

INFORMATION TO USERS

This manuscript has been reproduced from the microfilm master. UMI films the text directly from the original or copy submitted. Thus, some thesis and dissertation copies are in typewriter face, while others may be from any type of computer printer.

The quality of this reproduction is dependent upon the quality of the copy submitted. Broken or indistinct print, colored or poor quality illustrations and photographs, print bleedthrough, substandard margins, and improper alignment can adversely affect reproduction.

In the unlikely event that the author did not send UMI a complete manuscript and there are missing pages, these will be noted. Also, if unauthorized copyright material had to be removed, a note will indicate the deletion.

Oversize materials (e.g., maps, drawings, charts) are reproduced by sectioning the original, beginning at the upper left-hand corner and continuing from left to right in equal sections with small overlaps.

Photographs included in the original manuscript have been reproduced xerographically in this copy. Higher quality 6" x 9" black and white photographic prints are available for any photographs or illustrations appearing in this copy for an additional charge. Contact UMI directly to order.

**Bell & Howell Information and Learning
300 North Zeeb Road, Ann Arbor, MI 48106-1346 USA
800-521-0600**

UMI[®]



Université d'Ottawa • University of Ottawa

**La representación de la soldadera en
el arte y la literatura de México:
el caso de
Como agua para chocolate**

© Stacey Collins
Director: Prof. Gastón Lillo
Department of Modern Languages and Literatures
Section: Spanish
Faculty of Arts
University of Ottawa / Université d'Ottawa
1998.



**National Library
of Canada**

**Acquisitions and
Bibliographic Services**

**395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada**

**Bibliothèque nationale
du Canada**

**Acquisitions et
services bibliographiques**

**395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada**

Your file Votre référence

Our file Notre référence

The author has granted a non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of this thesis in microform, paper or electronic formats.

The author retains ownership of the copyright in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de cette thèse sous la forme de microfiche/film, de reproduction sur papier ou sur format électronique.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

0-612-45208-5

Canada

Abstract

The following study deals with the *soldaderas* of the Mexican Revolution (1910-1917). Chapter one examines the relationship between the feminine discourse and the masculine discourse with regards to the participation of the *soldaderas* in the Revolution and how the latter, the dominant discourse, has served to marginalize the former. In chapter two, we analyze the influence of patriarchal discourse in the representation of the *soldadera* in artistic forms such as the *corrido*, painting, film and literature. Chapter three focuses on the representation of the *soldadera* in Como agua para chocolate (1989) by Mexican author Laura Esquivel. The focus here is on the author's use of sub-literary forms intended for mass consumption and her construction of images that challenge the stereotypical images of the *soldadera* discussed in the previous chapters.

Índice

Introducción

I	La mujer y la Revolución Mexicana (1910 - 1917) en el discurso de la Historia	7
II	Representaciones de la soldadera	28
	2.1 En las artes visuales	28
	2.2 En el cine	34
	2.3 En el corrido	39
	2.4 En la literatura	50
III	La soldadera en <u>Como agua para chocolate</u>	60
	3.1 Introducción a la novela	60
	3.2 La soldadera y el contexto de producción de la novela	62
	3.3 La soldadera como un modelo de la emancipación femenina	70
	3.4 Hacia una redefinición del papel tradicional	76
	Conclusión	88
	Bibliografía	91
	Apéndice	
	Figura I	
	Figura II	
	Figura III	
	Figura IV	

Introducción

Al hablar de la Revolución Mexicana, se evocan casi de manera automática los nombres de los grandes líderes revolucionarios como Pancho Villa, Emiliano Zapata, y Venustiano Carranza cuyas hazañas son celebradas por los que escriben sobre este tema. Desgraciadamente, los documentos históricos, periódicos y textos que forman parte del discurso oficial sobre la Revolución suelen dejar en el olvido el papel sumamente importante que tuvieron las mujeres. A pesar de que fueron miles las que también participaron en la lucha revolucionaria, el discurso acerca de la Revolución de cualquier época ha sido dominado por la voz masculina. Como señala Soto, en vez de enfocar las esferas en las que la participación femenina tuvo un gran impacto para el éxito del movimiento, la mayor parte de estos documentos se centran en los sucesos políticos y diplomáticos en los que la participación de las mujeres fue limitada (Emergence 1). Cuando se considera el papel fundamental que tuvieron las mujeres en la fase armada de la Revolución, la escasez de estudios que tratan de su participación en este movimiento resulta desilusionador. En inglés, las únicas obras que tratan específicamente de la participación de las mujeres son: The Mexican Woman: A Study of Her Participation in the Revolution, 1910-1914 (Soto:1979) y Soldaderas In The Mexican Military: Myth and History (Salas:1990); en español sólo existen dos monografías históricas que tratan exclusivamente de este tema: un volumen breve que se titula La mujer en la revolución (Mendieta Alatorre:1961) y otro más actual de 1983 titulado Juana Belén Gutiérrez de Mendoza (1875-1942): Extraordinaria precursora de la revolución mexicana (Mendieta Alatorre:1983) (Soto, Emergence 3). Además de estas monografías se encuentra la obra de Lau y Ramos Mujeres y revolución (1993).

Sin embargo, la participación de las mujeres en la Revolución no sólo fue trascendental para el movimiento mismo, sino también para su propia emancipación en tanto grupo:

La participación de las mujeres en la lucha revolucionaria determinó un cambio ideológico respecto de la emancipación femenina y también un cambio económico social que permitió modificar el modelo de lealtades femeninas, de sometimiento y de supuesto desinterés por los asuntos nacionales que por largo tiempo habían impedido que las mexicanas fueran consideradas miembros activos de la comunidad nacional (Lau y Ramos 13).

Además de cumplir los papeles tradicionales de enfermera, maestra, y oficinista, las mujeres también asumieron nuevos papeles como los de periodista, comandante militar, organizadora de sindicato, obrera, y de soldadera (Soto, Emergence 1). Este último es el que nos interesa para esta tesis a causa de la influencia que ha tenido en las relaciones entre mujeres y hombres no sólo en el ejército sino también en la sociedad actual.

De manera general, el término "soldadera" se refiere a una mujer que acompañó a uno de los ejércitos revolucionarios y cuyas responsabilidades incluyeron, entre otras, cocinar, cargar provisiones, cuidar heridos, espiar, comerciar en armas y usarlas si fuera necesario (Salas, Soldaderas 121). Aunque el término soldadera fue introducido a la lengua castellana por los españoles durante la Conquista, la incorporación de mujeres en los ejércitos ya se había establecido en Mesoamérica bajo la forma de la *mociuaquetzque* (mujer denodada). Aunque no se sabe con certeza cuál fue su función específica, según la descripción del historiador Fray Juan de Torquemada del siglo XVI, esta mujer, no armada, acompañaba a un soldado a la batalla como estratega y consejera (Salas, Soldaderas 120). Dentro del discurso histórico, esta tradición aparece ejemplificada durante la Conquista por La Malinche, o Doña Marina como también se llama, consejera y amante del conquistador español Hernán Cortés. Durante esa época, la palabra soldadera seguía empleándose, pero había cambiado de sentido. Los conquistadores como

Cortés utilizaban este término para referirse a los sirvientes de los soldados, ya fueran masculinos o femeninos. Usando el pago ("sold " o "soldada") del soldado, los sirvientes compraban comida y otras provisiones para sus amos. A causa del tipo de trabajo que hacían, se puede suponer que eran de la clase baja (Salas, Soldaderas 11) Varios años después, durante la Revolución Mexicana, la palabra soldadera también se empleaba para referirse a las mujeres de la clase baja que cuidaban a los soldados y les preparaban la comida.

Para estas mujeres, en su mayoría indígenas y campesinas, "el abandono de sus labores tradicionales era impensable; al seguir a sus . . . hombres, llevaron la domesticidad a cuestras. Fueron los carros de ferrocarril, los descampados de reposo entre una batalla y otra, los espacios donde la tarea hogareña se reproducía" (Lau y Ramos 35). Asimismo, muchas jóvenes solteras fueron obligadas a acompañar a sus padres y hermanos para no quedarse solas y sin dinero. Otras se integraron a la causa revolucionaria a la fuerza, como resultado del secuestro o la violación por uno o más soldados (Salas, Soldaderas 72). Muchas veces, los revolucionarios secuestraban a todas las mujeres de un pueblo para trabajar de soldaderas con sus ejércitos. Para estas mujeres, ser soldadera era considerado un papel secundario. Primero que nada eran madres, mujeres, hijas y hermanas de los soldados. Muchas de ellas tenían niños que las acompañaban a todas partes. Además, no era raro ver a una soldadera dando a luz en pleno camino, mientras se mudaba de campamento, o hasta en los campos de batalla (Salas, Soldaderas 44). Sin embargo, según Salas, la función más común e importante que cumplieron las soldaderas fue dar de comer a los soldados (Salas, Soldaderas 40). Así las soldaderas que siguieron las tropas se hicieron indispensables para el movimiento revolucionario. Algunos soldados han descrito idealmente como las soldaderas podían combinar sus papeles tradicionales de madre, guerrera,

diosa bélica, compañera sexual y sirvienta dentro del contexto de la vida militar (Salas, Soldaderas 44).

Esta idealización de la soldadera, relacionada con el papel tradicional femenino, ha permitido que trascienda los límites del discurso histórico para llegar a ser un símbolo nacional de la mujer. De esta manera, en el uso popular, el término soldadera ha perdido el sentido antiguo de consejera y cómplice, y se ha enfatizado solamente la idea de la soldadera como mujer que acompañaba y alimentaba al soldado (Salas, Soldaderas 33). El Diccionario de Mejicanismos, por ejemplo, define a la soldadera simplemente como "la mujer del soldado" (Santamaría 198). Tal énfasis sobre el papel tradicional de la soldadera y no en el papel más radical de guerrillera se debe al dominio del patriarcado español en México que se estableció durante la época de la Conquista, cuando los conquistadores esclavizaron a las indígenas. En esta atmósfera de apropiación de poder por parte de los conquistadores, surgió una ideología que promovió la dominación masculina y la subordinación femenina que ha seguido hasta la actualidad. En "Máscaras mexicanas", el segundo capítulo de El Laberinto de la soledad, Octavio Paz expresa la actitud del hombre mexicano hacia la mujer en su época:

... los mexicanos consideran a la mujer como un instrumento, ya de los deseos del hombre, ya de los fines que le asignan la ley, la sociedad o la moral. Fines, hay que decirlo, sobre los que nunca se le ha pedido su consentimiento y en cuya realización participa sólo pasivamente, en tanto que "depositaria" de ciertos valores. (31-32)

La soldadera, como la mujer en general, también se ha convertido en un símbolo mediante el que los varios discursos de los grupos que interactúan en la sociedad mexicana expresan sus propios intereses ideológicos, dándole diferentes y contradictorios sentidos. Paz también afirma que, dentro del discurso masculino, "La feminidad nunca es un fin en sí mismo, como lo es la hombría" (Paz 32). Aplicada a la soldadera, la frase de Paz quiere decir que el

discurso masculino siempre la ha manipulado y deformado, al mismo tiempo que le ha atribuido cualidades negativas. En este sentido, las representaciones de la soldadera que se hacen a través de los varios discursos sociales han sido estereotipadas no sólo en la esfera política, sino también en la producción artística de México. En esta tesis nos proponemos no solamente analizar la participación de la mujer en la Revolución y como ésta ha sido interpretada por el discurso histórico, sino también las representaciones estereotipadas que se han hecho de la soldadera en las artes visuales, el cine, el corrido y la literatura. No obstante, en vez de enfocar la novela de la Revolución Mexicana, en la que la soldadera se estableció como personaje recurrente, el centro de atracción de nuestro estudio será la representación de la soldadera que se hace en la novela Como agua para chocolate: Novela de entregas mensuales con recetas, amores y remedios caseros (1989) de la autora mexicana Laura Esquivel .

Al situar la novela en la época de la Revolución y al incluir la figura de la soldadera, Esquivel crea conciencia de la participación femenina en la fase armada, que suele olvidarse a causa de la mitificación y romantización de las figuras masculinas del drama revolucionario (Dobrian 62). No obstante, la novela no imita la forma de la novela de la Revolución. Esquivel se apropia más bien de las formas como el folletín y los libros de recetas, que son considerados como literatura de poco valor o literatura de mujeres, para presentar un texto que pone en cuestionamiento los papeles tradicionales en la sociedad mexicana contemporánea (Etchegoyen 119-20). A causa de su proyecto que tiene que ver con la reivindicación de dichas formas marginales de masas y una preocupación por las experiencias femeninas, características de la novela posmoderna, Como agua para chocolate, según Pérez, se puede considerar como un ejemplo de la nueva novela de mujeres (42). En la novela de Esquivel, la parodia sirve para deconstruir la figura de la soldadera y así permitir la creación de una nueva imagen que pueda servir como una figura de la

emancipación para la mujer mexicana. A diferencia de Marquet (1991), por una parte y Potvin (1995), por otra parte, que no ven la función subversiva de estas formas—especialmente en función de la figura de la soldadera—en esta tesis intentaremos mostrar como ésta pone en cuestionamiento el papel tradicional de la mujer en la sociedad mexicana. Para ayudarnos en este proyecto, nos basaremos a los acercamientos de la sociocrítica y el feminismo. Al abordar la interdiscursividad y los aspectos sociales del texto literario, vincularemos los varios discursos en los que se presenta la figura de la soldadera y los relacionaremos con el llamado contexto de producción "posmoderno" de la novela.

La mujer y la Revolución Mexicana (1910 - 1917) en el discurso de la Historia

La cantidad de libros que se han escrito sobre el tema de la Revolución Mexicana y la diversidad de perspectivas de análisis que se ofrecen sobre este suceso histórico son enormes. Pero a pesar de los enfoques diferentes, que llegan incluso a rotundas contradicciones, hay un punto en el cual los historiadores están de acuerdo: no fue un discurso sociopolítico único y homogéneo el que propulsó la Revolución sino una multitud de voces que protestaron por la justicia social. Lau y Ramos en su obra Mujeres y Revolución describen la Revolución como "una serie de alzamientos populares armados espontáneos, entre cuyos objetivos encontramos reivindicaciones económicas y sociales, reclamos de las comunidades indígenas por el acceso a la tierra, de la clase media por falta de oportunidades de liderazgo y de participación política" (13). Dichos alzamientos fueron llevados a cabo por diferentes facciones políticas cuyas voces, en muchos casos, expresaban ideologías distintas.¹ Entre las múltiples voces que trataban de hacerse escuchar dentro de este tremendo ruido discursivo que caracteriza la época revolucionaria en México, se encuentra la de las mujeres. Aunque este sector importante de la población mexicana compartió muchos de los ideales revolucionarios como, por ejemplo, la reforma agraria, la educación popular y el mejoramiento de las condiciones para los obreros, el discurso femenino fue dominado o marginado en cada momento por el discurso dominante. Los productores—principalmente

¹ Se entiende ideología aquí, según la definición general de Nüth, como el sistema de normas o creencias que dirigen las actitudes sociales y políticas de un grupo, una clase social, o una sociedad entera. Véase Encyclopedia of Contemporary Literary Theory: Approaches, Scholars, Terms. Irena R. Makaryk, ed. (Toronto: University of Toronto Press, 1997): 559.

hombres—de este discurso fueron los políticos, los militares y los periodistas que representaban los intereses de los varios grupos que dialogaban entre sí en torno a la cuestión del control del país. Un ejemplo de como el discurso dominante solía excluir a las mujeres de su agenda política se muestra claramente en el famoso "Plan de San Luis" de Francisco Madero. En éste, se declaran nulas las elecciones presidenciales y por lo tanto el nombramiento fraudulento del General Porfirio Díaz y su candidato a la vicepresidencia, al mismo tiempo que se convoca al Pueblo Mexicano a que se adhiera a la Revolución. Pero toda la argumentación es una cuestión fundamentalmente de hombres. En el Plan, que se conoce como la primera convocatoria nacional respecto a la instigación del movimiento revolucionario, Madero no se refiere en ninguna parte, de manera específica, a la población femenina. Su discurso se refiere solamente a los "Conciudadanos" y a "Todos los jefes" y "sus soldados" (Flores 720). En otro manifiesto del mismo Madero, en el que da a conocer el supuesto triunfo de la Revolución, otra vez se dirige su discurso a los "ciudadanos" (y no ciudadanas) a los que proclama: "la Libertad cobijará con anchos pliegues a todos los mexicanos, y todos, unidos fraternalmente, trabajaremos por el engrandecimiento de nuestra Patria" (Ramírez 210). Parece que, según Madero, sólo los hombres tenían derecho a participar en el proceso renovador de la sociedad posrevolucionaria del país, a pesar de que miles de mujeres estuvieran luchando por la misma justicia que sus compañeros. Sin embargo, "la mujer maderista" no podía esperar la misma "justicia" que los hombres como se revela en el "Credo Feminista" que apareció en el periódico maderista Nueva Era del 17 de febrero de 1912, en el que se exponen los derechos a los cuales ésta podía aspirar: instrucción, elección de cualquier carrera, profesión o arte, al mismo tiempo que se le recordaba "no ambicionar posiciones igualitarias frente al hombre y 'no olvidar aquello que su naturaleza le dió en las funciones vitales que reclama para ella' " (Citado en Lau y Ramos 40).

Esta afirmación parece ser contradictoria si se considera que una de las metas de la Revolución fue la igualdad para todos, lo que animó a muchas mujeres a adherirse a dicho movimiento. Por otra parte, el discurso dominante parecía reconocer la existencia de la mujer sólo cuando se trataba del control de su participación en la esfera económica. Por ejemplo, Mendieta Alatorre señala que el Código de Comercio, en relación con la Constitución de 1917, había puesto ciertas restricciones al trabajo de la mujer (129). Aunque la Constitución no discriminó a la mujer al establecer un salario mínimo para todos los obreros— independientemente de su sexo—no protegió a la mujer contra la discriminación respecto a sus oportunidades de trabajo (Soto, The Mexican Woman 34).

En la sociedad mexicana tanto el discurso jurídico como el discurso político han ido construyendo un sistema ideológico que excluye la expresión femenina. Se trata, como señala Eagleton en su artículo "What is Ideology?", de la legitimización del poder por parte del grupo dominante al excluir los grupos cuyas ideas ponen en cuestionamiento dicho poder y al manipular la realidad social de una manera que le resulta conveniente (5). En cuanto a la cuestión femenina, dicha manipulación por parte del patriarcado mexicano tiene que ver con la distorsión de las imágenes de la mujer que forman parte del imaginario social² y que han resultado en la relegación de ésta. En El orden del discurso, Foucault habla del control de la actividad discursiva señalando que: "el discurso no es simplemente aquello que traduce las luchas o los sistemas de dominación, sino aquello por lo que, y por medio de lo cual se lucha, aquel poder del que quiere uno adueñarse" (12). Uno de los discursos que el patriarcado ha dominado y manipulado para relegar a la mujer y así mantener su control social

² Fernandez, en la introducción a Las mujeres en la imaginación colectiva: Una historia de discriminación y resistencias define el imaginario social como el conjunto de producciones de sentido organizador inventadas por la sociedad que orienta y dirige toda la vida de los individuos y que existen como objeto de participación colectivo.

es el discurso de la historia que no reconoce la importancia de la participación de la mujer en la Revolución Mexicana.

Sin embargo, el hecho de que la historia oficial omita el rol de la mujer de la época revolucionaria no significa que ésta estuviera ausente. Algunos trabajos que se han hecho después de aquella época han tratado de corregir esta omisión intencional. Esta tesis se inscribe en la misma tendencia de restituir en el discurso histórico el papel de la mujer como participante activa en la lucha revolucionaria. "A pesar de que se ha dicho que la Revolución Mexicana no fue una Revolución para las mujeres, cualquiera que examine su situación durante el porfiriato y la compare con la de los años veinte, no puede menos que notar la enorme diferencia entre ambos momentos y han sido las propias mujeres de generaciones posteriores quienes han reconocido que la Revolución ayudó a romper conductas tradicionales" (Lau y Ramos 50). Es cierto que la Revolución Mexicana ofreció a las mujeres, de todas las clases sociales, la oportunidad de liberarse de su papel tradicional y participar más activamente en la política del país. Lau y Ramos señalan que "lo más significativo de la lucha revolucionaria estriba en que permitió a las mujeres contribuir a su propio rompimiento con la enajenación y con la costumbre inveterada de negarle presencia en los espacios donde la sociedad se manifestaba como tal (9). Por primera vez en la historia de la sociedad moderna de México las mujeres tuvieron la oportunidad de trabajar fuera de la casa y en esferas que antes eran privilegio de los hombres. En la primavera de 1911, The New York Times declaró que las mexicanas participaban de una manera impresionante en las actividades revolucionarias del país; mujeres de todos sectores socio-económicos se integraban a grupos de resistencia, publicaban periódicos y revistas y trabajaban de enfermeras y maestras. También eran contrabandistas de armas, fundaban hospitales y centros médicos, asistían en la

redacción de documentos revolucionarios y hasta luchaban con los hombres en el campo de batalla (Soto, Emergence 31).

Una de las manifestaciones más significativas de la participación de la mujer en las actividades revolucionarias, durante y después de la fase armada (1910 - 1917) fue la organización de grupos femeninos, algunos más políticos que otros, con representación de todas las clases sociales (Soto, The Mexican Woman 1). Aunque los problemas con los que las distintas clases tuvieron que enfrentarse fueron diferentes, para todas las mujeres la Revolución representó la oportunidad de mejorar su calidad de vida. Las de las clases bajas se adhirieron a los ejércitos como soldaderas o se organizaron para defender los derechos de las obreras y sus hijos; las de la nueva clase media actuaron en el periodismo y la enseñanza. Las mujeres de la clase alta empezaron a hacer donaciones para fundar hospitales y fueron incorporándose a la Cruz Roja (O'Saughnessy citado en Soto, Emergence 32). Representando los intereses de las clases trabajadoras Blanca Lydia Trejo se hizo "delegada del Sindicato 'Fuerza y Acción' ". Además de luchar por los derechos de las mujeres trabajadoras luchó también por lograr el voto femenino (Mendieta Alatorre 139). Mujeres como Dolores Jiménez y Muro, de la burguesía, fueron muy importantes en la creación de organizaciones de mujeres que propulsaron la corriente feminista dentro del movimiento revolucionario (Soto, The Mexican Woman 1). Presidenta de la organización feminista "Hijas de Cuahémoc" y de la organización "Regeneración y Concordia", que fue fundada mientras estaba encarcelada, luchó no sólo por los derechos políticos de las mujeres sino también por los derechos de los indígenas (Soto, The Mexican Woman 25). Su participación en la esfera política del país se observa, por ejemplo, a través de su colaboración en formar un plan sumamente importante para el Partido Liberal: El Complot de Tacubaya. En este plan, que fue publicado el 18 de marzo de 1911, Jiménez ejerció su influencia ideológica promoviendo un

aumento de salario tanto para los hombres como para las mujeres, lo que no había hecho cualquier otro plan revolucionario; en este plan también se presentaron muchas propuestas para la reforma educacional, agraria y obrera que coincidían con las metas de muchas de las facciones revolucionarios como la de Emiliano Zapata. El general Zapata quedó tan impresionado por las ideas expresadas en el plan—que correspondían con sus propios ideales revolucionarios, especialmente de reforma agraria—que pidió que ella se uniera a su ejército en el Estado de Morelos (Macías 29-32). Otra mujer de la clase burguesa que participó activamente en la formación de una ideología revolucionaria fue Juana Belén Gutiérrez de Mendoza. Periodista, poeta, y activista política, esta mujer extraordinaria es una de las más importantes de la Revolución Mexicana a causa de su lucha constante contra el gobierno de Porfirio Díaz. Fundó el periódico Vesper en el que criticó el Porfiriato y, sobre todo, las injusticias que éste estaba comitiendo contra los obreros. También, colaboró con Jiménez y Muro en la elaboración del Complot de Tacubaya de 1911 en el que no sólo se propuso aumentar los salarios de ambos sexos, idea promovida por Jiménez, sino que también se articuló la necesidad de modificar las leyes de imprenta, proteger a los indígenas, y también reducir el alquiler de los inquilinos pobres (Soto, The Mexican Woman 26). María Hernández Zarco fue otra mujer cuyo trabajo como periodista tuvo gran impacto sobre la formación de una ideología revolucionaria. Fue responsable de la impresión de aproximadamente 1,000 copias del discurso que el Senador Belisario Domínguez había pronunciado en el año 1913 en el que denunció al dictador Victoriano Huerta (Soto, The Mexican Woman 25).

Todos los ejemplos que se acaban de mencionar demuestran la manera en que las palabras de las mujeres, en forma oral o escrita, tuvieron un gran impacto sobre el movimiento revolucionario. No obstante, hubo mujeres que decidieron luchar no sólo con sus palabras sino también con las armas. Una de

ellas fue Carmen Serdán. Se estableció como una de las mujeres burguesas más importantes del movimiento por su participación en lo que se considera la primera batalla de la Revolución, que tuvo lugar el 18 de noviembre de 1910. Ese día, se presentó con un rifle en su balcón para animar a los pobladores a luchar por la Revolución (Soto, The Mexican Woman 22). Las acciones de Carmen Serdán sobresalen como ejemplo de la manera en que muchas mujeres se adhirieron al movimiento revolucionario no sólo para luchar por la justicia social sino también para aprovechar la oportunidad que el movimiento les ofreció para ir más allá del papel tradicional.

Desgraciadamente, la mayor parte de éstas y muchas otras mujeres que participaron de un modo o otro en el movimiento revolucionario no fueron reconocidas por sus contribuciones. A causa de dicha omisión por parte de los políticos, la mayor parte de los estudios sobre los sucesos de la Revolución se ha hecho desde el punto de vista masculino. Éste no le permite a la voz femenina exponer sus opiniones sobre la significación de la participación de la mujer en la lucha revolucionaria. Los pocos que sí tratan de este tema, como Franco (Las conspiradoras) y Riding (Vecinos Distantes), por ejemplo, lo hacen de una manera imprecisa, tangencial y breve, o hacen hincapié sólo en los puntos que corresponden con la ideología patriarcal como es el caso de Reed en su obra Insurgent Mexico. En este libro, mientras las mujeres sirven a los soldados como enfermeras o proveedoras de placer sexual, se les da crédito, pero sólo por haber cumplido con su rol tradicional. El resultado de tal actitud discriminatoria es que las mujeres son relegadas a papeles secundarios en el "drama revolucionario" (Soto, The Mexican Woman 2). Antonio Uroz en Hombres y Mujeres de México expresa su inquietud hacia esta tendencia de olvidar a las mujeres revolucionarias, especialmente las soldaderas, al decir que es inexcusable que la participación de las mujeres, en sus varias formas, haya sido pasada por alto por el discurso histórico (Soto, The Mexican Woman 29).

Shirlene Soto, una de las académicas que, más que otras, se ha dedicado a la investigación de las mujeres de la Revolución Mexicana y a cuyo trabajo nos referiremos muchas veces en esta tesis, nos recuerda la necesidad de mirar más allá de la documentación tradicional que no enfoca a las minorías como los indígenas, los pobres, y sobre todo las mujeres. Al no hablar de sus experiencias se corre el riesgo de enajenar a una parte integral de la sociedad mexicana, como es la mujer, del proceso de la construcción de una identidad nacional. Guadalupe Rivera Marín, vocal ejecutiva del INEHRM (Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana) señala la importancia de "impulsar la toma de conciencia necesaria respecto al significado del papel de la mujer en la historia nacional y en particular durante la Revolución con el fin de que éstas sean valoradas en su justa presencia como participantes activas en la lucha armada" (Lau y Ramos 10). Dentro del análisis machista de los sucesos históricos de la Revolución, las mujeres participan en el desarrollo del país solamente de una manera pasiva.

Un ejemplo de este tipo de análisis parcial que forma parte de los estudios sobre la Revolución Mexicana se presenta en la obra de Adalbert Dessau, La novela de la Revolución Mexicana. En este texto, que se considera como uno de los más serios análisis de tipo marxista, el autor procura dar un esbozo ideológico de la Revolución desde 1910, el año en que estalló, hasta 1972. Se examinan los diferentes discursos políticos y sociales que dominaban las distintas clases en la sociedad mexicana de la época: la burguesía, la pequeña burguesía, la clase obrera, y los campesinos. No obstante, el autor deja de mencionar que estos grupos también se subdividían según la raza y el género de sus miembros. Si bien los sectores marginales como los indígenas y las mujeres compartían algunos de los ideales con los otros miembros del grupo de oprimidos, también tenían sus propias preocupaciones. Por ejemplo, a pesar de las condiciones de pobreza que las mujeres trabajadoras compartían

con sus compañeros hombres, aquéllas experimentaban otras injusticias que se relacionaban con su género. Me refiero a los derechos al empleo y al sufragio. En su estudio, Dessau se centra en la ideología de la clase dominante, la burguesía promotora de la Revolución, sin dar espacio a otras voces marginales que tenían tanta importancia para la causa revolucionaria como la de esta clase. A pesar de que haya adoptado ciertos ideales del marxismo para llevar a cabo su análisis, es interesante notar que Dessau deja de lado completamente los que tratan de la igualdad de los sexos. Su manera de tratar el tema de la Revolución es representativo de la tendencia general de los historiadores a descuidar la participación de las mujeres. La tendencia de éstos a enfocar sólo las hazañas de los héroes revolucionarios y no las de las heroínas se relaciona con la ideología patriarcal que siempre ha dominado en todos los aspectos de la vida mexicana. En este capítulo, se usará el estudio de Adalbert Dessau como punto de partida para examinar algunos aspectos de la ideología del discurso dominante de la Revolución Mexicana. Además, el texto de Dessau servirá para demostrar cómo la voz masculina ha ido, a lo largo de la historia, acallando, usurpando y distorsionando la voz marginal de las mujeres, sobre todo la de la soldadera, cuya participación en la fase armada no es mencionada por el autor, al menos explícitamente, en ninguna parte.

Dessau empieza su análisis de la Revolución en 1910, afirmando que el tema que sobresalía de toda la confusión discursiva, y que marca la fase armada de este movimiento, fue la lucha por la justicia social. También postula que el nexo común entre las varias facciones revolucionarias fue la redistribución de la tierra. Estas dos manifestaciones de la retórica política servían para animar a la gente del pueblo mexicano a luchar contra la dictadura de Porfirio Díaz y la de Victoriano Huerta. Aunque fue el pueblo, o sea las masas, la verdadera fuerza que propulsó la Revolución, según Dessau, fue la burguesía la que tuvo la mayor influencia sobre los ideales que se diseminaron

entre todos los sectores de la sociedad. Los grandes políticos como Madero y Carranza empleaban términos claves como el antiimperialismo y la justicia social en sus campañas para apoderarse del desfavor en el que había caído el gobierno de Díaz. Estos términos, según Dessau, fueron repetidos por las masas que ni siquiera sabían su verdadero sentido ni qué relación tenían con lo que estaba pasando políticamente en el país. Sin embargo, no se puede generalizar y decir que sólo los grandes políticos podían realmente justificar su participación en la lucha revolucionaria. Las organizaciones femeninas que se organizaron durante la época revolucionaria son un ejemplo de la manera en que algunos grupos marginales, como las mujeres, aprovecharon el ambiente de cambio que predominaba en México en esa época para promover sus propios objetivos.

Sin embargo, el énfasis que se hace en el ensayo de Dessau sobre el aspecto ideológico se centra especialmente en la ideología nacionalista de la pequeña burguesía, esa nueva clase que se formó como consecuencia de la Revolución. En esta época un grupo intelectual renovador que se llamaba el Ateneo de la Juventud desempeñó un gran papel en el desarrollo de los ideales de esta clase. Dessau describe como "el Ateneo representaba un movimiento de renovación espiritual, cuya manifestación no debía ser la lucha política, sino el gabinete de trabajo" (67). Una gran parte de esta renovación espiritual, y una de las metas de este grupo, fue la búsqueda de una identidad nacional. Los ateneístas se ocupaban del arte y de la cultura creyendo que estos dos elementos de la sociedad debían reflejar la verdadera esencia del ser mexicano. Los muralistas como Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros se contaban entre los artistas cuya obra del período posrevolucionario manifestaba de una manera muy clara estas preocupaciones nacionales. Aunque algunas artistas femeninas como Frida Kahlo, esposa de Rivera, se distinguieron más tarde en la sociedad mexicana, en la época justo después de

la Revolución fueron los muralistas los que recibieron la mayor atención. Esto se debe al gran impacto sobre las masas que tenían sus obras en las cuales se manifestaban temas sociales y políticos como la lucha entre el proletariado y la burguesía, y la reivindicación de un pasado indígena—temas que se relacionaban con el discurso oficial de la época. Como cualquier otro discurso que circuló durante la Revolución, el discurso sobre el arte y su relación con la identidad nacional fue promovido por el patriarcado. La obra de Kahlo, a pesar de que incluyera temas como la enajenación y la identidad, temas que también se presentaban en la obra de sus contemporáneos masculinos, no se insertaba en el discurso oficial sobre el arte nacional a causa de su acercamiento feminista a estos temas. La falta de una voz femenina en la formación de una estética e identidad nacional se debe al papel limitado que permitió a las mujeres.

Como se ha demostrado al referirnos a algunos documentos revolucionarios y a la obra de Dessau, el discurso dominante, influido sobre todo por la voz masculina, no ha dedicado suficiente espacio en la Historia para que se exprese la voz femenina. Según Soto, dejar a un lado la participación activa de las mujeres, sobre todo de las soldaderas, cuyas actividades promovieron la emancipación femenina en México, resulta en un esbozo aún más incompleto del que ya se tiene de la Revolución (Soto, The Mexican Woman 2). A pesar de que la mayoría de los estudios que han sido llevados a cabo desde una perspectiva masculina no tratan con profundidad la participación de las mujeres en la política y en el ejército de la época revolucionaria, eso no quiere decir que los papeles que cumplieron éstas no fueran importantes para el desarrollo social del país. Como ha señalado Ramón de Iturbe: "Son varios los casos que podría citar, los cuales han quedado como anécdotas de la Revolución, en que la mujer mexicana, desde la soldadera hasta la esposa de algún alto jefe, prestó su contingente y que sería digno de hacerse figurar en la Historia, aunque sea

como aquello del Monumento al soldado desconocido" (Citado en Mendieta Alatorre 109).

Una de las esferas en la que la participación de la mujer tuvo gran impacto, y que no ha sido reconocido por el discurso dominante, fue la militar. El ejército ha sido una de las instituciones patriarcales más responsables de la relegación y explotación de las mujeres en la sociedad mexicana. En esta esfera, que se puede considerar una extensión de la sociedad mexicana a causa de la clasificación de sus miembros y la estratificación de las clases dentro de la institución, la relegación de la mujer culmina en la figura de la soldadera. Dentro de esta institución patriarcal la soldadera se convierte en símbolo de la condición femenina. En este sentido, el ejército forma un contexto que permite el estudio de la interacción de los diferentes discursos sociales sobre la participación de las mujeres en la Revolución y de las relaciones entre los dos géneros. De la misma manera que la sociedad patriarcal de la época revolucionaria toleró la participación de la mujer en las actividades políticas mientras ésta no amezara subvertir el discurso dominante, el ejército toleró su participación mientras no impidiera llevar a cabo sus objetivos. Así, las soldaderas, como las otras mujeres que formaron grupos políticos, lograron cierta emancipación al aprovecharse de los intersticios que la conyuntura de la Revolución les permitía para redefinir hasta cierto punto su papel tradicional. En el ejército, como en la política, eso significó para las mujeres asegurar puestos dentro de la política y el ejército que antes nunca hubieran podido asegurar.

Como sus comadres que apoyaron la causa revolucionaria en el campo político, las mujeres que se adhirieron a los ejércitos revolucionarios cumplieron muchas funciones. El tipo de trabajo que hicieron dependía de sus circunstancias y deseos personales. Muchas soldaderas consideraban a los soldados como patrones y, por consiguiente, un medio de asegurar los ingresos. No obstante, como ya se ha señalado, había las que cargaban provisiones,

preparaban la comida, y espiaban, mientras otras trabajaban de enfermeras, contrabandistas de armas y guerrilleras. Otra función que cumplieron las soldaderas fue la de asistir a los heridos después de las batallas y ejecutar las exequias de los que se habían muerto (Salas, "Soldaderas" 55). Al cumplir esta función que normalmente cumple el cura en la sociedad mexicana, además de trabajar de enfermera y cocinera, las soldaderas demostraron su compasión y tendencias maternas que, según la ideología patriarcal del ejército, son consideradas como características esenciales de la mujer relacionadas con el estereotipo³ femenino. Sin embargo, a causa de la influencia de esta ideología en la actitud de las soldaderas, la mayoría solía ocuparse de trabajos que se relacionaban con dicho estereotipo.

A diferencia de la sociedad mexicana durante el Porfiriato que no permitió la incorporación de la mujer en la esfera pública del hombre, la Revolución Mexicana exigió cierta integración de lo femenino a esta esfera para lograr sus propósitos políticos. Durante la fase armada de la Revolución, los límites entre los papeles tradicionales del hombre y de la mujer se desdibujaron, y las soldaderas tuvieron que asumir un doble rol. El nuevo rol combinaba el tradicional femenino con uno más "masculinizado". En el contexto del ejército esto se ejemplificó a través de la manera de la que las soldaderas cuidaban y confortaban sexualmente a los soldados mientras actuaban de cómplices en las actividades revolucionarias (Lau y Ramos 35). Al cumplir estas funciones, desde un punto de vista psicológico, las soldaderas eran indispensables para mantener la morale de los soldados. Aunque muchos historiógrafos, como Dessau, no lo admitan, existía tanta demanda para los servicios de las soldaderas que ellas podían escoger para qué tropa y qué soldado querían

³ En esta tesis este término se emplea según la definición de estereotipo, que nos ofrece Amossy, como un modelo cultural que se deja ser suspendido en el tiempo, permitiéndose así repetirse indefinidamente. Este concepto lo desarrolla en su artículo "Stereotypes and Representation" en Poetics Today 5.4 (1984).

trabajar. Cuando el soldado de una soldadera moría o la abandonaba, ella podía escoger entre acompañar a otro o tomar las armas y luchar en las batallas (Salas, Soldaderas 36). De esta manera, las soldaderas podían aprovecharse del poder limitado que sus papeles como revolucionarias les proporcionaban para tomar control de sus propios destinos; además, al integrarse al movimiento social más importante de la historia de México, las soldaderas estaban asegurándose un espacio, aunque fuera marginalizado, dentro del discurso histórico de la Revolución. Su participación en los campos de batalla inició otra batalla contra la propagación de los estereotipos femeninos en la sociedad mexicana.

Sin embargo, los estereotipos no son fáciles de romper en ninguna sociedad. Especialmente difíciles de romper son los que tratan de la mujer en una sociedad con una historia tan larga de hegemonía patriarcal como México; el trabajo se hace aún más complicado cuando se trata de una institución con tanta historia de dominación patriarcal como el ejército. Fue en este ambiente que las soldaderas se enfrentaron con la mayor resistencia respecto a su deseo de participar no sólo como enfermeras y cocineras, sino también como guerrilleras en el campo de batalla. Muchos oficiales consideraban a las soldaderas como perturbadoras y un estorbo a la ejecución de sus actividades diarias (Salas, Soldaderas 44). El militar que más personifica el desprecio hacia las soldaderas es el general Pancho Villa. Aunque concedió que algunas soldaderas se incorporaran a su ejército, por lo general no las permitía en sus tropas, sobre todo en su brigada, porque las percibía como una carga que impedía el movimiento rápido de los soldados (Salas, Soldaderas 45). Por esta razón, su participación en las actividades del campamento fue regulada. Por ejemplo no les era permitido luchar en las batallas con los soldados y eran excluidas de las actividades sociales que tenían lugar por la noche; ni siquiera podían sentarse con sus compañeros para cantar corridos. Sólo les permitía

ocuparse de un trabajo que se consideraba apropiado para las mujeres: coser, cocinar, o limpiar las armas de los soldados (Salas, Soldaderas 76). Según Salas, Villa opinaba que una organización rebelde no tenía espacio para las mujeres, y por eso, dentro de su propia brigada no había ninguna soldadera. La actitud negativa de este general hacia las soldaderas llegó a su cumbre en 1916 cuando les ordenó a sus soldados que fusilaran a docenas de soldaderas porque una de ellas había intentado asesinarlo (Salas, Soldaderas 39).

Aunque las opiniones y acciones del General Villa representan una reacción brutal contra las soldaderas, muchos otros militares también estaban en contra de su participación en la Revolución. El General Miguel Ruelas creía que se debía organizar un cuerpo administrativo que eliminara las mujeres de los campamentos y del ejército. En su opinión, las soldaderas eran una vergüenza para el ejército mexicano, y su incompetencia fue la causa por la que los escritores que escribían sobre la Revolución se burlaban de todos los hombres revolucionarios que se asociaban con ellas (Salas, Soldaderas 49). Sin embargo, tal desprecio hacia las soldaderas no sólo provino de los hombres. También muchas mujeres de la burguesía, que hubieran podido servir como buenos líderes femeninos, demostraron su desprecio hacia las soldaderas de la clase baja al llamarlas "peladas". Así apoyaron la ideología dominante de la burguesía que designaba el papel de soldado como un trabajo masculino (Salas, "The Soldadera" 101). Dicha actitud negativa de algunas de las burguesas demuestra la influencia de los prejuicios sociales respecto a la clase baja. La división de las mujeres por cuestiones de clase y raza fue una de las causas principales de la falta de una organización unida por parte de las mexicanas que les hubiera permitido luchar contra el patriarcado juntas, en vez de luchar entre sí. Aunque no estuvieran de acuerdo con el papel tradicional femenino que la ideología del discurso dominante promovía, algunas mujeres de la clase alta y de la burguesía prefirieron someterse a la dominación patriarcal

en vez de solidarizarse con las soldaderas, que, según la ideología dominante, encarnaban la pobreza y la indecencia.

Por otro lado, algunos oficiales apoyaron a las soldaderas en su deseo de luchar por la causa revolucionaria. El General Carranza, uno de los grandes líderes revolucionarios, atrajo a muchas soldaderas a su ejército porque reconoció, por lo menos en un nivel oficial, la importancia de la participación de las mujeres en las actividades revolucionarias (Soto, The Mexican Woman 30). Carranza permitió que las soldaderas se juntaran a su ejército, y hasta estableció una pensión para las cuyos esposos habían muerto en el campo de batalla. Fue diligente en su esfuerzo de asegurar que se hiciera efectiva dicha pensión (Salas, Soldaderas 47). Alguna gente dudaba de la sinceridad de Carranza en cuanto a su actitud hacia las cuestiones femeninas. De todos modos, según Soto, fue consistente en su hipocresía al consentir en las demandas de las mujeres sólo cuando necesitaba su apoyo político. Por ejemplo, entre 1914-1918, muchas mujeres católicas protestaron ante la decisión del gobierno constitucional de Carranza de cerrar las iglesias, sobre todo en la ciudad de Guadalajara y en el estado de Jalisco, y de relegar al arzobispo. Por eso, afirma Macías, no es sorprendente que la mayor parte de los revolucionarios hayan rechazado a las mujeres de la época por su afiliación con la Iglesia Católica que contradecía los ideales de la Revolución. Sin embargo, durante este período Carranza procuró ganarse la amistad de representantes de los grupos femeninos. Como en esa época, la mayoría de las mujeres apoyaban los ideales de la iglesia, al alinearse con ellas, Carranza quería reducir los efectos negativos de su política anticlerical. Una de estas mujeres que se alió con el general fue Hermilia Galindo cuyo entusiasmo y habilidad oratoria motivaron al general Carranza a invitarla a adherirse a su gobierno. Galindo se aprovechó de su apoyo político para publicar la revista Mujer Moderna, que tuvo el doble propósito de promover los ideales feministas y

los del gobierno del general Carranza (Macías 33-34). Otros comandantes no sólo permitieron que las soldaderas lucharan en el campo de batalla al lado de los hombres sino también que ascendieran en las filas hasta hacerse oficiales. No obstante, las pocas mujeres que lograron recibir el nombramiento de *general* no fueron reconocidas por el ejército mexicano de una manera oficial (Salas, The Soldadera 99).

Una de las pocas soldaderas en hacerse coronel en el ejército de Villa y en ganar su respeto se llama María Quinteras de Meras. En 1914 el periódico americano, El Paso Times del 7 de mayo, publicó un artículo en el que se afirmó que Meras se vestía de hombre, con cartucheras y un sombrero "Stetson", y que su capacidad para capitanear a las tropas y usar un rifle ha resultado en la creencia, por parte de algunos de sus soldados, de que tenía poderes sobrenaturales (Salas, "The Soldadera" 98). El hecho de que los soldados del coronel Meras creyeran que estaba dotada de poderes sobrenaturales se debe al tipo de trabajo que ella hizo, que no se adaptaba a las actividades designadas a la mujer por el papel tradicional de la época. Otra soldadera que llegó a ser teniente es Ángela Jiménez. Se disfrazó de soldado, vistiéndose de hombre y llamándose "Angel". Durante la fase armada de la Revolución ganó el respeto de sus compañeros y superiores por su valor y habilidad como guerrillera y experta de explosivos (Salas, "The Soldadera" 98). Petra "Pedro" Herrera también se vistió de hombre y ganó el respeto de sus compañeros por su experiencia con explosivos. Como Jiménez, mandó en varias misiones, inclusive una de las más importantes de la Revolución: el combate de Torreón. Alcanzó tanta fama durante su carrera como revolucionaria que se le dedicó un corrido que se titula, "Corrido del combate del 15 de Mayo en Torreón". A pesar de su valor, a Herrera no le fue permitido llegar a ser *general*. Por eso, salió del ejército del General Madero y formó su propio ejército compuesto solamente de mujeres, del que fue generala. En las filas de su ejército se contaban entre

veinticinco y mil mujeres en varios momentos de la Revolución (Salas, "The Soldadera" 99).

El hecho de que Herrera tuviera que formar su propio ejército para ascender en las filas es representativo de la actitud negativa del ejército mexicano hacia las soldaderas y de su adopción de la ideología patriarcal que promueve la relegación de la mujer de la esfera pública. Al considerar esta actitud por parte del ejército, no es sorprendente que algunas mujeres, incluso las que se acaban de mencionar, tuvieran que vestirse de hombre para poder luchar en las batallas y ser reconocidas como combatientes legítimas. Sólo al desempeñar el papel de soldado, tradicionalmente reservado para el hombre, podían obtener las soldaderas el reconocimiento que merecían por sus acciones. Como señalan Lau y Ramos, al adoptar las ropas del hombre, las mujeres soldaderas hacían saltar las barreras, los límites que el ordenamiento genérico les imponía. Se volvían hombres, así momentáneamente (38). Gustavo Casasola, hijo del fotógrafo Victor Agustín Casasola escribe sobre este tema en Historia gráfica de la Revolución Mexicana, 1900-1960:

La soldadera sólo puede figurar en las columnas gruesas. En las columnas volantes, la soldadera necesita masculinizarse completamente, en lo exterior y en lo interior: vestir como hombre, y conducirse como hombre; ir a caballo, como todos, resistir las caminatas y a la hora de la acción demostrar con el arma en la mano que no es una soldadera, sino un soldado (Citado en Lau y Ramos 38).

No obstante, los límites establecidos por el patriarcado respecto al papel de la mujer no impidieron la participación de muchas mujeres en los campos de batalla durante la fase armada de la Revolución. Desafortunadamente, después de este período cuando los ejércitos revolucionarios se desbandaron, el ejército federal se reorganizó según el modelo de los ejércitos occidentales que, en esa época, no ponían énfasis en la incorporación de las mujeres (Salas, Soldaderas 49). En 1925 el Ministro de Guerra, Joaquín Armaro, las expulsó oficialmente del ejército, designándolas como la causa principal de todo vicio, enfermedad,

crimen y desorden que se encontraba allí (Salas, "The Soldadera" 101). El hecho de que miles de mujeres hubieran muerto luchando en la Revolución no tuvo ningún impacto en la decisión del ministro de expulsarlas, y a causa de su pobreza y falta de experiencia respecto a la organización de sindicatos, las soldaderas no se movilizaron para luchar contra esta decisión (ibid). A consecuencia de este cambio que minimizaba la importancia del papel de las soldaderas, la mayor parte de ellas no recibieron ninguna pensión del gobierno por su servicio en el ejército, especialmente si no habían luchado en el campo de batalla (ibid). En cuanto al discurso oficial sobre la Revolución Mexicana, algunos oficiales hasta han negado la participación de las mujeres como guerrilleras en las batallas, diciendo que el único papel que desempeñaron en la Revolución fue el llevar provisiones a los soldados (Salas, Soldaderas 44).

Sin embargo, como ya se ha mostrado, el discurso del ejército no ha sido el único que ha influido en la exclusión de las soldaderas del discurso oficial sobre el movimiento revolucionario. Junto a los militares y políticos de la sociedad mexicana, que comparten el desprecio del ejército hacia las soldaderas, se cuentan varios académicos y filósofos como, por ejemplo, el sociólogo Julio Guerrero, que declaró que las soldaderas eran desorganizadas, caprichosas, irracionales e imbéciles primitivas que impedían el proceso necesario de modernizar la estructura militar (Salas, "The Soldadera" 37,94). El desprecio que algunos hombres como Guerrero o Villa han demostrado hacia las soldaderas puede ser indicativo de sus propias inseguridades respecto al papel que las mujeres desempeñan en la sociedad mexicana. Estas inseguridades del hombre mexicano que afectan negativamente sus relaciones con las mujeres se relacionan con cuestiones de poder. Según Octavio Paz, "poder" es la palabra que mejor resume "la agresividad, impasibilidad, invulnerabilidad, uso descarnado de la violencia y demás atributos del "macho" (73). Por medio del machismo, la tradición que ha institucionalizado la

relegación de la mujer en la sociedad mexicana, los hombres intentan esconder sus inseguridades. Según Riding, las tensiones y desconfianza que caracterizan las relaciones entre hombres y mujeres en la sociedad mexicana se remontan a la Conquista: el suceso en la historia de México marcado por el encuentro entre hombres españoles y mujeres indígenas (18). Por medio de la violación y la esclavitud, los conquistadores ejercieron su dominación sobre las indígenas, y así perpetuaron el sistema patriarcal de España en el Nuevo Mundo. La pareja que mejor simboliza este conflicto no sólo entre las dos culturas sino también, en un sentido más general, entre hombres y mujeres es la formada por Hernán Cortés y La Malinche. Paz articula de una manera muy clara la manera en que estas figuras se han plasmado en el imaginario del pueblo mexicano: "La extraña permanencia de Cortés y de la Malinche en la imaginación y en la sensibilidad de los mexicanos actuales revela que son algo más que figuras históricas: son símbolos de un conflicto secreto, que aún no hemos resuelto (78). En la sociedad patriarcal de México, la figura de La Malinche es encarnada por la mujer. Asimismo, la soldadera ha sido transformada en uno de los símbolos de la mujer moderna cuyas representaciones producidas por el discurso masculino están dominadas por imágenes negativas, reflejando así las tensiones que todavía existen entre hombres y mujeres en la actualidad. Estas representaciones en la literatura, el arte y la cultura de masas reflejan la manipulación de esta figura por parte de ambos discursos para promover sus distintas ideologías.

Desde un punto de vista ideológico, relacionado con el trabajo de Eagleton, la figura de la soldadera ha sido empleada por el discurso dominante para legitimar su poder y denigrar las ideas de cualquier otro discurso con el que se enfrenta (Eagleton 5). La obsesión masculina respecto al poder tiene como efecto el que los hombres se sientan amenazados cuando las mujeres intentan infiltrar los dominios que tradicionalmente han ocupado ellos—aspecto que

perciben como una puesta en cuestionamiento de su masculinidad. Además los invade un sentimiento de paranoia cuando las mujeres se organizan; temen que éstas logren subvertir el discurso masculino en todos sectores de la sociedad para arrebatárles el poder. De esta manera, la relegación de la mujer se ha institucionalizado dentro del patriarcado mexicano con el fin de mantener al hombre en una posición de control completo. Este sistema se estableció en México durante la Conquista cuando la clase dominante institucionalizó el favorecimiento del hombre con respecto a las oportunidades económicas, políticas y de trabajo. Todavía los hombres dominan casi toda esfera política y social, y han logrado relegar a las mujeres a posiciones subordinadas. Dicha relegación se ha legitimado en la sociedad mexicana durante y después de la Revolución por medio del machismo. La tradición machista es la manifestación cultural de la dominación masculina y también el factor más grande en la promoción de imágenes deformadas de la mujer en la producción cultural de México. El resultado de tal deformación de símbolos de la mujer como La Malinche y la soldadera en las obras artísticas es la asociación negativa entre estas figuras y la mujer mexicana, lo que ha influido en la relegación de ésta en todos sectores de la sociedad moderna.

II

Representaciones de la soldadera**2.1 En las artes visuales**

Las primeras representaciones de la soldadera aparecieron en el campo de las artes visuales por medio de la fotografía. Un fotógrafo en particular, Victor Agustín Casasola, es el que más ha contribuido a dar a conocer una imagen documental de la soldadera. Comenzó su carrera como fotógrafo de prensa, ocupándose de la vida política de la época. Con espíritu de archivista, coleccionó fotos de otros fotógrafos de la época de la Revolución Mexicana. El resultado de sus esfuerzos es el Archivo Casasola: el centro de documentación fotográfica relativa a la Revolución más importante de México. Es difícil diferenciar las fotos que tomó Casasola y las de sus colegas porque la mayoría no se encuentra acompañada de comentario alguno. Sin embargo, el archivo de este gran fotógrafo, cuyo propósito fue el de crear conciencia de las condiciones de la vida de la gente de toda clase social, ha tenido un enorme impacto en la conciencia de la nación mexicana. Las fotografías del archivo Casasola nos permiten ser espectadores de las experiencias cotidianas del pueblo mexicano. Vemos "otra época, otro mundo, rostros que parecen desafiarnos pasivamente con la mirada; personas paralizadas en medio de una acción, en circunstancias que nos parecen extrañas; instantes iluminados por la acción del fotógrafo. . ." (Casasola 28).⁴ Por ejemplo, en una foto (véase Figura I), las mujeres están de pie mientras los hombres están tirados en la tierra. Los

⁴ El Mundo de Agustín Víctor Casasola, México 1900-1938 (Washington: Fondo del Sol Visual Arts and Media Center), 1984) 14. Este representa el catálogo de las fotos que se presentaron en la exhibición de arte compuesta de películas, video, mesa redondas y eventos comunitarios en torno a la vida y la obra de Victor Agustín Casasola y, como dice en el prólogo, "a los ideales de la Revolución y al pueblo de México". Nos referiremos a las demás citas tomadas de esta obra por el apellido del fotógrafo y la página.

rostros de las mujeres tienen una expresión que revela su indignación y cansancio. Con los rifles en sus manos, están listas para atacar o para defender a sus hombres e hijos. Así, la foto representa una especie de inversión de papeles, a pesar de que las mujeres todavía llevan faldas y los hombres llevan pantalones. Además, la presencia de los niños en esta foto nos recuerda que muchas veces todos los miembros de una familia se adhirieron al ejército revolucionario a pesar de su género o de su edad. De todos modos, las soldaderas, la mayor parte mujeres indígenas, son las figuras que más sobresalen de esta fotografía del Archivo Casasola.

La soldadera es sólo uno de los personajes que fue captado por la cámara del fotógrafo Casasola. Sin embargo, las fotos de ella que se encuentran en su archivo son tan impresionantes que han influido en la producción de muchos artistas. Una foto en particular del archivo, tomada por Juan Casasola, uno de los cuatro hijos de Agustín Casasola, tuvo una gran influencia en la obra de José Guadalupe Posada, grabador famoso de México. La foto se conoce simplemente bajo el título "La Adelita". Obviamente inspirada del personaje del corrido famoso "La Adelita" de la época revolucionaria, la soldadera en esta fotografía del joven Casasola "se inclina desde su percha en el tren como para bajar, su mirada intensamente fija sobre algo o alguien tras de ella, a mano izquierda. Sin embargo, no se baja del tren, sus manos firmemente aferradas sobre el pasamanos que flanquea el estribo" (Casasola 19). En cambio, la representación de esta soldadera que se hace Posada en su retrato no es tan dramática como la de la foto de Casasola, pero todavía la figura de la soldadera se muestra "vigorosa, resuelta, y expectativa" (ibid). En la obra de Posada también se puede encontrar la inspiración de otras fotos del archivo Casasola como, por ejemplo, una que se titula "Despedida de un maderista y su triste amada" y "Soldado federal acompañado por su soldadera" (Casasola 18). De hecho, se presentan más imágenes de la soldadera en grabados que en

cualquier otra forma de arte visual. Muchos de sus grabados aparecen como ilustraciones en los cancioneros de corridos mexicanos. Aquí, algunas soldaderas son presentadas como calaveras. A veces se refiere a éstas como "capitanas" o "Adelitas", y, según Salas, se podrían considerar como manifestaciones de la diosa mexicana, Cihuacóatl (Soldaderas 94-95). Es interesante estudiar cómo Posada, en su obra, combina imágenes folklóricas e históricas como la calavera y la soldadera para crear un efecto político subversivo. Esto demuestra que la figura de la soldadera, al ser vinculada al movimiento revolucionario, no se puede separar de las cuestiones de poder, especialmente en el contexto de relaciones entre hombres y mujeres. Por lo general, las soldaderas de la obra de Posada se caracterizan por su vestuario auténtico de mujeres militares: llevan vestidos, sombreros, cartucheras, y rifles.

Las fotografías de soldaderas de la época revolucionaria también han tenido una influencia en la obra de los grandes muralistas Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, José Clemente Orozco y Rufino Tamayo. En el mural de Rivera que se titula Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central, que recorre la historia de México, la figura de la soldadera se encuentra entre más de cien figuras políticas, míticas e históricas. Esta soldadera se presenta al lado de un zapatista montado a caballo. Como una soldadera típica, lleva un rifle, un sombrero y unas cartucheras cruzadas en el pecho (Salas, Soldaderas 95). En el mural de Siqueiros Muerte al invasor se presenta una Adelita, inspirada de la fotografía del archivo Casasola. "La Adelita de Siqueiros es, con toda probabilidad, una vista superior e interpretación de la fotografía de Casasola, aunque . . . tiene los rasgos faciales de la joven Angélica Siqueiros, esposa del artista" (Casasola 21). En otros murales de Siqueiros, las soldaderas llevan rebozos o parecen tener niños en sus brazos (Salas, Soldaderas 95). José Clemente Orozco también halló inspiración en la figura de la soldadera para su obra. Creó muchos cuadros y grabados, incluso unos que aparecen en una

edición de la novela Los de abajo de Mariano Azuela, en los que las soldaderas se presentan como guerrilleras o prostitutas. En las ilustraciones de la novela de Azuela, las soldaderas se presentan como mujeres abnegadas y obedientes, cargando provisiones y niños mientras siguen a las tropas. Por otra parte, en uno de sus grabados que se llama La cucaracha las soldaderas se presentan al lado de unos soldados bien vestidos como prostitutas borrachas con unas cartucheras y pistolas (ibid).

Para algunos, la fotografía se considera una manera de reflejar la verdadera esencia de algo: de captar y grabar en el imaginario un momento espontáneo. En este sentido, muchas de las fotos del archivo Casasola reflejan el sufrimiento, la fuerza, y la seriedad de las mujeres que lucharon como soldaderas con las tropas revolucionarias. Las soldaderas que se presentan en las fotografías del Archivo Casasola no se presentan de una manera idealizada. Su ropa está sucia, y en sus rostros se revela una tristeza y un cansancio profundo. Por otro lado, la cámara es un instrumento que puede ser manipulado por el fotógrafo para reflejar una realidad subjetiva: una imagen distorsionada. Esto se manifiesta en una foto, que no es del Archivo Casasola, en la que unas mujeres se presentan como suspendidas en el tiempo con unos rifles en sus manos (véase Figura II). Es difícil saber si, en esta foto, las mujeres y niñas que se presentan son verdaderas soldaderas, o si son modelos que están posando para el artista. El hecho de que estén tan bien vestidas y la manera uniforme en la que están posicionadas, como si fueran bailarinas en una danza sobre la Revolución, si bien evoca el tema de la participación de la mujer en el campo de batalla no lo reproduce de una manera realista. Como cualquier obra artística, las fotografías que se encuentran en el archivo Casasola son productos no sólo de la experiencia creativa sino también de la experiencia cultural. No se puede evitar que la moralidad y gustos de una sociedad en una época específica influyan al artista en el proceso de expresar sus sentimientos hacia el mundo

que lo rodea. En este sentido, las fotografías del Archivo Casasola reflejan la frustración y el espíritu luchador que todo el pueblo mexicano comparte, de los que la Revolución Mexicana es la manifestación más notable.

Sin embargo, las fotografías del Archivo han sido reinterpretadas por muchos artistas, y recogen otras influencias de la sociedad mexicana sobre la producción artística. Por ejemplo, la influencia de la tradición machista se muestra en las obras de los muralistas Orozco y Siqueiros, que se acaban de examinar, a través de temas relacionados con el papel tradicional de la mujer mexicana. Los ideales del discurso masculino respecto al papel de ésta en la sociedad durante la época revolucionaria son representados en sus obras a través de motivos como la maternidad y los poderes seductivos de la mujer. Las soldaderas de Siqueiros que cargan niños en sus brazos y las de Orozco que se visten de prostitutas ejemplifican la tendencia del hombre mexicano a relegar a la mujer a la esfera privada y a posiciones con menos prestigio en la sociedad.

El resultado de la representación polarizada de la soldadera, ya sea como madre abnegada o como prostituta, es la creación de un estereotipo de la mujer en la sociedad moderna propagado en imágenes distorsionadas en el imaginario del pueblo mexicano. Por ejemplo, la influencia negativa de tales imágenes se muestra en la obra del muralista y pintor Juan O'Gorman en la que el artista hace más hincapié en la sexualidad de las soldaderas que en sus acciones militares o políticas. En un grabado, una soldadera se presenta montada en un caballo con los pechos desnudos. En otro de sus murales, cuya inspiración deriva de la foto de Casasola de una soldadera mulata vestida de pantalones y llevando una pistola, O'Gorman ha decidido pintarla de pie, desarmada y llevando, en vez de pantalones, un vestido (Salas, Soldaderas 96). Esta imagen distorsionada de la soldadera corresponde más al estereotipo femenino que a la verdadera figura que se presenta en la fotografía de Casasola. Por la mayor parte, las imágenes de las fotos del Archivo Casasola y de los artistas que se

acaban de mencionar son representaciones basadas en las experiencias de las soldaderas. Sobre todo, las fotos de Casasola lograron captar la esencia de la soldadera mejor que cualquier otra forma artística. Las soldaderas de Casasola son mestizas e indígenas pobres, sucias y graves; son enfermeras, madres y guerrilleras valientes, pero sobre todo mujeres de carne y hueso.

De la misma manera en que ciertos elementos de la cultura, como la tradición machista, han influido en la representación de la soldadera en la fotografía y en la pintura mexicana, el sexo del artista ha tenido una influencia en su manera de tratar de este tema. Por ejemplo, la figura de la soldadera ha sido reivindicada por algunas artistas mujeres como Elena Huerta, Jiménez, Mariana Yampolsky y Andrea Gómez. Algunas de ellas han seleccionado a ciertas soldaderas famosas para ser tema de su obra. Por ejemplo, Jiménez hizo un grabado de Carmen Serdán. En esta obra la revolucionaria se presenta con una cara oscura, armada con un rifle y llevando una bandolera. En un grabado de Yampolsky, las soldaderas están sentadas alrededor de una fogata, cantando con sus compañeros mientras otras están preparando tortillas. Aunque relacionada con el papel tradicional de la mujer, al presentar a la soldadera como cocinera, el artista hace hincapié en la importancia de este papel para las tropas revolucionarias que fue tan necesario como el de guerrillera. Para las artistas mexicanas, es de primera importancia representar de una manera consciente los varios papeles que las soldaderas desempeñaron durante la Revolución Mexicana para animar a las mujeres a redefinir su papel en la sociedad actual. Las representaciones de estas artistas, como las de la obra de Casasola, tienden a reflejar las propias experiencias de las soldaderas en vez de crear de ellas una imagen idealizada, como se hace a menudo en el cine.

2.2 En el cine

La mayoría de los filmes mexicanos que tratan de la Revolución incluye la figura de la soldadera para desarrollar en la trama un tema romántico que atraiga a las masas y así asegurar un público más grande. En estos filmes, en vez de enfocar las experiencias verídicas de las soldaderas durante la Revolución y hacer hincapié en su valor e independencia desde una perspectiva documental o testimonial, se trata más bien de poner énfasis en las cualidades que se relacionan con el estereotipo femenino tradicional. Tal manipulación se manifiesta de una manera temática en muchos de los filmes por medio de la dominación de la soldadera, presentada al principio como una guerrillera de espíritu independiente, y su subsecuente transformación a una mujer sumisa por el amor de un soldado del que ésta se enamora. En otros filmes, o se trata de la romantización de esta figura, codificada por la novela sentimental y el cine hollywoodense, o de la difamación su carácter al presentarla como una prostituta. Al representar la soldadera en sus filmes, los realizadores cinematográficos de México se han inspirado más en las imágenes de esta figura que aparece en las novelas y en los corridos de la época revolucionaria y menos de las "tomas" documentales y la fotografía (Salas, Soldaderas 97). Tanto en estas fuentes culturales como en el cine mexicano, la mayor parte de las representaciones que se hacen de la soldadera coinciden con los estereotipos de la mujer "buena" y de la mujer "mala" propagados por el discurso dominante. Según Riding, dichos estereotipos de la mujer, nacidos de la tradición machista, se relacionan con la inseguridad del hombre mexicano que teme constantemente que su mujer lo traicione. "En la práctica, esto toma forma de la adoración por el ideal femenino, ejemplificado en la imagen de la doliente, abnegada y 'pura' Virgen de Guadalupe y personificado en la madre de cada mexicano, considerada fuente de vida y, por ende, incapaz de traicionar . . . Las

amantes ofrecen al hombre la ocasión de conquistar y traicionar antes de ser traicionados" (sic, 18-19). La esposa, entonces, no cabe dentro de esta polarización de papeles, lo que contribuye a las tensiones entre hombres y mujeres en el México contemporáneo. Como virgen o madre, se niega realizar su potencial sexual, y como prostituta, es rechazada por la sociedad.

La Adelita (1937) y La Valentina (1938) son dos filmes en los que se presentan unas soldaderas de proporciones míticas: La Adelita y La Valentina. En estos filmes, las protagonistas, que se inspiran en estas soldaderas famosas del corrido mexicano, se enamoran de los actores principales, lo que forma la trama central (Salas, Soldaderas 98). De esta manera, ambos filmes demuestran la tendencia del cine mexicano a romantizar la figura de la soldadera al centrarse en sus relaciones amorosas en vez de sus hazañas heroicas. Enamorada (1947), dirigido por Emilio "Indio" Fernández, es uno de los filmes en el que se ejemplifica el tema recurrente de la dominación de la soldadera desgobernada o, como dice Jean Franco, *la fierecilla* (190). En este filme, la protagonista, Beatriz, es una mujer de carácter fuerte e independiente que rechaza los avances de un general que está enamorado de ella. Al principio, lo humilla constantemente y lo trata con tanta indiferencia que ella se convierte en una verdadera mujer "mala." A lo largo del filme, esta transformación se manifiesta en el ablandamiento de la protagonista hasta que, al final, se enamora del general. El resultado de dicha transformación se puede observar en uno de los fotogramas del filme en el que aparecen doña Beatriz y el general Reyes (véase Figura III). En este fotograma, los dos personajes aparecen representado papeles tradicionales: el hombre se ve superior a la mujer, y ésta tiene la mirada hacia el suelo en un gesto de sumisión. A pesar de que en esta escena del filme, doña Beatriz parece desairar al general, su transformación a soldadera abnegada es sugerida por un rebozo que se cruza en el pecho en lugar de las clásicas cartucheras. En el filme, la imagen final que

se tiene de la protagonista es la de una soldadera abnegada, cargando una canasta y mirando a su soldado con admiración. La transformación del personaje de Beatriz de la independencia al servilismo al final del filme está representada por el sacrificio que hace como una mujer "buena" al seguir a su hombre a la Revolución. Si bien García Riera propone que Beatriz, como los edificios barrocos de Cholula donde se desarrolla el filme, representa al México tradicional (133), no se puede afirmar que tal representación ocurra desde el principio de la obra. La manera agresiva y hostil en la que Beatriz rechaza los avances amorosos del general al principio no es representativa del comportamiento dictado por el papel tradicional de la mujer mexicana de la época revolucionaria (véase Figura IV). En cuanto al protagonista masculino, la afirmación de García Riera es válida:

se convierte en el típico héroe de cine mexicano que va a la cantina a ahogar sus penas . . . y que, en la clásica serenata, descubre la esencia de ese acto mil y una veces repetido en las películas nacionales: la serenata es el reconocimiento de la distancia que separa al hombre de la mujer amada, la sublimación de la inaccesibilidad. (ibid)

En La cucaracha (1958) la polarización de los estereotipos femeninos y la dominación de la soldadera se funden en una sola trama. Al principio del filme, después de los créditos, las siguientes palabras aparecen en la pantalla: ". . . y abandonaron sus casas y cruzaron los desiertos, llevando a sus hijos sobre sus espaldas . . . y con sus hombres hicieron La Revolución Mexicana". El efecto de estas palabras, combinadas con la imagen visual de una tropa de revolucionarios que incluye a algunas soldaderas marchando por las montañas, es la evocación del estereotipo de la soldadera abnegada. Sin embargo, la primera soldadera que aparece en el filme como una parte esencial de la trama encarna a la "mala" soldadera puesto que se identifica con la imagen de una prostituta. Esta protagonista tiene el mismo nombre que el filme. Durante la época de la Revolución, el término peyorativo "cucaracha" se empleó como sinónimo de "soldadera". Al principio del filme, uno de los soldados alude a la

promiscuidad de la protagonista al afirmar que "las cucarachas nunca se conforman con un solo macho". Las otras cualidades reprobables que ayudan en la creación de una imagen negativa de esta soldadera son su propensión a beber, fumar, decir groserías y pelear—hasta con hombres. Para contrastar esta imagen negativa de la soldadera, se presenta en el filme una soldadera "buena" que se adhiere al ejército revolucionario cuando su esposo muere en el campo de batalla. El conflicto entre estas dos mujeres se desarrolla en torno a la lucha por el amor del general de la tropa: La Cucaracha desempeñando el papel de la amante y la viuda el de la mujer "honesta". El filme se presenta como un homenaje a las soldaderas pero en el curso de la acción reduce su función a la exclusivamente erótica. En un episodio en el que La Cucaracha se acerca a la "buena" soldadera en la iglesia, ésta llama a La Cucaracha "soldadera" para insultarla y una riña comienza entre las dos. El hecho de que la viuda, que es soldadera, use este término en un sentido peyorativo para referirse a una prostituta señala la relación estrecha entre el término "soldadera" y la prostitución en el imaginario del pueblo mexicano. Por supuesto, al final de la película, según la fórmula hecha de la trama, el bien vence al mal, y la viuda (la buena soldadera) sigue desinteresadamente a la tropa a otra batalla mientras La Cucaracha se queda embarazada y completamente sola.

No sólo el cine mexicano ha promovido imágenes estereotipadas de la soldadera sino también el cine americano que trata de la Revolución Mexicana se ha servido de estas imágenes para la producción de filmes tales como: Viva Villa (1934), Viva Zapata (1952), The Wild Bunch (1969) y The Professionals (1969). En estos últimos dos filmes, el encuentro de dos culturas distintas es representado por la inclusión de algunos personajes americanos además de los revolucionarios mexicanos. En este contexto, las soldaderas se presentan como unas prostitutas fronterizas o, como señala Salas, al referirse a The Latin Image in American Film de Allen Woll, como mujeres exóticas y masculinizadas que no

sólo luchan con los hombres sino también hacen el amor con ellos (Soldaderas 114). Por lo tanto, esta película promueve la imagen de la soldadera como prostituta al hacer hincapié en sus relaciones sexuales. Se sirve del mismo estereotipo la película, The Wild Bunch, en la que las soldaderas se presentan o como prostitutas o como mujeres abnegadas y sumisas. Aunque el filme The Professionals intenta enfocar el papel de guerrillera que desempeñaron algunas soldaderas de la Revolución Mexicana, se hace más hincapié en el cuerpo desnudo y los encuentros sexuales de la protagonista: una soldadera que nunca dice "no" a los hombres cuando se trata de hacer el amor (ibid). Sin embargo, en el filme, Viva Zapata, se intenta enfocar la participación activa de las soldaderas en el campo de batalla al presentarlas en una escena en la que ayudan a los soldados revolucionarios a robarles a los federales sus armas y después a matarlos con explosivos. Como afirma Salas, a pesar de que este filme intente representar una imagen verdadera de la soldadera desde una perspectiva histórica, no trata de los abusos, incluso el secuestro y la violación, que muchas soldaderas sufrieron a manos de los federales. Además, la mayor parte de las soldaderas en la película demuestran la sumisión típica del estereotipo femenino al ser privadas del habla. Hay una soldadera, que se llama simplemente "soldadera", que se atreve a expresarse en el filme, pero ella también demuestra su naturaleza sumisa al no quejarse nunca cuando está al lado del general Zapata, aún cuando éste mata a su esposo por haberlo traicionado (ibid). El resultado de tal representación de la soldadera en este filme es la creación de una imagen que rompe hasta cierto punto con la imagen estereotipada de esta figura que se presenta en otros filmes. No obstante, en esta obra las soldaderas todavía se presentan con ciertas características que coinciden con el estereotipo femenino que reduce a la mujer a un ser abnegado, sumiso y callado. Dicha representación de la soldadera en el cine americano no sólo tiene que ver con los aspectos machistas del mundo hollywoodense sino

también con la influencia que el patriarcado mexicano ha ejercido en las representaciones de la soldadera en las fuentes culturales, especialmente de la cultura de masas que circula en el mercado internacional.

Sin embargo, en el cine mexicano hay dos filmes, por lo menos, que presentan imágenes de la soldadera que contrastan con las imágenes estereotipadas de otras producciones cinematográficas. La primera es La soldadera (1966) de José Bolaños; la segunda es Como agua para chocolate (1992) de Alonso Arau. En el primero, no se pone tanto énfasis sobre las relaciones de las soldaderas con los soldados como se hace en las otras películas que se acaban de mencionar. En cambio, se muestran escenas en las que las soldaderas están cumpliendo con otras funciones, aunque sean tradicionales, y otras en las que se presentan como individuos con sus propias personalidades (Salas, Soldaderas 101). En Como agua para chocolate, la película de Arau basado en la novela de Laura Esquivel, la soldadera se presenta como una figura dominante e independiente cuyas relaciones con los demás soldados de su tropa revela un cambio de papeles tradicionales que sirve para poner en cuestionamiento el discurso dominante sobre la participación de las mujeres en la Revolución Mexicana. Estos últimos filmes representan una nueva tendencia en el cine mexicano, reflejada también en el movimiento feminista, que se da como objetivo la redefinición de símbolos culturales femeninos que han sido representados de una manera negativa por el discurso dominante.

2.3 En el corrido

El corrido fue otra de las primeras manifestaciones artísticas que ofreció interpretaciones de la figura de la soldadera (Herrera-Sobek 115). Esta forma de expresión popular, que alcanzó su apogeo durante la época revolucionaria,

tiene sus raíces en los romances españoles que llegaron al Nuevo Mundo con los conquistadores en el siglo XV. La jácara es una variación de este género musical de la que, según Stanford, evolucionó el corrido moderno (Citado en Vélez 8). Además de entretener, los corridos del pueblo mexicano sirven para transmitir, enseñar, criticar, aconsejar, reafirmar tradiciones e informar sobre desastres, catástrofes naturales, dramas familiares y pasionales, sucesos felices y trágicos de todo tipo, además de sucesos históricos como la Revolución Mexicana (Vélez 9). Por esta razón, Herrera-Sobek, en su obra The Mexican Corrido: A Feminist Analysis, reconoce que el corrido nos puede ofrecer mucho, no solamente como texto literario sino también como documento social (x). Por ejemplo, uno de los temas recurrentes del corrido es la Revolución Mexicana: el movimiento social más importante de la historia de México. "A través de los corridos, los hombres y las mujeres de México reflejaron claramente qué pensaban de la Revolución, de sus causas y de sus consecuencias y de figuras tan importantes como Pancho Villa, Zapata, Madero, Orozco, Porfirio Díaz y muchísimos otros personajes" (Vélez 13). En la mayor parte de los corridos que tratan de este movimiento social, los hombres desempeñan el rol del protagonista, pero hay algunos en los que las soldaderas son la figura central. En estos corridos se presentan muchas imágenes distintas de la soldadera pero, como las otras representaciones culturales de esta figura, aparecen dominadas por una perspectiva patriarcal. Por consiguiente, ha ocurrido, desde la Revolución, una transformación en la representación de la soldadera de una figura histórica a una figura romántica y después a una figura mítica (Herrera-Sobek 114). Dicha transformación refleja las relaciones entre hombres y mujeres y la tendencia del discurso dominante a distorsionar la figura de la soldadera para que coincida con los estereotipos de la "buena" y la "mala" mujer. Dicha tendencia, que también se manifiesta en el cine mexicano respecto

a la figura de la soldadera, se ejemplificará más adelante en este capítulo al analizar los corridos "La Adelita" y "La Cucaracha".

En el corrido revolucionario, más que en cualquier otra forma cultural, la soldadera ha recibido cierto reconocimiento por sus hazañas heroicas como guerrillera. Esto se debe al hecho de que el corrido revolucionario, como forma de la cultura popular, fue inventado por los revolucionarios que basaron sus canciones en las experiencias verídicas de los soldados (y soldaderas) en el campo de batalla (Herrera-Sobek 91). Por lo general, la mayor parte de los soldados que se presentan en los corridos son mencionados por su nombre y apellido. Una de las pocas soldaderas en ser mencionadas de esta manera es Petra "Pedro" Herrera (Herrera-Sobek, 93). Sólo existen otros tres corridos, que tratan del tema del combate, que mencionan a las soldaderas por sus nombres. Éstos son: "De Agripina", "Corrido de la toma de Papantla" y "El Coyote" (Herrera-Sobek 94). A Herrera, de quien ya se habló en el primer capítulo de esta tesis, se han dedicado dos corridos: el "Corrido de la Toma de Torreón" y el "Corrido del combate del 15 de mayo en Torreón" (ibid). En "La Toma de Torreón", que aparece originalmente en el cancionero de Campos y subsecuentemente en la obra de Herrera-Sobek de la que se ha sacado el siguiente fragmento, la soldadera se presenta como una mujer fuerte, segura de sí misma y un líder auténtico:

El día 14 a medianoche
entraron con gran violencia
Petra Herrera en adelante
a la mera presidencia (94).

Al relacionar a la soldadera con el papel militar que usualmente desempeñan los hombres, se crea una imagen de la mujer mexicana que se libera del papel tradicional. Además, las referencias a la protagonista, Herrera, dan testimonio de la presencia de las mujeres no sólo en los ejércitos revolucionarios sino también en el campo de batalla. Según Herrera Sobek, las acciones de Petra

"Pedro" Herrera en esta batalla son impresionantes por dos razones: primero, esta batalla fue una de las más importantes entre los maderistas y los federales y, segundo, Herrera sobresale entre los muchos militares profesionales que comandaron las varias divisiones (94). La habilidad de Herrera no sólo como comandante sino también como guerrillera se revela en el corrido "El combate del 15 de mayo":

La valiente Petra Herrera
al combate se lanzó
siendo siempre la primera
ella el fuego comenzó (ibid).

Otra vez, la imagen que se crea de la soldadera rompe con la imagen estereotipada de la mujer sumisa, débil y pasiva: cualidades que se relacionan con el papel tradicional de la mujer.

Como ya hemos señalado, éste es uno de los únicos corridos en el que se refiere a la protagonista por su nombre completo. En la mayoría de los corridos en los que aparece la figura de la soldadera, ésta se presenta sin nombre propio. Por ejemplo, en la única versión de "Las mañanitas de la Toma de Zacatecas" en la que se alude a las soldaderas, éstas se llaman "juanas", el equivalente femenino de "Juan": el apodo que, en el ejército, se usa como sinónimo de soldado (Soto, The Mexican Woman 27). La utilización del nombre "juana" sirve para relacionar a las soldaderas con sus compañeros hombres. En la mayor parte de los corridos, casi siempre su papel como protagonistas se desarrolla en función de uno o unos sujetos masculinos. Este fenómeno se demuestra en este fragmento de "Las mañanitas de la Toma de Zacatecas", citado aquí de la obra de Herrera-Sobek, en el que el papel de la soldadera ha cambiado de guerrillera a enfermera:

Andaban las pobres "juanas"
empinadas de los cuerpos,
recogiendo a los heridos
y rezándole a los muertos.

Unas eran de la sierra,
las más de las poblaciones,
eran todas muy bonitas,
y de muchos pantalones (99).

Este cambio de enfoque respecto al papel de la soldadera refleja una tendencia por parte del discurso dominante a representarla en relación con los trabajos domésticos o humanitarios que tradicionalmente son considerados femeninos por la sociedad mexicana. Además, es interesante notar que aunque se refiere al valor de estas "juanas", se hace por medio de una imagen masculinizada. "De muchos pantalones", como sinónimo de "valientes", subraya no sólo el hecho de que algunas soldaderas se vistieron de hombres sino también el hecho de que el valor sea una característica relacionada con éstos. La influencia de la voz masculina no sólo se revela por medio de la masculinización de esta imagen sino también por medio de la idealización romántica de la figura de la soldadera al enfocar su belleza física. Dicha idealización romántica, opina Herrera-Sobek, se debe al hecho de que una sociedad patriarcal como la de México no podía aceptar la nueva imagen de la mujer como guerrillera que, a causa de la Revolución, amenazaba con invadir el imaginario social y reemplazar la imagen tradicional (103). Este proceso de deformación de la imagen de la mujer se manifiesta en la sociedad mexicana no sólo a través de corridos como éste sino también a través de propaganda, carteles, y revistas de mujeres (la mayoría escrita por hombres), como Vanidades y Tú, que presentan imágenes de mujeres delgadas, bien maquilladas, y felices, que no reflejan las verdaderas experiencias de las mexicanas. De esta manera, el discurso masculino ejerce su influencia en el imaginario popular respecto a la representación de la mujer, convirtiéndola en objeto de las fantasías de hombres.

El proceso de idealización romántica de la mujer en relación con la figura de la soldadera se muestra aun más claramente en corridos como "La

Valentina" y "La Adelita". Lo interesante es que en las varias representaciones que se han hecho de estas protagonistas, las dos son soldaderas, aunque no se lo menciona explícitamente en ninguna parte de los textos. A diferencia de "La Adelita" que no trata de una figura histórica, se dice que "La Valentina" está basada en la vida de una soldadera que luchó en la Revolución, aunque no se eesté seguro. Este corrido, cuyo autor no se conoce, fue escrito en 1909, pero no fue sino hasta 1914 cuando adquirió fama al ser aplicado a una soldadera que se llamaba Valentina Gatica, del Estado de Sinaloa. Según Romero Aceves, Valentina se adhirió a la Revolución con el ejército de Obregón cuando su padre murió en el campo de batalla. Valiente y atractiva, esta soldadera llamaba bastante la atención por su modo de vestir: llevaba ropa militar y dos cartucheras cruzadas sobre su pecho y, por supuesto, un rifle (Citado en Herrera-Sobek 109). Si bien el corrido "La Valentina", aquí citado del cancionero de Flores, se basa en la vida de una verdadera soldadera, no se ubica a la protagonista en el campo de batalla. Además, en vez de hablar de las características bélicas de esta figura, se hace más hincapié en su poder sexual y su papel como amante:

Una pasión me domina
y es la que me ha hecho venir;
Valentina, Valentina,
yo te quisiera decir.

Dicen que por tus amores
un mal me va a seguir;
no le hace que sea el diablo
yo también sé morir (232).

La imagen romántica del amante que profesa su amor se concreta en la última estrofa cuando el soldado declara:

Valentina, Valentina,
rendido estoy a tus pies;
si me han de matar mañana,
que me maten de una vez (ibid).

Esta declaración por parte del soldado resulta en la idealización romántica de la figura de La Valentina sin tener que referirse explícitamente a sus cualidades "femeninas". Se entiende que si La Valentina es digna de inspirar tanta pasión en el corazón de este soldado, por lo tanto, debe ser la mujer ideal. Además, aunque no se menciona esta cualidad de una manera explícita, el hecho de que en este corrido La Valentina no juega un rol activo sirve también para reforzar la imagen estereotipada de la mujer sumisa. De esta manera, este corrido transforma la figura histórica de La Valentina en una figura romantizada, idealizada cuya participación en la Revolución se explica solamente a través de sus relaciones con los hombres.

"La Adelita" es otro corrido en el que se presenta la figura de la soldadera de una manera idealizada y romantizada, evocando así ciertos aspectos del estereotipo femenino. "La Adelita", como "La toma de Torreón", es uno de los corridos del cual existen varias adaptaciones de la versión original. En las versiones que se presentan en los cancioneros de Vélez y de Flores, como en "La Valentina", no se menciona explícitamente la participación de la protagonista en el campo de batalla. Otra vez se pone más énfasis en la descripción de las virtudes de la protagonista a la que el narrador profesa su amor:

Adelita, por Dios te lo ruego,
calma el fuego de esa mi pasión,
porque te amo y te quiero rendido
y por ti sufro mi fiel corazón (Flores 94).

También en este corrido, se habla de las cualidades de la novia ideal: la lealdad y la compasión. El narrador, el soldado que está enamorado de la protagonista, se refiere a estas dos cualidades cuando ruega a su Adelita:

Y si acaso yo muero en campaña
y mi cuerpo en la sierra va a quedar,
Adelita, por Dios te lo pido,
que con tus ojos me vayas a llorar (Velez 36).

Este fragmento demuestra los efectos de los estereotipos de género que todavía existen en la sociedad mexicana respecto a los papeles de la mujer y del

hombre. El hombre tradicionalmente ha desempeñado un papel activo, público, (aquí de soldado) mientras la mujer se ha ocupado de la esfera privada, desempeñando un papel auxiliar, subordinado. La división de los papeles tradicionales se manifiesta por medio del soldado que se va a la guerra, y su novia que se queda atrás para esperar fielmente a su soldado:

Soy soldado y la patria me llama
a los campos que vaya a pelear,
Adelita, Adelita de mi alma.
no me vayas por Dios a olvidar (Flores 95).

En las dos versiones de este corrido que aparecen en los cancioneros de Vélez y de Flores, la influencia del discurso dominante sobre la configuración de la soldadera se muestra en la deformación de la figura histórica y de su participación activa en la lucha armada para que se conforme al estereotipo femenino relacionado con el papel tradicional de la mujer en la sociedad mexicana. Sin embargo, existe una versión, que se presenta en la obra de Herrera-Sobek, en el que se trata más explícitamente del papel de la soldadera en el campo de batalla. Esta versión de "La Adelita" comienza dando testimonio de la adhesión de la protagonista al ejército revolucionario como soldadera:

En lo alto de un abrupta serranía
acampado se encontraba un campamento.
y una moza que valiente los seguía,
locamente enamorada de un sargento.
Popular entre la tropa era Adelita,
la mujer que el sargento idolatraba,
porque además de ser valiente, era bonita (106-7).

Sin embargo, este corrido no está libre de la influencia del discurso masculino como se puede notar a través de la referencia a su físico en el último verso.

"La Adelita", tanto como "La Valentina", es un buen ejemplo de la tendencia del discurso dominante a idealizar y romantizar la figura de la soldadera en sus representaciones populares.

Otra tendencia que se manifiesta a través del corrido es la mitificación de la figura de la soldadera. El corrido "Juana Gallo" es una manifestación de este proceso en el que la soldadera deja de relacionarse con la figura histórica y comienza a describirse en términos que van más allá del papel tradicional de la mujer. En algunas partes de este corrido, hasta se dota a la soldadera de características de casi una diosa. Según Herrera-Sobek, después de la fase armada de la Revolución, cuando el ejército ya no necesitaba a la mujer, fue más fácil glorificar a la soldadera y crear un mito en torno a ella que darle el derecho de voto (116). Este fenómeno se muestra en el corrido por medio de figuras como Juana Gallo, una soldadera que se presenta como una mujer extraordinaria dotada de características masculinas. Dichas cualidades, cuando se trata de un hombre, son manifestaciones del machismo, pero cuando se trata de una mujer, se relacionan con poderes sobrenaturales. Esto se debe al hecho de que en la sociedad patriarcal de México en la época revolucionaria, no se estaba acostumbrado a la participación de las mujeres en papeles que antes habían sido reservados para los hombres, como el de soldado. No se aceptaba que una mujer fuera igual que un hombre, especialmente en la esfera militar en la que el hombre siempre ha dominado. Por consiguiente, para poder asimilar la imagen de la mujer "masculinizada" en el imaginario mexicano, de la que la soldadera es un buen ejemplo, había que transformarla en una figura mítica. La segunda estrofa de "Juana Gallo", como aparece en la obra de Herrera-Sobek, demuestra claramente las cualidades de "Juana" que la pone en relación con los demás revolucionarios a los que todos respetaban y a los que todos temían:

**Siempre al frente de la tropa se encontraba
peleando como cualquier "Juan"
en campaña ni pelón se le escapaba,
sin piedad se los tronaba con su enorme pistolón.
Era el "coco" de todos los federales
y los mismos generales tenían pavor (110).**

Como en "La toma de Torreón", en Juana Gallo la protagonista no tiene nombre propio, sino el nombre colectivo que se empleaba en la época revolucionaria para referirse a cualquier soldadera. Sin embargo, "Gallo", el apellido que se ha seleccionado para la protagonista, en vez de ser nombre de una soldadera de carne y hueso, es un nombre inventado que exalta su valor como guerrillera por ser el nombre del animal macho, famoso por su habilidad en los combates (Citado de Soto en Herrera-Sobek 111). Por lo tanto, el título mismo sirve para crear una imagen de mujer bélica, invencible. "Juana Gallo" es representativa del tipo de corrido que ha servido para la idealización de la mujer, aunque no sea de una manera sexual. Esta forma de representación de la soldadera resulta en la alienación de la mujer al relacionarla con una imagen que no refleja su experiencia ni en el movimiento revolucionario ni en su circunstancia actual.

Otra imagen recurrente en el corrido mexicano que tiene que ver con la marginación y deformación de la figura de la soldadera es la de la prostituta. Sin duda, el corrido "La Cucaracha" demuestra mejor que cualquier otro la tendencia del discurso dominante de enajenar a las mujeres que no coinciden con el papel tradicional. El título "La Cucaracha", como el de "Juana Gallo", sirve para caracterizar desde el principio del corrido a la protagonista. Como las cucarachas, que se relacionan con la suciedad y que se consideran repugnantes y molestas, la soldadera de este corrido se presenta como una mujer sucia y pobre, de clase sumamente baja, que sólo quiere dinero para fumar y tomar. En la versión de "La Cucaracha" de 1915, estas características de la protagonista se revelan en muchos de los versos:

La Cucaracha, la Cucaracha,
ya no puede caminar,
porque no tiene, porque no tiene
dinero para gastar.

¿Qué te pasó, Cucaracha
que estás bebiendo agua pura?
Bebe pulque colorado,
y si no, a la sepultura.

Su promiscuidad se revela en el siguiente verso en el que el narrador, un soldado anónimo, alude al hecho de que va a tener que terminar sus relaciones con la Cucaracha porque tiene otra mujer:

Y me vengo a despedir
Cucaracha, Cucaracha,
que voy pronto a visitar
a mi querida muchacha.

En la época de la Revolución Mexicana, "La Cucaracha" volvió a ser uno de los corridos que más circulaba entre las tropas; cada ejército contaba con su propia versión. A consecuencia de su popularidad, la imagen de "la cucaracha" se ha plasmado en el imaginario mexicano como un símbolo negativo de la soldadera. El nombre "cucaracha" volvió a ser el nombre genérico, además de "Juana" y "Adelita", que se utilizaba para referirse a una soldadera.

Como hemos visto, el corrido es una de las fuentes de la cultura popular en la que se presenta una gran variedad de imágenes de la soldadera. Algunas se basan en las verdaderas experiencias de vida de unas soldaderas mientras otras corresponden a personajes idealizados o míticos que rinden homenaje a la participación femenina en la Revolución. Sin embargo, también existen imágenes negativas de la soldadera en el corrido que sirven para promover los estereotipos y el papel tradicional de la mujer en la sociedad actual. De todas formas, las representaciones que se hacen de la soldadera en los corridos, incluso las que están relacionadas con el discurso histórico, (que a pesar de basarse en los hechos, privilegian los aspectos que coinciden con el discurso dominante y abandonan los que lo ponen en cuestionamiento) han tenido una influencia en las representaciones subsecuentes de esta figura no sólo en la pintura y el cine, sino también en la literatura mexicana.

2.4 En la literatura

Una de las primeras descripciones literarias de la soldadera apareció en la novela Tomochic que el periódico El Demócrata publicó en el curso del año 1893 en veinticuatro entregas. Aunque dos ediciones subsecuentes fueron publicadas después de este año, no fue hasta 1899 que el nombre del autor, Heriberto Frías, se anunció en la portada (Frías xviii). En esta obra, que trata de la intervención de las tropas federales en Tomochic, Chihuahua en 1892, se presentan dos imágenes de la soldadera que corresponden con el estereotipo femenino construido por el discurso patriarcal. La primera imagen descrita en la novela ocurre cuando el narrador omnisciente habla de la percepción que uno de los soldados tiene de las soldaderas:

Las vio lúbricas, desenfrenadas, borrachas, en las plazuelas, en los barrios de México, donde pululaban hirviendo en mugre, lujuria, hambre, y chinguere y pulque . . . Así las había visto; así le habían adolorido el corazón y asqueado el estómago, por sus tristes crímenes imbéciles, por sus tristes vicios estúpidos (11)

En este fragmento, la actitud negativa hacia las soldaderas, refleja la influencia de la ideología patriarcal en la construcción de imágenes de la mujer relacionada con el papel tradicional. Este papel desprecia la promiscuidad y restringe las actividades de las mujeres: no les permite fumar, tomar, o gritar. En fin, no les permite participar en actividades reservadas a los hombres. Tal comportamiento de parte de una mujer provoca en el hombre, en este caso el soldado, un sentimiento de inseguridad respecto a su propia masculinidad. Esto se ejemplifica claramente en el texto: "¡Las soldaderas! . . . Miguel les tenía miedo y admiración; le inspiraban ternura y horror. Parecíanle repugnantes. Sus rostros enflaquecidos y negruzcos, sus rostros de harpías y sus manos rapaces, eran para él una torturante interrogación siniestra . . ." (11). Para el soldado, las soldaderas representan la puesta en cuestionamiento de la

esencia de su ser; representan una confrontación consigo mismo. Como afirma

Paz:

la mujer siempre ha sido para el hombre 'lo otro', su contrario y complemento. Si una parte de nuestro ser anhela fundirse a ella, otra, no menos imperiosamente, la aparta y excluye. La mujer es objeto, alternativamente precioso o nocivo, mas siempre diferente. Al convertirla en objeto, en ser aparte y al someterla a todas las deformaciones que su interés, su vanidad, su angustia y su mismo amor le dictan, el hombre la convierte en instrumento. (177)

En el caso de las soldaderas, al ejemplificar actitudes "masculinas", contestan las fronteras entre los papeles tradicionales definidos por la sociedad patriarcal, y ponen a los hombres a la defensiva y reticentes a aceptarlas como sus iguales. En este fragmento de la obra de Frías, las soldaderas se presentan como parásitos cuya presencia en las tropas se considera como una imposición y molestia. Como ya hemos señalado en el primer capítulo, muchos oficiales durante la época revolucionaria, incluso el general Pancho Villa, compartían dicha actitud negativa hacia las soldaderas por haber infiltrado una esfera que ha servido como un refugio masculino.

A diferencia de la imagen negativa que se presenta desde la perspectiva de su amigo Miguel, el narrador crea una imagen más positiva de las soldaderas que contrasta con la que crea el otro soldado:

Y he aquí que ahora las contemplaba, maravillado casi luminosas . . . Y sus toscas figuras adquirían relieve épico, por su abnegación serena, su heroísmo firme, su ilimitada ternura ante los sufrimientos de sus "juanes", de sus "viejos", de aquellas víctimas inconscientes que sufriendo vivían y morían . . . [. . .] Ellas cumplían, en el cálido horror de las marchas, alta obra de misericordia, y desafinando las varas de los cabos y las espadas mismas de los oficiales, daban de beber a sus sedientos compañeros, quienes con sus ingenuos ojos negros de resignados indígenas, decían su gratitud con el éxtasis de la sed refrescada, calmada. ¡Cada trago de agua fría era una bienaventuranza! (11)

Esta última imagen de las soldaderas corresponde con la imagen estereotipada de la mujer como una figura abnegada y misericordiosa: cualidades que se atribuyen a la imagen de la Virgen María. La bondad y pureza de espíritu que se relacionan con esta figura religiosa, aunque sean nada más que ideales, son

las cualidades que los mexicanos quieren que sus mujeres encarnen. Como señala Paz: "La mujer vive presa en la imagen que la sociedad masculina le impone" (178). Esta imagen de sí misma de la mujer no la ha concebido ella sino que le ha sido dictada por los varios discursos de la sociedad: familia, clase, religión, esposo y amigas (Paz 177). La incapacidad de las mexicanas de conformarse exclusivamente a uno u otro de los papeles susodichos es responsable, en parte, de las tensiones que existen dentro de las relaciones sociales entre hombres y mujeres. Ambas imágenes que se presentan de la soldadera en la novela se relacionan con los estereotipos femeninos de la mujer tradicional (la "buena") y de la mujer liberada (la "mala") que se producen y se promueven por el discurso dominante en la sociedad mexicana. El resultado de la representación de la soldadera, que simboliza a la mujer mexicana, en función de estas imágenes polarizadas en la literatura es la propagación de los estereotipos femeninos que suelen clasificar a las mujeres de acuerdo con categorías que las restringen al mismo tiempo que las desvalorizan.

En su novela Insurgent Mexico, John Reed, periodista americano, construye, desde una perspectiva testimonial, una imagen de la soldadera basada en las experiencias de una verdadera soldadera que participó en la Revolución Mexicana. Esta mujer se llama Elizabetta, a la que el autor dedica un capítulo entero. El retrato que se pinta de esta figura en la novela no está idealizado de ninguna forma. Se hace hincapié en la explotación que ella tenía que sufrir a manos del soldado al que se había adherido:

Now she was trudging stolidly along in the dust behind Captain Felix Romero's horse—and had trugged so for thirty miles. He never spoke to her, never looked back, but rode on unconcernedly. Sometimes he would get tired of carrying his rifle and hand it back to her to carry, with a careless "Here! Take this!" I found out later that when they returned to La Cadena after the battle to bury the dead he had found her wandering aimlessly in the hacienda, apparently out of her mind; and that, needing a woman, he had ordered her to follow him. Which she did, unquestioningly, after the custom of her sex and country. (104)

La última parte de este fragmento evoca el estereotipo de la mujer abnegada, humilde, y sumisa, que no tiene voluntad propia sino la de su hombre. También en el texto, se enfocan las relaciones sexuales entre la soldadera y los soldados. A diferencia de las novelas que colocan a la mujer dentro de las categorías polarizadas de la "buena" mujer tradicional y la "mala" prostituta, al describir a Elizabetta, Reed lo hace desde una perspectiva menos esquemática y más documental:

Listen, señor, whoever you are!" said Elizabetta swiftly, looking up to me. "My lover was killed yesterday in the battle. This man is my man, but by God and all the Saints, I can't sleep with him this night. Let me stay then with you!" There wasn't a trace of coquetry in her voice. This blunderin, childish spirit had found itself in a situation it couldn't bear, and had chosen the instinctive way out. I doubt if she even knew herself why the thought of this new man so revolted her, with her lover scarcely cold in the ground. I was nothing to her, nor she to me. That was all that mattered. (106)

A pesar de que la novela de Reed parece dar una visión objetiva de la figura de la soldadera, este periodista ha sido acusado muchas veces de inventar historias de este tipo para demostrar su propio "sex appeal" (Salas, Soldaderas 68). Como señala Salas, al enfocarse en el aspecto sexual de la soldadera, se impide cualquier estudio objetivo de esta figura (ibid 69).

Los estereotipos de la mujer "buena" y de la mujer "mala" también se presentan en la novela Los de abajo (1916) de Mariano Azuela, considerada como la primera novela de la Revolución. En esta obra, el estereotipo de la soldadera como prostituta es ejemplificado por el personaje que se llama La Pintada: "Una muchacha de carrillos teñidos de carmín, de cuello y brazos muy trigueños y de burdísimo continente . . ." (146). No sólo su apariencia física sino también su carácter da asco a los soldados. Además de ser gritona, bebedora, y sumamente rencorosa, La Pintada también es peleona. Después de atacar a otra soldadera sin provocación alguna, el protagonista se acerca a La Pintada para informarle: "Tú ya no te vas con nosotros" (182). Este fragmento del texto

sirve como otro ejemplo de la impresión que muchos militares tenían de la soldadera como una molestia para la tropa. Camila, la otra soldadera que La Pintada ataca, es la antítesis de ésta; es una mujer callada, "trémula" y abnegada. El contraste que se efectúa entre estas dos imágenes de la soldadera en la novela sirve para desarrollar el tema de la mujer buena, representada por Camila, y de la mujer mala, representada por La Pintada. El conflicto entre estas dos imágenes se manifiesta en una lucha por el amor del general Macías, que rechaza los avances de La Pintada mientras pretende a Camila. Aunque ésta no corresponde al amor que el general Macías siente por ella, de todas formas le sigue a su tropa como soldadera porque no quiere ofenderlo, así demostrando su abnegación. Aunque sus razones por seguir a la Revolución no se explican explícitamente en la novela, la decisión de Camila de incorporarse al ejército revolucionario es interpretada, según la ideología del orden dominante, como el sacrificio que hace la mujer "buena" por el amor de la patria y su hombre. En cambio, para La Pintada, la Revolución representa un modo de aprovecharse de los hombres con la intención de enriquecerse. Por ejemplo, al llegar a una hacienda con la tropa de Macías se estira en la alfombra del salón y le grita a otro soldado: ". . . Anda a traerme unas medias azules de mis <<avances>>" (153). Al final de la novela, la muerte de Camila, que traduce simbólicamente el triunfo del "mal" sobre el "bien" en la novela resulta en la prevalencia de una imagen negativa de la soldadera en el imaginario del lector. La presentación polarizada de la soldadera que se hace en Los de abajo como una mujer exclusivamente "buena" o "mala" sirve para promover la construcción de estereotipos de las mujeres no sólo en el ejército, como señala Salas ("The Soldadera" 102), sino también en la vida cotidiana de la sociedad actual de México. A causa del prestigio que esta novela de Azuela ha logrado, las representaciones que se hacen en ella de la soldadera han servido como prototipos de representaciones subsecuentes de esta figura.

En la literatura de los años cuarenta, las soldaderas que aparecen en la novela Tropa vieja de Francisco L. Urquiza y La negra Angustias de Francisco Rojas González son una mezcla de la imagen tradicional de la mujer sumisa y abnegada y la de las Amazonas cuyo espíritu fuerte se somete al final al amor de un hombre con quien se casa y al cual le da hijos, cumpliendo así con su "verdadero" papel tradicional femenino (Salas, "The Soldadera" 87). La sumisión de la soldadera se relaciona con el tema de su dominación que ya hemos visto en el filme Enamorada de Emilio Fernández, lo que revela que éste es uno de los temas recurrentes no sólo en la literatura sino también en las otras expresiones de la cultura popular como el cine y el corrido (Salas, Soldaderas xiii).

En cambio, en las novelas producidas en los años cincuenta, la soldadera parece poseer pocos defectos, como se muestra en la novela Soldadera de Luis Zavalza Escandón. Las soldaderas que se presentan en esta novela son, como cita Salas de la novela misma: "noble women and true mothers of the humble class" (Soldaderas 89). Al comparar las novelas de estos últimos periodos con la novela de Azuela, resulta evidente que los estereotipos femeninos siguen manifestándose en la literatura mexicana. Esto coincide con el hecho de que las mujeres no lograron el sufragio completo hasta 1958, año en que votaron por primera vez en una elección presidencial. Al considerar el hecho de que las mujeres no fueran consideradas ciudadanas legalmente antes de esta fecha, no es sorprendente que sus representaciones en las fuentes culturales de esa época no hicieran hincapié en las fuerzas que amenazaban subvertir los papeles tradicionales.

Hasta no verte Jesús mío (1969) escrita por Elena Poniatowska es una novela que trata de una mujer, Josefina Bórquez, quien participó en la Revolución Mexicana como soldadera. Esta novela se destaca de las demás que tratan de la figura de la soldadera por su registro testimonial. Este registro

permite que la voz de la protagonista doblemente marginada, primero por ser india, segundo por ser mujer, hable de sus experiencias como soldadera. Es interesante comprobar que, a veces, esta voz coincide con las imágenes estereotipadas de la soldadera, y que otras veces las contesta. La fuente de las representaciones de la soldadera que se hace en el texto provienen de la experiencia personal de Bórquez, la que dejó que la escritora, Poniatowska, diera forma de libro a una serie de entrevistas que las dos mujeres habían tenido en las afueras de la Ciudad de México. No obstante, esto no quiere decir que la figura de la soldadera que se construye en la novela sea libre de la influencia del discurso patriarcal—el mismo discurso que ha sido responsable de la promoción de los estereotipos femeninos en la sociedad mexicana. De hecho, según Steele, las experiencias de la protagonista de la novela, Jesusa Palancares, muchas veces subrayan la influencia de la ideología en vez de subvertirla. Esta influencia se manifiesta, por ejemplo, en su manera de tratar a otras mujeres con condescendencia (31). Por ejemplo, aunque ella misma había luchado de soldadera con el ejército revolucionario de Carranza, se refiere a las soldaderas como unas "perras" que andan "jaloneándose a los soldados" (Poniatowska 290). Al despreciar a las personas de su propia clase y género, la protagonista revela su adhesión a la ideología patriarcal. La influencia de dicha ideología en el discurso histórico sobre la participación de las mujeres en la Revolución Mexicana se demuestra a lo largo de la novela por medio de los testimonios y comentarios de la protagonista y del narrador respectivamente. A causa de las cuestiones de marginalidad, autoridad discursiva, e interpretación de la Historia que la novela propone, Hasta no verte Jesús mío se puede considerar como una de las novelas más importantes al estudio de la configuración de la soldadera en la literatura mexicana de los setenta.

El movimiento feminista mundial que, en México, fue responsable, en parte, del sufragio de la mujer y en la puesta en cuestionamiento del orden

dominante, tuvo una gran influencia sobre la representación de la soldadera, símbolo de la mujer, especialmente a partir del año 1975 cuando se celebró el Año Internacional de la Mujer con un congreso feminista. Por ejemplo, en las novelas La Valentina y La Adelita de Carlos Isla, escritas en los años ochenta, se enfatizan la independencia y el potencial de las soldaderas además de relacionarlas con la emancipación femenina. Las soldaderas en estas dos novelas ya no se presentan como prostitutas vulgares, primitivas, e inexorables como La Pintada de Azuela; en cambio, se presentan como mujeres civilizadas que tratan con hombres que les consideran iguales en la lucha por justicia (Salas, Soldaderas 88).

Esta imagen más igualitaria de las soldaderas también se encuentra en la novela de Carlos Fuentes Gringo Viejo (1985). Sin embargo, se trata de la igualdad de estas mujeres no sólo respecto a su participación en la Revolución Mexicana sino también en las relaciones sexuales. En cuanto a todas las representaciones que se hacen de la soldadera en el texto, se pone énfasis en sus relaciones físicas con los hombres. Dicho énfasis se debe en parte, como señala Steele, al hecho de que en los años setenta y ochenta muchas escritoras latinoamericanas hayan enfocado el cuerpo femenino en su narrativa (139). En la novela de Fuentes, el enfoque se transforma en el desquite sexual de la mujer. Veamos el fragmento en el que Ambros Bierce (el Gringo Viejo) tiene relaciones con la mujer con "cara de luna", una soldadera en cuyos ojos "húmedos había un dominio de sí misma, hondo y sabio". Él dice:

"Yo no soy feminista . . . Lo que pasa es que todos nos desquitamos. Nada más que ustedes [las mujeres] lo hacen más secretamente que nosotros. Eso es todo". La mujer con cara de luna le dio la razón. La verdad es que ella estaba satisfecha y él no, no porque no la quisiera, sino porque le pedía que demostrara su amor aceptando que él lo necesitaba más que ella. (110)

Aquí, la soldadera se ve como una mujer liberada e independiente: aspectos que rompen el estereotipo femenino. El potencial de redefinir el papel de la

soldadera llega a su cumbre cuando al hablar del general Arroyo, la mujer con la cara de luna (La Luna) pregunta a la protagonista Harriet Winslow, una americana, si ésta "no es . . . su nueva soldadera" (170). La juxtaposición de la imagen de la extranjera junto con la de la soldadera pone en cuestionamiento la capacidad simbólica de la soldadera para representar la verdadera experiencia de la mexicana. Sin embargo, a pesar de que en la novela los personajes de La Luna y Harriet Winslow se ofrecen como vehículos para la transgresión de la imagen estereotipada de la soldadera que la vincula o con la abnegación o con la prostitución, dichos estereotipos se presentan en algunas partes de la novela relacionadas no sólo con La Luna sino también con La Garduña. La primera, al hablar de su devoción a su hombre le declara a ésta con confianza: "Yo sigo a mi hombre, le cocino y tengo sus hijos. La vida no se acaba nomás por una guerra" (169). Además de esta imagen estereotipada de la mujer tradicional se encuentra en la novela la de la soldadera como prostituta. Se trata de La Garduña: "una horrenda puta de Durango que vino a unirse a la tropa siendo la única profesional entre las soldaderas decentes que seguían a las fuerzas [del] general Arroyo . . . (25). Más adelante el texto informa de que ésta se hizo soldadera porque "un día pasó la revolución y un muchacho gritó, se mostró, se movió frente a [sus] ojos . . . (66).

Las imágenes que se formaron en la época revolucionaria y que todavía viven en el imaginario mexicano a través de formas populares como el corrido, el cine, el melodrama, etc. han tenido una influencia en la representación de la soldadera en la novela de Fuentes. Al presentar un mosaico de imágenes de la soldadera, Gringo Viejo es representativa de la llamada novela posmoderna ya que cuenta con la utilización de referencias intertextuales, trata de temas como la marginalización del sujeto femenino, y a pesar de situarse en un contexto histórico-social, pone más énfasis en las experiencias personales de los protagonistas. Otra novela que sirve para ejemplificar estas tendencias de la

novela posmoderna es Como agua para chocolate (1989) de Laura Esquivel. En esta novela, también se presentan varias imágenes de la soldadera. Sin embargo, esta novela emplea la figura de la soldadera para un propósito crítico, subversivo en relación con el discurso oficial respecto a la participación de las mujeres en la Revolución Mexicana. Esta novela será el objeto del último capítulo de esta tesis.

III

La soldadera en Como agua para chocolate**3.1 *Introducción a la novela***

En este capítulo nos proponemos enfocar la representación de la soldadera en la novela Como agua para chocolate (1989) de Laura Esquivel.⁵ La novela trata de la familia de la Garza, una familia burguesa que vive en el norte de México durante la época de la Revolución Mexicana. Sin embargo, este suceso histórico no forma parte central de la trama. Ésta se desarrolla en torno a las experiencias personales de las tres hijas y su madre, quien asume el papel de patriarca de la familia cuando su esposo Juan muere después del nacimiento de su hija menor. Los conflictos entre los personajes se centran en la rebeldía de las dos hijas más jóvenes contra la autoridad de su madre dominante. La dominación de Mamá Elena representa la dominación del patriarcado en la sociedad mexicana. El hecho de que las hijas se rebelen contra su autoridad no sólo representa el espíritu liberador de la Revolución respecto al papel tradicional de la mujer sino también la relación entre las mujeres y el discurso social a finales de los ochenta. En esta época, el movimiento feminista ya se había establecido hasta cierto punto en la sociedad, permitiendo que la voz marginada de la mujer comenzara a cuestionar el orden establecido. Las mujeres de los años ochenta siguieron con la lucha por la emancipación femenina al crear conciencia, como habían hecho las mujeres del movimiento en favor del sufragio y las mujeres del movimiento de la liberación sexual, de la necesidad de redefinir el papel de la mujer en la sociedad

⁵ La edición de esta novela a la que se refiere en esta tesis es de Anchor Books, publicada por Doubleday: 1992. Todas las citas subsecuentes de la novela serán tomadas de esta edición y se presentarán con el número de la página.

contemporánea. En la novela, la diferencia entre la manera en la que las dos hermanas llevan a cabo su lucha personal sirve como un punto de salida para el proceso de reevaluación de los papeles tradicionales. La rebeldía de Tita se manifiesta por medio de la apropiación de la cocina: el espacio al que tradicionalmente la mujer ha sido relegada. Como señala García-Serrano:

Más que una celda de castigo, la cocina connota en Como agua para chocolate un espacio propio donde Tita ejercita sus aptitudes culinarias, manifiesta su rebeldía alterando las recetas . . . Para este personaje amordazada por las tradiciones familiares y las convenciones sociales aprendidas en el Manual de Carreño, guisar se presenta como un sistema alternativo de comunicación a través del cual transmite contundentemente aquello que no podría declarar en voz alta: la tristeza, el deseo sexual, el amor, el odio y la venganza. (190)

A diferencia de la rebeldía de Tita, que se lleva a cabo dentro de los límites del papel tradicional de la mujer, la rebeldía de su hermana Gertrudis, la hija del medio, se manifiesta de una manera subversiva que pone en cuestionamiento más explícitamente la ideología de las instituciones patriarcales, sobre todo respecto a la familia y al ejército, que se han instalado en la sociedad mexicana como núcleos de control y de poder. En cambio, Rosaura, la hermana mayor, parece contenta de asumir el papel tradicional, reproduciendo así el estereotipo femenino al casarse, tener hijos y no rebelarse contra la autoridad de Mamá Elena.

La incorporación de Gertrudis al ejército revolucionario como una soldadera representa el rompimiento con el estereotipo femenino y la oportunidad de redefinir el papel de la mujer en la sociedad moderna. Este capítulo de la tesis se centrará en la manera en la que la novela de Esquivel presenta a la soldadera como un modelo de emancipación femenina y en la manera en la que el discurso social ha ido configurando la imagen de la soldadera en la sociedad mexicana. Para lograr este objetivo, primero discutiremos la influencia del contexto de producción en la representación de la soldadera en la novela. Segundo, echaremos luz sobre ciertos aspectos del

personaje de Gertrudis que nos permitirán hacer la relación interdiscursiva entre la figura histórica de la soldadera y la figura literaria en torno a la cuestión de la emancipación femenina. Tercero, examinaremos las referencias intertextuales implícitas en la novela que tienen que ver con la manipulación de imágenes estereotipadas de la soldadera y la manera en la que éstas ponen en cuestionamiento el papel tradicional de la mujer.

3.2 *La soldadera y el contexto de producción de la novela*

En esta parte de la tesis proponemos hablar de la relación entre la figura de la soldadera y el contexto de producción de la novela Como agua para chocolate (1989) de Laura Esquivel. Se trata de situar la novela dentro del ambiente social a finales de los ochenta a partir de sus manifestaciones en el texto, lo que nos ayudará a entender mejor el efecto ideológico de la novela. Para lograr esto, nos serviremos del acercamiento sociocrítico, que propone estudiar la transformación del texto en objeto social y la función que cumple en el universo del discurso social. El discurso social se define, según Angenot, como la totalidad de lo que una sociedad dice, escribe, o representa de cualquier manera en un momento definido (Citado en Barsky 199). Según este criterio, todas las imágenes de la soldadera que se presentan no sólo en el discurso histórico o político sino también en la producción artística forman parte del discurso social que se manifiesta a lo largo de la novela Como agua para chocolate. En México, entonces, dentro de este discurso social la figura de la soldadera se considera un eje alrededor del cual el discurso masculino y el femenino interactúan en relaciones tensionales por el poder. Las tensiones que existen entre los dos géneros respecto a la soldadera se deben a la participación de ésta en el proceso revolucionario y a la puesta en cuestionamiento de la ideología patriarcal que fue el resultado de dicha

intervención femenina. Se trata del proceso de legitimación del poder por el discurso dominante en una sociedad que Jameson llama ideología.⁶ Dentro de la teoría de la sociocrítica, el concepto de ideología se relaciona con la legitimación de poder por parte de la hegemonía existente. En el caso de México, se trata del patriarcado y de su tendencia a manipular ciertos productos culturales que viven en el imaginario social—incluso el de la soldadera. Sin embargo, antes de comenzar a analizar el efecto ideológico que la novela ha tenido con respecto a la representación de la soldadera en el imaginario social, es preciso hablar de los elementos de la novela que hasta cierto punto han asegurado su éxito no sólo en México sino también al nivel internacional.

Como agua para chocolate es la primera novela de la autora mexicana Laura Esquivel. También escribió el guión para el filme que fue dirigido por su ahora ex-esposo Alonso Arau (Sinnigen 114). Gracias a la enorme popularidad de la novela, en 1993 apareció en la lista de "bestsellers" del New York Times, vendió doscientos mil ejemplares, y fue traducida a dieciocho lenguas diferentes. En ese mismo año, Esquivel recibió el premio Mujer del Año en México, y el guión, basado en la novela, ganó el premio Ariel. El éxito de la película es reflejado por el hecho de que saliera en treinta y cuatro países (Saltz 30). El éxito que tuvieron la versión filmica y la novela misma se debe, por un lado, al prestigio que tiene el realismo mágico en el extranjero, lo que ha permitido que estas producciones sean consideradas como unas obras de calidad internacional. Por otro lado, se debe al uso de elementos exóticos de la cultura mexicana como los platos culinarios exquisitos además de elementos populares como las historias de amor e imágenes románticas de la Revolución Mexicana. Como la autora misma, la mayor parte de los personajes en la

⁶ También nos sirve la descripción de Soleki de la ideología como "a covert means of social oppression and explotación . . .". Véase Encyclopedia of Contemporary Literary Theory: Approaches, Scholars, Terms de Irena Makaryk, ed. (Toronto: University of Toronto Press, 1997): 558.

novela son de la clase burguesa. Asimismo, casi todas las imágenes que se presentan en la obra son representativas de la vida cotidiana de la burguesía de la época revolucionaria.

Según una entrevista con la autora Laura Esquivel, la novela fue inspirada por las revistas para mujeres del siglo XIX, las que se conocían como "calendarios [para] señoritas" (Ramos Escandón citado en Ibsen 136). Estos "calendarios" a menudo incluían novelas de entregas mensuales, remedios caseros y recetas (Ibsen 37). La filiación con estas formas de la cultura de masas se nota en el título completo de la novela: Como agua para chocolate: novela de entregas mensuales con recetas, amores, y remedios caseros y en la presentación del contenido. El título también sugiere la filiación con otras formas de la cultura de masas que antes fueron consideradas "paraliterarias"⁷ como el melodrama, la novela sentimental, y, en el caso del filme, el folletín y la telenovela (Lillo y Sarfati-Arnaud 480). A esta lista de publicaciones "femeninas" que acabamos de mencionar hay que añadir el registro del libro de recetas de cocina. Las publicaciones de la lista mencionada tienden a reproducir los estereotipos de la mujer tradicional al referirse a la moda, la apariencia exterior y a la etiqueta social. Desde una perspectiva canónica, se han considerado como "baja cultura", consumida tradicionalmente por las mujeres de las clase media que tienen el dinero para consumir los productos de belleza, ropa, etc., que dichas publicaciones promueven. En cuanto a la novela de Esquivel, la utilización de dichas formas discursivas de masas ha asegurado un público grande formado en su mayor parte por mujeres de clase media.

A primera vista la novela de Esquivel parece ser lo que se llama en inglés una novela de "pulp fiction" a causa de su uso de formas subliterarias que suelen reproducir los estereotipos relacionados con la ideología dominante. Por

⁷ El término "paraliteratura" fue acuñado por Marc Angenot. Véase el artículo de éste "Intertextualité, interdiscursivité, discours social". *Texte 2* (1983): 101-11.

lo general, dichas formas tienden a esquivar los problemas históricos o sociales. Por ejemplo, como ya se ha demostrado, a pesar de que la narración se sitúa durante la época de la Revolución Mexicana, ésta no sirve más para el telón de fondo al que se refiere superficialmente en ambas producciones a través de una serie de fechas o topónimos. Según Lillo y Sarfati-Arnaud, el efecto que estas referencias tienen sobre el espectador "es el de la nostalgia (en el sentido de Jameson): contemplación admirativa e identificadora hacia unas imágenes de otro tiempo, exentas de una reflexión sobre la Historia" (485). Sin embargo, Susan Lucas Dobrian opina que la presencia de la Revolución como telón de fondo en la novela, sugiere la rebeldía, liberación y actualización femenina encarnadas por la figura de la soldadera (62). Esta figura de la Revolución Mexicana se desarrolla en la novela en torno al personaje de Gertrudis, la hija del medio de la familia de la Garza. Ibsen señala el hecho de que al situar la novela en la época revolucionaria, se evoca un momento histórico específico en México en el que fueron subvertidos los valores dominantes del siglo XIX (139). En este sentido, la figura de la soldadera en la novela se convierte en un vehículo para la subversión del discurso histórico dominante al dar espacio a la voz marginada de la mujer para reinterpretar los sucesos de la Revolución desde su perspectiva distinta (Sinnigen 115). Como agua para chocolate, con su conjunto de formas y figuras femeninas, se presenta como otro ejemplo de la presencia de una voz persistente femenina en la literatura posmoderna que, según Linda Hutcheon, sirve para animar a los grupos marginados a expresarse (Hutcheon citada en Ibsen 139). Dicha voz es la de la mujer burguesa, que sirve de portavoz para todas las mujeres pobres e iletradas que necesitan que alguien transmitan sus historias (Sinnigen 117).

La necesidad de realizar la voz femenina, inspirada por el movimiento feminista, ha sido el proyecto más notable de las escritoras mexicanas del las últimas décadas. A partir de la Revolución, que representa el primer apogeo del

feminismo en México, el enfoque de este movimiento ha ido cambiando para reflejar las necesidades de las mujeres de cada época. Por ejemplo, en los años cincuenta, las feministas mexicanas se preocuparon por lograr el voto. El sufragio de la mujer fue la primera batalla que las mujeres ganaron en su lucha constante por ejercer sus derechos civiles. En cambio, en los años sesenta, se centró en la incorporación de la mujer a la producción cultural. En la obra literaria escrita por mujeres, se comenzó a explorar, entre otras cuestiones, la de la identidad femenina. Como señala Miller: "Gracias al movimiento feminista, el interés por la obra de las autoras se ha acrecentado notablemente desde los años sesenta" (7). Comenzaron a ser reconocidas autoras como Rosario Castellanos, quien ganó el premio Sor Juana Inés de la Cruz en 1962 por su novela Oficio de tinieblas (1962) (Miller 116). De esta década, también sobresale la obra de Elena Garro Los recuerdos del porvenir (1963) que, según John S. Brushwood, fue "la mejor novela de 1963" (Brushwood citado en Miller 203). A partir de los sesenta, comienzan a aparecer obras que se dedican exclusivamente a las autoras mexicanas. Por ejemplo, en 26 Autoras del México actual (1978), editada por Beth Miller y Alfonso González, se presentan autoras, además de Rosario Castellanos y Elena Garro, como Julieta Campos y Elena Poniatowska. Esta obra se compone de una serie de entrevistas en las que se reflexiona sobre cuestiones acerca del proceso creativo de las mujeres, y trata de responder a interrogantes como: "¿Tiene importancia decisiva en cuanto a la obra de creación el hecho de ser mujer? o ¿determina el sexo del autor el punto de vista expresado en la obra, la elección del tema, la creación de personajes?" (Miller 9-10). El hecho de que se haya comenzado a hacerse este tipo de preguntas sobre la obra literaria de la mujer significa el desarrollo de una crítica propiamente femenina. Este acercamiento feminista en Latinoamérica tiene sus raíces en la teoría feminista impulsada en los Estados Unidos por Virginia Woolfe A Room of One's Own (1929) y en Francia por Simone de

Beauvoir Le Deuxième sexe (1949) a principios de este siglo. Sin embargo, toda crítica feminista, sea americana, francesa, o latinoamericana, tiene la misma meta política que, según Moi, es la de tratar de exponer las prácticas machistas para erradicarlas" (10). Sin embargo, las críticas feministas, como Jean Franco, que se dedican a estudiar la obra de las escritoras latinoamericanas, se han dado cuenta de la necesidad de enfocar los problemas de género con los de raza y de clase que afectan a la mayor parte de las mujeres latinoamericanas que, al ser indígenas y pobres, se encuentran doblemente marginadas.

La marginalidad, además de ser uno de los temas centrales de todo análisis feminista, es lo que caracteriza el discurso femenino y sus manifestaciones en la producción literaria en la sociedad mexicana. La marginación de la mujer no sólo es producto del hombre sino también de las propias mujeres de diferentes clases sociales. Por ejemplo, en la conferencia que se organizó en la Ciudad de México para conmemorar el Año Internacional de la Mujer, las diferencias entre las mujeres de la clase alta y la clase obrera se hicieron evidentes cuando algunas mujeres de las clases inferiores, que no eran representadas oficialmente en la conferencia, trataron de apoderarse del micrófono. Sus acciones sirvieron como un recordatorio de las diferencias que existen entre las mexicanas. Por consiguiente, cuando se fundó la revista FEM en 1977, ésta se declaró ajena a todo partidismo, alineándose con las luchas políticas de todas las mujeres, especialmente las de las clases inferiores (Franco 228). En 1980 esta misma revista organizó una serie de mesas redondas acerca de feminismo y cultura, lo que señala que el feminismo y la crítica feminista de esa época habían logrado penetrar la esfera pública y el campo literario, de la que antes habían sido excluidas.

En las últimas décadas, como señala Schmidt: ". . . se han desarrollado una variedad de corrientes en la narrativa femenina que muestran un progreso hacia la autoconciencia que, a su vez, se manifiesta en una literatura paródica" (247).

Si bien Como agua para chocolate: novela de entregas mensuales, con recetas, amores, y remedios caseros contiene un elemento paródico, que discutiremos más tarde en esta tesis, en su totalidad, la obra representa un pastiche de formas y estilos marginados de la cultura de masas. La parodia, tanto como el pastiche, son formas discursivas altamente utilizadas dentro de la corriente sociocultural y literaria que se llama posmodernismo. La reivindicación de lo marginado es lo que vincula el feminismo con el posmodernismo. Como Hutcheon afirma: "Postmodern discourses also challenge the fixing of boundaries between genres, between art forms, between theory and art, between high art and mass-media culture" (Citada en Makaryk 612). En cuanto a la novela de Esquivel, se trata de una síntesis discursiva a través de la que el canon literario se funde con las formas paraliterarias de la llamada cultura de masas como, por ejemplo, el melodrama, la novela rosa, la telecomedia, el cliché, los estereotipos, los dichos populares, recetas de cocina y el corrido. Todos estos discursos paraliterarios se reestablecen en la novela para crear un sentimiento de nostalgia hacia el pasado, sin intentar analizarlo desde una perspectiva crítica. El pastiche le rinde homenaje a las formas del pasado, y a las formas de la cultura de masas que contribuyen a la posición lúdica que la novela toma respecto a la Historia: una actitud característica del posmodernismo.

En este contexto de producción en el que el discurso feminista y posmoderno dialogan entre sí, la figura de la soldadera se presenta como un simulacro, aislada del tiempo cronológico o de la Historia, así representando una nostalgia por una época en la que la posibilidad de cambiar el papel tradicional de la mujer en la sociedad patriarcal de México se presentaba por primera vez

en un nivel nacional. A diferencia de las otras formas discursivas que se presentan en el texto que evocan imágenes del imaginario popular que el lector puede identificar y asimilar fácilmente, la figura de la soldadera se inserta como el elemento subversivo más convincente en el texto que, por medio de la parodia, pone en cuestionamiento los papeles tradicionales. El enfoque de la voz marginada de la mujer por medio del uso de la parodia y el reciclaje de formas marginadas son elementos de la novela posmoderna que permiten que Como agua para chocolate ofrezca una perspectiva nueva respecto al orden dominante en la sociedad mexicana. Como señala Lillo:

En la rehabilitación actual del melodrama la perspectiva feminista ha jugado un rol de primer orden al poner de relieve, por ejemplo, que este tipo de obras echan luz sobre experiencias, emociones y actividades de la mujer que permanecen ocultas en otros géneros y que por lo tanto pueden proveer un forum de expresión a voces femeninas reprimidas o permitir una toma de conciencia de la ideología patriarcal que el melodrama ha representado tradicionalmente. ("Reciclaje"66)

Según Saltz, al enfocar la experiencia femenina, Como agua para chocolate va a contrapelo de las novelas canónicas que se sitúan en la época revolucionaria y que se preocupan fundamentalmente por la experiencia masculina (31). En la obra de Esquivel, la subversión del discurso dominante que permite la redefinición del papel tradicional de la mujer se realiza a través de una forma lúdica de parodia: una de las figuras discursivas favoritas, aunque no exclusivas, de la producción posmoderna. La función de la parodia, según Jameson, es la de aprovecharse del carácter único de un estilo (o modelo) y apoderarse de sus idiosincrasias y excentricidades "para producir una imitación que se burla del original" ("Posmodernismo" 168). A pesar de que el tono paródico se presenta a través de referencias intertextuales subvertidas a lo largo de toda la novela, a nuestro juicio, ejemplifica su mejor eficacia con la figura de la soldadera cuando se invierten los papeles que tradicionalmente le son asociados. Al presentar una nueva imagen de la soldadera que se contrapone a

las imágenes estereotipadas del discurso masculino, no sólo en la literatura sino en otras formas artísticas, la novela pone en cuestionamiento la ideología patriarcal que ha sido responsable de la relegación de la mujer en la sociedad mexicana.

3.3 *La soldadera como un modelo de la emancipación femenina*

Gertrudis, quien nace de un amor ilícito entre Mamá Elena y José Treviño, que "tenía en sus venas sangre negra," simboliza el rompimiento con las tradiciones patriarcales que les han sido impuestas a las mujeres y que han servido para limitar sus derechos desde la época de la Conquista. La tradición matrimonial que le imponen los padres a Mamá Elena, además de ser racista, demuestra el modo en el que el patriarcado, sin tener en cuenta los deseos de la mujer, la ha relegado a los dominios tradicionalmente considerados como femeninos como la cocina y el hogar. De hecho, el patriarcado ha influido tanto en el comportamiento de las mujeres que Mamá Elena, a pesar de haber sido la víctima de la opresión patriarcal, vuelve a encarnar la misma ideología que la había oprimido al imponer a sus hijas las mismas tradiciones y reglas que le habían sido impuestas a ella. Como el típico patriarca mexicano, sólo premia a su hija que no trata de cuestionar su autoridad (Sinnigen 120). Por esta razón, permite que Rosaura, la hija mayor, se case con el amante de Tita, su hermana menor. En cambio, Tita, por haber protestado contra esta decisión de Mamá Elena, es relegada al papel de cocinera del rancho. Aunque por un lado su papel como cocinera propulsa el estereotipo de la mujer como ama de casa, por otro lado, la manera en la que domina esta esfera sugiere un rompimiento con el estereotipo de la mujer sumisa. La dominación de Tita se manifiesta, metonímicamente, a través del comal, el aparato por medio del cual la mujer puede ejercer su poder limitado dentro de la esfera doméstica. Es a través de la

cocina, en la que el comal sirve para preparar los platos que comunican los sentimientos de Tita. Por ejemplo, al preparar el pastel para la boda de Rosaura y Pedro, las lágrimas de Tita, que se caen en el batido, tienen un efecto en los invitados que les hacen vomitar. En otro momento, aunque no sea un acto consciente, la comida que Tita prepara para su madre provoca la muerte de ésta. La frustración, tristeza y enojo de Tita reflejan la condición de la mujer moderna—condenada a cumplir con un papel que no le permite realizar su verdadero potencial. En este sentido, la familia de la Garza constituye una parodia de la sociedad mexicana en la que las mujeres ocupan una posición secundaria. La manera muy abrupta en la que Mamá Elena anuncia, sin consultar a sus hijas, que Rosaura se va a casar con Pedro y no Tita refleja la propensión del patriarcado a decidir el destino de las mujeres sin considerar sus propios deseos.

A diferencia de sus hermanas, que deciden aceptar las opciones que les han sido ofrecidas: la de casarse o de quedarse en la cocina, Gertrudis decide huir del rancho con un soldado revolucionario. Su adhesión al movimiento revolucionario es una manifestación de la necesidad de parte de la mujer de redefinir su rol en la sociedad moderna para permitir el desarrollo de su verdadero potencial. Por consiguiente, Gertrudis encarna el rompimiento con el estereotipo femenino que dicta que la mujer debía quedarse en casa, es decir en el ámbito privado.⁸ La decisión de Gertrudis de rechazar el papel tradicional de la mujer se revela por primera vez cuando las tres hermanas están jugando en la cocina alrededor del comal. Tita muestra su afición por el arte culinario al iniciar un juego en el que deja caer gotas de agua en el comal para verlas "danzar." A Rosaura el juego le da miedo, y se queda pasmada en un rincón de la cocina. Su reacción demuestra su delicadeza: una característica asociada con el estereotipo femenino. En cambio, a Gertrudis le encanta el juego en la

⁸ Un dicho español traduce bien esta idea: "La mujer en la cocina y con la pata rota."

cocina porque le fascina el ritmo que las gotas de agua crean al danzar en el comal: ". . . como todo aquello donde interviniera el ritmo, el movimiento o la música, se vio fuertemente atraída hacia el juego y se integró con entusiasmo" (6). Su reacción favorable hacia el juego se relaciona con su propio sentido del ritmo, que las otras hermanas no comparten. La fuente de este ritmo se entiende más tarde en la novela gracias al descubrimiento de una serie de cartas escritas a Mamá Elena, por José Treviño, un mulato, en las que se revela que Gertrudis es hija suya. Según el estereotipo cultural que sostiene que los negros tienen "el ritmo en el cuerpo", dicho sentido del ritmo de Gertrudis proviene de sus raíces negras y explica su amor por el movimiento y la acción: dos factores que la mueven a tomar la decisión de hacerse soldadera. Sin embargo, este estereotipo sobre los negros, que forma parte de una ideología racista que reduce a este grupo étnico a meras cualidades físicas, no se presenta en el texto de una manera negativa; se presenta más bien con respecto a Gertrudis en un sentido positivo para destacar la diferencia entre ella y sus hermanas: una diferencia que le provee el ánimo de sobrepasar la opresión patriarcal y expresarse sin temer que la sociedad la reprima, además de ligarla a un destino diferente. En este sentido, su rebeldía, que la empuja a rechazar el estereotipo femenino, puede ser vista como una predestinación.

Gertrudis ve el comal desde una perspectiva bien distinta a la de sus hermanas—lo considera como una fuente de ritmo musical. Al enfatizar la capacidad rítmica de este aparato en vez de su capacidad culinaria, Gertrudis permite que este objeto trascienda su función tradicional. La perspectiva distinta que Gertrudis ofrece respecto al comal representa una nueva visión del potencial de la mujer mexicana. Sin embargo, esta visión se desarrolla de una manera distinta en la adaptación cinematográfica de la novela. En ésta, las hermanas son mayores, y el ritmo no se crea por unas gotas de agua en el comal sino por medio de los cuchillos que las hermanas utilizan para cortar

vegetales. En este caso el cuchillo se convierte en símbolo del poder femenino que, en las manos de Gertrudis, la transforma de una figura doméstica a una figura bélica. A través de la facilidad con la que Gertrudis utiliza este "arma" culinaria se muestra su amor al movimiento y al ritmo que influyen en su decisión de hacerse soldadera. Gertrudis se entrega al juego con el mismo entusiasmo con el que se entrega a la Revolución más tarde en la novela. En ambas producciones artísticas, este episodio que trata del juego en la cocina no sólo sirve para hacer hincapié en las cualidades únicas de Gertrudis que la diferencian de sus hermanas, sino también para prefigurar, de alguna manera, su participación definitiva en la Revolución.

A pesar de que Tita y Gertrudis encarnan posiciones bien distintas con respecto al tema de la emancipación femenina en la novela, hay un fragmento en el que su deseo de liberarse del papel tradicional femenino coincide. Sucede cuando la familia de la Garza y Pedro están comiendo la cena que Tita ha preparado especialmente para éste. Tita se aprovecha de este vehículo tradicional de la expresión femenina para desahogar su frustración respecto a su destino que no se siente capaz de cambiar. El resultado es la creación de un hechizo culinario que tiene "un efecto afrodisíaco" sobre Gertrudis. A consecuencia del hechizo, comienza a soñar despierta con un soldado que ha visto en el pueblo un día al salir con la criada. Se imagina al lado de él como su mujer—como su soldadera. Para ella, que nunca ha sentido el amor, este hombre representa la oportunidad de liberar su sexualidad. El sueño de Gertrudis, que también es el sueño de Tita, representa la liberación del papel tradicional de la mujer y la necesidad de construir uno nuevo desde una perspectiva femenina. El hechizo que Tita activa utilizando sus poderes limitados de la cocina representa la realización del potencial femenino para desarrollarse más allá de los límites del papel tradicional definidos por los hombres. Al coincidir, por lo menos oficialmente, con la ideología de la sociedad

patriarcal, Tita lleva a cabo su propia rebeldía contra el orden dominante de la misma manera en la que algunas mujeres se aprovecharon de la Revolución, un movimiento masculino, para expresar su propia rebelión suprimida, justificándola en la esfera pública de acuerdo con la ideología revolucionaria (Salas, Soldaderas 26). Como ya se ha mencionado en el primer capítulo, a pesar de que la mayor parte de las mujeres que participaron en la Revolución fueron de clase baja, había mujeres burguesas que también se integraron a los ejércitos por sus propios motivos. En Como agua para chocolate Gertrudis se presenta como una encarnación de estas mujeres, actuando así de hilo conector entre el discurso literario y el discurso histórico acerca de este tema.

Uno de los momentos más claves en el texto (en cuanto al tema de la emancipación de la mujer) se presenta cuando Gertrudis realiza su sueño, que el hechizo culinario de Tita invoca, al irse con el villista a la Revolución. Su huida del rancho representa el rompimiento con las tradiciones familiares que restringen a las mujeres y la búsqueda de un nuevo modelo femenino que exprese más fielmente la condición de la mujer en la sociedad actual. También, este episodio pone en cuestionamiento la tendencia de los hombres a relegar a las mujeres a posiciones subordinadas en un esfuerzo por mantener sus propias posiciones de poder. La imagen de Gertrudis huyendo desnuda del rancho, tanto en la novela como en el filme, representa un rechazo de las imágenes antiguas de la mujer "decente" y la posibilidad de redefinir su papel en la sociedad:

Desnuda como estaba, con el pelo suelto cayéndole hasta la cintura e irradiando una luminosa energía, representaba lo que sería una síntesis entre una mujer angelical y una infernal. La delicadeza de su rostro y la perfección de su inmaculado y virginal cuerpo contrastaban con la pasión y la lujuria que le salía atropelladamente por los ojos y los poros. (54)

Aquí las imágenes patriarcales de la mujer angelical y la infernal, se sintetizan para formar otra imagen de la mujer que se libera de cualquier imagen estereotipada o arquetípica. El cuerpo desnudo de Gertrudis es, en sentido

figurado, una *tabula rasa*, que estaría evocando un comienzo nuevo. Al quitarse la ropa, se está quitando de encima la carga que la norma social impone a la mujer. La imagen del cuerpo desnudo de Gertrudis es una imagen fuerte en la novela, no sólo para el lector sino también para Tita, que no se la puede quitar de su mente. Esta es una de las razones que la motiva a mandarle a su hermana Gertrudis una maleta llena de ropa que le encarga al criado. Esta forma de ayuda que Tita le ofrece a su hermana denota su propio deseo de liberarse de la tiranía de Mamá Elena. La maleta llena de ropa es un gesto de solidaridad de parte de Tita con su hermana, a la que considera muy valiente por haber hecho lo que a ella le hubiera gustado hacer: ir en contra de las normas de la sociedad para realizar sus sueños. La admiración y respeto que Tita muestra hacia Gertrudis por haberse hecho soldadera se manifiestan en su deseo de verla otra vez en el rancho para poder pedirle sus consejos. También Tita demuestra estos sentimientos cuando, al referirse a su sobrina, suplica a Dios: "¡Ojalá que esta niña tuviera la fuerza que había tenido Gertrudis para huir de la casa, en caso de ser necesario" (176)! Así es cómo, a lo largo de la novela, Gertrudis sigue representando la independencia y el potencial femenino. Estas cualidades de Gertrudis se vuelven a manifestar en el episodio en el que regresa al rancho y baila en la fiesta con el villista, que ahora es su esposo. No sólo en la novela sino también en la producción artística, Gertrudis levanta su falda "con livianidad . . . hasta la rodilla, mostrando gran desenfado" (181). De este modo, expresa abiertamente su erotismo, rechazando las normas sociales de la época que eran prescritas en el Manual de buenas costumbres de Carreño, según el cual las mujeres no debían atreverse a irse del hogar y debían ser calladas y sumisas. La influencia oprimida de estas normas en el comportamiento de las mujeres se muestra cuando Tita quiere retirarse de la boda de su hermana Rosaura, para no tener que verla con Pedro, pero no puede: "Con impaciencia esperó a que todos comieran su pastel para poder

retirarse. El manual de Carreño le impedía hacerlo antes . . . ". Al regresar al rancho hecha soldadera, Gertrudis pone en cuestionamiento actitudes prescritas por el discurso dominante de su época hacia el comportamiento de las mujeres. Sobre todo, cuestiona su derecho de adherirse al ejército. Su regreso al rancho, el dominio del patriarcado, representa la propuesta de un nuevo modelo de mujer que pueda ayudar a hacer avanzar el movimiento feminista en México.

3.4 Hacia una redefinición del papel tradicional

Sin embargo, la figura de la soldadera no se presenta siempre en el texto como un modelo completamente positivo para las mujeres, de acuerdo con el discurso feminista. También aparece el discurso masculino que presenta la soldadera como una imagen negativa de la mujer. Como ya hemos discutido, dicha actitud negativa hacia la soldadera es promovida por las imágenes estereotipadas que existen en el imaginario social. Según Amossy, los estereotipos son una manifestación de las relaciones de dominación y de subordinación que forman parte de la jerarquía socio-político de una sociedad (Les idées reçues 44). El resultado de la propagación de imágenes estereotipadas de la soldadera es la creación de una visión distorsionada de esta figura que se convertirá en materia prima de algunas construcciones discursivas de la mujer mexicana. Ambas visiones estereotipadas son promovidas por el patriarcado a través de la producción cultural mexicana, especialmente la que se dirige a las masas. Amossy sostiene que los estereotipos, que predominan en la producción cultural contemporánea, también sirven para descubrir los esquemas que se relacionan con la ideología dominante (12). Con respecto al acercamiento sociocrítico, los estereotipos sirven para señalar las tensiones que existen entre el discurso dominante y los otros discursos sociales en torno a la

cuestión de poder y cómo estas tensiones se manifiestan en la literatura a través de imágenes contradictorias relacionados con una figura o un grupo social específico cuya ideología va en contra de la del orden dominante.

La configuración de la soldadera que se hace en la novela Como agua para chocolate parecería estar reproduciendo, hasta cierto punto, las imágenes estereotipadas de la soldadera que concuerdan con la ideología del discurso masculino sobre el papel tradicional de la mujer. En el proceso de *textualización* de la soldadera, estas imágenes estereotipadas se manifiestan en la novela, de una manera implícita, a través de referencias intertextuales relacionadas con el corrido, el cine y el discurso histórico. Sin embargo, los estereotipos de la soldadera, y de todos los estereotipos en general, son, a nuestro juicio, parodiados o, en todo caso, puestos al servicio de una visión de la mujer en la sociedad mexicana. De acuerdo con la función de la parodia en la literatura posmoderna que, según Hutcheon, tiene que ver con la representación simultánea de formas que reproducen y rechazan una norma literaria ("Ironie" 141), en la novela de Esquivel la parodia lúdica sirve para reproducir imágenes que coinciden con ciertos estereotipos promovidos por el discurso dominante, mientras presenta otras, relacionadas con la soldadera, que ponen éstas en cuestionamiento.

La primera imagen estereotipada en presentarse en la novela es la del soldado macho y guapo que aparece como parte de un sueño erótico de Gertrudis, del que ya hemos hablado, en el que ésta se imagina como una soldadera. Esta imagen estereotipada del soldado revolucionario se crea al relacionarlo con los temas recurrentes del discurso revolucionario como el amor por la tierra, la violencia, y la muerte: [Gertrudis] empezó a sudar al imaginar que se sentiría ir sentada a lomo de un caballo, abrazada por un villista, uno de esos que había visto una semana antes entrando a la plaza del pueblo, oliendo a sudor, a tierra, a amaneceres de peligro e incertidumbre, a vida y a muerte

(50). La versión filmica de la novela, de acuerdo del gusto hollywoodense, se sirve de la misma imagen estereotipada del soldado revolucionario al apelar a su modo de vestir. Aquí, el soldado, un villista, se presenta vestido de un sombrero grande, botas grandes, cartucheras y cargando un rifle. En la novela, este mismo villista que Gertrudis observa un día en el pueblo va montado a caballo "capitaneando a la tropa." Lo que ella nota en sus ojos son "muchas noches junto al fuego deseando la compañía de una mujer a la cual pudiera besar, una mujer a la que pudiera abrazar . . ." (50). Esta descripción se relaciona con la imagen estereotipada del macho mexicano: el que es fuerte y valiente, además de ser romántico; ser macho es una de las cualidades que, según el imaginario popular, el soldado ideal debe poseer. Por lo tanto, la figura que se hace del revolucionario en este episodio de ambas producciones recoge algunas de las imágenes del soldado ideal o estereotipado que forman parte del imaginario popular de los mexicanos, logrando así cautivar el interés del público.

Cuando dicho sueño erótico de Gertrudis se hace realidad y los dos, Gertrudis y Juan, huyen del rancho montado a caballo, todo es interpretado desde la perspectiva masculina. Por consiguiente, la figura de la soldadera se presenta en este mismo episodio de una manera idealizada, según el criterio del discurso masculino. Los papeles tradicionales se reinstalan de nuevo y la soldadera se presenta como mero objeto del deseo sexual del hombre:

La delicadeza de su rostro y la perfección de su inmaculado y virginal cuerpo contrastaban con la pasión y la lujuria que le salía atropelladamente por los ojos y los poros . . . Él, sin dejar de galopar para no perder tiempo, se inclinó, la tomó de la cintura, la subió al caballo delante de él, pero acomodándola frente a frente y se la llevó.
(54)

Aquí, Gertrudis se presenta como una mujer sumisa y pasiva: no hace nada, sólo recibe la acción del protagonista. Por lo tanto, la imagen de la soldadera, como representación de la mujer, se convierte en vehículo por medio del cual el soldado puede satisfacer sus necesidades sexuales. En este sentido, como ya

hemos visto, la soldadera cumple el papel de prostituta. Dentro del discurso dominante acerca de la Revolución Mexicana, la imagen de la soldadera como prostituta aparece como una imagen recurrente. Según Salas, esta actitud negativa hacia la soldadera tiene sus raíces en la sociedad patriarcal de los finales del siglo pasado. Durante esta época, la clase media había entrado en el proceso moralizador en el que se trataba de reestablecer el doble estándar que santificaba el hermetismo doméstico de la mujer mientras celebraba su papel como prostituta. De acuerdo con este nuevo concepto de género, la soldadera se consideraba como un símbolo de servilismo. Por consiguiente, en muchas de sus representaciones subsecuentes, el discurso dominante ha representado a la soldadera, de una manera estereotipada, como una prostituta desvergonzada ("The Soldadera" 94). Por ejemplo, este estereotipo, como vimos en el capítulo dos, aparece en Los de abajo de Azuela relacionado con la figura de La Pintada y en el filme La cucaracha de Ismael Rodríguez. No obstante, en Como agua para chocolate, la imagen de la soldadera como prostituta que se crea en torno a Gertrudis, en una lectura posmoderna que, según Lillo y Sarfati-Arnaud, "evita todo tipo de perspectiva crítica o histórica," se presenta en un sentido positivo como un símbolo de la liberación sexual de la mujer. En este sentido su adhesión a la Revolución no se considera "el resultado de un proceso de toma de conciencia histórica sino una reacción hormonal." Lillo y Sarfati-Arnaud proponen que "La fuerza sexual de Gertrudis conecta con la de las fuerzas de la Revolución", lo que atribuye su adhesión a la Revolución a motivos emocionales en vez de ser "producto de la razón" (Lillo y Sarfati-Arnaud 486). Según Sinnegan, este motivo de Gertrudis se relaciona, otra vez, con el estereotipo del negro. En este caso se trata de su potencial erótico. Sin embargo, como hemos señalado respecto al sentido de ritmo de Gertrudis, estos atributos estereotipados se presentan en la novela en un sentido positivo para evocar la cultura de los negros. Al evocar esta cultura

subordinada, también se evoca un sentimiento de rebeldía que permite una visión de una alternativa al orden dominante (122). La liberación sexual de Gertrudis se revela en una carta que escribe a su hermana menor Tita en la que describe el "gran alivio" que sintió después de haber dejado que "infinidad de hombres" pasaran por ella cuando estuvo en el prostíbulo (126). Sin embargo, ser prostituta no es lo que le corresponde a Gertrudis en la vida, como ella misma señala al escribir: "Mañana voy a dejar este lugar pero sé que en alguna parte tengo que encontrar un sitio adecuado para mí" (ibid). Por lo tanto, la imagen que se construye de la soldadera en este fragmento de la novela quita el énfasis del aspecto negativo de la prostitución que se relaciona con la imagen estereotipada; en cambio, se hace hincapié en el aspecto liberador del acto sexual para la mujer. Según Lillo y Safarti-Arnaud, lo que la novela propone es que la cama, tanto como la cocina, son espacios domésticos desde donde las mujeres pueden ejercer su control (486). En este sentido, la estancia de Gertrudis en el burdel representa la búsqueda de un papel nuevo de la mujer en la sociedad por medio del cual ésta pueda desarrollar su verdadero potencial.

En Como agua para chocolate, se presenta una imagen de la soldadera que contrasta con la estereotipada de prostituta con el propósito de ofrecer una visión positiva de la mujer en la sociedad mexicana. Esta meta se logra por medio de un cambio de enfoque respecto al papel que tuvieron las soldaderas en la Revolución Mexicana y, más precisamente, a los papeles tradicionales dentro del ejército. Tal representación del papel de la soldadera se inspira del discurso histórico femenino que ha tratado de demostrar como las mujeres, al convertirse en soldaderas, rompieron el estereotipo femenino asumiendo papeles como el de guerrillera, luchando con armas en los campos de batalla con los demás soldados. Gertrudis, el personaje de la novela que se hace soldadera, se relaciona a esas mujeres que no se incorporaron a la Revolución sólo por seguir a su hombre y confortarlo sexualmente, como mencionan Lau y

Ramos (35), sino para tomar parte en un movimiento que les permitió ejercer sus derechos además de realizar su verdadero potencial.

Según Salas, la participación de la mujer en la Revolución Mexicana, especialmente durante los primeros años, se debe por un lado a la falta de un cuerpo bien desarrollado de oficiales, lo que empujó a muchas mujeres de diferentes clases sociales a asumir el papel de soldados de primera línea, oficiales, tiradores certeros, y espías ("The Soldadera" 95). Lau y Ramos sostienen que "las mujeres [campesinas] se integraron a las tareas de la guerra con la misma naturalidad con que habían trabajado la tierra en tiempos de paz", algunas de ellas obteniendo grados militares, aunque fueran provisionales (42-44). Sin embargo, aunque muchas mujeres recibieron títulos provisionales de *generales* y lucharon con ferocidad al lado de los hombres, muchas veces encabezando las tropas y misiones de sus brigadas, el discurso femenino subraya la importancia de la participación femenina en todas las facetas del movimiento revolucionario. Como señala Salas, hasta las soldaderas mismas reconocieron la gran variedad de papeles que tuvo cada una de ellas. Por ejemplo, Angela "Angel" Jiménez, como la figura de Gertrudis en la novela de Esquivel, se incorporó a la Revolución como guerrillera, luchando al lado de sus compañeros en el campo de batalla. Aunque no se consideraba a sí misma como una soldadera, consideró, en cambio, a sus compañeras que no lucharon con armas como soldaderas, llamándolas "Adelitas." Al designar a las otras soldaderas con este apodo, Jiménez demuestra la influencia que el estereotipo femenino ha tenido sobre las mujeres mexicanas. Se refiere a sí misma como "soldado", y describe cómo las "mujeres de los soldados" a veces arriesgaban sus propias vidas para llenarles una taza de café a los soldados, incluso ella, en el campo de batalla (Soldaderas 77). Así Jiménez hace hincapié en la importancia de los múltiples papeles que las soldaderas tuvieron en la Revolución, no sólo de guerrilleras sino también los papeles de cocineras y

enfermeras. Sin embargo, a pesar de la importancia de los últimos roles que se acaban de mencionar, fueron mujeres como Jiménez y Petra Herrera, la soldadera que encabezó la misión que resultó en la victoria de los revolucionarios en la batalla de Torreón (Salas, "The Soldadera" 99), las que realmente aprovecharon el espacio que la Revolución le ofreció a la mujer para redefinir su rol en la sociedad. Ellas representan modelos positivos femeninos por su esfuerzo de romper el estereotipo femenino y ofrecerle a la mujer nuevas posibilidades en la sociedad mexicana.

En Como agua para chocolate, estas heroínas del discurso histórico, que han ido más allá de los estereotipos femeninos de la época al hacerse oficiales respetadas dentro del ejército mexicano, se presentan de una manera implícita a través del personaje de Gertrudis. Gertrudis también se hace oficial del ejército de Villa cuando se va del burdel: la que fue su primera destinación al irse del rancho familiar. Como ya se ha visto, su decisión de no quedarse en el burdel representa la ruptura con el estereotipo de la soldadera como prostituta que predomina en la literatura y el cine mexicano sobre la Revolución. Asimismo, su decisión de incorporarse al ejército revolucionario representa un rompimiento con el estereotipo femenino. El hecho de que se haga *general* del ejército sirve para subrayar el potencial de la mujer y la necesidad de redefinir su papel en la sociedad, de la que el ejército es un microcosmos. La primera vez en el texto que nos enteramos de su cambio de papel de prostituta a *general* ocurre cuando Gertrudis regresa al rancho con su esposo, el General Juan Alejandrez: "el mismo que se la había robado tiempo atrás" (178). En este momento también nos enteramos de que Gertrudis "[ha] regresado con la intención de mostrarle a Mamá Elena que [ha] triunfado en la vida" (179). Como el matrimonio tiene mucha importancia en la sociedad mexicana, a su madre le habría dado mucho gusto saber que Gertrudis se había casado, dice la

narradora. Sin embargo, en vez de enfatizar su matrimonio, el texto hace hincapié primero en su nombramiento:

Era *general* del ejército revolucionario. Este nombramiento se lo había ganado a pulso, luchando como nadie en el campo de batalla. En la sangre traía el don de mando, así que en cuanto ingresó al ejército, rápidamente empezó a escalar puestos en el poder hasta alcanzar el mejor puesto, y no sólo eso, regresaba felizmente casada con Juan. (179)

En este fragmento de la novela, se refiere al estatus civil de la protagonista para demostrar la transformación de prostituta a mujer "decente": una característica sumamente importante para una mujer en la sociedad mexicana según el estereotipo femenino. En cambio, su nombramiento, el elemento en el que se hace hincapié, representa la subversión de dicho estereotipo y la realización del potencial femenino. Desde una perspectiva feminista, el personaje de Gertrudis se convierte en un vehículo para la expresión del discurso femenino sobre la importancia de redefinir la figura de la soldadera como modelo positivo para la emancipación de la mujer en México. Aunque la soldadera se puede considerar un modelo positivo para mujeres de toda clase social, el hecho de que Gertrudis haya logrado el estatus de *general*, lo que la distingue de las demás soldaderas comunes, evoca el tema de la clase social que se presenta a lo largo de la novela. Gertrudis, como el resto de la familia, representa la clase privilegiada que ocupa una posición de poder en la sociedad mexicana. A pesar de que no se mencione la relación entre Gertrudis y las otras soldaderas en la novela, el tema de clase se revela en la película en un episodio muy corto en el que unas soldaderas indígenas van andando detrás de la tropa de Gertrudis mientras ésta va montada a caballo.

En la novela, el tema de la emancipación femenina también se desarrolla a través de una parodia lúdica en el que los papeles tradicionales de la mujer y del hombre se invierten dentro de un contexto militar. Gertrudis se convierte en *general* de una tropa de soldados. Uno de ellos, el sargento Treviño, la

atiende como si él fuera su soldadera. Al asumir el papel de general, un puesto normalmente ocupado por un hombre, Gertrudis pone en cuestionamiento los papeles contruidos y promovidos por el patriarcado.

Se presenta dotada de características como la razón y la inteligencia que, normalmente, son atribuidas al estereotipo masculino. Por ejemplo, demuestra su lógica cuando pronuncia, a su hermana Tita, el siguiente discurso sobre la verdad: ". . . la mera verdad es que la verdad no existe, depende del punto de vista de cada quien" (190). Su inteligencia y habilidad de hacer cálculos y "disparar" se revelan cuando está en la cocina hablando con Tita acerca de Pedro y, "con su gran práctica en el campo de batalla, [mide] estratégicamente el tiempo que Pedro tardar[á] en cruzar el umbral de la puerta para, en ese preciso instante, dispararle estas palabras: '. . . Y creo que entonces sería bueno que Pedro se enterara de que esperas un hijo suyo'" (191). Al relacionar estas características masculinas con la figura de la soldadera, se construye una imagen de ésta que rechaza el papel tradicional de la mujer. Al mismo tiempo, el sargento Treviño asume el papel tradicional sumiso de la mujer que, en esta circunstancia, se relaciona con la imagen estereotipada de la soldadera como sirvienta abnegada. La relación de poder que se establece entre la *general* y el sargento forma la base de la parodia lúdica que pone en ridículo el sistema patriarcal en México al invertir los papeles tradicionales de la mujer y del hombre dentro del contexto del ejército revolucionario.

Un ejemplo de esta forma de burla lúdica se presenta cuando Gertrudis tiene que conseguir la ayuda del sargento Treviño para hacer el almíbar para las torrejas: su plato favorito. La falta de capacidad de Gertrudis para cocinar es otra característica que la relaciona con la ruptura del estereotipo femenino. En cambio, cuando la *general* le pregunta a la tropa si alguien sabe cuánto es una libra el sargento Treviño "rapidamente [responde] que una libra correspond[e] a 460 gramos y un cuartillo a un cuarto de litro" (194). A causa de su

conocimiento culinario, lo que no se relaciona normalmente con el estereotipo masculino, el sargento se pone en ridículo; se parece a una soldadera a causa de la manera en la que se presenta completamente al servicio a su *general* . Por otro lado, Gertrudis, una vez en la cocina del rancho, le lee al sargento las instrucciones de la receta para las torrijas con la "fluidez" y "voz alta" de un oficial (197). Además, le dice al sargento que lo va a mandar fusilar si no escucha bien. La autoridad y confianza que Gertrudis demuestra son cualidades que se relacionan con el estereotipo del oficial, mientras que al cumplir con las órdenes de la *general* , el sargento demuestra el servilismo que normalmente se asocia con el estereotipo femenino. Otra característica tradicionalmente considerada como femenina y que el sargento ejemplifica es la sensibilidad: ". . . a Gertrudis le daba pena correrlo de ahí [la cocina] pues Treviño era muy sentimental y cuando ella lo reprendía por algo le daba por la bebida" (196). Su sensibilidad y también su sentimentalidad se manifiestan a través de la lealdad que muestra hacia Gertrudis. Por haber intentado muchas veces "conquistarla en vano", "Ahora sólo le [sirve] como un perro guardián, cuidándole las espaldas, sin despegársele un solo segundo" (ibid). La reacción del sargento hacia Gertrudis en esta parte de la novela evoca la imagen de La Adelita: la soldadera del corrido y del cine que todos los soldados deseaban. Su actitud hacia Gertrudis es característica del estereotipo creado por el discurso masculino de la soldadera como una mujer abnegada que no participó en la Revolución por su propia voluntad, sino porque las circunstancias la obligaban.

Sin embargo, ésta no es la única inversión de papeles tradicionales que sucede en el texto. También se invierten los papeles de la mujer y del hombre con respecto a las relaciones sexuales. Al final de la novela, cuando Gertrudis y su esposo regresan con sus hijos al rancho para celebrar la boda de Esperanza, la hija de Rosaura, Gertrudis revela otra vez su potencial y dominación sexual.

Al oír el corrido, "Mi querido capitán", Gertrudis comienza a sentir "el calor en las piernas, el cosquilleo en el centro de su cuerpo, los pensamientos pecaminosos" como había sentido en la mesa antes de huir desnuda con Juan a la Revolución (242). Su reacción ante estos sentimientos eróticos le hace iniciar relaciones sexuales con su esposo para poder satisfacer su deseo sexual, lo que provoca entre los demás invitados una "desbandada" de amantes después de la ceremonia. La confianza y liberación sexual que Gertrudis demuestra con respecto a relaciones íntimas con su esposo la libera del estereotipo de la mujer pasiva y recatada.

El abandono que Gertrudis demuestra respecto a su erotismo también se manifiesta por medio de su amor por la música y el baile. Este punto de vista se revela en el texto en la fiesta que tiene lugar para celebrar la llegada de Gertrudis al rancho. En dicha fiesta, su actitud despreocupada provoca "comentarios escandalosos" de las otras mujeres (181). Su comportamiento tan raro para una mujer de aquella época no sólo choca a los demás invitados, sino también a su propia hermana Rosaura, que se ve obligada a preguntar a Tita de dónde Gertrudis ha sacado su ritmo. La reacción de Rosaura y de las invitadas en la fiesta demuestra el desprecio del discurso dominante hacia la actitud de mujeres liberadas. El desprecio que se muestra en este fragmento de la novela hacia la soldadera refuerza el hecho de que, en la época revolucionaria, esta figura se veía como un modelo negativo de la mujer no sólo para muchos oficiales del ejército mexicano, como ya se ha planteado en el primer capítulo, sino también para hombres y mujeres de todas clases. Esta actitud negativa hacia la figura de la soldadera se revela a través de la reacción de Mamá Elena hacia las acciones de Gertrudis. Al enterarse de que su hija se ha incorporado a la Revolución como prostituta, Mamá Elena prohíbe "volver a mencionar el nombre de su hija" y manda "quemar sus fotos y su acta de nacimiento" (58). Por haberse expresado de tal manera mientras bailaba en la fiesta y haberse

quedado en un burdel, Gertrudis es considerada una mujer indecente según las normas sociales de la época. En aquella época, cualquier intento de parte de las mujeres de cambiar los parámetros del papel tradicional y entrar en campos en donde sólo se permitían hombres significaba una traición de los buenos valores. Ésta es la razón por la que las mujeres burguesas que están en la fiesta se sienten obligadas a hacer comentarios negativos acerca de la actitud de Gertrudis. A pesar de tener ganas de comportarse igual, su temor de ser juzgadas por los demás las obliga a conformarse al estereotipo femenino.

Así es cómo Gertrudis, al demostrar públicamente su rechazo del papel tradicional de la mujer, articula su deseo de romper los límites y estereotipos que siguen reprimiendo a las mujeres mexicanas en la sociedad actual. Esta toma de conciencia de parte de Gertrudis, aunque en aquella época se consideraba inapropiada para una mujer, en la época de la publicación de la novela se consideraría desde un punto de vista positivo como una manifestación de la emancipación femenina. En este sentido, a pesar de que se presenten ciertas imágenes estereotipadas que respresentan una actitud negativa del patriarcado de la época revolucionaria hacia la soldadera, la presencia de Gertrudis en la novela subvierte algunos aspectos del discurso dominante respecto a la participación de las mujeres en la Revolución Mexicana.

Conclusión

La Revolución de 1910 -1917 representa una época de grandes cambios en la historia de México, incluidas la situación de las mujeres. Su participación en todas esferas de este movimiento social, sobre todo en el campo de batalla como soldaderas, les permitió por primera vez ir más allá del papel tradicional que, desde la Conquista, no les había permitido participar en las actividades de la esfera pública, que siempre había sido dominado por los hombres. Por lo tanto, las soldaderas han vuelto a encarnar este espíritu emancipador, propulsando así el movimiento feminista en México en un nivel nacional. Sin embargo, a causa de la ideología patriarcal que sigue dominando todos aspectos del discurso social, estas figuras no han recibido el reconocimiento que merecen en la historia mexicana. En cambio, sus acciones han sido deformadas por las imágenes que se presentan en la pintura, el corrido, el cine y la literatura donde aparecen configuradas según los estereotipos femeninos contruidos por el discurso masculino. Tales imágenes estereotipadas han servido para promover la ideología patriarcal y, por consiguiente, impedir el desarrollo de la mujer. Desgraciadamente, la emancipación de la mujer mexicana se verá dificultada mientras dominen en la cultura popular que reducen a las mujeres a los papeles de madres abnegadas o a prostitutas. Sólo al inscribir las experiencias verídicas de las soldaderas al discurso oficial acerca de la Revolución podrá integrarse la mujer a la Historia de una manera que permita la reevaluación necesaria de los papeles tradicionales y la realización de su verdadero potencial en la sociedad actual.

Un buen ejemplo de la manera en la que la figura de la soldadera ha sido manipulada por el discurso dominante se revela por medio de un encuentro entre una soldadera que se llama María Soldedad Ruiz Pérez y la gran actriz mexicana María Felix. Según Taibio, Pérez, quién se consideraba como la

verdadera Juana Gallo del famoso corrido, se acercó a María Felix para decirle que la película que había hecho (Juana Gallo) "fue una cosa muy sucia". Pérez le dijo a Felix: "no tomaba ni una gota de licor y no bailaba con los soldados. Yo era generala, señora. Además, yo no chupaba puros. Ahora la gente ya no me tiene estima por causa de esa película tan llena de mentiras" (Citado de Taibo en Hart 170).

Sin embargo, en las últimas décadas, la figura de la soldadera ha sido reivindicada por el discurso feminista para presentar una imagen de ella que rompe con las imágenes estereotipadas del discurso masculino. La novela Como agua para chocolate: Novela de entregas mensuales con recetas, amores y remedios caseros de la autora mexicana Laura Esquivel, que forma parte del ejemplo de representación literaria en esta tesis, es una de estas obras en la que la soldadera se presenta relacionada con el discurso femenino. Al contraponer imágenes estereotipadas con una nueva que hace hincapié el potencial subversivo de la soldadera respecto al discurso oficial sobre la participación de la mujer en la Revolución, la novela presenta a la soldadera como una figura que traspasa los límites del papel femenino tradicional. Esta novela, que se organiza a través de la reutilización de formas de la cultura de masas, sirve para dar espacio a la voz marginada de la mujer—de la que la soldadera se hace símbolo.

El acercamiento sociocrítico y algunos principios del feminismo, relacionados con aspectos de la producción posmoderna, nos han ayudado en nuestro análisis de Como agua para chocolate hacer la relación entre el uso de dichas formas subvertidas de masas y la representación de imágenes estereotipadas de la mujer en la sociedad mexicana. Al hacer hincapié en los fragmentos de la novela en los que se presentan imágenes estereotipadas de la soldadera y al contrastarlas con la nueva imagen que ofrece Esquivel, hemos

podido demostrar el potencial de la soldadera para presentarse como una figura positiva para la emancipación de la mujer mexicana en un contexto actual.

Irónicamente, dentro de la producción cultural de México, la figura de la soldadera es una de las más importantes y menos estudiadas. También, es una de las más controvertidas a causa de su potencial subversivo que implica una reevaluación de la ideología patriarcal de parte de la sociedad mexicana y la influencia que ha tenido en las relaciones entre hombres y mujeres en la época moderna. Con esta tesis, esperamos haber podido crear conciencia sobre el papel importante que desempeñaron todas las mujeres, pero en especial las soldaderas, en la Revolución Mexicana. Además, hemos intentado reforzar la necesidad de deconstruir figuras femeninas como la de la soldadera, que están bien arraigadas en el imaginario social del pueblo mexicano, para poder crear nuevas imágenes en el discurso social que sean más positivas respecto a su capacidad de representar a la mujer mexicana.

Bibliografía

- Amossy, Ruth. Les idées reçues: sémiologie du stéréotype. Le texte à l'oeuvre. Paris: Nathan, 1991.
- . "Stereotypes and Representation in Fiction." Trans. Therese Heidingsfeld. Poetics Today 5:4 (1984): 689-700.
- Araújo, Helena. "Narrativa femenina latinoamericana." Hispanérica 32 (1982): 23-34.
- Azuela, Mariano. Los de abajo. Letras hispánicas. Madrid: Ediciones Cátedra, S.A., 1989.
- Barsky, Robert F. "Le féminisme." Introduction à la théorie littéraire. Sainte-Foy: Presses de l'Université du Québec, 1997. 213-229.
- . "La sociocritique." Introduction à la théorie littéraire. Sainte-Foy: Presses de l'Université du Québec, 1997. 197-212.
- Castillo, Debra. Talking Back: Toward a Latin American Feminist Literary Criticism. Reading Women Writing. Ithaca: Cornell University Press, 1992.
- Como agua para chocolate. Dir. Alonso Arau. Con Marco Leonardi, Lumi Cavazos y Regina Torne. Miramax, 1992.
- De Valdés, María Elena. "Verbal and Visual Representation of Women: Como agua para chocolate / Like Water for Chocolate ." World Literature Today 69.1 (Winter 1995): 78-82.
- Dessau, Adalbert. La novela de la Revolución Mexicana. México: Fondo de Cultura Económica, 1972.
- Dobrian, Susan Lucas. "Romancing the Cook: Parodic Consumption of Popular Romance Myths in Como agua para chocolate ." Latin American Literary Review 24.48 (July-Dec. 1996): 56-66.
- Duchet, Claude. "Pour une socio-critique ou variations sur un incipit." Littérature 1 (feb. 1971): 5-14.
- Eagleton, Terry. "What is Ideology?" Ideology: An Introduction. London: Verso, 1991. 1-31.
- Enamorada. Dir. Emilio "Indio" Fernández. Con María Félix y Pedro Armendáriz. Panamerican Films, 1946.
- Esquivel, Laura. Como agua para chocolate: Novela de entregas mensuales con recetas, amores y remedios caseros. New York: Doubleday, 1994.
- Etchegoyen, Regina. "Como agua para chocolate : Experiencia culinaria y autorrealización femenina." Cuadernos hispanoamericanos 547 (Jan. 1996): 119-25.

- Fernández, Ana María, ed. Las mujeres en la imaginación colectiva. Buenos Aires: Paidós, 1992.
- Foucault, Michel. El orden del discurso. Trad. Alberto González Troyano. Barcelona: Tusquets Editores, S.A., 1987.
- Franco, Jean. "Apuntes sobre la crítica feminista y la literatura hispanoamericana." Hispanamérica 45 (diciembre 1986): 31-43.
- . Las conspiradoras: La representación de la mujer en México. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- . "The incorporation of Women: A comparison of North American and Mexican Popular Narrative." Studies in Entertainment: Critical Approaches to Mass Culture. Ed. Tanya Modleski. Bloomington: Indiana University Press, 1986. 119-138.
- Frías, Heriberto. Tomochic. Prólogo y notas de James W. Brown. México: Editorial Porrúa, S.A., 1968.
- Fuentes, Carlos. Gringo Viejo. México: Fondo de Cultura Económica, 1985.
- García-Serrano, M. Victoria. "Como agua para chocolate de Laura Esquivel: Apuntes para un debate." Indiana Journal of Hispanic Literatures 6-7 (Spring-Fall 1995): 185-205.
- Genette, Gérard. Figures III. Collection Poétique. Paris: Éditions du Seuil, 1972.
- Gibaldi, Joseph. MLA Handbook for Writers of Research Papers. New York: The Modern Language Association of America, 1995.
- Glenn, Kathleen M. "Postmodern parody and Culinary-Narrative Art in Laura Esquivel's Como agua para chocolate ." Chasqui-Revista de literatura latinoamericana 23.2 (November 1994): 39-47.
- Hacker, Diana. A Canadian Writer's Reference. Scarborough: Nelson Canada, 1996.
- Hart, Patricia. "The Deconstruction of the 'Soldaldera' in Laura Esquivel's Como agua para chocolate ." Cincinnati Romance Review 14 (1995): 164-171.
- Herrera-Sobek, María. The Mexican Corrido: A Feminist Analysis. Bloomington: Indiana University Press, 1990.
- Hutcheon, Linda. "Ironie, satire, parodie: Une approche pragmatique de l'ironie." Poétique 46 (avril 1981): 140-155.
- . "Postmodernism." En Irene Makaryk, 1997. 612-13.
- Ibsen, Kristine. "On Recipes, Reading and Revolution: Postboom Parody in Como agua para chocolate." Hispanic Review 63.2 (Spring 1995): 133-46.
- Jameson, Fredric. "Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism."

- Twentieth-Century Literary Theory: A Reader. Ed. K.M. Newton. New York: St. Martin's, 1997. 267-75.
- . "Posmodernismo y sociedad de consumo." La posmodernidad. Trad. Jordi Fibla. Selección y Prólogo de Hal Foster. Barcelona: Editorial Kairós, S.A., 1985. 165-186.
- La cucaracha. Dir. Ismael Rodríguez. Con Emilio Fernández, Antonio Aguilar, María Félix, Dolores del Río y Pedro Armendariz. 1958.
- Lara, Luis Fernando, ed. Diccionario básico del español de México. México: El colegio de México, A.C., 1986.
- Lau, Ana y Carmen Ramos, eds. Mujeres y Revolución 1900-1917. México: Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, 1993.
- Lillo, Gastón. "El reciclaje del melodrama y sus repercusiones en la estratificación de la cultura." Archivos de la filmoteca 16 (1994): 65-73.
- Lillo, Gastón y Monique Sarfati-Arnaud. "Como agua para chocolate: Determinaciones de la lectura en el contexto posmoderno." Revista canadiense de estudios hispánicos XVIII.3 (primavera 1994): 479-489.
- Macías, Anna. Against All Odds: The Feminist Movement in Mexico to 1940. Westport: Greenwood Press, 1982.
- Makaryk, Irene, ed. Encyclopedia of Contemporary Literary Theory: Approaches, Scholars, Terms. Toronto: University of Toronto Press, 1997.
- Marquet, Antonio. "¿Como escribir un Best-Seller?: La receta de Laura Esquivel." Plural 237 (1991) 58-67.
- Mendieta Alatorre, Ángeles. La mujer en la Revolución mexicana. México: Talleres Gráficos de la Nación, 1961.
- Mendoza, Vicente T., ed. El corrido mexicano. 5a ed. Colección Popular 139. México: Fondo de Cultura Económica, 1992.
- Miller, Beth. Prólogo. 26 autoras del México actual. Eds. Beth Miller y Alfonso González. México: B. Costa-Amic, 1978. 7-11.
- Moi, Toril. Sexual Textual Politics: Feminist Literary Theory. London: Methuen, 1985.
- Paz, Octavio. El laberinto de la soledad. 21a ed. Colección Popular 107. México: Fondo de Cultura Económica, 1992.
- Pérez, Alberto Julián. "Como agua para chocolate: La nueva novela de mujeres en Latinoamérica." La nueva mujer en la escritura de autoras hispánicas: Ensayos críticos. Colección Estudios Hispánicos. IV. México: Instituto Literario y Cultura Hispánico, 1995.
- Poniatowska, Elena. Hasta no verte Jesús mío. México: Planeta, 1969.

- Potvin, Claudine. "Como agua para chocolate: ¿parodia o cliché?" Revista canadiense de estudios hispánicos XX.1 (1995): 55-67.
- Ramírez, Manuel González ed. Manifiestos políticos (1892-1912). México: Fondo de Cultura Económica, 1957.
- Reed, John. Insurgent Mexico. New York: Simon and Schuster, 1969.
- Robin, Régine et Marc Angenot. "L'inscription du discours social dans le texte littéraire." Sociocriticism 1 (juin 1985): 53-82.
- Riding, Alan. Vecinos Distantes: Un retrato de los mexicanos. 26a ed. México: Joaquín Mortíz / Planeta, 1994.
- Romero Flores, Jesús. Corridos de la Revolución Mexicana. México: B. Costa-Amic, 1977.
- . Revolución Mexicana: Anales históricos 1910-1974. México: B. Costa-Amic, 1973.
- Saiz, Isabelle. "La soldadera: Héros de la Revolution mexicaine et du roman de la Révolution." La construction du personnage historique: Aires hispanique et hispanoaméricaine. Ed. Jacqueline Covo. Lille: Presses Universitaires de Lille, 1991. 111-120.
- Salas, Elizabeth. Soldaderas in the Mexican Military: Myth and History. Austin: University of Texas Press, 1990.
- Salas, Elizabeth. "The Soldadera in the Mexican Revolution: War and Men's Illusions." Women of the Mexican Countryside, 1850 - 1990. Eds. Heather Fowler-Salamini and Mary Kay Vaughan. Tucson: The University of Arizona Press, 1994. 93 -105.
- Saltz, Joanne. "Laura Esquivel's Como agua para chocolate: The Questioning of Literary and Social Limits." Chasqui-Revista de literatura latinoamericana 24.1 (marzo 1995): 30-37.
- Santamaría, Francisco J. Diccionario de mejicanismos. Méjico: Editorial Porrúa, S.A., 1959.
- Schmidt, Heide. "La risa: etapas en la narrativa femenina en México y Alemania. Una aproximación." Escritura XVI.31-32 (enero-diciembre 1991): 247-257)
- Sinnegan, John. H. "Como agua para chocolate: Feminine Space, Postmodern Cultural Politics, National Allegory." Central Institute of English & Foreign Languages Bulletin 7 (1-2) (June-Dec 1995): 111-131.
- Soto, Shirlene Ann. Emergence of the Modern Mexican Woman: Her Participation in Revolution and Struggle for Equality, 1910-1940. Diss. University of New Mexico, 1977. Denver: Arden Press, 1990.

- Soto, Shirlene Ann. The Mexican Woman: A Study of Her Participation in Revolution and Struggle for Equality, 1910-1940. Palo Alto: R&E Research Associates, Inc., 1979.
- Steele, Cynthia. Politics, Gender, and the Mexican Novel, 1968-1988. The Texas Pan American Series. Austin: University of Texas Press, 1992.
- Vélez, Gilberto. Corridos mexicanos. México: Editores Mexicanos Unidos, 1982.



Figura I: Esta foto está tomada de la obra de Elizabeth Salas Soldaderas in the Mexican Military: Myth and History. Austin: University of Texas Press, 1990.



Figura II: Esta foto está tomada de la obra de Shirlene Soto Emergence of the Modern Mexican Woman: Her Participation in Revolution and Struggle for Equality, 1910-1940. Denver: Arden Press, Inc., 1990.



Figura III: Este fotograma de Enamorada (1947) de Emilio "Indio" Fernández está tomada de la obra de Emilio García Riera Historia documental del cine mexicano. Vol. 3. México: Ediciones Era, 1971.

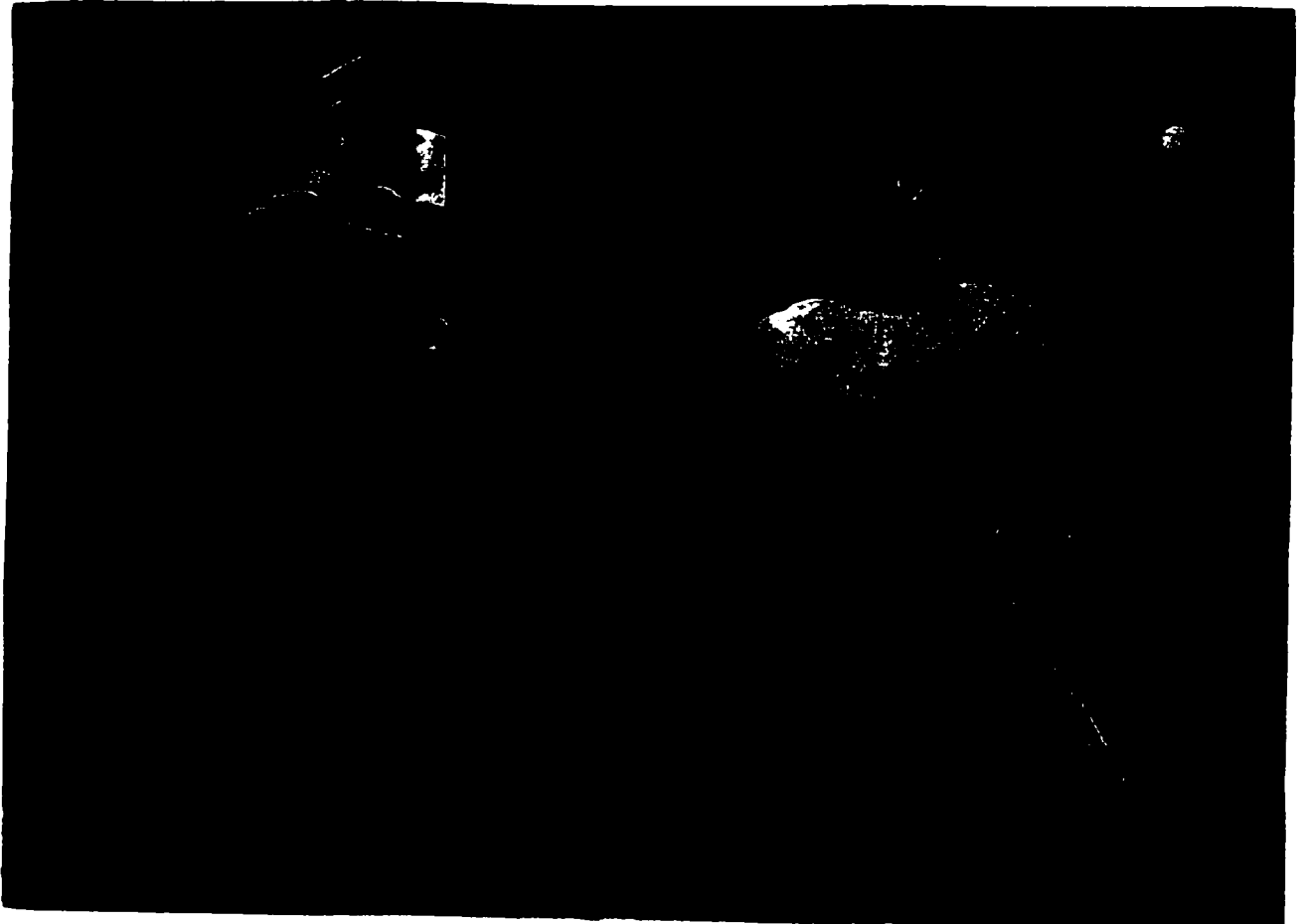


Figura IV: Este fotograma del filme también está tomada de la obra de García Riera Historia documental del cine mexicano. Vol. 3. México: Ediciones Era, 1971.