Y la ficcionalización es lo que permite a Nellie denunciar los hechos históricos.

<sup>59</sup> Nellie Campobello, *ibíd.*, p. 61.

<sup>60</sup> Nellie Campobello, *ibíd.*, pp. 86 y 87-

[...] Me daba risa ver cómo se les hacía el pelo cuando corrían. Los zapatos me parecían dos casas arrastradas torpemente [...] Les vi los zapatos, estaban polvosos; ya no me parecían casas; hoy eran unos cueros negros que no me podían decir nada de mis amigos.<sup>61</sup>

### 3. Breve análisis de los personajes femeninos en *Cartucho*

#### 3.1 La madre, tejedora de historias

El nombre de un personaje constituye el punto de partida para la individualización y la permanencia a lo largo de un relato.<sup>62</sup> En *Cartucho*, la madre<sup>63</sup> carece de un nombre propio, sin embargo, se caracteriza a partir de la convención social, por lo que su participación en la obra es fundamental como la trasmisora de la cultura, la lengua y las costumbres.

Dentro de *Cartucho*, la madre desempeña básicamente dos funciones muy importantes: socialmente, tiene el gran peso de ser madre y esposa. Al ser abandonada por su esposo desempeña la función de cabeza de familia, lo que contribuye a dar un sentido muy distinto al de los personajes femeninos convencionales, cuyas vidas giraban en torno al personaje masculino. En la lucha armada es capaz de tomar la iniciativa y participar de alguna manera. Ayuda a salvar a los soldados de la muerte, buscando los medios necesarios para atender a los heridos que llegaban a su pueblo; y en segundo lugar es la creadora de las historias narradas en *Cartucho* o como advierte Martha Robles: “La madre no se aparta de Nellie; voz relatora o guía que la conduce de la mano: es ella quien

<sup>61</sup> Nellie Campobello, *ibid.*, p. 64.

<sup>62</sup> Luz Aurora Pimentel, *op. cit.*, p. 63.

<sup>63</sup> Marcela Lagarde en su estudio sobre los cautiverios de las mujeres, nos dice: “la madre es una institución histórica, clave en la reproducción de la sociedad, de la cultura y de la hegemonía, y en la realización del ser social de las mujeres. Las madres contribuyen personalmente, de manera exclusiva en el periodo formativo y compartida durante toda la vida, a la creación del consenso del sujeto al modo de vida dominante, en su esfera vital”.

habla de las desgracias, visita al detenido y cose las camisas de quien horas después no las necesitará más”.<sup>64</sup>

La madre aparece como un personaje que cuenta a sus hijos narraciones de su pueblo. Les transmite todas sus vivencias y al mismo tiempo les enseña sus orígenes, su historia, su pasado.

[...] La camisa gris cayó junto de la vía del tren y en medio del desierto, los ojos de Mamá detienen la imagen del hombre que al ir cayendo de rodillas se abraza su camisa y regala su vida. Cuentos para mí, que no olvidé. Mamá los tenía en su corazón.<sup>65</sup>

Es el personaje femenino que vive en el recuerdo del personaje de la niña y se hace presente en la voz de ésta, por lo que está focalizado en casi todos los relatos. Sabemos de ella porque la narradora le da mayor peso por varias razones: en primera, porque es su madre y maestra; en segunda, porque es creadora de la mayoría de los relatos, y en tercera, porque es testigo de la guerra. De esta manera, la madre es un segundo narrador o como lo llama Genette, intradieético.

La madre actúa, la mayor de las veces, como testigo, es decir, está inmersa en casi todos los relatos para constatar los acontecimientos narrados. Aparece detrás de sus hijos, de los soldados, de sus amigos. Es una especie de cuidadora. Está para los demás, para sus hijos. Su cuerpo es para ellos. Marcela Lagarde analiza la función de la madre dentro de la sociedad y comenta: “tanto los rituales domésticos o sociales, como los cuidados, están a cargo de las mujeres y forman parte de su condición histórica. Desde el menor hasta el mayor grado de participación personal las mujeres están destinadas al cuidado de la vida de los otros”.<sup>66</sup>

Es un personaje hecho por y para la revolución; es decir, aparece con una personalidad dura, fría, cansada de vivir a diario la muerte, nunca ríe, ya que la guerra le arrebató a su esposo e hijo. Queda inmóvil e impotente ante los atropellos

<sup>64</sup> Martha Robles, *Escritoras en la cultura nacional*, México, Diana, 1989, p. 168.

<sup>65</sup> Nellie Campobello, *ibíd.*, p. 100.

<sup>66</sup> Marcela Lagarde y de los Ríos, *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*, México, UNAM, 2005, p.377.

de los revolucionarios que entran a su casa a saquear, no obstante, es un personaje muy activo ya que actúa en varias ocasiones para rescatar, por ejemplo, a su sobrina cuando se percata de que un general pretende robársela o cuando van a fusilar a su hijo.

Los temas tradicionalmente impuestos a los personajes femeninos (matrimonio obligado, encierro, silencio de la mujer, inhibición de la sexualidad y amor no correspondido), no alcanzan al personaje de la madre, quien los quebrantará al asumir creadoramente la realidad social que le tocó vivir como mujer y jefa de familia durante la guerra.

Por tanto, la madre tiene una fuerte carga social, representa uno de los personajes más importantes de la sociedad. En el plano narrativo es la que transmite la historia de su pueblo y, al mismo tiempo, educa con sus palabras y ejemplo. Con su cuerpo cuida, alimenta y protege a sus hijos. A través de su lengua materna, los humaniza y les comunica su propia concepción del mundo.

### 3.2 La niña que recuerda la Revolución Mexicana.

Este personaje lo identificamos, según lo planteado por Luz Aurora Pimentel,<sup>67</sup> como un personaje homodiegético, el cual consiste en ser narrador y personaje al mismo tiempo; es decir, en palabras de Pimentel “el narrador deja de ser una entidad separada y separable del mundo narrado para convertirse en un narrador-personaje”.<sup>68</sup> El tiempo de la narración es por tanto variable ya que existe una voz actoral que participa en un presente y un pasado pero desde una visión de adulta. La Nellie adulta narra su propia historia mientras que la niña actúa.

A mí me parecía maravilloso ver tanto soldado. Hombres a caballo con muchas cartucheras, rifles, ametralladoras; todos buscando la misma cosa: comida [...] Hombres

---

<sup>67</sup> Luz Aurora Pimentel, *ibíd.*, p. 139.

<sup>68</sup> Luz Aurora Pimentel, *ibíd.*, p. 140.

que van y vienen, un reborujo de gente. ¡Qué barbaridad, cuánto hombre, pero cuánta gente tiene el mundo!, decía mi mente de niña.<sup>69</sup>

En varios de sus relatos aparece este fenómeno homodiegético en donde el personaje niña es parte de la historia. Una de las características de *Cartucho* es precisamente la doble participación de dicho personaje.

El análisis de un personaje literario se puede dar desde diversas posturas, ya sean psicológicas, físicas, morales, intelectuales o según su entorno; no obstante para el análisis de nuestro personaje femenino intentaremos explicarlo a partir de su discurso, ya que, como mencionamos anteriormente está construido como personaje y narrador; es decir, a partir de su discurso narrativo y perspectiva podemos interpretar no sólo su actuación sino la de los demás personajes.

Dentro de *Cartucho* encontramos, con base en el planteamiento propuesto por Pimentel,<sup>70</sup> dos tipos de caracterización: discurso figural directo e indirecto libre.

El discurso figural directo es aquel donde el personaje pronuncia sus propias palabras y aparece en diálogo con otro de los personajes. También hay un monólogo interior que permite escuchar los pensamientos y la conciencia del personaje. Una marca narrativa de este discurso son frases como “fulano dijo, pensó, pasó, sacó”. En *Cartucho* es constante este tipo de discurso directo, especialmente cuando el personaje actúa directamente con los demás y cuando es parte de la historia. Incluso su lenguaje es diferente, ya que traslada el lenguaje de un niño para crear un ambiente infantil, inocente, directo, cruel y descuidado como el de una persona que apenas comienza a descubrir su entorno, su mundo. Las palabras que utiliza el personaje están en la conciencia de niño. Un ejemplo de este discurso figural directo lo vemos en “Zafiro y Zequiél”:

Una mañana fría, fría, me dicen al salir de mi casa: “Oye, ya fusilaron a Zequiél y su hermano; allá están tirados afuera del camposanto, ya no hay nadie en el cuartel”.

<sup>69</sup> Nellie Campobello, *ibíd.*, p. 71.

<sup>70</sup> La autora examina los personajes determinando el origen vocal y focal de la información sobre el personaje de acuerdo al discurso narrativo.

No me saltó el corazón, ni me asusté, ni me dio curiosidad; por eso corrí. Los encontré uno al lado del otro. Zequiél boca abajo y su hermano mirando al cielo. Tenían los ojos abiertos, muy azules, empañados, parecía como si hubiera llorado. No les pude preguntar nada, les conté los balazos, volteé la cabeza de Zequiél, le limpié la tierra del lado derecho de su cara, me conmoví un poquito y me dije dentro de mi corazón tres y muchas veces: “pobrecitos, pobrecitos”. La sangre se había helado, la junté y se la metí en la bolsa de su saco azul de borlón. Eran como cristallitos rojos que ya no se volverían hilos calientes de sangre.<sup>71</sup>

En este relato tenemos la narración en primera persona, propio del discurso figural directo, y un personaje literario que participa en la historia que al mismo tiempo, narra la muerte de estos otros dos personajes masculinos (Zafiro y Zequiél). En primera instancia, parece ante el lector, que los protagonistas son Zafiro y Zequiél porque existe una tercera persona y no se sabe qué voz está hablando, si la del narrador o la del personaje, no obstante, la relación tan estrecha con ellos, nos indica que está en el ahora, en el instante mismo de los acontecimientos. Narra incluso, la forma como los toca, y lo que hizo con la sangre helada de sus amigos muertos. Los va construyendo a través del discurso narrativo; es decir, los caracteriza destacando sus rasgos físicos. Según Luz Aurora Pimentel, la caracterización hace que los personajes tengan una personalidad individual y por lo tanto, se diferencien unos de otros.

El monólogo es otra constante en *Cartucho*. Los acontecimientos del pasado van surgiendo en la memoria de nuestra protagonista y de esta manera se construye la narración y el personaje. Mediante esa voz interna accedemos a esa otra visión de la guerra, ya que no sólo muestra la vida de aquellos que la vivieron y la padecieron sino que reflexiona, analiza y observa. Da su opinión sobre la guerra, la vida, la muerte y lo que posiblemente creían los demás:

[...] No sabía coser ni pegar botones. Un día llevaron sus camisas para la casa. Cartucho fue a dar las gracias. “El dinero hace a veces que las gentes no sepan reír”, dije yo jugando debajo de una mesa.<sup>72</sup>

Otra caracterización del personaje femenino es el discurso indirecto libre,<sup>73</sup> el cual tiene como componentes básicos el tiempo gramatical en pasado y la narración

<sup>71</sup> Nellie Campobello, *ibíd.*, p. 64.

<sup>72</sup> Nellie Campobello, *ibíd.*, p. 47.

en tercera persona, no obstante, el contenido es de origen figural.<sup>74</sup> A pesar de que en *Cartucho* ciertos relatos están escritos en tercera persona y en pasado, es claro el origen figural:

[...] No oyó el ruido de los que se arrastraban; los carrancistas estaban a dos pasos; él recibió un balazo en la sien izquierda y murió parado; allí quedó tirado junto a la piedra grande. Muy derecho, ya sin zapatos, la boca entreabierto, los ojos cerrados; tenía un gesto nuevo, era un muerto bonito, le habían cruzado las manos.<sup>75</sup>

En el relato anterior titulado “El centinela del mesón del Águila”, vemos que la descripción del hombre muerto es dada por el personaje femenino y no por el narrador. En cambio, cuando la narradora habla de los personajes no hay diálogo con los personajes, opiniones o reflexiones. Todo está en tercera persona, tal es el caso del relato de “Epifanio”:

El pelotón sabía que era un reo peligroso. Espiaban todos sus movimientos; vestía un traje verde y sombrero charro. Enfrente de él había un grupo como de veinte o treinta individuos, tipos raros, unos mucho muy jóvenes y otros de barba blanca. Era un hombre delgado, moreno, muy inquieto.<sup>76</sup>

Quizá sea en *Cartucho* donde aparecen por primera vez personajes femeninos que observan de forma libre y sin prejuicios su entorno y realidad. A lo largo de la obra están presentes sus opiniones, reflexiones, es decir, son partícipes directos de la historia. Son dueños de su obra y escrita bajo una perspectiva propia. Al respecto, las teóricas literarias feministas (Elaine Showalter, Hélène Cixous, Patricia Spacks, Gilber y Gubar) coinciden en que las mujeres han permanecido por mucho tiempo relegadas al silencio, al no pertenecer a la cultura, a la historia y, en mayor medida, a la tradición literaria por lo que después de estar calladas tanto tiempo aparece una teoría del lenguaje exclusivo de la mujer: la escritura femenina que consiste, en palabras de Elaine Showalter, “en brindar una forma de hablar sobre lo escrito por mujeres que reafirma el valor de lo femenino e identifica al proyecto teórico de la crítica feminista como el análisis de la

<sup>73</sup> Según Luz Aurora Pimentel en su obra ya citada, el discurso indirecto libre es la convergencia de dos discursos, el del narrador y el del personaje.

<sup>74</sup> Luz Aurora Pimentel, *ibíd.*, p. 91.

<sup>75</sup> Nellie Campobello, *ibíd.*, p. 81.

<sup>76</sup> Nellie Campobello, *ibíd.*, p. 63.

diferencia”.<sup>77</sup> Existen discusiones en torno a si realmente existe un lenguaje femenino que se distinga del masculino. El problema no sólo se centra en el lenguaje sino que hay otras cuestiones como las sociales, históricas y culturales. Incluso se dice que el lenguaje femenino siempre ha existido en la historia del ser humano, sin embargo, el obstáculo radica en que a la mujer se le han negado los recursos totales del lenguaje y ha sido forzada al silencio.<sup>78</sup> En este sentido, *Cartucho* es una obra que transgrede el silencio, puesto que en ella se abren espacios, pensamientos, costumbres y visiones femeninas, pese a que se centra en mundos tradicionalmente masculinos (la guerra), están descritos por voces femeninas. Por ello es que el lenguaje merece ser calificarlo como antifálico y ginocéntrico.

Antes de Nellie Campobello, como lo mencionamos, ya existían escritoras mexicanas, no obstante, ella es la que muestra una nueva forma de narrar, de mirar y, como bien lo menciona Martha Robles, “que una escritora atendiera temas revolucionarios y que enfrentará la violencia provocó críticas y controversias que trascendieron el medio cultura en pleno maximato”.<sup>79</sup>

Al adentrarse en el hombre, la narradora trata de presentar en tan poco tiempo y espacio todo lo que su memoria le pudo decir: desde las voces, el caminar de los revolucionarios, hasta las narraciones que la madre le contó.

A veces las voces suenan muy sonoras, transparentes, como si quisieran reflejar el alma; otras resuenan fuerte, determinantes, agresivas como las balas que atraviesan la vida de los revolucionarios. Las voces son gritos de dolor que nunca se van del corazón de un pueblo: “[...] El hombre dijo, meciéndose en un

---

<sup>77</sup> Elaine Showalter, “Definiendo lo femenino: la ginocrítica y el texto femenino” en *Otramente: lectura y escrituras feministas*, México, PEUG-FCE, 1999, p.84. Por otro lado, a través de Toril Moi, Hélène Cixous comenta sobre la literatura escrita por mujeres: “los textos femeninos son textos que ‘tratan de la diferencia’; es decir, están orientados en el sentido de la diferencia, luchan contra la lógica folocéntrica dominante, rompen las limitaciones de la oposición binaria y gozan con los placeres de un tipo de escritura más abierta” *Teoría literaria feminista*, España, Cátedra, 1988, p. 118.

<sup>78</sup> Elaine Showalter, *op. cit.*, p. 94.

<sup>79</sup> Martha Robles, *op. cit.*, p. 171.

pie, que no se le iban de los oídos los gritos de los quemados vivos. Eran fuertes. Después se fueron apagando poco a poco”.<sup>80</sup>

Las sonrisas tímidas, las miradas penetrantes, los cuerpos hechos por la revolución, sensuales, de ropa de colores fuertes y dominantes, con un caminar lento y preciso; de caracteres determinados y juguetones son también captados por la narradora.

La belleza o la elegancia que caracteriza a algunos soldados son quebrantadas por la muerte. La niña exalta la belleza, sensualidad y la elegancia de los hombres para, finalmente, ironizarla. En el relato “Mugre”, la vanidad, la presunción y la delicadeza son devoradas por la muerte: “[...] él odiaba el sol, por su cara y sus manos [...] al ver un bulto pegado a la pared corrimos; estaba boca abajo, el cabello revuelto, sucio, las manos anchas, morenas [...] José Díaz, joven hermoso, murió devorado por la mugre; los balazos que tenía se los dieron para que no odiara el sol”.<sup>81</sup>

Su mirada se conecta con los cuerpos de los hombres, es decir, mediante ella, destaca sus atributos varoniles, desde la ropa hasta las manos. Se relaciona con ellos mediante una mirada, una sonrisa, un saludo: “[...] Él era mi amigo. Me regalaba montones de dulces. Me decía que él me quería porque yo podía hacer la guerra con los muchachos a pedradas”.<sup>82</sup>

Al contrario que los hombres, las mujeres no son mostradas a partir de sus atributos físicos -labios, senos, ojos, caderas- sino a partir de sus experiencias con la sociedad, con su tiempo y su época puesto que las narradoras son personajes que en cierta forma, a través de su historia, quisieron denunciar, hacerse escuchar en medio de una sociedad machista y opresora. Y por otro lado como lo menciona Martha Robles: “[...] son personajes que se desprenden de la tierra: fecundos, resistentes, amplios, como los faldones de nuestras provincianas; discretas, como

---

<sup>80</sup> Nellie Campobello, *ibíd.*, p. 75.

<sup>81</sup> Nellie Campobello, *ibíd.*, pp. 78-80.

<sup>82</sup> Nellie Campobello, *ibíd.*, p. 74.

herederas de la mejor tradición indígena. Lo contrario al signo de la debilidad y de la torpeza con el que se ha simbolizado a la mexicana. Ella rescató para las letras una parte significativa de la naturaleza femenina: la de su entrega e imaginación para defender la vida, mitigar el dolor y sostener sus principios”.<sup>83</sup>

#### 4. Breve análisis de los personajes femeninos en *Los de abajo*.

##### 4.1 *La Pintada* y Camila, entre el cielo y el infierno, entre el ángel y el demonio.

En la novela *Los de abajo* de Mariano Azuela, a diferencia de la de *Cartucho*, encontramos a las mujeres desplazarse del ámbito doméstico; no obstante, en ambas obras, la cotidianidad es violentada por la guerra, por lo que los límites entre los lugares y las tareas de los géneros se desdibujan. La función de madre, esposa o compañera se traslada al campo de batalla, o como mencionan Ana Lau y Carmen Ramos: “[...] la mujer adquiere entonces un doble rol, en cuanto que mujeres entregadas a la domesticidad, cuidan a los hijos, confortan sexualmente a los hombres, reproducen su doble labor, de esposas, de compañeras, de cómplices”.<sup>84</sup>

De hecho, una de las características de esta novela es el movimiento de todos los personajes:

La característica sobresaliente de *Los de abajo* es el movimiento, y el movimiento es la rebelión contra una condición estática. Las tropas se mueven. A menudo sentimos que andan de paseo, más que haberse puesto en marcha. Las mujeres caminan junto a ellos, guisan para ellos, se dedican al pillaje para ellos, pelean junto a ellos, padecen con ellos y retozan con ellos.<sup>85</sup>

A pesar de que Mariano Azuela trata de representar la incursión de las mujeres en la guerra, no dejan de ser personas para el otro: cocinan para todo un ejército de hombres, los curan y atienden otras necesidades. La novela manifiesta de forma explícita la vigencia de estereotipos sexistas, los cuales están

<sup>83</sup> Martha Robles, *op. cit.*, p. 167.

<sup>84</sup> Ana Lau y Carmen Ramos, *op. cit.*, p. 35.

<sup>85</sup> John S. Brushwood. *México en su novela (una nación en busca de su identidad)*, México, FCE, 1987, p. 316.

socialmente establecidos, ya que los personajes femeninos se comportan bajo el mismo proceder: vanidosas, ambiciosas, sumisas, mentirosas, chismosas, interesadas. En cambio, el personaje central, Demetrio Macías, es el que ha trasgredido las normas del cacique Mónico, el que se erige como representante de su población, Limón, con la responsabilidad de guiar a sus hombres, quienes le son fieles hasta la muerte. En él destaca la enorme capacidad de organización y liderazgo, así como los atributos de padre, esposo, jefe, líder, por lo que la sociedad lo reconoce como el sujeto de una historia de dominación. Su noción del ejercicio de autoridad y de poder lo exime de conductas como el asesinato, el asalto a los pueblos y el robo a las mujeres. Los personajes como Luis Cervantes, *La Pintada*, Anastasio Montañés o Pancracio no sólo son captados por el narrador en el momento de robar, sino que por la forma como se pelean entre ellos los hace ver bárbaros e incivilizados. En cambio, cuando Demetrio Macías manda quemar la casa de don Mónico, su cobardía es justificada porque el cacique, tiempo atrás, también quemó la casa de Demetrio.

Seymour Menton comenta que a Demetrio no le interesa hurtar como a los demás, “el único avance que le toca y que guarda, el reloj de repetición, nada lo rebaja”,<sup>86</sup> pero el hecho de que no despoje objetos materiales no significa que no sea igual de bajo y abyecto que los demás, por el contrario, este acto junto con la violación a mujeres, hace que el personaje poco a poco se vaya degradando. En la primera parte de la obra, Demetrio es descrito como un hombre ejemplar, pero en la segunda, sus actitudes cambian; no obstante, por ser el personaje central, sus acciones como la violación y el robo a Camila, aparecen de forma muy tenue, discreta, para que dicho personaje no sea contradictorio. En cambio, *La Pintada*, el güero Margarito, Pancracio, El Manteca o El Meco, se presentan a lo largo de la obra de forma abominable, por lo que resultan auténticos y, sus acciones, constantes.

---

<sup>86</sup> Seymour Mentor, “Texturas épicas en *Los de abajo*” en *Los de abajo*, Madrid, UNESCO, 1996 p. 291.

Los modelos de mujer, fieles a los estereotipos de la época, son representados por la mayoría de los personajes femeninos; no obstante, uno de ellos es la negación al orden patriarcal.

#### 4.2 Camila.

Camila es uno de los personajes femeninos más importantes en *Los de abajo*, debido no tanto a su participación como eje central de la acción o porque desafíe la narrativa tradicional de corte androcéntrico, sino más bien porque ella representa a las mexicanas indígenas que fueron sometidas y obligadas a marchar a la guerra, además de referir a la triple marginación hacia este sector.

Los rasgos de Camila como personaje corresponden con los comúnmente atribuidos a la mujer en nuestra tradición literaria: el silencio, la sumisión y su existencia en función del varón. Camila depende del personaje masculino, Demetrio Macías, ya que es subyugada y utilizada por éste. Su cuerpo violado, el cambio de lugares, la agresión que recibe por parte de los demás integrantes de la tropa, e incluso su muerte son causados por Demetrio. Camila mira y siente con la percepción y la sensibilidad que le imponen los hombres, es decir, mediante el pensamiento de un narrador o personaje masculino (Luis Cervantes, Demetrio Macías) sabemos sobre su aspecto físico, sus sentimientos, angustias, psicología. Las descripciones de los espacios por donde transita también provienen desde una perspectiva de fuera, de una visión varonil.

Dentro de la novela, Camila ha quedado relegada a la condición de objeto más que a una entidad viviente. Al respecto, Simone de Beauvoir menciona al respecto en *El segundo sexo* (1949), basada en la filosofía existencialista de Sartre, que a lo largo de la Historia las mujeres han quedado reducidas a meros objetos de los hombres: la mujer se ha convertido en el Otro del hombre, se le ha negado el derecho de tener su propia subjetividad y a ser responsable de sus

propias acciones. Han sido parte de un discurso que las ha pensado, las ha (re) tratado y las ha definido siempre “en función de” y nunca “por sí misma” o “en valor personal de”.<sup>87</sup> En palabras de Simone de Beauvoir:

La historia nos muestra que los hombres han tenido siempre todos los poderes concretos; desde los comienzos del patriarcado han juzgado útil mantener a la mujer en un estado de dependencia; sus códigos han sido establecidos contra ella y de ese modo ha sido convertida concretamente en el Otro. [...] Porque si hay otros, *Otros* que no son la mujer, no por ello deja de ser definida siempre como Otro. Y su ambigüedad es la misma de la idea de Otro; es la de la condición humana en tanto se define en su relación con el otro.<sup>88</sup>

De igual forma, Beauvoir plantea que en la historia de la literatura, los personajes femeninos han funcionado como “sirvientas del señor” o como un ser creado por la imaginación del hombre, como una fantasía y no una persona de carne y hueso.

Este personaje femenino de Azuela se acerca más al estereotipo de la mujer de la novela del siglo XIX: obediente, inmóvil, sin voz narrativa y negada a observar. Gilber y Gubar demuestran claramente cómo en el siglo XIX se interpretaba el “eterno femenino” como una especie de visión de belleza angelical y dulzura. La mujer ideal es vista como una criatura pasiva, dócil y sobre todo, sin personalidad:

[...] ya se convierte en un objeto de arte o en una santa es la entrega de su yo –de su condición personal, sus deseos personales o ambos- el acto clave de la bella mujer-ángel, mientras que es precisamente este sacrificio el que la condena a la muerte y al cielo. Una vida que carece de historia [...] es realmente una vida de muerte, una muerta en vida.<sup>89</sup>

Los personajes masculinos (Demetrio y Luis Cervantes) son los que nos dan cuenta de la personalidad y rasgos físicos de Camila, ya que ellos son los que la miran. Lo que destacan es su personalidad noble y de “amabilidad incansable”, así como su físico, el cual refleja su condición de mujer indígena: “Luis Cervantes

---

<sup>87</sup> Toril Moi, *op. cit.*, p. 102.

<sup>88</sup> Simone Beauvoir, *El segundo sexo*, México, Siglo Veinte, 1990, pp. 185 y 189.

<sup>89</sup> Gilbert y Gubar, *op. cit.*, p. 40.

plegó las cejas y miró con aire hostil aquella especie de mono enchomitado, de tez bronceína, dientes de marfil, pies anchos y chatos.”<sup>90</sup>

Esta visión del personaje masculino deja ver también que Camila no está asociada con el ideal de belleza femenina que imperó en Europa occidental y con la que los autores mexicanos construían generalmente a sus heroínas: delgadas, de rasgos finos, sensuales y elegantes, aunque pobres. No obstante, se vincula más al pensamiento colonial que asociaba el origen social bajo con el color oscuro de la piel y los rasgos indígenas. Al respecto, Marcela Lagarde analiza que aún hoy día en la sociedad mexicana, la mujer indígena está sometida a una triple opresión: genérica, porque se trata de mujeres; clasista, porque las indígenas pertenecen en su mayoría a las clases explotadas; y étnicas porque forman parte de las minorías étnicas.<sup>91</sup>

El lenguaje de Camila también denota su clase social, aunque refleja inocencia, timidez y sumisión. Un ejemplo claro es la descripción que el narrador hace del comportamiento de Camila cuando encuentra a Luis Cervantes:

Camila sintió entonces la lengua hecha un trapo y nada pudo pronunciar; su rostro se encendió como un madroño, alzó los hombros y encogió la cabeza hasta tocarse el desnudo pecho. Después, sin moverse y fijando, con obstinación de idiota, sus ojos en la herida, pronunció con debilísima voz [...].<sup>92</sup>

El tono de su voz es dulce y contrasta con su físico “vulgar y enchomitado”:  
“[Demetrio] Alzó los ojos: la muchacha era de rostro muy vulgar, pero en su voz había mucha dulzura.”<sup>93</sup>

Rompe con la estética occidental, en la cual la apariencia exterior está estrechamente ligada a la interior; esto es, la belleza física se asocia con la bondad o viceversa. Aquí, la voz representa el interior del personaje.

<sup>90</sup> Mariano Azuela, *Los de abajo*, Madrid, UNESCO, 1996, p. 28.

<sup>91</sup> Marcela Lagarde y de los Ríos, *op.cit.*, p. 108.

<sup>92</sup> Mariano Azuela, *ibíd.*, p. 35.

<sup>93</sup> Mariano Azuela, *ibíd.*, p. 15.

La contraparte de Camila, en este sentido, quizá sea Luis Cervantes, quien es presentado en apariencia como un hombre culto, de rasgos bellos, tipo europeo, ciudadano, civilizado, egoísta, ambicioso, cobarde, mentiroso y traicionero. Luis Cervantes simboliza el vicio de la ciudad.

Camila, contraria a Cervantes, pertenece al mundo de la inocencia, la pureza, simbolizado por la naturaleza. Le está reservada por lo tanto, la metaforización de la candidez y la naturaleza.<sup>94</sup> La tradición artística, literaria y cultural atribuye a la figura femenina en comunión con la naturaleza. María Teresa Zubiaurre señala que en la literatura decimonónica, “la comunión con la naturaleza aparece frecuente y casi exclusivamente encarnada en los personajes infantiles y femeninos”.<sup>95</sup> Ambos, considerados por la cultura patriarcal como seres vírgenes y sin mancha alguna, son sujetos, especialmente las mujeres, que se conquistan y mancillan por los hombres. El campo es también símbolo de infancia, escenario para el primer amor, lugar donde habitan las flores rodeadas de plantas, donde corre el agua, donde se puebla la imaginación erótica. En la primera parte de la novela vemos transcurrir la vida de Camila en medio del campo, de la libertad,

---

<sup>94</sup> Camila y su contraparte, Luis Cervantes, de acuerdo con las descripciones físicas, morales e incluso intelectuales que el narrador hace de dichos personajes, representan a un mismo tiempo, aquel mundo salvaje y civilizado que surgió mediante el mito del hombre salvaje. A lo que Roger Bartra señala “[...] el salvaje es un hombre europeo, y la noción de salvajismo fue aplicada a pueblos no europeos como una transposición de un mito perfectamente estructurado cuya naturaleza sólo se puede entender como parte de la evolución de la cultura occidental.” Y, en cuanto a su espacio, el salvaje siempre está en armonía con la naturaleza, con los animales. El salvaje medieval que llegó al Nuevo Mundo “vivía como animal y le acompañaban bestias reales e imaginarias [...] tenía con la naturaleza una relación que, por analogía, establecía un cánón de comportamiento social y psicológico: se fundía o se confundía con su medio ambiente boscoso: era un hombre natural, simétricamente opuesto al hombre social cristiano”. Tanto Camila como los demás personajes que provienen del campo (La Pintada, Demetrio Macías y sus soldados) representan a la naturaleza que está separada de la cultura. Al respecto, retomó lo que Roger Bartra dice en relación a esto “[...] el mito del salvaje se encuentra entrelazado con el desenvolvimiento de tres componentes míticos de la identidad occidental: 1) la separación entre la naturaleza y la cultura, que da lugar a la noción de *civilidad*; 2) la delimitación del amor como fuerza interior, estrechamente asociada a la *individualidad erótica*; 3) la secularización de los sentimientos de culpa y del sufrimiento, y la consiguiente autonomía de la idea de felicidad, con respecto a los ámbitos de lo sagrado” en *El Salvaje en el espejo*, México, UNAM-ERA, 1992, pp. 13, 90, 91 y 134.

<sup>95</sup> María Teresa Zubiaurre, *op.cit.*, p. 170.

fuera de la opresión de su madre y de Demetrio, quien ha querido someterla sexualmente a través de miradas, manoseos, palabras de “amor”:

[..] [Camila] pos l'otro día entré con el champurrado, y ¿y qué te parece que hizo el viejo e porra? Pos que me pepena de la mano y me la agarra juerte, juerte; luego comienza a pellizcarme las corvas...¡Ah, pero qué pliegue tan güeno le he echado!... “¡Epa, pior!... ¡Estése quieto! ... ¡Pior, viejo malcriado! ... ¡Suélteme..., suélteme, viejo sin vergüenza!”

El campo es el espacio donde sueña, imagina, se enamora, llora; los animales se compadecen de ella, están en armonía con su dolor. El ambiente se transforma mediante elementos vinculados a lo femenino como el estereotipado motivo de la flor, el cielo azul, la vestimenta que usa para gustar a Cervantes, las aves y el arroyo.

Ella siguió la vereda del arroyo. El agua parecía espolvoreada de finísimo carmín; en sus ondas se removían un cielo de colores y los picachos mitad luz y mitad sombra. Miradas de insectos luminosos parpadeaban en un remanso. 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.

Y rompió a llorar.

Entre los jarales las ranas cantaban la implacable melancolía de la hora.

Meciéndose en una rama seca, una torcaz lloró también.<sup>96</sup>

Este último, el arroyo, es un símbolo que la tradición antropológica identifica con el sentimiento erótico,<sup>97</sup> lo que significaría el despertar sexual de Camila. Al ser representada en este estado pasivo, rodeada de elementos igualmente pasivos, en espera del amado, el personaje queda reducido a una simple alegoría, tal como lo concibe una percepción masculina, la cual está igualmente estereotipada.

En la primera parte de la novela, la inmovilidad es característica de Camila, lo que contrasta con los movimientos abruptos, planes de ataque, conquista de pueblos y la fuerte personalidad de Demetrio. Dentro del ámbito doméstico y

<sup>96</sup> Mariano Azuela, *ibíd.*, pp. 46 y 47.

<sup>97</sup> María Teresa Zubiaurre, *op. cit.*, p. 192.

social, Camila es también un ser marginado y oprimido. La casa es en sí un cautiverio para las mujeres y normalmente regido por el hombre, pero en el caso de dicho personaje se vive dentro de un matriarcado, en el cual la madre ejerce gran poder y violencia sobre ella, al mismo tiempo que vigila y condena las acciones de su hija. Cuando nota que Demetrio, ya borracho, grita delante de todo el pueblo que extraña a Camila, la madre decide ponerle una golpiza para “sacarle todo el mal”. Independientemente de que la madre cumpla con su función social de custodiar la calidad y la pureza de Camila, Sergio Fernández señala que la golpiza propinada a Camila se debe a que dentro de un ambiente violento, en medio de la guerra, el amor también debe ser violentado y sanado como si fuera una enfermedad, a través de golpes:

Cuando el escritor pretende la excepción (“Tirados en el pedregal, mirando las nubes crepusculares como gigantescos cuajaronos de sangre”), entonces la zona de la cual se echa mano para establecer la comparación procede de una escatología que, por ello, acrecienta, si cabe, la violencia misma de la realidad. Tal fenómeno ocurre no sólo en la naturaleza, sino en el amor. Por eso la enfermedad que representa se cura a rajatabla, sin misericordia; por eso, sin misericordia también, hay el rechazo. Así, Agapita, la madre de Camila, con un barzón de cuero crudo propina a la muchacha “una soberbia golpiza para sacarle todo el daño”; así también Luis Cervantes, amén de sentir asco por ella, la obligará a entregarse a Demetrio Macías.<sup>98</sup>

En la segunda parte de la novela, Camila es sacada de su ambiente puro e inocente, para ser trasladada a un entorno creado tradicionalmente por los hombres: la guerra. Luis Cervantes utiliza la ingenuidad de Camila para engañarla y llevarla con Demetrio, quien a cambio le ofrece un reloj. Camila es intercambiada y convertida en un objeto de placer sexual. El personaje femenino, por tanto, es violado y castrado eróticamente. Queda socialmente reducida a la amante del jefe. En la Revolución Mexicana, muchas mujeres fueron robadas para servir a los hombres en todos aspectos: desde conseguirles agua hasta cubrirlos en el campo de batalla. Sin importar su edad o condición social.

---

<sup>98</sup> Sergio Fernández, *Retratos del fuego y la ceniza*, México, FCE, 1968, pp. 85 y 86.

El personaje femenino se ve desplazado de su espacio campirano para cederlo, finalmente, al dominio del ambiente masculino y público, en el que queda desprotegida y violentada por las agresiones de *La Pintada*, quien la humilla y golpea. Asimismo, el campo de batalla, los ranchos abandonados por donde la tropa pasa y descansa representan la inestabilidad, la realidad del mundo con la que Camila choca de manera abrupta, debido a que le es desconocida: abusos de la tropa, robos, asesinatos, vicios, violencia descarnada. Ante tales crímenes, protesta contra la tortura que el güero Margarito hace a un prisionero, y de igual forma, pide a Demetrio que su ejército devuelva el maíz que robaron a un pobre campesino, por lo que a cambio recibe amenazas y golpes de *La Pintada*. Dentro de la tropa es el único personaje que mira las injusticias y se compadece por los demás, ya que trata de ayudar al desprotegido.

Camila, en la segunda parte, resalta las virtudes como la bondad, compasión, piedad, y en este sentido, es la más humana y misericordiosa. Al ser trasladada a un espacio deshumanizado, donde el hombre se ha perdido, ella no se corrompe como Demetrio. A partir de Camila, vemos la degradación del gran líder, de ese jefe que todo ve y todo perdona, el cual aparece en la primera parte de la novela.

*La Pintada*, que surge en la segunda parte, simboliza el vicio y la violencia. En la novela realista y naturalista, María Teresa Zubiaurre analiza que la distribución de los papeles que los personajes femeninos representan en las novelas se refuerza con el marco espacial.<sup>99</sup> Esto es, las virtudes morales y espirituales se atribuyen a la naturaleza; mientras que los vicios y el ambiente insalubre corresponden a las ciudades, a todo aquello que esté fuera de la tranquilidad y pureza de la naturaleza. En este contexto, para que sobresalga la integridad de la naturaleza, es necesario la depravación y la corrupción de la ciudad. Podemos decir entonces que Camila y *La Pintada* son importantes dentro del discurso literario porque representan un antes y un después de la Revolución

---

<sup>99</sup> María Teresa Zubiaurre, *op. cit.*, p. 187.

Mexicana; y porque ambos personajes femeninos se contrastan. Es por ello que en la primera parte de la novela encontramos a Camila en armonía, en medio de la naturaleza, el aire limpio; para después, en la segunda parte, contrastarla con el personaje de *La Pintada*, quien se sitúa en espacios sucios y malolientes como casas abandonadas, hoteles de paso y cantinas:

-¿Usted se llama, pues, Demetrio Macías? –preguntó intempestivamente la muchacha que sobre el mostrador estaba meneando las piernas y tocaba con sus zapatos de vaqueta la espalda de Demetrio.

-A la orden -le contestó éste, volviendo apenas la cara.

Ella, indiferente, siguió moviendo las piernas descubiertas, haciendo ostentación de sus medias azules.

-¡Eh, Pintada!... ¿Tú por acá?... Anda, baja, ven a tomar una copa –le dijo el güero Margarito.

La muchacha aceptó en seguida la invitación y con mucho desparpajo se abrió lugar, sentándose enfrente de Demetrio.

-¿Con qué usted es el famoso Demetrio Macías que tanto se lució en Zacatecas? –preguntó la Pintada.<sup>100</sup>

De la misma forma en que aparecen los personajes femeninos durante el siglo XIX, *La Pintada* y Camila aparecen en binomio, el cual está dado por una visión masculina: enfrentamiento de ambas, retratadas mediante la naturaleza y la ciudad. Una, ávida, sedienta, insaciable; la otra, virginal, santa, púdica.

La muerte de Camila está rodeada por la teatralidad: *La Pintada* saca una hoja brillante de entre la media y la pierna, para en segundos, degollar a Camila. Todos quedan sorprendidos y mudos al ver lo que el orgullo y las burlas de los soldados han provocado en *La Pintada*. Los golpes y maltratos que *La Pintada* ya había dado a Camila son una forma de anticipar su final. Quizá la muerte de Camila sea injusta y menos esperada en la novela por a su carácter apasible, mas la salva de la degradación y la corrupción imperante, no así *La Pintada* que es violenta y corre riesgos, tiene como destino el destierro; sin embargo, ambos

<sup>100</sup> Mariano Azuela, *ibíd.*, p. 75.

personajes tienen un final semejante: son apartadas del contexto social y, por lo tanto, de la novela. Camila muere por la propia violencia de la guerra y *La Pintada* como transgresora social.

A lo largo de la obra, observamos a Camila bajo el dominio y el engaño de los hombres, de las normas y de las órdenes de su madre; en medio de la agresión y la violación. No muestra ninguna actitud de rebeldía ante nada ya que permanece en silencio como le enseñaron en su casa, no impone resistencia ante la golpiza que le propina su madre. No rompe con la visión dominante de poder, representado por Demetrio y, en cambio, acepta finalmente, de buena grado, su destino.

#### 4.3 *La Pintada.*

Con base en los arquetipos literarios respaldados por la tradición, es fácil percibir a *La Pintada* como “el monstruo”, aquel ser que ha buscado una participación propia dentro de la literatura. Personajes femeninos que actúan de manera decidida, agresiva, independientes; mujeres que viven y se entregan al erotismo de su cuerpo sin tapujos. Y que, por tanto, resultan para el hombre, monstruosas precisamente por no ser femeninas.<sup>101</sup>

*La Pintada* aparece en la segunda parte de la novela, en medio de un ambiente masculino: una cantina, espacio reservado para los hombres y las prostitutas. Allí transita una serie de soldaderas bien armadas que se entremezclan entre la muchedumbre como “perros callejeros”. Cabe mencionar que en casi toda la obra, el narrador, al referirse a los personajes de la clase social baja, utiliza símiles de animales. Los hombres de Demetrio, por ejemplo, son fieles como perros con miradas de ave de rapiña. *La Pintada* por andar entre la tropa y ser chismosa, así como mal intencionada, resulta ser perro, serpiente y alacrán. *La Pintada* sobresale de entre estas soldaderas porque se manifiesta de forma

---

<sup>101</sup> Gilber y Gubar, *op. cit.*, p. 43.

desafiante, intimidando a Demetrio con su cuerpo y su mirada. De inmediato deja ver una serie de conductas atribuidas tradicionalmente al hombre: camaradería, un lenguaje agresivo, desenfadado y violento; movilidad, ambición, excelente manejo de armas y animales; espíritu emprendedor y libre.

Las descripciones físicas de *La Pintada* demuestran su estatus social y étnico. Se trata de una mujer indígena que llegó a la guerra por su propio gusto. Una prostituta disfrazada de soldadera que viaja con la tropa que mejor le conviene, que roba de forma despiadada. Pelea con los soldados por obtener los mejores “avances”. Su vestimenta y el maquillaje denotan a una prostituta de profesión. Es capaz de hacer lo que sea necesario para obtener lo que desea, desde exóticos objetos hasta generales “[el güero Margarito] -¡Diablo de Pintada tan lista!.. ¡Ya quieres estrenar general!”.<sup>102</sup>

En la narrativa decimonónica latinoamericana, la prostitución le correspondía a aquellos personajes femeninos que desobedecían las normas, que se entregaban al gozo, que soñaban con ascensos sociales que no les correspondían, por lo que tenían que pagar con muchos años de expiación, miseria y muerte por cometer dicha osadía. Socialmente, la prostitución es la negación de los signos positivos del género femenino: maternidad y procreación. El cuerpo de la prostituta es para el goce del otro, es un cuerpo erótico que trasgrede las leyes sociales y biológicas. En ese cuerpo no existe la maternidad.<sup>103</sup> *La Pintada* no muere por hacer de su cuerpo un cuerpo erótico ni vive en la tragedia como la Santa de Gamboa. En cierto sentido, cuestiona tanto la lógica de la familia como la obligación de la mujer de asegurar la reproducción de la especie dentro del sistema establecido. Si anteriormente el tema de la sexualidad y el placer en la mujer originaron sufrimiento y consecuencias negativas para los personajes femeninos, en *La Pintada* vemos una libertad y festividad del cuerpo y de las relaciones extramaritales, así como de los excesos.

<sup>102</sup> Mariano Azuela, *Ibíd.*, p. 75

<sup>103</sup> Marcela Lagarde, *op. cit.*, p. 562.

*La Pintada* es un personaje que se degrada no porque sea prostituta sino porque asesina a Camila, porque disfruta del dolor ajeno y porque se asemeja a los hombres (el güero Margarito, Demetrio). Este personaje resulta incómodo al conjugar lo prohibido: el erotismo, la libertad y lo masculino. Incluso el lugar asignado típicamente a la prostituta decimonónica, el burdel, es trasladado al campo de batalla; lo que significa independencia económica y social para estos personajes. *La Pintada* obtiene siempre los mejores “avances” por su propia cuenta, no depende de un jefe que la guíe o mande:

-¡Yo no sé qué carga esa 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.<sup>104</sup>

En *Los de abajo* existe una posición sexista por la que se sitúa a los personajes masculinos en cargos altos o medios; no obstante, *La Pintada* rechaza la autoridad y las relaciones jerárquicas al cabalgar hombro a hombro con Demetrio. Al mismo tiempo que hace constatar su derecho a existir dentro de la tropa y de la novela; es decir, logra sobresalir e imponerse a como dé lugar, ya sea en una cantina, en el campo de batalla o en una casa abandonada. No se fusiona con los demás personajes sino que figura de entre ellos.

La pintada azuzó su yegua negra y de un salto se puso codo a codo con Demetrio. Muy ufana, lucía vestido de seda y grandes arracadas de oro; el azul pálido del talle acentuaba el tinte aceitinado de su rostro y las manchas cobrizas de la avería.<sup>105</sup>

Deja de lado la idea de que la mujer debe mantenerse relegada a la esfera de lo doméstico y, por consiguiente, fuera de la guerra, de lo público, del poder, es decir, anulada como sujeto. *La Pintada* está trazada como una figura femenina que sale del espacio familiar y construye, en cierta forma, su propia historia. Al igual que el protagonista central, Demetrio Macías, porta los mejores y más ricos vestidos y alhajas. Es la que consigue mayores niveles de autonomía y libertad

<sup>104</sup> Mariano Azuela, *ibíd.*, p. 84.

<sup>105</sup> Mariano Azuela, *ibíd.*, p. 89.

entre los personajes femeninos: vocifera de manera franca y directa lo que le place, no le importa la opinión de los soldados, lo que la hace ver como una mujer consciente de su posición dentro de la tropa. Igualmente, lucha por obtener y mantener una posición privilegiada de poder, posesión de dominio. Una escena muy significativa que confirma la reestructuración de su personalidad, de la apropiación de sí misma y de su entorno, es cuando en medio de los elogios brindados a Demetrio entra con una bellísima yegua:

Llegaba su turno al Meco, cuando se presentó la Pintada dando fuertes voces de júbilo. Chasqueando la lengua, pretendía meter al comedor una bellísima yegua de un negro azabache.

-¡Mi “avance”! ¡Mi “avance”! -clamaba palmoteando el cuello enarcado del soberbio animal. La yegua se resistía a franquear la puerta; pero un tirón del cabestro y un latigazo en el anca la hicieron entrar con brío y estrépito. Los soldados, embebecidos, contemplaban con mal reprimida envidia la rica presa.<sup>106</sup>

Sobre la soberbia yegua negra, *La Pintada* demuestra a toda la tropa la superioridad, el control y el dominio que tiene sobre sí misma y sobre los demás. En escenas más adelante, cuando tira a Camila de un caballo, reafirma su poder, al subordinarla y dejarla debajo del caballo. De esta forma, Camila pierde dignidad, queda relegada y sometida a un nivel inferior al de los animales, no obstante, como vimos líneas arriba, es la más honesta de los personajes. Y más que por celos, *La Pintada* asesina y corre a las mujeres que llegan a la tropa por marcar sus derechos de propiedad y dominio. Todo cuanto abarca su mirada le pertenece: es una conquistadora

En la convivencia con los soldados, *La Pintada* rechaza la relación servil de la mujer hacia el hombre. No es la típica soldadera que busca el alimento, las armas o la droga para su “Juan”, como lo vemos en otras novelas de la Revolución: *Tropa Vieja*, *Campamento*, incluso en *Tomochic*, primera novela de guerra, donde sobresalen las soldaderas por el incansable trabajo y sacrificio que

<sup>106</sup> Mariano Azuela, *ibíd.*, pp. 83 y 84.

realizan por sus hombres.<sup>107</sup> Por el contrario, los soldados, a pesar de que envidian sus “avances”, son quienes le sirven y obedecen. El mismo güero Margarito, personaje abominable por asesino y violador, le ayuda en ciertas ocasiones. Por otro lado, *La Pintada* recuerda que la partición de las mujeres en la guerra no sólo consistió en ser serviciales, sumisas y abnegadas como típicamente se le ha conocido a la mujer dentro de la guerra.

Estos dos personajes, *La Pintada* y Margarito, adolecen de una personalidad dócil, caritativa; simbolizan la violencia y la degradación de los hombres que vieron la guerra en toda su crudeza y se dieron cuenta de que no

---

<sup>107</sup> En la novela titulada *Tomochic* de Heriberto Frías -publicada en 1893 en *El Demócrata*, periódico de oposición a la dictadura de Porfirio Díaz- encontramos a las soldaderas que van siempre junto a sus “Juanes”, cargando las ollas, a los niños, las canastas y con todo lo necesario para atender a los hombres, sin importar el bando al que pertenecieran (federales o tomichecos). Cumplen en la mayoría de las veces, con la misma función: servir y acompañar al soldado. Incluso, el capítulo IV está dedicado a la soldadera, y se titula “Las Soldaderas”. En él, el narrador describe la función y la importancia que tenían fuera y dentro del campo de batalla: “En el camino daban gran quehacer a los oficiales, que les impedían diesen agua a los soldados. Mas no obedecían, y, obstinadas y tercas, burlaban su vigilancia, llevando a la tropa las ánforas llenas. [...] Ellas cumplían, en el cálido horror de las marchas, alta obra de misericordia, y desafiando las varas de los cabos y las espadas mismas de los oficiales, daban de beber a sus sedientos compañeros, quienes con sus ingenuos ojos negros de resignados indígenas, decían su gratitud con el éxtasis de la sed refrescada, calmada. ¡Cada trago de agua fría era una bienaventuranza!” *Tomochic*, México, Porrúa, 1999, p. 11.

De igual forma que en *Tomochic* y *Campamento*, en *Tropa Vieja* de Francisco L. Urquiza, observamos la participación de las soldaderas que acompañaron a los hombres durante la guerra, ya sea para cuidarlos, cocinarles, curarlos o espiar los movimientos del contrario: “—Cómo me había de quedar!; tengo que ir adonde tú vayas. —Seguro —arguyó Micaela—; si es soldadera tiene que seguir a su hombre, sea donde sea. —¿Y si hay trifulca? —No le aunque; es la obligación. Es la diferencia que hay entre las otras mujeres y nosotras.” De igual forma criaban y alimentaban a sus propios hijos. Dentro de *Tropa vieja*, destacan dos soldaderas: Juana y la chata Micaela, las cuales sirven de mensajeras, madre, esposa, enfermeras y proveedoras de marihuana y alcohol. Francisco L. Urquiza, *Tropa vieja*, México, Aguilar. Colección: La Novela de la Revolución Mexicana, 1962, p. 422.

Por otro lado, en la obra *Campamento* de Gregorio López y Fuentes, vemos también la soldadera que acompañó a su hombre junto con su familia, no obstante, también está aquella mujer que participó como soldado en el campo de batalla, e incluso, tuvo que cambiar su apariencia física: “El soldado que ha puesto al fuego su pedazo de cacharro levanta la cara e insolentemente le dice al capitán: —Quiere decirme, capitancito, ¿cuándo les he pedido frías a ustedes? —¡Atiza! Todos sueltan la carcajada. Lo que habían tomado por un soldado es nada menos que una muchacha hombruna que se unió hace quince días en un pueblecillo, diez jornadas atrás. Ha soportado las caminatas a caballo. A nadie ha pedido servicio alguno. Pero su fealdad y carácter hosco no le han acarreado simpatías entre la tropa [...]” Gregorio López y Fuentes, *Campamento*, México, Aguilar. Colección: La Novela de la Revolución Mexicana, 1962, p. 187.

tenía sentido pelear si no se podían servir de ella, divertirse a costa del sufrimiento del otro, ya que era lo único que les quedaba, porque un hombre muerto en vida nunca es responsable de su destino:

[La Pintada] Entonces ¿pa qué jue la revolución? ¿pa los catrines? Si ahora nosotros vamos a ser los meros catrines... A ver, Pancracio, presta acá tu marrazo...! Ricos... tales!... Todo lo han de guardar debajo de siete llaves.<sup>108</sup>

La resistencia a la autoridad y al poder que la misma *Pintada* impone viene precedida de un proceso de cambio. En la primera parte de la novela, vemos a un personaje que ha sido víctima de las atrocidades y violencia que el poder masculino ha ejercido tradicionalmente sobre la vida, sentimientos y cuerpo de las mujeres. No obstante, en la segunda parte, esta imagen se rompe para dar paso a una construida desde ella misma, protagonizando su propia vida; es decir, no está delineada a partir de otro, sino que es la afirmación de su propia existencia.

El personaje crea un discurso subversivo, contestatario a los establecidos para los personajes masculinos, donde éstos están asociados con las actividades de conquista y espíritu emprendedor, mientras que los femeninos quedan reducidos a los espacios domésticos, lo que significa la castración y la aniquilación. Esto lo comprobamos desde los lugares en donde se desarrollan; uno, el de Camila, cerrado y castigado; el otro, el de *La Pintada*, abierto y libre. Por lo que ambos personajes femeninos trazan una desavenencia entre la vida privada y la acción pública.

*La Pintada*, es por tanto, un personaje que no renuncia a su existencia para convertirse en un objeto de arte, sino que trasgrede los estereotipos impuestos tradicionalmente a los personajes femeninos: planos y unidimensionales. Deja de ser un objeto literario, una marioneta del autor/padre, de aquel que no sólo es dueño de su texto sino de los personajes femeninos. De igual forma, anuncia un

---

<sup>108</sup>Mariano Azuela, *ibíd.*, p. 78

cambio dentro de los esquemas tradicionales de la sociedad mexicana: las mujeres que rechazan la sumisión y luchan por una igualdad de género, de respeto, tanto en los campos de batalla como en el ámbito laboral, doméstico e intelectual.

## CONCLUSIONES



El estudio de la literatura escrita por mujeres inicia en la década de los sesenta, con la intención de conferir dignidad a los textos de las mujeres. De este modo, la crítica literaria comenzó a estudiar también el lugar que los personajes femeninos han ocupado dentro de la literatura universal. En cuanto a la literatura mexicana se refiere, Nellie Campobello destaca por su innovadora participación en el terreno literario a través de la literatura testimonial, la cual encuentra una voz auténtica en su personaje-narrador que está estrechamente ligado a la conciencia colectiva e individual. En donde entremezcla en su narración testimonios de su pueblo, objetos, costumbres: materiales procedentes del espacio de las mujeres y de lo cotidiano.

Nellie indaga en un nuevo lenguaje y forma de narrar: condensa lo público y lo privado, emprende otras búsquedas hacia lo innombrado: la muerte y, al mismo tiempo, hace del espacio tradicionalmente designado a las mujeres, el hogar, un lugar para crear. Se erige en sujeto enunciador y, simultáneamente, se involucra en la Historia desde su experiencia, ofreciendo perspectivas singulares de la realidad histórica: la Revolución Mexicana de 1910. Asimismo, crea un tono narrativo cifrado en la denuncia de dos mujeres que desde su mirada descubren y denuncian la violencia y el impacto del movimiento revolucionario.

En suma, podemos afirmar que dos ejes son los que han experimentado cambios en la escritura de la literatura de Nellie Campobello con respecto a la literatura decimonónica; uno, relacionado con las preocupaciones femeninas; y otro, con el empleo de nuevas técnicas literarias.

Se erige, por tanto, un espacio propicio para que los personajes femeninos puedan expresarse sin evasivas, posibilitando el acceso a la obra literaria como sujetos y no como objetos -motivo común en la literatura tradicional-. Son personajes que se expresan desde sí y no desde la mirada masculina, para, en

---

cambio, enfrentarse a un mundo real y propio; centrarse en sus emociones y sentimientos, deseos, frustraciones, ansiedades y luchas.

De igual forma, en *Los de abajo*, se hacen presentes dos personajes femeninos, cuyos caracteres y destinos se componen de identidades muy diferentes; *La Pintada*, personaje subversivo, contestatario y disconforme con el papel asignado tradicionalmente a las mujeres como el hogar. Personaje que se propone cambiar el destino que el orden patriarcal ha querido trazarle. Mientras que Camila, el segundo personaje femenino, representa la perpetuación de antiguos modelos culturales. Fijada aún a la tradición, sumergida en actitud silenciosa, resignada y manipulable por los demás personajes de la obra.

La obra de Azuela muestra al igual que la de Nelie Campobello, un nuevo modelo de personaje femenino que se resiste al rol transmitido de la mujer doméstica, del ángel del hogar que, al mismo tiempo, trata de emular al hombre: libre, independiente, valiente y dueña de su destino. Por otro lado, con su discurso, Azuela ordena mediante estos personajes femeninos, acontecimientos históricos; es decir, estas dos mujeres, marcan un antes y un después de la guerra. Serán las que muestren el otro lado: Camila, la violación y el robo de las mujeres durante este hecho histórico; *La Pintada*, la periferia, la marginalidad, lo que no forma parte del orden social, cultural o moral. Aquello que queda al margen de lo establecido.

Lo novedoso de Azuela, a mi parecer, es que a pesar de haber creado al héroe emblemático de la Revolución Mexicana, Demetrio Macías, el personaje de *La Pintada* logra ser la ruptura de esquemas muy bien delineados y estructurados de anteriores personajes femeninos. En ningún momento de la obra queda aislado o silenciado. Se conjuga perfectamente con los demás, desde su agresividad hasta el derecho de mando. Son, por lo tanto, personajes femeninos que luchan contra el olvido en que la Historia ha sumido a las mujeres.

## **BIBLIOGRAFÍA**

### **Fuentes**

Azuela, Mariano, *Los de abajo*, Madrid, UNESCO, 1996 (Colección: Archivos, núm. 5).

Campobello, Nellie, *Cartucho. Relatos de la lucha en el norte de México*, México, Era, 2000.

### **Bibliografía complementaria**

Ana Lau y Carmen Ramos, *Mujeres y revolución, 1900-1917*, México, INHERM-INAH, 1993.

Agostoni, Claudia, "Médicos y parteras en la Ciudad de México durante el Porfiriato", *Cuatro estudios de género en el México urbano del siglo XIX*, México, PUEG, 2001.

Arrom, Silvia, *Las mujeres de la ciudad de México: 1790-1857*, México, Siglo XXI, 1988.

Bartra, Roger, *El salvaje en el espejo*, México, UNAM-ERA, 1992.

Beauvoir, Simone, *El segundo sexo*, México, Siglo Veinte, 1990.

Brushwood, John S, *México en su novela (una nación en busca de su identidad)*, México, FCE, 1987 (Colección: Breviarios, núm. 230).

Cano, Gabriela, "Revolución, feminismo y ciudadanía en México (1915-1940)", *Historia de las mujeres en Occidente*, Tomo 5, Madrid, Taurus, 1993.

Carballo, Emmanuel, *Protagonistas de la literatura mexicana*, 5ª ed., México, Porrúa, 2003 (Colección: Sepan Cuantos, núm. 640).

---

Casasola, Gustavo, *Historia gráfica de la Revolución Mexicana 1900-1970*, 8 vols. Tomo I, 2ª ed., México, Trillas, 1973.

Castellanos, Rosario, *Mujer que sabe latín*, 4ª ed., México, FCE, 2003.

Cosío Villegas, Daniel, (coord.), *Historia general de México*, Vols 2., Tomo II, 4ª ed., México, El Colegio de México, 1994.

Domenella, Ana Rosa y Nora Pasternac (eds), *Las voces olvidadas. Antología crítica de narradoras mexicanas nacidas en el siglo XIX*, México, El Colegio de México, 1991.

Fernández, Sergio, *Retratos del fuego y la ceniza*, México, FCE, 1968.

Florescano Enrique y Rafael Rojas, *El ocaso de la Nueva España*, México, Clío, 1996.

Franco, Jean, *Las conspiradoras. La representación de la mujer en México*, México, El Colegio de México-FCE, 1993.

Frías, Heriberto, *Tomochic*, México, Porrúa, 1999 (Colección: Sepan Cuantos, núm. 92).

Gilbert, Sandra M y Susan Gubar, *La loca del desván: la escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*, Madrid, Cátedra, 1998.

Gilly, Adolfo, *La revolución interrumpida*, México, Ediciones "El Caballito", 1971.

Glanz, Margo (ed), *La Malinche, sus padres y sus hijos*, México, Ed. Taurus, 2001.

González Navarro, Moisés, *Sociedad y cultura en el Porfiriato*, México, CONACULTA, 1994.

Krauze, Enrique y Fausto Zenón-Medina, *El Poder (1884-1900). Porfirio*, México, Clío, 1993.

---

Lagarde y de los Ríos, Marcela, *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*, 4ª ed., México, UNAM, 2005.

Lavrin, Asunción, "Investigación sobre la mujer de la Colonia en México: siglo XVII y XVIII" en *Las mujeres latinoamericanas*, México, FCE, 1985.

López y Fuentes, Gregorio, *Campamento*, 2 vols. Tomo II, México, Aguilar, 1967 (Colección: La novela de la Revolución Mexicana).

Mentor, Seymour, "Texturas épicas en Los de Abajo", *Los de abajo*, Madrid, UNESCO. 1996.

Moi, Toril, *Teoría literaria feminista*, Madrid, Cátedra, 1988.

Molina Enríquez, Gracia y Carmen Lugo Hubp, *Mujeres en la Historia, historias de mujeres: una revisión de la historia de México a través de la participación de las mujeres*, México, Salsipuedes, 2009.

Monsiváis, Carlos, "Sexismo en la literatura mexicana", *Imagen y realidad de la mujer*, México, SEP Setentas, 1974.

Munguía Zatarain, Martha Elena, "Voces y silencios en la Novela Latinoamericana del burdel", *Escrituras femeninas: estudio de poética y narrativa hispanoamericana*, Madrid, Pliegos, 2007.

Núñez Becerra, Fernanda, *La prostitución y su represión en la Ciudad de México (Siglo XIX): practicas y representaciones*, Barcelona, Gedisa, 2002.

Prado, Gloria, "Un sueño de amor sin límites: la mujer y la madre recreadas", *Nelie Campobello. La revolución en clave de mujer*, México, Tecnológico de Monterrey-Universidad Iberoamericana, 2006.

Poot Hernández, Sara, "Primacías feministas y amistades literarias", *Nueve escritoras mexicanas en la primera mitad del siglo XX, y una revista*, México, El Colegio de México, 2006.

---

Pimentel, Luz Aurora, *El relato en perspectiva*, 2ª ed., México, Siglo veintiuno, 2002.

Poter, Susie S, *Mujeres y trabajo en la Ciudad de México. Condiciones materiales y discursos públicos (1879-1931)*, México, El Colegio de Michoacán, 2008.

Ramos, Carmen, "Señoritas porfirianas. Mujer e ideología en el México progresista", *Presencia y transparencia: la mujer en la historia de México*, México, El Colegio de México, 1987.

Robles, Martha, *Escritoras en la cultura nacional*, Tomo II, México, Diana, 1989.

Rocha, Martha Eva, "Las mexicanas en el siglo XX", *Mujeres mexicanas del siglo XX. La otra revolución*, México, Edicol, 2001.

Rodríguez, Blanca, *Nellie Campobello: eros y violencia*, México, UNAM, 1998.

Rascón, María Antonieta, "La mujer y la lucha social", *Imagen y realidad de la mujer*, México, SEP Setentas, 1974.

Salas, Elizabeth, *Soldaderas en los ejércitos mexicanos. Mitos e historia*, México, Diana, 1995.

Saldívar, Samuel, *Evolución del personaje femenino en la novela mexicana*, New York, University Press of America, 1985.

Showalter, Elaine, "La crítica feminista en el desierto", *Otramente: lectura y escritura feminista*, México, PUEG-FCE, 1999.

\_\_\_\_\_ "Definiendo lo femenino: la ginocrítica y el texto femenino", *Otramente: lectura y escritura feminista*, México, PUEG-FCE, 1999.

Tuñón, Julia, *Mujeres en México. Recordando una historia*, México, CONACULTA- INAH, 2004.

\_\_\_\_\_ "Las mexicanas del siglo XIX. Entre el cuerpo y el ángel", *Mujeres mexicanas del siglo XX. La otra revolución*, México, Edicol, 2001.

Urquiza, Francisco L., *Tropa Vieja*, 2 vols. Tomo II, México, Aguilar, 1967 (Col. La novela de la Revolución Mexicana).

Zea, Leopoldo, *El positivismo en México: nacimiento, apogeo y decadencia*, México, FCE, 1968.

Zubiaurre, María Teresa, *El espacio en la novela realista. Paisajes, miniaturas y perspectivas*, México, FCE, 2000.