

Mitos femeninos del cine: la soldadera en la pantalla mexicana

María Teresa Martínez-Ortiz

Kansas State University

A cien años de la Revolución Mexicana, el mito de la soldadera tradicional ha culturalmente oscurecido la compleja participación de la revolucionaria al trivializar la lucha y resistencia de mujeres reales que se organizaron incluso antes de la guerra. Durante el siglo veinte, el cine mexicano mantuvo el status quo en cuanto al modelo cultural convencional de la soldadera, por lo tanto el arquetipo ha permanecido indiscutido tanto en el cine como en la literatura, y otras manifestaciones estéticas como los corridos y el movimiento muralista.

Lo que propone el constructo fílmico de soldaderas arquetípicas dentro del contexto de la Revolución Mexicana de 1910, es básicamente un grupo homogéneo de mujeres que, bajo circunstancias similares y patrones fijos de impulsivo comportamiento, toman las armas para luchar codo a codo con sus compañeros revolucionarios. Comúnmente estos personajes de soldaderas también se convierten en comandantes de alto rango de la noche a la mañana. Pero el perpetuar esta fantástica imagen femenina en el cine es problemático. En lugar de cuestionar asunciones establecidas y nociones inexploradas de género, clase social y raza, las representaciones fílmicas de soldaderas solamente han afirmado el modelo cultural tradicional que de forma simplista borra la diversa, compleja y verdadera participación femenina en la Revolución Mexicana.

Este ensayo intenta re-examinar el significado original de la palabra “soldadera,” y ofrecer un breve análisis cultural del gastado arquetipo de la “soldadera” en el cine mexicano. Reconociendo que una de las principales funciones del cine es entretener, el propósito de este análisis no es simplemente atacar o descalificar las películas de ficción producidas a lo largo del

siglo veinte, sino más bien cuestionar la proliferación y popularidad del mito tradicional de la “soldadera” frente a la asoladora ausencia de mujeres combatientes reales en la pantalla mexicana.

La imagen romántica de la soldadera fílmica se convierte en un tema popular y recurrente desde el estreno de *La Adelita* (1937) dirigida por Guillermo Hernández. Pero es durante la época dorada del cine mexicano cuando *Enamorada* (1946) dirigida por Emilio Fernández, y protagonizada por María Félix y Pedro Armendáriz, alcanza un éxito taquillero sin precedente no solamente en México sino también en Europa. Aunque el tema de la Revolución Mexicana parecía agotado durante los años setentas, cuando la marcada orientación nacionalista aparentemente decreció después de la masacre estudiantil en Tlatelolco,¹ todavía algunas representaciones del arquetipo de la soldadera continuaron apareciendo en la pantalla grande, tal es el caso del filme independiente *Reed, México insurgente*² (1970), dirigida por Paul Leduc, y *Los de abajo*³ (1978) por Servando González. La más reciente representación de una soldadera es Gertrudis en el filme *Como agua para chocolate* (1992) dirigido por Alfonso Arau.

Aunque se han producido interesantes expresiones del arquetipo de la soldadera como *La negra Angustias*⁴ (1949), dirigida por Matilde Landeta y *La soldadera* (1967), película dirigida por José Bolaños y que discuto en este ensayo, ninguna de estas caracterizaciones femeninas ha podido cabalmente representar la experiencia de las guerreras de diferente raza y clase social. Dentro de la infinidad de mitos, estereotipos, y roles femeninos inaceptables que se originan en la cultura tradicional de México, la presencia de la guerrera en la Revolución Mexicana ha sido oscurecida y homogeneizada. En este proceso, el término soldadera cobra vida en “Adelitas” y “Valentinas,” y funciona como metonimia para todo tipo de acción femenina en el campo de batalla. Paradójicamente, las insidiosas representaciones en el cine mexicano que han mistificado

la imagen de la soldadera exaltan la parte guerrillera de esa imagen y, al mismo tiempo, desechan la parte histórica de la mujer dentro de este contexto. Por tanto, el arquetipo de la soldadera tanto en el cine como en el resto de las expresiones estéticas mexicanas, ha reducido la participación heterogénea de la revolucionaria al trivializar la lucha y resistencia de la mujer y sus organizaciones aún en vísperas de la Revolución Mexicana, y durante el período que duró ésta.

Mi argumento inicial es que la palabra “soldadera” ha sido históricamente empleada de forma errónea para describir a la mujer soldado. Una de las definiciones del término ha sido discutida por Elizabeth Salas como un vocablo que llegó a México con la conquista española: “Spaniards from Aragón used ‘soldadera’ for servants, either male or female, who took the soldier’s pay, called ‘soldada,’ and bought him food and other supplies” (11). Pero de acuerdo con la *Enciclopedia universal ilustrada europeo-americana*, cuando la palabra “soldadera” es específicamente asignada a una mujer, el significado puede trazarse desde el siglo XIII:

Tipo análogo o igual a la juglaresa...El masculino “soldadero” equivalía a jornalero que vive de la soldada diaria, y aunque el femenino tuviese también este sentido en general, empleábase más bien para designar a la mujer que vendía al público su canto, su baile y hasta su cuerpo; así es que a veces empleábase la palabra en equivalencia a meretriz. (57:53)

Resulta evidente que connotaciones preexistentes se mezclaron para formar una descripción moderna singular para la mujer activa en la Revolución Mexicana. Precisamente por eso el término “soldadera” es tanto paradójico como amorfo. Pues si bien había mujeres que servían a los soldados de diferentes maneras, éstas raramente recibían una remuneración económica. Y si bien había prostitutas que viajaban con la tropa, no todas las mujeres eran sirvientas o prostitutas, por supuesto, pero ese es el estereotipo que ha prevalecido durante el

siglo pasado. Un estereotipo sexista y clasista inherente a la palabra “soldadera.” Por lo consiguiente es claro, por un lado, el término es ineficiente para abarcar la experiencia femenina en el campo de batalla. Y por otra parte, también es evidente que el significado original de la palabra no tiene absolutamente ninguna conexión con la mujer soldado.

Varias académicas que estudian a la mujer revolucionaria como Carmen Ramos, Ana Lau, Martha Rocha, Ana Macías, María Herrera-Sobek y Shirlene Soto, han efectivamente explorado la historia de la mujer mexicana en conflictos armados desde la antigüedad, sin embargo el término cultural “soldadera” todavía no se ha confrontado, ni diseccionado lo suficiente como para claramente separar a la mujer soldado de esa palabra inclusiva y confusa. Si bien es cierto que mujeres que acompañaban a los soldados, ocasionalmente tenían la determinación propia, o la necesidad de pelear en el campo de batalla, esto no las convierte en soldaderas sino en guerreras. Aunque a veces resulte complejo, el análisis de la mujer soldado debe necesariamente separarse de la construcción cultural “soldadera.”

En la literatura mexicana, el personaje de la soldadera aparece desde el principio en un segundo plano de manera consistente en las principales novelas de la Revolución Mexicana;⁵ un género literario dominado por hombres durante la primera mitad del siglo veinte, salvo algunas excepciones como *Cartucho* (1931) de Nellie Campobello y *Yo también, Adelita* (1936) de Consuelo Delgado. Lo mismo pasa en el cine con la obra maestra de Fernando de Fuentes: *El compadre Mendoza*, *Prisionero 13* (1933) y *¡Vámonos con Pancho Villa!* (1935). Estos filmes ofrecen una crítica reflexiva sin precedente sobre la Revolución Mexicana⁶ por un lado, pero por otro, simplemente olvidan a los personajes femeninos dentro del contexto. Después de estas obras fílmicas, el arquetipo de la soldadera y el tema revolucionario se convierten en un motivo recurrente en el cine pero sólo funcionan como fondo nacionalista patriótico para historias de

amor, aventuras provincianas, comedias y frecuentemente narrativas que nada tienen que ver con la Revolución Mexicana, sus ideales y/o consecuencias.

En su estudio sobre el corrido mexicano,⁷ Herrera-Sobek explora los roles impuestos a la mujer desde el período español medieval, y propone diferentes grupos de arquetipos femeninos; uno es el arquetipo de la guerrera, y de éste se derivan tres tipos de expresión: la romántica, la mítica y la histórica. Herrera-Sobek subraya que los “corridos” que dan cuenta de la participación histórica de la mujer en la Revolución Mexicana son muy pocos. Casi siempre, soldaderas anónimas aparecen en los corridos pero sus acciones guerreras en el campo de batalla son raramente mencionadas. Herrera-Sobek explica que los corridos históricos tempranos representan a la mujer de una manera más realista pero que muy pronto, la letra de hasta los corridos más famosos como “La Adelita” y “La Valentina,” empiezan a situar a la mujer lejos de cualquier acción violenta o militar. La orientación conservadora de los corridos tardíos es el resultado de reacciones socio-culturales paranoicas a la escasa pero amenazante presencia de la mujer en roles no convencionales y por lo tanto inaceptables.

La soldadera más prominente en la cultura popular que ha sido también la primera representada en el cine es *La Adelita*, un híbrido de comedia ranchera y drama revolucionario. La representación de Adelita en este filme es conservadora, enfatizando la pureza, inocencia, abnegación y heroísmo de Adelita. Su cara, peinado y vestido impecables contrastan con el caos de las batallas que tienen lugar en la historia. Lo que permanece invisible en este filme es su orientación rebelde, y su capacidad para ser líder y tomar decisiones; elementos complementarios de Adelita que podrían convertirla en un signo completo, capaz de consolidar la representación de la presencia femenina en el campo de batalla. Sin embargo, la obvia paradoja dentro de las múltiples representaciones de la Adelita-soldadera enraizada en la cultura

popular mexicana, está regida directamente por la dicotomía arquetípica original del nacionalismo mexicano (la Virgen de Guadalupe y La Malinche).⁸ Tradicionalmente, esta dualidad cultural ha separado a la mujer “buena y mala” respectivamente. Como la Malinche en la historia y la mitología mexicanas, la Adelita también ha servido como un palimpsesto más de evasivos e inestables significados que oscilan representando a la sumisa víctima sacrificada, y a la rebelde guerrillera.

La paradójica naturaleza sumisa-rebelde de la soldadera ha sido repetidamente representada en el cine mexicano. Durante la década dorada del cine mexicano, *Enamorada* rompió record de taquilla nacional e internacionalmente. Después de su éxito en *Doña Bárbara* (1943), María Félix, la famosa “última diva” que frecuentemente interpretara el papel de mujer fatal o de mujer bravía, popularizó el arquetipo de la soldadera al representar ese rol por casi tres décadas. Con filmes como *La Cucaracha* (1958), *Juana Gallo* (1960), *La Valentina* (1965), y *La Generala* (1970), así como su última actuación en una telenovela histórica titulada *La Constitución* (1970), los personajes de la Félix capturaron la imaginación colectiva, al galvanizar en el cine la desorientadora imagen romántica de la “soldadera,” que supuestamente emergió de la Revolución Mexicana. En *Enamorada*, el personaje interpretado por Félix se convierte a la causa revolucionaria al final de la historia, cuando el amor conquista corazón y voluntad de la insolente niña mimada. La imagen de ella tras de su charro-cantor-General de la Revolución, totalmente obediente y sometida, le da a la mujer una buena lección sobre cuál es su lugar dentro la sociedad mexicana. La última toma en contrapicado de Gabriel Figueroa, engrandece la figura del General José Juan Reyes, montado a caballo al frente de su ejército; sólo el cielo es más alto que él, enfatizando así la imagen reducida de su recién convertida soldadera, antes la rica y orgullosa Beatriz Peñafiel, que finalmente camina sumisa detrás de su “Juan.”

Después de su iniciación en “la bola” con *Enamorada*, María Félix protagonizó un papel supuestamente más realista del arquetipo de la soldadera en *La Cucaracha*, que toma este título de un corrido popular. Félix sabía que de acuerdo a la colectiva imagen popular, ella no podía representar fácilmente el personaje de una soldadera: “Yo sabía perfectamente que no daba el tipo de soldadera, pero eso era lo que me gustaba del cine: representar personajes diferentes a mí, quitarme una piel y ponerme otra. Ya había sido mujer sin alma, bailarina de cancán, y niña rica, me faltaba ser la mujer de abajo” (197). Al afirmar que ella no puede representar a la soldadera, Félix apunta hacia nociones prevalentes de raza y clase en la sociedad mexicana. En general, las soldaderas han sido tradicionalmente vistas con desdén, entre las clase media y alta, como mujeres indígenas o campesinas ignorantes, pobres y de dudosa moral en general. Paradójicamente, el mito popular también las exalta por su valentía y servicio a la patria. Félix misma sentía que las representaciones sobre la Revolución Mexicana eran artificiales: “Mi tipo, sin embargo, no hubiera sido un problema si las películas hubieran realmente reflejado lo que fue la Revolución. Todo lo querían poner muy atractivo y la Revolución Mexicana no fue así, fue mucho más dura...” (198). Ciertamente, la visión ambivalente de la desorientadora imagen de la “soldadera” ha sido un obstáculo significativo para la representación efectiva en el cine de mujeres combatientes reales.

En cuanto al filme de *La Cucaracha*, durante la Revolución Mexicana “La cucaracha” era un corrido muy popular que aparentemente representaba no a una mujer, sino al villano Victoriano Huerta,⁹ el usurpador que ordenó el asesinato del Presidente Francisco I. Madero. Para Félix éste fue su primer trabajo interpretando principalmente a una “soldadera.” Pero si este filme intentaba ser realista, los papeles son imposibles de creer. Paco Ignacio Taibo puntualiza que filmes como éste parecen grandes fiestas folclóricas que idealizan el conflicto

revolucionario: “*La Cucaracha, Juana Gallo* o las múltiples películas sobre Pancho Villa... guardan la misma relación con la Revolución Mexicana que las de Tarzán con el África Negra” (364). Además, Taibo subraya que tanto María Félix como Dolores Del Río censuraron el lenguaje coloquial propuesto por guionista Ricardo Garibay, negándose a utilizar malas palabras en *La Cucaracha*. Al exhibir la dualidad tradicional de buena-mala mujer en la historia, el resultado es un filme artificial y forzado en el que las actrices principales lucen como las ricas y famosas estrellas que son pero ahora disfrazadas de revolucionarias.

Otros filmes de ficción que ofrecen una construcción diferente e interesante del arquetipo de la soldadera son *La soldadera* (1966) y *Como agua para chocolate* (1992). Lo que estas películas tienen en común es un propósito implícito de renovar la imagen tradicional, romántica y artificial que había sido repetida ad nauseam desde los años treinta.

Aunque de manera desacertada, *La soldadera*, escrita y dirigida por José Bolaños, representa a la mujer en el campo de batalla de una forma diferente a la soldadera fílmica tradicional. Si por un lado se deconstruye la imagen romántica e ideal de la soldadera por medio del empleo de realismo-naturalismo, las mujeres revolucionarias en esta película son presentadas casi como animales en ciertos momentos. Es impresionante la escena cuando las soldaderas destruyen una casa sin objetivo aparente. Lázara, la protagonista principal, interpretada por la famosa actriz Silvia Pinal, es una mujer completamente dependiente y vulnerable. El filme hace énfasis en Lázara como víctima y como una persona incompetente y torpe. La película es tragicómica a veces; como en la escena cuando Lázara intenta manejar una bicicleta y cae aparatosamente de ésta. Aunque Lázara hace todo lo posible por cuidar de su criatura, lo único que a ella realmente le obsesiona es “su casita,” y para conseguirla está dispuesta a seguir a cualquier hombre que pueda potencialmente dársela. Si bien esta representación puede ser

realista, en el caso de Lázara que es, después de todo, una rubia¹⁰ provinciana recién casada, arrastrada a la revolución en contra de su voluntad, el filme *La soldadera* nunca representa una sola mujer-soldado con convicciones o valores revolucionarios propios y con iniciativa personal.

Gertrudis in *Like Water for Chocolate* es otro ejemplo más reciente de una soldadera que transgrede el rol tradicional de sometimiento y dependencia femeninos hasta cierto grado. Para satisfacer sus propios deseos, Gertrudis abandona su estatus familiar y su clase social para convertirse en una soldadera. No es como Beatriz, en *Enamorada*, que se une a la bola por seguir al hombre que ama; al contrario, Gertrudis actúa de acuerdo a sus propios instintos. Por tanto, Gertrudis tampoco demuestra ser una seguidora de los ideales de la Revolución Mexicana. Ella sólo busca la oportunidad de escapar del ambiente claustrofóbico que representa el hogar materno y complacer sus fantasías eróticas. Aunque Gertrudis llega a estar a cargo de un grupo de cincuenta hombres, la naturaleza rebelde de Gertrudis es revertida al final del filme cuando su imagen se incorpora al tradicional arquetipo de la madre mexicana ideal. Victoria Martínez ha señalado la noción de la domesticidad de Gertrudis que se presenta en la última parte de la historia. Gertrudis llega a la boda de Esperanza en un auto lujoso, como la moderna esposa y madre de clase media alta donde pertenece la nueva élite social emergida de la Revolución. Como Martínez subraya: “Rather than the revolutionary, subversive female, Gertrudis has happily integrated herself in to modern bourgeois society. Furthermore...the only information the text offers focuses on Gertrudis's material wealth and the fact that she is a wife and mother” (38). En el filme, más evidente que en la novela, la apariencia y los modales de Gertrudis aparecen más suaves y femeninos; su atuendo más elegante y discreto. Es una mujer que ha sido domesticada finalmente de acuerdo a los estándares sociales que su estatus le exige. Su

naturaleza rebelde inicial y su libertad sexual han sido finalmente controladas y sometidas a las instituciones nacionales del matrimonio y la maternidad.

Estas imágenes de ficción que han sido brevemente discutidas son interesantes pero no pueden representar a las guerreras reales. Al igual que en los corridos populares que Herrera-Sobek estudia, sólidas manifestaciones históricas de la guerrera real es lo que el cine mexicano aún no ha podido materializar. Dado que la ficción histórica tiene un rol pedagógico fundamental en la cultura popular, en *Telling the Truth: the Theory and Practice of documentary fiction* (1986), Barbara Foley enfatiza que aunque manifestaciones específicas pueden variar de acuerdo al escritor y al contexto histórico, las narrativas documentales constituyen un tipo distinto de ficción. Estas narrativas documentales se localizan en la frontera entre el discurso efectivo y el ficticio y el eliminar esta frontera es imposible. Sin embargo, esto no ocurre en filmes como *Juana Gallo* y *La Valentina*, en los cuales tanto la Revolución Mexicana, como la participación de la mujer como soldado se convierten solamente en un pretexto para historias amorosas melodramáticas. Como observa Taibo:

El guionista de la *Valentina* sin duda miró *Juana Gallo* y consideró que no necesitaba pensar mucho para justificar la presencia de María Félix en la Revolución Mexicana. En *Juana Gallo* a la protagonista le matan al novio y por lo tanto decide entrar en la bola. En *La Valentina* a la protagonista le matan al novio y por lo tanto decide entrar en la bola. (429)

Ciertamente el argumento tanto en *Juana Gallo* como en *La Valentina* es incoherente y difícilmente creíble. Como Taibo señala, en *La Valentina*, la heroína empieza como una mujer fuerte buscando venganza, y termina como víctima de un hombre que la rapta, le pega y la viola. No obstante, ella se enamora de él perdidamente al final de la historia. Taibo enfatiza:

Esta película debe ser vista como una comedia en beneficio de Eulalio González ‘Piporro’ y como una inconcebible concesión por parte de la sonoreense que seriamente comprometió su prestigio... con respecto a los valores revolucionarios, pienso que le hubieran hecho un gran favor a la Revolución Mexicana si la historia hubiera sido situada en otro país. (433)

En *Juana Gallo*, la secuencia ilógica de las tomas, ofrece una narrativa de la Revolución ininteligible. Taibo critica varias escenas, como una en la que Ángela (la heroína), quien puede matar cualquier número de hombres sin ningún problema, tiene miedo de ratones, y esto la obliga a abrazar al guapo Capitán Guillermo Velaverde. Aunque los dos se enamoran, tristemente al final el Capitán deja a Ángela por otra mujer, por lo que ella no tiene más remedio que matar al galán infiel.

En cuanto a la Juana Gallo histórica, tampoco hay un consenso con respecto a la identidad de esta figura popular. Salas y Taibo mantienen que Juana Gallo fue una oficial villista llamada María Soledad Ruíz Pérez, aunque en un artículo periodístico reciente titulado “Juana Gallo, la gran mentira del cine mexicano,” Enrique Arrieta, basándose en la biografía escrita por Ignacio Flores Muro sobre esta mujer, argumenta que la Juana Gallo histórica fue en realidad Ángela Ramos de Zacatecas, que no tuvo nada que ver con los ideales de la Revolución Mexicana. Al contrario, Arrieta señala que Ramos era llamada “Juana Gallo” por su temperamento violento pero que siempre peleaba contra los revolucionarios para defender a los curas y sus intereses. Arrieta defiende la versión de Flores Muro que describe a Juana Gallo como una mujer alcohólica y pendenciera, que vendía tacos fuera de las cantinas, y que frecuentemente se hallaba involucrada en peleas callejeras. Arrieta escribe este artículo reaccionando al hecho de que en el museo de “La toma de Zacatecas” se haya dedicado una sala

entera a la Coronela Juana Gallo, o como señala Arrieta: “a María Félix y sus aventuras revolucionarias” (3).

Por otra parte, tanto Salas como Taibo hacen referencia a la reacción negativa que su “auténtica” Juana Gallo tuvo después de ver el filme. Salas explica que Ruiz Pérez acusó la película de ser completamente falsa. Y Taibo señala que un día en Los Pinos (La residencia presidencial de México), la auténtica Juana Gallo y su personaje fílmico se encontraron cara a cara, y Ruiz Pérez le dijo a La Félix: “La película que usted hizo es una cosa muy sucia. Yo no tomaba nada de alcohol, ni andaba bailando con los soldados. Yo era una Generala, señora. Y tampoco andaba chupando puros como usted. Ahora la gente ya no me va a apreciar debido a esa película llena de mentiras” (404). Entonces, ¿María Soledad o Ángela? ¿Coronela o Generala? ¿Quién fue en realidad Juana Gallo? Salas descalifica el texto de Flores Muro como un ejemplo de la tendencia literaria que sólo intenta “cambiar la noción de la soldadera a una imagen más patética” (mi traducción, 91). Pero, sin tratar de descalificar interpretaciones ficticias, y tomando en cuenta que el cine tiene una significativa función de puro entretenimiento, debe considerarse que ciertas nociones históricas demandan cuestionamientos y estudios más profundos, así como un mayor compromiso del séptimo arte que, inexorablemente, siempre lleva a cabo una educación de masas.

Al considerar todas las narrativas que compiten entre sí y retomando el concepto propuesto por Herrera-Sobek sobre la manifestación histórica del arquetipo de la soldadera, la fantasía se mezcla con hechos históricos dispares, así como con dichos y creencias populares, de tal forma que la Juana Gallo histórica se vuelve invisible y en su lugar queda en la memoria colectiva de los mexicanos el personaje fílmico. Tanto en *Juana Gallo* como en *La Valentina*, y otros filmes similares, no hay un propósito evidente de representar a la guerrera comprometida

con los ideales originales de la Revolución Mexicana, sino lo que básicamente resalta, por ejemplo en las representaciones de soldaderas interpretadas por Félix, quien paradójicamente exhibe un machismo feminizado, son los atributos que la cultura mexicana tradicional demanda de la mujer: abnegación, auto sacrificio, sumisión y amor, lo demás es inaceptable. Algo que también es muy significativo y perturbador es que los dos filmes ofrecen una distorsión total de la Revolución Mexicana, buscando solamente acomodarse a un patriotismo afectado y demagógico, siempre buscando el favor del partido oficial,¹¹ y complaciendo la política practicada por el presidente en turno.

Con respecto a la noción de clase social, Salas ha señalado que, comúnmente, las soldaderas provenían de las clases bajas. De hecho, el término denota históricamente una posición subalterna dentro del ejército y la sociedad en general. Como reflejan las notables imágenes del archivo Casasola, lo que resulta evidente es que durante la Revolución Mexicana las llamadas “soldaderas” seguían a hombres en su vida: esposos, compañeros, hijos, padres y hermanos. Aunque Martha Rocha ha señalado que varias soldadas se metían en la bola para percibir alguna forma de sustento, dadas las caóticas condiciones del período, las fuentes consultadas apuntan hacia la improbabilidad de que las mujeres en el campo de batalla recibieran un sueldo seguro por su trabajo. Ya que el significado original de la palabra define a una persona que sirve a un soldado por una paga, estas mujeres no deberían ser llamadas soldaderas al no recibir una remuneración económica regular. Las mujeres en el campo de batalla llevaban a cabo una variedad de tareas que frecuentemente sobrepasaban las que los hombres desempeñaban. Ellas cocinaban, eran madres y enfermeras, y algunas se convirtieron en soldados. Por lo tanto, aunque fueron indiscriminadamente llamadas soldaderas, estas mujeres se involucraban al mismo tiempo varias funciones que por mucho exceden la definición original de tal término. ¿Y

qué hay sobre la participación en la Revolución Mexicana de mujeres de distinto estatus económico, como las de clase media? ¿Existe algún término que las pueda definir? Ellas son los fantasmas de la Revolución; espectros que carecen de presencia en la memoria histórica.

En la Revolución Mexicana, así como en otros conflictos armados, hay innumerables e interesantísimos casos de guerreras que superan con creces lo que hasta ahora ha producido la industria del cine mexicano, y demás artes nacionales. De acuerdo con la crítica general, filmes que se han discutido en este ensayo como *La Cucaracha*, *Juana Gallo* y *La Valentina* han demostrado una falta consistente de creatividad. Los espectadores acudían a ver estos filmes solamente para ver a estrellas populares y famosas como María Félix o Dolores del Río, no porque les atrajera el contenido de tales obras. Sin embargo, el cine de estrellas está esencialmente basado en la popularidad de los actores pero usualmente muere pronto si la narrativa es pobre, esto no ocurre en obras maestras cuyo tema es también la Revolución Mexicana, como la ya mencionada trilogía dirigida por Fernando de Fuentes durante los años treinta, o *La sombra del caudillo*, dirigida por Julio Bracho en 1960. Tales filmes son ejemplos de excelencia en ficción histórica aplicada al cine. La creatividad narrativa que tratase de los interesantes casos de soldadas revolucionarias no debiera ser una tarea imposible para el cine mexicano cuando hay tantas fuentes históricas de donde abastecerse. Hay más que suficientes historias dignas de ser contadas en lugar de las románticas e imposibles imágenes de Adelitas y Valentinas que no solamente fracasan intentando llenar toda la experiencia de la mujer revolucionaria, sino que también buscan forzosamente amoldarse a las expectativas que la sociedad tradicional demanda de la mujer.

Un caso conspicuo es el de Carmen Serdán Alatríste,¹² una mujer de clase media que puede ser considerada la primera guerrera de la Revolución Mexicana. Junto con sus hermanos,

Carmen tomó las armas para defender su casa en Puebla cuando la policía descubrió el plan que se preparaba contra el gobierno de Porfirio Díaz solamente dos días antes de que estallara la Revolución en todo el país. Hay testimonios contradictorios y diversas suposiciones sobre lo que exactamente pasó en la casa Serdán el 18 de noviembre de 1910. Pero eso no es todo. De acuerdo con la historiadora Ángeles Mendieta Alatorre, Carmen y otras mujeres formaban parte del club anti-reeleccionista “Luz y Progreso” en Puebla antes de que empezara la Revolución Mexicana. Ellas almacenaban armas, se disfrazaban y reunían secretamente, aún en la iglesia. Carmen también participaba en espionaje y viajaba frecuentemente, incluso hasta San Antonio Texas, para recabar fondos para la causa revolucionaria. Carmen nunca se casó y usaba el pseudónimo masculino de “Marcos Serrato.”

Considerando todas las fuentes disponibles, es muy posible que Carmen Serdán fuera la primera que disparó contra el nefando jefe de la policía, Miguel Cabrera. Fue herida en un costado pero ni así cejó un instante, y su espectacular e histórica salida al balcón de su casa, arengando al pueblo y agitando su carabina, es inolvidable. Cuando la casa Serdán cayó, Carmen y el resto de las mujeres que se hallaban en la residencia fueron encarceladas, y más tarde dejadas en libertad tras el triunfo de la Revolución. Aunque historiadores tradicionales han ignorado pruebas concretas, Mendieta Alatorre ofrece evidencia irrefutable de que Serdán continuó participando en el movimiento revolucionario después de 1910. Existen también enormes huecos en esta fascinante historia que imploran ser llenados con una narrativa de ficción histórica elocuente. Sin embargo, además de algunas líneas marginales que la novelista poblana, Ángeles Mastretta le dedica a Serdán en sus novelas *Arráncame la Vida* (1985), cuya adaptación cinematográfica se realizó en 2008, y *Mal de amores* (1995), nada se ha hecho en el cine o la literatura con respecto a esta prominente revolucionaria.

Carmen Serdán es sólo un ejemplo de muchas guerreras reales que el molde de la soldadera mítica representada en las artes, incluyendo el cine, no puede abarcar. Su significativa presencia sobrepasa el arquetipo porque cuestiona la simpleza con la que se ha representado a la mujer en el campo de batalla. Además de la noción de género, la participación de Serdán en el movimiento revolucionario también expone conceptos como raza y clase social que no se han analizado aún en los estudios de la mujer en la Revolución Mexicana. Quizá por eso tampoco se han discutido en el cine y la literatura. Ya que los hechos históricos existen, y Mendieta Alatorre publicó la primera biografía sobre Serdán en 1971, es justo suponer que no es falta de información lo que ha prevenido la exploración de guerreras reales en el cine, y las artes en general, sino la fuerte orientación masculina de la cultura mexicana tradicional. Por lo tanto, como Foley enfatiza, si la novela documental cuestiona la posibilidad de contar la verdad, este escepticismo apunta más hacia asunciones ideológicas que hacia la capacidad real de que el arte-ficción pueda efectivamente representar referencias históricas.

En este ensayo ha brevemente señalado que el arquetipo popular de la soldadera roba y esconde el carácter decisivo, activo y rebelde de las guerreras mexicanas de carne y hueso, convirtiéndolas en Adelitas o Valentinas que se amoldan al status quo, dejándolas al margen no sólo de la acción, sino también de la historia mexicana que tradicionalmente ha tenido una marcada orientación masculina. La construcción cultural de la soldadera ha persistido a través del tiempo debido a su naturaleza simple y maleable. La tendencia conservadora y patriarcal ha ocultado lo más significativo, manifestando sólo una parte de la vida de las valientes mujeres reales. Es crucial identificar los mecanismos de disgregación en que la guerrera revolucionaria ha sido representada por medio del arquetipo de la soldadera que la estética nacionalista ha favorecido tanto en la literatura como en el cine.

Comencé este análisis señalando los principales problemas que existen con la palabra “soldadera” desde sus inicios. Es un término extensivo, paradójico e inestable que pretende simplificar la diversidad y complejidad de las mujeres activas en el campo de batalla. Específicamente, el significado es insuficiente para definir a la guerrera mexicana. Quizá la implementación de términos culturales apropiados que tomen en cuenta nociones esenciales de género, raza, clase social, e inclusive preferencia sexual, no solamente permitirían aproximaciones más justas al involucramiento directo de la mujer en el contexto revolucionario, sino también estimularía el estudio y la representación de sus vidas en la literatura y el cine, permitiendo más visibilidad, discusión, y análisis histórico de las verdaderas guerreras de la Revolución Mexicana. Hasta ahora esto no ha ocurrido.

Mi intención en este ensayo no es descalificar obras de ficción en favor de narrativas históricas, sino señalar la inmensa falta de representación de guerreras reales en las artes. Se requieren con urgencia obras documentales y de ficción histórica que registren la intervención de guerreras como Carmen Serdán. Si bien ha habido un sinnúmero de representaciones, buenas y malas, sobre Pancho Villa y otros caudillos, es muy desalentador que no haya intentos serios por reconstruir la vida de revolucionarias históricas. A pesar de las múltiples y disparatadas leyendas sobre la verdadera identidad de La Adelita o La Valentina, no hay un consenso que avale definitivamente su existencia concreta dentro de la historia. Sin embargo, el carecer de corroboración histórica no les ha impedido a estas “soldaderas” convertirse en mitos populares, en leyendas fantásticas, en constructos culturales que pretenden contener a toda mujer, histórica o de ficción, participante en la Revolución Mexicana. A lo largo del siglo veinte, la soldadera ha perdurado en la imaginación colectiva de los mexicanos como un signo intercambiable: un día puede ser “La Adelita,” el siguiente “La Valentina” y otro “La Garduña,” la pintoresca prostituta

creada por Carlos Fuentes en *Gringo Viejo* (1985), llevada en 1989 también al cine en el filme dirigido por Luis Puenzo.

A pesar de sus numerosas encarnaciones, el arquetipo de la soldadera ha fracasado miserablemente en la representación de guerreras históricas. Sin embargo, los estudios femeninos recientes sobre la mujer revolucionaria han arrojado frutos. Es justo señalar que la nueva aproximación al análisis de Serdán, por ejemplo, va paulatinamente tomando renovado impulso a partir de la publicación de la obra de Mendieta Alatorre. Es interesante que la mayoría de los estudios recientes sobre la prominente poblana hayan sido realizados por mujeres investigadoras interesadas en la participación femenina en la guerra. El análisis de la mujer en el contexto de la Revolución Mexicana va gradual, pero consistentemente, reparando las omisiones y errores en que había caído la mujer revolucionaria a manos de historiadores conservadores, cuya orientación tradicional estaba conforme con el estatus quo de su época. A pesar de la multitud de representaciones románticas y míticas de todo tipo de soldaderas, el cine mexicano todavía le falta imaginar a la mujer combatiente con ideales revolucionarios. Existe el material histórico necesario para la creación de un sinfín de posibilidades.

Notas

¹ Durante la madrugada del 2 de octubre de 1968, el gobierno mexicano ordenó la masacre de cientos de cientos de estudiantes y ciudadanos que protestaban en la Plaza de las Tres Culturas en Tlatelolco, ciudad de México. Esto ocurrió diez días antes de que dieran inicio los Juegos Olímpicos de 1968, celebrados en la ciudad de México. Este es uno de los episodios más negros y trágicos en la historia reciente de México. Después de Tlatelolco, México empieza otra sistemática transformación nacional.

² Paul Leduc adapta al cine el texto *Insurgent Mexico* (1914) de John Reed con diferencias significativas. En *México Insurgente*, Leduc construye una Elizabetha distinta, ésta mujer es fuerte, independiente y decisiva. En el filme de Leduc, Elizabetha toma control de su situación al quedarse viuda. El hombre que queda en su bando la sigue a ella y no al revés, como en el texto de Reed.

³ Camila y La Pintada son fielmente representadas en la adaptación cinematográfica de Servando González sobre la famosa novela de Mariano Azuela. La película fue dirigida por Chano Urueta.

⁴ Matilde Landeta fue una de las directoras y guionistas pioneras del cine mexicano. Dignos de estudio y análisis son tanto la adaptación en guión como la película sobre la novela histórica de Francisco Rojas, *La Negra Angustias*. Tanto el guión como el filme de Landeta exhiben significativas diferencias con el texto original de Rojas.

⁵ Quizá las novelas más populares y famosas de La Revolución Mexicana hasta antes del boom son: *Los de Abajo* (1913) de Mariano Azuela, *El águila y la serpiente* (1928) y *La sombra del caudillo* (1929) de Martín Luis Guzmán, y *¡Vámonos con Pancho Villa* (1931) de Rafael F. Muñoz.

⁶La trilogía fílmica de Fernando De Fuentes es la primera evaluación fílmica genuinamente crítica de la Revolución Mexicana. Los tres filmes son una verdadera y extraordinaria exploración del movimiento revolucionario de 1910 y sus consecuencias. Hasta la adaptación, estreno y subsecuente censura de *La sombra del caudillo* (1960), dirigida por Julio Bracho, la obra maestra de De Fuentes permaneció sin paralelo.

⁷En *El corrido mexicano* (1954), Vicente Mendoza advierte que el “corrido” se origina en España en el siglo 18. En México, es una composición musical popular que ofrece una narrativa en forma de poema. La Mayoría de los corridos se dividen en tres partes: saludo, historia y moral. Antes de la cultura de masas, el corrido servía en México como fuente de información y educación. Durante la Guerra de Independencia (1810-1821) y la Revolución Mexicana, el corrido se desarrolló adquiriendo dimensiones épicas.

⁸La Malinche y la Virgen de Guadalupe son los arquetipos mexicanos tradicionales que se conectan con Eva y la Virgen María, respectivamente. Estos arquetipos han tenido un rol prominente en la construcción de cada proyecto nacional desde el comienzo de la independencia en 1810. La Malinche fue una persona histórica. Durante la conquista, ella fungió como la interprete indígena que facilitó la comunicación entre Cortés y Moctezuma II. Durante la colonia, la Malinche era un personaje marginal pero inocuo en la historia. Es a partir del siglo XIX cuando La Malinche se convierte en símbolo de traición que antagoniza con el ideal mexicano de la madre nacional.

⁹El origen de “La Cucaracha” no es claro. Pero ya para 1818 el escritor mexicano, José Joaquín Fernández de Lizardi hace referencia a este famoso corrido en su novela *La Quijotita y su prima*. Durante la Revolución Mexicana, “La Cucaracha” se conectó con la figura demonizada de Victoriano Huerta. La creencia popular era que era un alcohólico, y peor, adicto

a la marihuana. Esta última característica se canta en los últimos versos de la canción: “La Cucaracha, la Cucaracha / Ya no puede caminar. / Porque no tiene, porque le falta, / Marihuana que fumar.”

¹⁰En México tanto el color de pelo como el de la piel puede denotar clase social. En el caso de las mujeres combatientes en la revolución, como es evidente en el archivo Casasola, la mayoría de estas fotografías exhiben comúnmente a mujeres campesinas o indígenas. Por tanto, la inclusión de Silvia Pinal (la actriz mexicana rubia por excelencia), es particularmente interesante en el filme de Bolaños.

¹¹Con tres nombres diferentes, ‘Partido Nacional Revolucionario’ (PRN, 1929), ‘Partido de la Revolución Mexicana’ (PRM, 1938) y ‘Partido Revolucionario Institucional’ (PRI, 1946), el fuerte partido político que emergió desde que la Revolución Mexicana terminó, se mantuvo invicto hasta su caída en el año 2000, cuando Vicente Fox Quesada del opositor, ‘Partido Acción Nacional’ (PAN, 1939), ganó las elecciones para presidente de la república. Por lo tanto, un solo partido político rigió el destino de México por más de 70 años, facilitando la corrupción y el nepotismo. Los gobiernos del PRI sistemáticamente manipularon y censuraron tanto los medios de comunicación como el arte a todos los niveles. Era una dictadura disfrazada de democracia.

¹²Carmen Serdán Alatriste nace el 11 de noviembre de 1873 en Puebla, Puebla, y muere el 21 de agosto de 1948 en la ciudad de México. Hija mayor de una prominente familia de liberales poblanos desde su abuelo materno hasta su padre, don Manuel Serdán, quien fuese partícipe de la gloriosa jornada del cinco de mayo. Carmen asistió a un colegio prestigioso para niñas pero tuvo que abandonarlos ante los apuros económicos en que crecieron ella y sus hermanos al morir su padre inesperadamente. Durante la primera década del siglo XX, en la casa Serdán se organizaban modestas pero regulares tertulias informales donde se discutía literatura y

política. Como señala Alejandro Rosas, los hermanos Serdán tenían libre acceso a todo tipo de textos en la bien dotada biblioteca personal de su cuñado Manuel Sevilla, esposo de Natalia, un distinguido juez que recibió como herencia gran parte de la biblioteca del arzobispo de Puebla, Melitón Vargas, su íntimo amigo.

Obras citadas

- Arrieta, Enrique. "Juana Gallo o una gran mentira del cine mexicano." *El siglo de Durango*. 23 Jan. 2007: 3C.
- Campobello, Nellie. *Cartucho*. México D.F: Factoría Ediciones, 2000.
- Casasola, Agustín V. y Peter Hamill. *Mexico: The Revolution and Beyond*. New York: Aperture, 2003.
- Casasola, Gustavo. *Historia gráfica de la Revolución, 1900-1970*. México D.F: Trillas, 1973.
- Delgado, Consuelo. *Yo también, Adelita*. México D.F: Ediciones del Grupo en Marcha, 1937.
- Félix, María. *Todas mis guerras*. México D.F: Debolsillo, 2002.
- Flores Muro, Ignacio. *La verdadera Juana Gallo*. México D.F: Porrúa, 1969.
- Foley, Barbara. *Telling the Truth: The Theory and Practice of Documentary Fiction*. Ithaca: Cornell UP, 1986.
- Fuentes, Carlos. *Gringo viejo*. México D.F: Fondo de Cultura Económica, 1994.
- Guzmán, Martín Luis. *La sombra del caudillo*. México D.F: Compañía General de Ediciones, 1972.
- Herrera-Sobeck, María. *The Mexican Corrido: A Feminist Analysis*. Bloomington: Indiana UP, 1993.
- Lau, Ana y Carmen Ramos. *Mujeres y Revolución 1900-1917*. México D.F: Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, 1993.
- Martínez, Victoria. "Como agua para chocolate: A Recipe for Neoliberalism." *Chasqui* 33.1 (2004): 28-41.
- Mastretta, Ángeles. *Arráncame la vida*. New York: Vintage, 1998.
- ___. *Mal de amores*. México D.F: Círculo de lectores, 1997.
- Mendieta Alatorre, Ángeles. *Carmen Serdán*. Puebla: Bohemia Poblana, 1971.
- Mendoza, Vicente T. *El corrido Mexicano*. México D.F: Fondo de Cultura económica, 2004.
- Hispanet Journal 3 (December 2010)

Rocha, Martha. "Soldaderas y Soldados." *Proceso Bi-Centenario* 3 (2009): 12-23.

Rosas, Alejandro. *Carmen y Aquiles Serdán*. Puebla: Gobierno del Estado de Puebla, 2004.

Salas, Elizabeth. *Soldaderas in the Mexican Military*. Austin: U of Texas P, 1990.

"Soldadera." *Enciclopedia universal ilustrada europeo-americana*. 1st. ed. 1927.

Soto, Shirlene. *Emergence of the Modern Mexican Woman: Her Participation in Revolution and Struggle for Equality, 1910-1940*. Denver: Arden Press Inc., 1990.

Taibo, Paco Ignacio. *María Félix: 47 pasos por el cine*. Barcelona: Planeta, 1986.

Filmes:

Arráncame la vida. Guión de Roberto Sneider y Ángeles Mastretta. Dir. Roberto Sneider. Altavista Films/La Banda films, 2008.

Como agua para chocolate [Like Water for Chocolate]. Guión de Laura Esquivel. Dir. Alfonso Arau. Miramax, 1993.

El compadre Mendoza. Guión de Fernando de Fuentes, Juan Bustillo Oro and Mauricio Magdaleno. Dir. Fernando de Fuentes y Juan Bustillo Oro. Cinemateca, 2006.

El Prisionero 13. Guión de Fernando de Fuentes y Miguel Ruíz. Dir. Fernando de Fuentes. Cinemateca, 2006.

Enamorada. Guión de Íñigo de Martino, Emilio Fernández y Benito Alazraki. Dir. Emilio Fernández. Panamerican Films, 1946.

Juana Gallo. Guión de Miguel Zacarías. Dir. Miguel Zacarías. Producciones Zacarías, 1961.

La Adelita. Guión de Ernesto Cortázar, Emilio Gómez Muriel y Guillermo Hernández Gómez. Dir. Guillermo Hernández Gómez y Mario de Lara. Iracheta y Elvira, 1937.

La constitución. Guión de Eduardo Lizalde y Miguel Sabido. Dir. Ernesto Alonso. Telesistema Mexicano S.A., 1970.

La Cucaracha. Guión de José Bolaños, Ismael Rodríguez y Ricardo Garibay. Dir. Ismael Rodríguez. Películas Rodríguez, 1958.

La negra Angustias. Guión de Matilde Landeta. Dir. Matilde Landeta. TACMA, 1949.

La soldadera. Guión de José Bolaños. Dir. José Bolaños. Studio Latino, 1967.

La sombra del caudillo. Guión de Julio Bracho y Jesús Cárdenas. Dir. Julio Bracho. STPC de la RM, 1960.

La Valentina. Guión de José María Usaín, Gregorio Wallerstein y Eulalio González. Dir. Rogelio A. González. Cima Films, 1965.

Los de abajo. Guión de Servando González. Dir. Servando González. CONACINE, 1978.

Old Gringo [*Gringo viejo*]. Guión de Aída Bortnik y Luis Puenzo. Dir. Luis Puenzo. Columbia Pictures Corporation, 1989.

Reed, México Insurgente. Guión de Juan Tovar, Emilio Carballido y Paul Leduc. Dir. Paul Leduc. Salvador López, Ollín y Asociados, 1970.

¡Vámonos con Pancho Villa!. Guión de Rafael F. Muñoz, Fernando de Fuentes y Xavier Villaurrutia. Dir. Fernando de Fuentes. Cinemateca, 2006.