



El *acto-espacio* como lugar de representación: las mujeres de la Guerra Mexicana en cinema

Dr. Francisco Manzo Robledo

Foreign Languages and Cultures
Washington State University

Resumen: La economía del acto-espacio aquí propuesta está a cargo de las estrategias sobre el manejo, la producción, la distribución y la delimitación del actuar. Siendo más preciso, se trata de la economía patriarcal que bien

puede incluir cualquier otra clase de definición puramente en el sentido económico. Una de las partes importantes de la ingerencia de esta economía patriarcal se encuentra tanto en la demanda como la producción de creaciones artísticas dirigidas a la configuración del acto-espacio social. En el caso del cine, propongo como problema por analizar, cómo el relato cinematográfico plantea ciertos espacios de acción por medio de la representación, algunos de esos espacios dentro de la demanda social, otros en algunos casos y en un inicio, posiblemente contrarios o poco acordes a los propuestos por la economía patriarcal, y luego en una función correctiva, cómo estos últimos son reformados para asegurar mantenerlos dentro de lo que sería la demanda de la sociedad imbuida en la ideología hegemónica. El problema se complica precisamente por la amplia colección de factores que en el cine intervienen.

Palabras clave: acto-espacio, cine mexicano, revolución mexicana

*María Félix es una mujer
haciéndola de hombre
haciéndola de mujer.*
David W. Foster.

*Valentín como era
hombre,
de nada les dio razón:
-Yo soy de los meros
hombres
que han inventado la
Revolución
Del corrido
mexicano: “Valentín de la
Sierra” (Luis Pérez Meza)*

Relato [1] consiste en dar cuenta de una historia, narrándola o *representándola*; comunicando sucesos por medio de la intervención de un narrador, o mediante la representación efectuada por personajes, traer al presente lo ('real' o 'ficticio') pasado (de una manera 'real' o 'ficticia'). Esta formalidad puede funcionar en lo estructural, dejando aparte el aspecto ideológico de lo que se cuenta o las implicaciones socio-culturales de lo narrado o representado.

En este ensayo, el término “representación” [2], es utilizado como la actividad consciente, realizada para la definición y delimitación del acto-espacio social y a la manera de Barthes “design to highlight a whole economy of authority and hierarchy, a relation of power in which the subject of representation commands the systems of knowledge and belief within which the world is interpreted and the relevant interpretations socially validated” (Christopher Prendergast 11). Así entonces, en este ensayo se utiliza una consideración más amplia de la palabra, ésta es: la elaboración funcional y delimitación efectiva del acto-espacio social por medio de la estructura discursiva del relato que surge impregnado de la ideología patriarcal imperante. [3]

Ya en otros ensayos he tratado sobre el concepto de acto-espacio, el espacio en donde nuestros actos públicos o privados [4] son juzgados de acuerdo al conjunto de patrones sociales (Plummer 48) y cómo actúan las fuerzas que confinan a dicho espacio. En su conjunto, los acto-espacios de los miembros de una sociedad son

manejados por una especie de *economía* [5] en un sentido amplio, o la macroeconomía del acto-espacio. La economía del acto-espacio aquí propuesta está a cargo de las estrategias sobre el manejo, la producción, la distribución y la delimitación del actuar. Siendo más preciso, se trata de la economía patriarcal que bien puede incluir cualquier otra clase de definición puramente en el sentido económico. Una de las partes importantes de la ingerencia de esta economía patriarcal se encuentra tanto en la demanda como la producción de creaciones artísticas dirigidas a la configuración del acto-espacio social. De cualquier forma, la estrategia incluye la intención de convertir todo producto cultural en maniobras funcionales para la circunscripción del acto-espacio de todo individuo en una sociedad.

Numerosos son los emisarios que funcionan, explícita o implícitamente, estableciendo un conglomerado para el cabal cumplimiento de los mandatos de la ideología hegemónica en una sociedad. En el medio creativo, uno de estos es el cinema en donde se pueden conjugar toda una serie de prácticas que desembocan en la representación que el espectador recibe. Se acepta entonces que los medios masivos de comunicación influyen en gran manera en la formación de actitudes culturales, con el intento de moldearlas, y de alguna manera, emitiendo juicio sobre las mismas y otras no aceptadas fuera del acto-espacio social.

Otra de las estrategias es el uso del discurso, y dentro de éste, el lenguaje y como se dijo en otro ensayo:

El lenguaje, como herramienta comunicativa y de expresión, es un adminículo fatal con bordes en demasía y frecuentemente utilizada en contra de la subalternidad. El individuo, en la sociedad, utiliza el lenguaje de la forma que es construido dentro de la misma. Es decir, el lenguaje es un constructo social producto de ese campo de juego marcado y encubierto por la ideología predominante. Ya David Bergman en su libro *Gaiety Transfigured* (1989), a manera de queja, resalta cómo el lenguaje del mismo escritor *gay* no refleja su identidad (aun cuando el autor *gay* trate de hacerlo), porque se ve obligado a hacer uso del lenguaje del patriarcado; así entonces, el lenguaje en sí, en su esencia, se encuentra marcado por las características mismas de lo que un escritor como Bergman desearía rectificar. (Manzo-Robledo 28)

En el caso del cinema, propongo como problema por analizar, cómo el relato cinematográfico plantea ciertos espacios de acción por medio de la representación, algunos de esos espacios dentro de la demanda social, otros en algunos casos y en un inicio, posiblemente contrarios o poco acordes a los propuestos por la economía patriarcal, y luego en una función correctiva, cómo estos últimos son reformados para asegurar mantenerlos dentro de lo que sería la demanda de la sociedad imbuida en la ideología hegemónica. El problema se complica precisamente por la amplia colección de factores que en el cinema intervienen. Sin embargo, es posible efectuar el análisis dirigiendo la atención a dos aspectos fundamentales de la economía patriarcal como son, la oferta de acto-espacio y la demanda del mismo por los miembros de una sociedad: lo que se ofrece por medio de la producción cinematográfica y cómo, en el cine conformista, esto se ajusta a lo que se demanda de acuerdo a la cultura que finalmente cumple con la postulación social y que responde al acto-espacio modelado.

El llamado Cinema de la Revolución Mexicana es sin lugar a dudas un amplio campo de creación, imbuido en un imaginario masculino sobre el comportamiento, sin considerar la violencia inherente en los hechos narrados, de entes históricamente hendidos por la economía del acto-espacio patriarcal: mujer - hombre. Por otro lado, el periodo cinematográfico aquí incluido, con la representación de la mujer, va al

paralelo de lo que dice Joanne Hershfield: “show how woman, as an already existing sign of ambiguity in Mexican culture (virgin/whore, mother/femme fatale, nurturer/destroyer), served as a ready-made symbol of the instability of social and sexual relations in Mexico in the 1940s but may be traced to earlier representations grounded in historical legend and cultural myths.”(3), esto es algo también notado por Lucy Fischer con relación a la utilización de los mitos en el cinema (32).

Si bien es cierto que el uso de estereotipos en la representación es común tanto para hombres como para mujeres, es significativo insistir en que el papel de la mujer en el cine (la virgen, la prostituta, la vampiresa, etcétera) ha sido enmarcado alrededor de su atracción física o el juego romántico alrededor de la(s) figura(s) masculina(s); como ya lo ha notado Myra Jehlen: “women cannot write monologues; there must be two in the world for one woman to exist, and one of them has to be a man.” (cit. en Fischer, 12), y es a esta dependencia de parte de la mujer que le llamo el síndrome de la Bella Durmiente (SBD); así, y como de paso, se ha normalizado la relación heterosexual como única dentro del acto-espacio *públicamente* aceptable en el aspecto de la orientación sexual. Recordemos que, aunque el patriarcado tiende al control de todos los actos, son primeramente los públicos en donde se presta mayor atención, quedando los privados más al propio individuo(s), haciendo eco del refrán popular: *Lo que no se ve, no se siente*. Por otro lado, no obstante, al hombre se lo representa independiente de la figura femenina, siempre en papeles autónomos, sin definición relativa o dependiente: contra la naturaleza, contra la maldad, probando su hombría, aún en muchos de los casos en los que una mujer es, supuestamente, la figura principal, la estrella de la película.

Cualquier relato sobre o supuestamente imbuido en la Revolución Mexicana [6] tiene una generalmente aceptada importancia ya que este evento (fondo histórico en películas) es considerado como el parte aguas del cambio en México, periodo que se inicia con el derrocamiento del presidente Porfirio Díaz (1830-1915) y el ascenso al poder de Francisco I. Madero (1873-1913) [7]. Por otro lado, el cine mexicano de la Revolución ha servido como instrumento de proselitismo político nacionalista y por sus características de producción sometidas a las decisiones burocráticas gubernamentales, ha sufrido las influencias del tradicional machismo mexicano proveniente de figuras en puestos políticos de decisión, a diferencia, en lo general, de la novela de la revolución (Deborah E. Mistrón 3), aunque no por eso dejemos de encontrar narrativa en la misma dirección.

El papel de la mujer en el cinema mexicano ha sido tratado por varios críticos de una manera más o menos profunda (Héctor Martínez Tamez, Deborah E. Mistrón, Charles Ramírez Berg, Eli Bartra, Julia Tuñón, Joanne Hershfield, entre otros). Sin embargo, en este ensayo se plantea a la Revolución no sólo como el fondo histórico de la acción cinematográfica, sino a la manera de la propuesta de David W. Foster, en su libro *México City in Contemporary Mexican Cinema*, con el espacio físico de la ciudad de México en las películas que analiza: “The city is not a setting, but part of the overall effect of meaning for the film, and as such it is brought into being as much as the characters and plots.” (x). En este ensayo, a la Revolución no se le considera sólo como el trasfondo histórico de la acción cinematográfica, sino que el mismo movimiento armado conforma un protagonismo que moldea los acto-espacios de los representados e impone condiciones bajo la ilusión de una causa superior en beneficio de la patria, renovadora e iniciadora del cambio para la modernidad mexicana, sirviendo así a la vez como procedimiento promocional, pero ante todo, como otra argumentación para restringir el acto-espacio social sobre todo de la mujer que, con la Revolución, “perdió el rumbo”, como quizá también se juzgaría que la mujer estadounidense lo perdió cuando ante la salida de hombres a la Segunda Guerra Mundial, se apersonó en las fábricas y oficinas y ya no quiso regresar a ser sólo ama de casa. No es caso único de la Revolución Mexicana el hecho de que la violencia engendre funestas consecuencias contra los sectores más desprotegidos: mujeres y

niños, sí lo es que un hecho histórico sea “revivido” (por medio del cine) y se convierta en un imaginario como protagonista para la continuidad de la hegemonía ideológica, como es el caso en las películas de la Revolución de 1910 en México.

En la presentación del libro *Las mujeres en la Revolución Mexicana*, Guadalupe Rivera Marín menciona la cifra de dos mil mujeres escogidas para el compendio de biografías en el *Diccionario Histórico y Biográfico de la Revolución Mexicana*, sin embargo, hasta la fecha, ninguna película mexicana ha incorporado a una de esas mujeres, y menos a las que quedaron sin nombrar en dicho diccionario: soldaderas y las juanas, las mujeres de servicio doméstico y sexual, sin nombre, sin apellido, pero útiles a la causa bélica. Entonces, si mujeres como Dolores Jiménez (Aguascalientes, Méx.: 1848-1925), primero maderista y luego zapatista, que intervino en la elaboración del *Plan de Ayala* (INEHRM, 25), y Hermila Galindo Acosta de Topete (Ciudad Lerdo, Méx.: 1896-1954), maderista y luego carranzista, activista política (INEHRM, 122), no aparecen en ninguna parte de la cinematografía de la Revolución, ¿qué se podría esperar del resto? Mientras que en el cine se hace referencia a la soldadera, en lo impreso (uno quisiera pensar que por la falta de documentación al respecto) se hace referencia a la intelectualidad y de todas maneras, la mujer queda mal representada [8]. Definitivamente, la Revolución Mexicana no promovió el avance por la causa femenil (Hershfield, 26), por el contrario, en el periodo posrevolucionario se harán los intentos para reacomodar a la mujer en el lugar apropiado, y las películas son sin duda parte del discurso patriarcal para la “nueva” definición de la mujer en el México moderno.

Como se verá posteriormente, los relatos, las representaciones en las películas [9] de la Revolución que aquí se analizan, en su conjunto, conforman un código de comportamiento propuesto, en el periodo posrevolucionario (Hershfield, 8), como oferta a la demanda nacional por el cambio hacia la modernización del medio social mexicano. En lo particular, son una delineación de cómo debe ser manejado el espacio de comportamiento femenino. A manera de moraleja, las películas incluyen los posibles alcances cuando se actúa en forma contraria a la economía patriarcal. En lo general, son las directrices que marcan los cánones del comportamiento en una sociedad masculinista. Es decir, cuáles son los efectos específicamente sobre una mujer transgresora, notándose que el *hombre* revolucionario, “inventor de la revolución” de acuerdo al corrido mexicano, siempre con la parte protagonista en la Revolución, está más o menos exento de tales limitantes. El acto-espacio masculino, medido por los parámetros culturales de una sociedad del y para el hombre, es mucho más amplio que el femenino.

Aún así, es la Revolución, como protagonista, la que finalmente cataloga el comportamiento masculino: la lucha armada es entre el revolucionario (honesto, valiente, humilde, etcétera) contra el federalista (traidor, corrupto, etcétera).

Lo indicado anteriormente con respecto a la representación femenina se puede observar aún con mayor énfasis en las ocasiones en que la mujer es la estrella principal de la película [10]. Así entonces no es solamente la representación por contraste de la mujer: mala-buena, virgen-prostituta (ver Janice R. Welsch, de las primeras intelectuales en tratar comprensivamente el tema de los arquetipos en el cine), sino que se conforma un ofrecimiento de vida a seguir (lo socialmente aceptable) contra el modelo a evitar (lo marginal), ya que, finalmente, el bien social triunfará sea cual sea la consecuencia para el individuo trasgresor. Así, la mujer infractora, por lo general un carácter primario en la película, será sancionada por las consecuencias de sus hechos y en ocasiones el mismo destino se pone de parte del ‘bien social’ para el arreglo económico; en contraste también, la mujer cuyo actuar se conforma al acto-espacio social es, por lo general, sumisa y ensalzada por colación. Esto no sucede en términos absolutos, la oferta es en muchos casos alabeada, no directa, pero finalmente conformándose así, por medio del cine dirigido a las masas,

constituyendo un proceso de ‘naturalización’ o de lo que ‘así debe ser’ para que la sociedad patriarcal perviva.

En este ensayo se analiza la representación de la mujer planteada por las siguientes películas: *Con Los Dorados de Villa* (Lucha Reyes; Director: Raúl de Anda, 1939); *La Cucaracha* (María Félix; Director: Ismael Rodríguez, 1958); *Juana Gallo* (María Félix; Director: Miguel Zacarías, 1960); *La soldadera* (Silvia Pinal; Director: José Bolaños, 1966). Estas películas son escogidas porque son producidas en un amplio periodo posterior a la Revolución, lapso en el que supuestamente, ya se habían consolidado los resultados de la justa bélica y México estaba en un camino hacia el progreso democrático, y entre otras cosas, había nacido ya el partido político anteriormente hegemónico: el PRI. Por otro lado, estas películas se encuentran dentro del tiempo considerado como el de la modernización de México, quizás, para la economía patriarcal, más urgido en consolidar el dominio social posterior al caos y ‘destrucción de valores’ por los comportamientos marginales durante los años de guerra. La crítica de las películas se concentra en la representación como oferta al espectador, no en la calidad de producción, actuación o argumento.

***Con los Dorados de Villa (1939).* [11]**

La trama de esta película, en resumen, es como sigue: Después de una sangrienta batalla, moribundo, el general Navarrete pide a sus tres amigos y subordinados, el Coronel Domingo (Domingo Soler), el Mayor Pedro Mondragón (Pedro Armendáriz) y el Mayor Fernández (Emilio *El Indio* Fernández), que se hagan cargo de primero buscar y luego entregar a su hija, Rosa Navarrete (Susana Cora), para que ésta se case con su prometido. Cuando los generales la encuentran, Rosa está en un convento de monjas, sale de allí y viaja con los ya mencionados en las filas villistas. Cautivados por la belleza y la virginal inocencia de la joven vestida de blanco, acentuada por las tomas de la cámara e iluminación especial a la que se somete, los tres militares se enamoran de ella, pero Rosa (nombre alusivo a la belleza y pureza) [12] a su vez se interesa, con nutrido recato, sólo en Pedro, lo que genera pequeños disgustos y problemas de celos entre los tres dorados de Villa. Convenientemente, el guión, con la Revolución en su papel preponderante, arregla el embrollo romántico para conformar con la propuesta social de un solo hombre para una mujer (por el contrario, limitante que no se pone al hombre): El Mayor Fernández muere en un tiroteo por defender a la joven, y el Coronel Domingo muere en una batalla contra los federalistas al entrar a un pequeño pueblo; esto, más o menos le libra de obstáculos el camino a Pedro, porque todavía queda el prometido de la joven. Por otro lado, el ingeniero De Alba, federalista y con la encomienda de dinamitar las vías y los ferrocarriles de Villa, resulta ser el prometido de Rosa. Los villistas capturan a De Alba, que a punto de ser fusilado es indultado por el Mayor Pedr [13]o. Este militar villista es fiel a la demanda del revolucionario honesto, y en este caso sacrificado por el amor y la promesa que había hecho ante el lecho de muerte de su superior. El Mayor le sugiera a Rosa que huya con su prometido y se aleje del ajetreo de la Revolución. Sin embargo, Rosa, convencida por lo que ha visto durante su estancia con los revolucionarios, abraza el movimiento rebelde como un causal superior. Por otro lado, esta ‘buena’ mujer no puede amar a un traidor como su prometido, ya que sería su copartícipe en la perfidia. Así entonces, entre líneas, la Revolución, el movimiento bélico regenerador del México moderno, empuja a la dama a escoger lo que la sociedad pediría: el triunfo del amor ‘leal’, por un ‘hombre valiente y honrado’, y decide irse con Pedro para continuar con la Revolución.

En esta película la parte principal masculina está en los oficiales revolucionarios (Domingo Soler, Pedro Armendáriz y Emilio Fernández) encargados de llevar a la

hija (Susana Cora) de su jefe muerto para que se case con su prometido. La parte femenina está a cargo de la joven casadera y Adela (Lucha Reyes) una revolucionaria de clase baja y comportamiento claramente evidenciado, diferente al de Rosa.

La oferta a la demanda social en esta película se consume, cuando por medio de la representación propone el espacio de actuar social aceptado o no, en la conducta de las dos mujeres en el medio de la Revolución, un medio en el que el caos [14] es constante, pero que axiomáticamente no llega a conformar una excusa completa para que el comportamiento quede totalmente fuera del acto-espacio social: Rosa, es educada en escuela particular religiosa, en donde tiene su resguardo y protección, mostrando así la superioridad de la educación particular contra la ineficiente o inexistente del estado. La joven, modosa, inicialmente muestra su buena crianza de mujer enterada de las exigencias de la sociedad para con una mujer de su clase: casi la mujer mariana. Opuesto a este comportamiento de una mujer de sociedad como Rosa está el de Adela. Ésta, con sus acciones ‘masculinoides’, aunque usando todavía vestido, parece ser un reflejo fiel del carácter de la cantante de la vida real primero y luego actriz (ya famosa por sus desplantes contrarios a su posición de mujer en la sociedad patriarcal) que la representa: mujer de fuerza, tomadora y cantante, con sus carrilleras entrelazadas en el pecho. Es decir una mujer de mucha bala en pecho. En esto también podemos indicar que el ofrecimiento está acorde a la expectativa del público: Adela es la mujer que ha rebasado el límite del acto espacio marcado para una mujer de “respeto”, es decir, el espacio de la mujer mariana [15]. Adela representa una mujer, si no descarriada (liberada), sí alejada del espectro patriarcal, y que enfrenta a la vida como mejor le place sin depender del hombre, más bien sospechando del comportamiento masculino. Aunque el personaje en sí no está muy elaborado en la película, lo anteriormente dicho queda bien marcado intentando una separación completa del acto-espacio social femenino de esta mujer, ya que refuta la dependencia de la mujer del hombre. Adela (probablemente un eco del nombre *Adelita*, célebre mito de soldadera de la Revolución, encontrada en la popular canción, elogiando la valentía pero más su servicio sexual) [16] es del tipo de mujer que se define sola, sin la dependencia del hombre. Sin embargo, como consecuencia a su desplante por la independencia, en la película también es marcado el contraste sobre el trato que reciben las dos mujeres: mientras Rosa encuentra comprensión y cuidado de parte de los hombres, Adela recibe una relativa indiferencia, se vuelve otra más; esta última ha perdido “algo” propio de una mujer. Rosa, por otro lado, tiene consigo la ‘valía’ de lo femenino, y ésta es la oferta del patriarcado: la mujer “femenina” tiene mayor valor ante los hombres y por ende, en la sociedad. Por medio del relato, los dos caracteres son ofrecidos, para luego proponer la valía del comportamiento de cada uno por medio de la respuesta del medio en la representación.

Este esquema de compromiso social, manejado por la economía patriarcal, pareciera que se rompe al final, cuando Rosa decide dejar a su prometido De Alba, ahora soldado federalista (el compromiso del casamiento es hecho con anterioridad en la familia y confirmado por el padre a la hora de su muerte, que por supuesto ignora que De Alba fuera federalista), por el amor del revolucionario Pedro. Podría cuestionarse, con toda razón, el giro de esto en la trama, pero no hay que olvidar que el público espera que sea la Revolución la que siempre debe quedar como un movimiento trascendente a todo lo demás; Rosa cumple con esto, por un lado, al decidir por continuar con el movimiento, pero ahora como una revolucionaria que tendrá a un hombre para que la proteja: Pedro. Para Rosa, su definición queda puntualizada por la relación heterosexual, la “congruencia social”: sin Pedro, Rosa quedaría a la deriva, esto, otra vez, de acuerdo a la demanda en la cultura patriarcal. Por otro lado, esto no sucede con Adela, ella es revolucionaria, sí, pero por lo mismo, la Revolución no es excusa, por lo contrario, una mujer revolucionaria y que sigue en su papel de mujer, es parte del imaginario masculino romántico. Adela, aunque no exceptuada de ese imaginario, representa el objeto de la mirada del macho. Adela,

con su ánimo de independencia se hace mujer suelta, ‘de todos y de ninguno’, aunque sea ella quien finalmente decida lo que le venga en gana, pero esto sería ya otra película.

Lo que parece ser una historia romántica o melodramática, en realidad, leyéndolo perversamente, podría mostrar el cómo una mujer, sin importar la clase o educación social, puede sucumbir ante las estrategias amorosas de un hombre “de verdad” como lo sería el revolucionario modelo, Pedro en este caso, comparado con el federalista, casi traidor a la patria, e indultado (como en las corridas de toros: al borde de la muerte) el ingeniero De Alba. Éste último, al final de cuentas queda reducido en su hombría al no ser capaz de luchar por la mujer de valía. Es decir, el ser antirrevolucionario es sinónimo de falta de hombría. Esta interpretación no la encontramos en la película, pero ahí es obvio que De Alba queda reducido a un figura segundona, más que nada por su posición en el bando que elige durante la Revolución. Entonces, este movimiento no es sólo el marco histórico de la película sino un elemento catalizador que funciona acorde a la economía patriarcal que lo maneja en la representación.

Últimamente, tanto Rosa como Adela se encuentran al final de la película en las mismas circunstancias: arrastradas por *la bola*, con un futuro incierto ofrecido por lo que resulte de la Revolución.

***La Cucaracha* (1958) [17]**

Agotado, casi sin tropas, y con las que lleva muy desgastadas, el villista coronel Zeta (Emilio *El Indio* Fernández) llega a un pueblo controlado por sus correligionarios los carrancistas. Aunque son aliados en el movimiento, acusándolos de cobardía y corrupción, Zeta encarcela y ordena fusilar al coronel Zúñiga comandante de la plaza y a varios de sus hombres por no haber apoyado la última campaña militar en donde urgía la ayuda: Zúñiga aduce falta de munición, Zeta le reclama la falta de hombría. Posteriormente Zeta toma el control del pueblo. Entre los muertos en la batalla está el amante de la *Cucaracha* (María Félix), una bragada soldadera, vestida con ropa de hombre, que capitanea un grupo de mujeres armadas. Es claro que aquí las mujeres toman el lugar de hombres y, lo más grave, que tampoco fueron en auxilio de las fuerzas zetanas; es claro que de entrada existe aquí ya una doble marca sobre las mujeres de este grupo.

La *Cucaracha*, mostrando la independencia de carácter, no da indicio de dolor por la muerte del amante, todo lo contrario, se muestra dispuesta a continuar con otra conquista amorosa. La representación la muestra así separada de lo que sería el comportamiento de una mujer circunscrita al reclamo social [18]. A los combates durante la Revolución entre las tropas, se suman los enfrentamientos, dentro del juego romántico, entre Zeta y la *Cucaracha*, y para complicar o completar el imaginario masculino, se tiene la aparición de Isabel (Dolores del Río), una mujer burguesa obligada por la muerte de su esposo (un profesor de escuela, forzado por Zeta a incorporarse a la lucha) a unirse al grupo de revolucionarios. Es claro que aquí Zeta tendrá que ‘cumplir’ en lo sexual, que dicho sea de paso, la película no lo confirma, con las dos damas [19], aunque una sola gane su corazón, después de todo, él es hombre. Isabel es la contraparte de la *Cucaracha*, nada agresiva sexualmente, y que muestra cómo debe comportarse una mujer que exterioriza el dolor por la muerte del compañero, aún involucrada en la lucha revolucionaria. Zeta, hombre revolucionario honorable, es atraído por esa característica de la mujer mariana, pero al unísono, no desecha el ofrecimiento sexual por parte de la *Cucaracha*, después de

todo debe mostrar su hombría aún en el caso de la relación sexual ‘fácil’, sin compromiso.

La *Cucaracha*, mostrando su falta de apego a cómo debe comportarse una mujer del aceptable modelo mexicano, toma como amantes a generales de la Revolución. La *Cucaracha* queda entonces definida por el amante en turno, a pesar de que no hay en la película más que el muerto y Zeta. Sin embargo, la representación de esta mujer conlleva al espectador a la figura de la vampiresa, abominada públicamente, pero que en lo privado, y quizá en el fondo, muchos machos mexicanos quisiéramos en nuestra cama; la *Cucaracha*, no puede existir sola, en la representación necesita un hombre para definirla, pero es el espectador el que completa la definición por medio de la ideología imbuida. Se hace notar que cuando se nombra al implícito “espectador”, no se hace diferencia alguna de género, porque la visión mencionada no es función del mismo sino función del bagaje ideológico presente; esto se cumple en todas las películas de propaganda.

Al inicio de la película, la *Cucaracha* se encuentra con Antonio Zeta [20] de quien se ‘enamora’, aunque realmente, lo que se muestra es el deseo erótico de una mujer, exactamente igual que mostraría un hombre su deseo erótico. Sin embargo, al ser la mujer la que inicia el juego sexual, por lo mismo, es públicamente inaceptable su postura de vampiresa. Sin ser inicialmente correspondida, como ella lo esperaba, en su condición de mujer bella, codiciada y orgullosa, esencia de mujer fatal, continua buscando la relación sexual. Zeta llega a dominarla como ningún otro (de nuevo, en la película no se presenta esto, son los comentarios los que lo proponen), haciéndole sentir que su lugar ahí es de estar “para lo que está”, es decir, para complacer a los hombres en el intercambio sexual. Zeta tiene relaciones sexuales con la *Cucaracha* pero también se enamorará de Isabel, a la que le guarda respeto y consideración, reproduciendo el modelo, *quasi* socialmente aceptado, del hombre en donde la mujer de la casa grande es puesta en una posición casi de pedestal, mientras que la mujer de la casa chica es la que provee la satisfacción sexual; es bien claro el *representado* intento de las dos mujeres: ser definidas por pertenecer a Zeta, aunque éste no corresponda tal pertenencia. Aquí podemos observar el mismo modelo impuesto en la película de *Con los dorados de Villa*. Mientras a la *Cucaracha* se le degrada a lo de objeto sexual, a ser una prostituta, a Isabel se le guarda consideración en su condición de mujer educada venida a menos no por su gusto sino por la desgracia de la Revolución, movimiento que ella misma acepta finalmente, pero desde un posicionamiento dentro del espacio modelo para la sociedad: en apoyo del hombre, sin la independencia. La Revolución reivindica su deseo de vivir guardando su ‘honestidad’ sin importar el caos y desde luego, en ella recae el supremo orgullo de una mujer: el sacrificio por la nación.

Entre las dos mujeres nace una especie de rivalidad por el amor de Zeta, con la *Cucaracha* provocadoramente buscando el amor del general, mientras que Isabel se la muestra en el papel de la mujer que propone el idilio desde una posición de querer ser conquistada sin mostrarlo, con delicadeza pero sin rechazo, la mujer pasiva, contrario a la *Cucaracha* que intenta ser la conquistadora, muy pugnaz, en total desafío a la demanda social. Al final de la película, la figura de *La Cucaracha* queda muy aislada, proponiendo una situación de derrota por su estado de ingravidez, y luego, de madre soltera, que sin duda en los tiempos en que se produce la película resultaba una afrenta no sólo para la mujer sino para toda la familia. En este caso, peor todavía, ella se encuentra completamente sola [21]. La *Cucaracha* se separa de la tropa para luego dar a luz al hijo del general Zeta que muere en batalla. La *Cucaracha*, con el hijo en sus brazos y no sin antes rogar por el bautismo católico al cura del pueblo, decide continuar con los revolucionarios. La película propone, que la *Cucaracha* posiblemente va a la caza de otro hombre.

En esta película, fiel a su tradición cinematográfica, María Félix, como dice Foster, lleva el papel de “una mujer haciéndola de hombre haciéndola de mujer” (Foster, conversación privada.) Es precisamente en el *hacerla de hombre* donde se efectúa un intento de desplazamiento aparente de la figura masculina y por lo mismo, un desplazamiento negativo de la figura femenina. También fiel a lo que demanda el público mexicano, la película ofrece los dos extremos del imaginario masculino: la libertina/prostituta, la *Cucaracha*, y la casi virgen Isabel, que también, como Rosa en *Con los dorados de Villa*, continúa en la Revolución. La Revolución es la que finalmente moldea el destino final de los personajes, así se tiene por un lado el nacionalismo heredado de la lucha armada y por el otro el requerimiento social que debe ser finalmente el que prevalezca.

Juana Gallo (1960) (¿Realmente Ángela Ramos?)

En esta película, María Félix también encarna al personaje principal femenino, y se supone, es la estrella de la película entera. Aquí al espectador se le ofrece cómo la generala revolucionaria se forja por la exigencia de la venganza por la muerte de su padre y de su prometido: Éstos ha sido ahorcados por protestar contra las órdenes de un general federalista. A la postre, también se ofrece cómo se efectúa el sacrificio propio por el bien de la nación, pero el cual, como ocurre fuera de un acto-espacio aceptado, tendrá otras consecuencias.

En esta película, lo más importante es el desplazamiento múltiple de la figura masculina. Sin embargo, por tal hecho, el espectador debe esperar que el final sea también, al igual que en *La Cucaracha*, un final de moraleja.

La representación en esta película, más que en *La Cucaracha*, propone un eje de crítica psicológica-falocéntrica, con la caracterización ya alabeada de que la mujer, como en este caso, busca definirse por medio de la autoridad masculina, con un reemplazo hacedero: ausencia de falo - por liderazgo. Por sugerente que la propuesta parezca, no la considero tan efectiva, para los objetivos del patriarcado, ya que la oferta exigiría una identificación, por parte del espectador, más allá de los niveles intelectuales esperados en una cultura general y por un planteamiento en un medio masivo. Sin embargo, viéndolo de otra forma, la propuesta se reduce al desplazamiento de lo masculino como se trata en lo que sigue.

Paradójicamente, en la primera escena de la película, Juana se encuentra arando la tierra con el auxilio de una yunta de bueyes: una labor netamente masculina, que como se propone en la película, de inicio no cuadra con la demanda social. Sin embargo, aquí se le ofrece al espectador como si fuera algo ‘normal’ [22], lográndose una desfamiliarización. Al mismo tiempo, aquí muestra de lo que será Juana capaz en el futuro: Juana no es una mujer cualquiera, puede arar la tierra como lo haría un hombre.

Como se dijo antes, en esta película se efectúa un desplazamiento múltiple de la figura masculina, la oferta, la representación cinematográfica, aparentemente es contra la corriente social. Sin embargo, por tal hecho, el final será también al igual que en *La Cucaracha*, un fin moralista. Como se dijo antes, en escenas importantes, Juana (María Félix), en su papel de mujer de campo, con un mínimo de educación, desplaza la figura masculina en varias instancias: El desplazamiento inicial ya se mencionó, es cuando Juana se encuentra arando la tierra, manejando la yunta tirada por el buey, lo cual podría prestarse a una interpretación cultural muy propia y cargada de doble sentido [23]. La segunda instancia ocurre cuando Juana toma el lugar de jefa de las fuerzas rebeldes en su pueblo, imponiendo su liderazgo con la

actitud propia de una mujer decidida: Juana se enfrenta a los soldados federalistas, no por una expresión política, eso, de acuerdo a la cultura, se deja a los hombres, sino por algo propio de una mujer, por la defensa de la familia [24], en este caso su padre y su prometido. Es decir, Juana lo hace desde la posición asignada por la sociedad: la mujer preocupada por el bienestar del núcleo familiar. Sin embargo, a la postre, Juana toma el liderazgo con una inherente violencia, mostrando ser la más fuerte en actitud retadora contra el liderazgo de hombres ya que éstos fueron poco efectivos en el trance [25].

La tercera instancia de desplazamiento de la figura masculina, es una escena que antecede en muchos años lo que se hace como método de trasgresión en la película *Danzón* (Maria Novaro, 1993): la mujer como sujeto y el hombre como objeto desde la visión del espectador. En esta película, Juana liderea también en el aspecto amoroso, porque efectúa la ‘conquista’ del hombre (desde su posición de mujer, pero actuando como hombre), dejando a éste como el objeto a ser conquistado por medio del arma de doble filo: su belleza y su posición superior en la tropa [26]. Otro desplazamiento ocurre durante gran parte de la película: Juana sin ser mujer provocadora o liberada, logra enamorar a varios hombres a la vez, y lo que es más, todos estos hombres lo saben y no pueden hacer más que consentirlo. Es decir ella es la que tiene, abiertamente, múltiples (tres) enamorados. Esta película parece poner abajo todo lo dicho anteriormente. Sin embargo, el fin de la película se encarga de poner todo en su lugar, y es de nuevo la Revolución (en la famosa batalla de Zacatecas) como factor decisivo, la que emerge para lograr el orden dentro del caos social causante del comportamiento (masculino-femenino) especial de Juana: El final de la película funciona como moraleja, hay una especie de arreglo salomónico que evita especular sobre cómo / por qué, esta mujer se sale con la suya con sus acciones tan fuera del acto-espacio social. En la escena final, con la Revolución en su mayor apogeo, en un instante mueren sus tres enamorados y Juana queda sola; con la muerte de los tres galanes prácticamente en una misma serie consecutiva de cuadros de una escena, casi como si hubiera sido un castigo divino por el comportamiento fuera del espacio social de la mujer. Así cierra la película con Juana solamente con sus ayudantes de tropa. A lo lejos la Revolución continúa; el primer plano ya quedó resuelto por ésta, y ahora queda resolver lo del trasfondo: la famosa batalla de Zacatecas [27].

Habrà que notar que, con la muerte de sus enamorados, la soledad en que se encuentra, conlleva, para el espectador, la falta de definición de la mujer: a pesar de ser, supuestamente, ella un personaje importante en la Revolución. Al final, la película la coloca sola ante la naturaleza abierta, inhóspita y plagada de muerte, no se puede más que evocar a la célebre escena final de *Gone with the Wind* (1939) con Scarlett (Vivien Leigh), sola, sus enamorados muertos y ante el panorama desolador de la Guerra Civil.

La soldadera (1966)

La trama de la película es bastante simple: Lázara [28] (Silvia Pinal), hija del encargado de la terminal del tren en un desolado paraje mexicano, se casa con su enamorado Juan, con la única ilusión de tener su propia casa. La Revolución mexicana interrumpe su sueño cuando Juan (Narciso Busquets) es llevado por la *leva* a pelear en las fuerzas federalistas del gobierno. Al morir su esposo a manos de los villistas, Lázara se junta con un general (Jaime Fernández) con el cual tiene un hijo.

De todas las películas, es en esta, en donde más claro queda el papel que las películas asignan a las mujeres. En una escena por demás patética, se ve a Lázara

recibiendo a su pareja revolucionaria (Fernández), y sin mediar más que un seco y corto diálogo, se desnuda para servirle sexualmente. Muere éste y Lázara queda con otro hombre revolucionario que le ofrece ayuda. Ella se queda con la esperanza inicial de conseguir una casa.

De las cuatro películas, ésta es en dónde se da la representación más conmovedora (¿realista?), por la forma del tratamiento de la mujer en la Revolución Mexicana. Aquí la Revolución siempre está en primer plano, en el aspecto en que permea por todos los rincones el ruido, humo y caos de la guerra, es la causa única y suprema.

En la representación de la mujer, además de ser personas casi sin voluntad, se las presenta como una horda de salvajes igualándolas a los revolucionarios de Mariano Azuela en *Los de abajo* [29] en la búsqueda continua de “los avances”. Por otro lado, la película toma escenas idénticas de la narrativa del libro de John Reed, *México Insurgente* [30]. Se hace notar que esta película es la más contemporánea de las cuatro aquí analizadas y producida en los años cuando se supone que la mujer logra mayores cambios por su libertad y derechos.

La visión que la película ofrece es desoladora de principio a fin. En esta cinta es la Revolución y el hombre los que, de nuevo, deciden el futuro de la mujer; su definición depende de fuerzas extrañas a ella. Sin embargo, es la mujer la que mayormente aparece en escena a lo largo de la película: los hombres están allá, en algún lado, entretenidos con sus juegos bélicos, regresan a escena a dormir con sus compañeras para ponerlas en cinta, mientras que las mujeres pasan de un bando al otro cuidando de sus actividades propuestas por la economía patriarcal, el deber de mujer: procrear y cuidar de su hombre, sea del bando que sea, su propia ideología no importa, más bien no existe, la política y la Revolución es cosa de hombres.

Esta película fue elaborada dentro del periodo considerado como cine de transición en el cinema mexicano (1959-69), que pasaba del considerado peor periodo del cine, al periodo en que el gobierno (1970-75; con Luis Echeverría como presidente de México) se hace prácticamente cargo de la industria cinematográfica por medio de los créditos otorgados por Conacine, Conacite I y Conacite II. De las películas escogidas para este ensayo es quizá la que mayormente se adapta a la visión que demanda la sociedad mexicana, y es esta película la que mayormente muestra a la mujer como objeto del hombre.

Podría decirse que la oferta ofrecida en estas películas se vuelve más pesimista a medida que nos acercamos a los años del supuesto cambio mayor en la sociedad mexicana: los sesenta. La representación se hace cada vez más restringida y deplorable, respondiendo a la economía patriarcal en el manejo de los espacios sociales. La representación de la mujer, en todas las películas, no varía en su contenido último, la mujer sigue siendo un objeto que sirve al hombre para sus propios objetivos. Así también, la Revolución, hecho histórico convertido por el patriarcado mexicano en herramienta de dominio y de nacionalismo vacío, se convierte en un protagonista ultra, intocable, irreprochable y por lo mismo, supremo en su injerencia para poner a la mujer en el lugar que le corresponde acorde a la economía patriarcal. La Revolución es aún más poderosa que cualquier estrella de cine, ante aquella todo queda reducido al sometimiento para cumplir con el acto espacio-social: la ‘genuina’ demanda de la cultura mexicana masculinista.

Obras citadas

Azuela, Mariano. *Los de abajo*. Santiago de Chile: Ed. Andrés Bello, 1999.

Balasuriya, Tissa. *Mary and Human Liberation: The Story and the Text*. Harrisburg, Pennsylvania: Trinity Press International, 1997.

Bartra, Eli. "El género en el cine de la Revolución Mexicana." *Casa del Tiempo*. Oct. 1999. 13 Nov. 2002. <http://www.uam.mx/difusion/revista/oct99/bartra.html>

Berg, Charles. "The Image of Women in Recent Mexican Cinema." *Studies in Latin American Popular Culture*. Vol. 8 (1998) : 157-181.

Beristáin, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. México: Ed. Porrúa, 1995.

Brunsdon, Charlotte, ed. *Films for Women*. London: BFI Publishing, 1986.

Cirlot, J.E. *A Dictionary of Symbols*. New York: Dorset Press, 1971.

Correa, Sandra y Walter Jasso. "María Félix 'La Doña': Desplantes, Amantes, Frases..." *Quehacer Político* 13 de abril, 2002: 10-19.

Fischer, Lucy. *Shot/Countershot: Film Tradition and Women's Cinema*. Princeton: Princeton University Press, 1989.

Foster, David W. *México City in Contemporary Mexican Cinema*. Austin: University of Texas Press, 2002.

Hershfield, Jaonne. *Mexican Cinema/Mexican Woman, 1940-1950*. Tucson: The University of Arizona Press, 1996.

Instituto Nacional de Estudios de la Revolución Mexicana. *Con Zapata y Villa: tres relatos testimoniales*. México: INEHRM, 1991.

———. *Las mujeres en la Revolución Mexicana*. México: INEHRM, 1992.

———. *Vivencias femeninas de la Revolución; Mi padre revolucionario*. México: INEHRM, 1991.

Manzo-Robledo, Francisco. *Del romance español al (narco)corrido mexicano*. México, D.F. EDAMEX, 2007.

———. *Las dos caras del discurso homofóbico en México*. Guadalajara, México: Impre-Jal, 2001.

———. "El discurso homofóbico: El caso de *Los muros de agua* de José Revueltas." *CHASQUI Revista de Literatura Latinoamericana*. 27.2 (1998) : 27-37.

Mistrón, E. Deborah. "A Hybrid Subgenre: The Revolutionary Melodrama in the Mexican Cinema." *Studies in Latin American Popular Culture*. Vol. 3 (1984): 47-56.

———. "The Role of Pancho Villa in the Mexican and the American Cinema." *Studies in Latin American Popular Culture*. Vol. 2 (1983): 1-13.

Plummer, Kenneth. *Sexual stigma: an interactionist account*. London: Routledge & Kegan Paul, 1975.

Prendergast, Christopher. *The Triangle of Representation*. New York: Columbia University Press, 2000

Reed, John. *México Insurgente*. México: Editores Mexicanos Unidos, 1986.

Semo, Enrique. “Dos revoluciones: 1810-1910”. Revista *Proceso* #1359 (2002). 20-Nov.-2002.
<http://www.proceso.com.mx/exclusivas.html?eid=2023>

Tamez, Héctor Martínez. *Breve historia del cine mexicano*. México: Colección Práctica de Vuelo. 1983.

Welsch, Janice R. *Film Archetypes*. New York: Arno Press, 1978.

Williams, Raymond. *Marxism and Literature*. Oxford: Oxford University Press, 1977.

Notas:

- [1] El diccionario de la RAE le da la siguiente definición: (Del lat. *relātus*.) m. Conocimiento que se da , generalmente detallado, de un hecho.|| 2. Narración, cuento. Helena Beristáin en su *Diccionario de Retórica y Poética* dice: “La esencia del relato consiste en que da cuenta de una historia; narra o representa una historia; comunica sucesos, ya sea mediante la interpretación de un narrador, ya sea mediante la representación teatral efectuada en un escenario y ante un público por personajes, en la obra dramática” (418).
- [2] Fredric Jameson dice: “For me ‘representation’ is, rather, the synonym of ‘figuration’ itself, irrespective of the latter’s historical and ideological form”, esto refiriéndose a la manera en que la teoría postestructuralista y postmarxista la utiliza “as a synonym of some bad ideological and organic realism or mirage of realistic unification” (348). Christopher Prendergast reconoce dos significados básicos “making present again and standing for” (5)
- [3] Ver lo que escribe Maureen Blackwoods en referencia a representación, particularmente de mujeres afro-americanas, en el libro editado por Caharlotte Brunson, *Films for Women*. (205)
- [4] Hay que considerar que cuando un acto es estrictamente privado, no existe la posibilidad de juicio externo, sólo el juicio del hechor. Sin embargo, el juicio puede emanar desde el mismo individuo que lo ejecuta, y este juicio viene ya impregnado de la ideología imperante o por la ideología que se tiene. Ver *Las dos caras del discurso homofóbico en México*, página 50.
- [5] La palabra economía, en uno de sus significados, es la estructura o régimen de alguna organización, institución o sistema. Raymond Williams menciona que “‘Economy’ was the management of a household and then the management of a community before it became the description of a perceived system of production, distribution and exchange.”(11)

- [6] La importancia de este movimiento aún es tema de mucha actualidad, por ejemplo, Enrique Semo escribe en la revista *Proceso*: “El año de 1940 es una fecha decisiva en la historia de la Revolución Mexicana. Marca el fin de las reformas estructurales y el principio de la era de la consolidación del poder de la burguesía surgida de la revolución”.
- [7] Ver el capítulo “Cinema, Woman, and National Identity”, en el libro de Joanne Hershfield.
- [8] Hay que notar varias publicaciones del Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana (INEHRM), que tienen que ver particularmente con la participación de mujeres en el medio revolucionario, por ejemplo, además del libro ya citado anteriormente: *Vivencias femeninas de la Revolución; Mi padre revolucionario*, y *Con Zapata y Villa: tres relatos testimoniales*.
- [9] Dice Zavarzadeh: “Films, like novels, paintings and even music, are often regarded as reflections, reports, or at the least interpretations of reality: interpretations in the sense of a representation of something prior to and independent from the very historical process of sense making and understanding; in short interpretation as an external and additional act” (91)
- [10] A propósito, para no desviar la atención al punto principal, aquí se evita el juicio sobre la actuación misma de la actriz, que por otro lado no ha sido elogiada por parte de los críticos para actuaciones como las de María Félix . Ver por ejemplo el artículo, hablando sobre el lado oscuro de “María Félix ‘La Doña’: Desplantes, Amantes, Frases...”, de Sandra Correa y Walter Jasso, en la revista *Quehacer Político*.
- [11] Esta película es considerada como una perteneciente al llamado Ciclo de Oro del Cine Mexicano. Fue dirigida por Raúl de Anda, y fotografiada por Raúl Martínez Solares, con un guión de Raúl de Anda y Emilio “El Indio” Fernández. La interpretación principal corrió a cargo de Domingo Soler, Pedro Armendáriz, Emilio “El Indio” Fernández, Susana Cora, Lucha Reyes y Marcus Goodrich, con una duración de 80 minutos, fotografía en blanco y negro.
- [12] “The single rose is, in essence, a symbol of completion, of consummate achievement and perfection...” (J.E. Cirlot, 275)
- [13] De cierta manera, aquí se muestra el carácter localista de la Revolución: cada jefe hacía lo que mejor conviniera a sus ideales.
- [14] No por coincidencia al movimiento revolucionario se le denominó *La Bola* ya que, finalmente, eran muy pocos los que tenían cuenta cabal de los que se estaba gestando en el país.
- [15] Aunque con la Doctrina de la Liberación han surgido voces contrarias a este modelo, véase por ejemplo el libro del sacerdote católico, excomulgado por el Vaticano, *Mary and Human Liberation: the Story and the Text*, de Fr. Tissa Balasuriya. Aquí, el autor nos dice con respecto a mariología: “Mary has been interpreted to favor male domination and conformism to prevailing social inequalities”. Y luego en la misma página : “Mariology has been linked to a theology of domination that has held sway over Western Europe, and has been transposed, with the missionary expansion of the Church, to most of the Catholic world”. (16) Más importante aún es lo siguiente:

“Ideology, too, may have had a significant role in the elaboration of Marian theology. Male domination may have contributed to theological perceptions concerning Mary, and these may, in turn, have helped consolidate the privileged position of men in both religious and social spheres. *Is it possible that the self-interest of the decision-makers and power-holders had a role in the development of Marian theology?*” (18). Podemos contestar a esta pregunta con un rotundo sí.

[16] **La Adelita** - Corrido Revolucionario -

En lo alto de la abrupta serranía
acampado se encontraba un regimiento
y una moza que valiente lo seguía
locamente enamorada de un Sargento.

Popular entre la tropa era Adelita
la mujer que el sargento idolatraba,
por que a más de ser valiente era bonita,
que hasta el mismo coronel la respetaba.

Y se oía, que decía,
aquel que tanto la quería.

Y si Adelita quisiera ser mi novia,
y si Adelita fuera mi mujer,
le compraría un vestido de seda
para llevarla a bailar al cuartel.

Y después que terminó la cruel batalla
y la tropa regresó a su campamento,
por la bajas que causara la metralla
muy diezmado regresó el regimiento.

Recordando el sargento sus quereres,
los soldados que volvían de la guerra,
ofreciéndole su amor a las mujeres
entonaban este himno de la guerra.

Y se oía, que decía,
aquel que tanto la quería.

Que si Adelita se fuera con otro
la seguiría por tierra y por mar,
si por mar en un buque de guerra,
si por tierra en un tren militar.

Una noche que la escolta regresaba
conduciendo entre sus filas al sargento
y la voz de una mujer que sollozaba
su plegaria se escuchó en el Campamento.

Al oírla el sargento temeroso
de perder para siempre a su adorada
ocultando su emoción bajo el embozo
a su amada le canto de esta manera.

Y se oía, que decía,
aquel que tanto la quería.

Y si acaso yo muero en campaña
y mi cadáver lo van a sepultar,
Adelita ¡ por Dios! te lo ruego,
que con tus ojos me vayas a llorar.

[17] Película dirigida por Ismael Rodríguez y fotografía de Gabriel Figueroa. Un guión de Ismael Rodríguez y José Bolaños, con la actuación de María Félix, Dolores del Río, Emilio El Indio Fernández, Antonio Aguilar, Flor Silvestre, Ignacio López Tarso, Cuco Sánchez y Pedro Armendáriz. Tiene una duración de 93 minutos. A color.

[18] En la cultura mexicana, la traición al hombre se puede dar en varios niveles. En este caso, a pesar de que el amante ya está muerto, la cultura exige un periodo de duelo. Cuando se prescinde de éste, es equivalente a una traición a la memoria del muerto, quizá más seria que ‘ponerle los cuernos’ al vivo. Recuérdese que en la mexicanidad, la muerte, aunque se dice que no se le teme, sí se le respeta. Aunque por otro lado también podría decirse que al contrario: el mexicano teme tanto a la muerte que hace una necesidad el convivir con ella para familiarizarse.

[19] Lo cual no era posible en la película de *Con los dorados de Villa*, ya que Rosa sólo podía amar a un hombre.

[20] En esta escena, es interesante el enfrentamiento entre la *Cucaracha* y Zeta. Aquélla, vestida de pantalón, con fuste en la mano, erguida sobre una barda de tabique en una posición relativa de superioridad con respecto a la de Zeta. Aquí es en dónde el relato marca, con la oferta, la desviación en el comportamiento demandado por el espectador imbuido en la ideología patriarcal. La *Cucaracha* no es la mujer mexicana modelo, sus características masculinas la hacen ver fuera del acto-espacio social. Zeta así lo hace notar ordenando que saquen a las mujeres del campamento, a lo cual la *Cucaracha* contesta que ella no es mujer, que es “soldado”. Por otro lado, el modelo de la representación figura una especie antigua, desde Shakespeare, el de *La fierecilla domada*, o la del cuento de Don Juan Manuel, “Lo que sucedió a un mozo que casó con una muchacha...”. Zeta es el encargado de ‘domar’ a la fierecilla representada por María Félix.

[21] Como moraleja de escarmiento de toda aquélla que se ofrece en el intercambio sexual fuera del contrato social: el matrimonio

[22] El espectador no podrá más que admirar lo bien maquillado que se encuentra Juana, el personaje central, para las labores rutinarias y duras del campo, ‘propias de hombres’. Es interesante que en la primera escena, cuando se escuchan unos disparos, Juana corre de derecha a izquierda (con respecto al espectador). Su trote no es uno ‘varonil’, continua guardando la forma femenina, pero pareciera como si es el momento en que existe un paso de su posición de mujer de campo a mujer de fuerza y liderazgo, va de izquierda a la derecha. Mientras que en un caso hipotético del ‘hombre’ que decide, por alguna expresión, mostrar su orientación de homosexual, en la cultura, se le consideraría como si fuera un paso de la derecha (la de la hombría) hacia la izquierda (la femenina).

- [23] El hecho de que al buey se le considere como el prototipo animal del hombre cornudo. En este caso, la mujer maneja al poderoso animal por medio de las riendas. Es decir ella “lleva las riendas” manejando como se le antoje, lo cual se verá en otras escenas.
- [24] Algo semejante sucedió en Argentina con las madres de la Plaza de Mayo y en Chile en las protestas contra Pinochet, cuando las mujeres salían a las calles, unas protestaban por la desaparición de los hijos y otras por la carencia de alimento para los hijos. Ambas entonces, se encontraban efectuando una protesta no-política sino más bien cuidando su posición en el acto-espacio social de mujer protectora de la familia. En todo caso fue una estrategia genial, ya que la autoridad no supo cómo enfrentar estas situaciones sin llegar a un condenamiento total por el abuso de autoridad.
- [25] Inclusive, Juana mata a un hombre que se niega a recibir órdenes de “una vieja”, mostrando su decisión de ir contra los federales. De ahí en adelante nadie le reclama el puesto de jefatura.
- [26] Para este tiempo, el mayor ya había sido perdonado por Juana cuando lo llevaban a fusilar, y éste en cambio le salva la vida cuando es herida en una batalla. La escena en la que Juana le dice a su capitán que le diga lo que le preocupa, éste responde suavemente que “nada”. Aquí se invierte completamente la demanda social en la cual es el hombre el que lleva el papel del protector de la mujer, mientras que en este caso Juana, la comandante de las tropas, es la que prodiga protección a su hombre.
- [27] En donde se supone que muere el general Zeta en la película de *La Cucaracha*.
- [28] De nuevo, el nombre no es coincidencia, Lázara como su homónimo masculino en la Biblia cae y se levanta, pero para ser recogida por otro hombre y vivir bajo su ‘protección’.
- [29] Ver por ejemplo el capítulo XIX, en donde se da una descripción de los destrozos que efectúan los “gorrudos” revolucionarios.
- [30] Por ejemplo la escena donde dos revolucionarios apuestan a ver quién regresa de la batalla por Gómez Palacios:

¡Oiga, gritó un soldado, le apuesto mi silla a que yo regreso y usted no! Esta mañana le gané una bonita silla a Juan.

Muy bien, ¡mi nuevo caballo pinto!... (236)

© *Francisco Manzo Robledo* 2008

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

El URL de este documento es

<http://www.ucm.es/info/especulo/numero39/guermex.html>

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

