

“Hoy se levanta en armas el buen Pancho Madero”: renovando la mirada hacia la Revolución en el cine mexicano de transición en *La soldadera* (José Bolaños, 1966)

por Valentina Velázquez-Zvierkova*

Resumen: El presente trabajo examina la propuesta de José Bolaños de renovación en la representación de la Revolución Mexicana en su film *La soldadera* (1966). El trabajo considerará sus innovaciones formales y conceptuales, desde la óptica del cine mexicano de transición (1958-1969), para lo cual se enfocará en la figura simbólica de la soldadera en sus diferentes dimensiones, principalmente en su concepción de su protagonista Lázara como personaje proveniente de la clase media provinciana.

Palabras claves: Cine, Revolución Mexicana, soldadera, Bolaños, transición

Abstract: Considering the conventions of the Mexican transitional cinema (1958-1969), this essay examines the conceptual and formal innovations of José Bolaños' representation of the Mexican Revolution in *La soldadera* (1966), highlighting the multiple dimensions of this symbolic figure in Lázara, the rural middle class heroine.

Keywords: Film, Mexican Revolution, Soldadera, Bolaños, Transition

Fecha de recepción: 16/01/2014

Fecha de aceptación: 19/03/2014

Introducción

A mediados de los años sesenta, durante el sexenio del presidente Gustavo Díaz Ordaz, el cine mexicano se encontraba en crisis, generada por diversas causas, entre ellas, el estancamiento de la industria del cine nacional la proliferación de la televisión, y el predominio de Hollywood en los mercados extranjeros que acabó acaparando la clase media mexicana. La producción nacional había decaído en calidad, y quedaba ya en el pasado la etapa gloriosa de la Época de Oro (aproximadamente de 1935-1955), saturando la cartelera con filmes de corte popular como los de los cómicos Viruta y Capulina, el galán Mauricio Garcés y el luchador enmascarado El Santo, mientras que la televisión ofrecía programación de entretenimiento y telenovelas que resultaban más atractivas en su competencia con el cine. El público de clase media, por su parte, gravitó hacia el cine de Hollywood y a las vanguardias del cine internacional ofrecidas en los cineclubes, en esta era mundial de transformaciones político-sociales y renovación cinematográfica.

En un intento por recuperar estos mercados, el cine nacional se abre ante la posibilidad de renovación y permite la participación de una generación nueva de cineastas y técnicos que generará, si bien en números modestos, un nuevo cine a partir de la experimentación formal y conceptual. En este cine, denominado “de transición” (aproximadamente de 1958-1969), sobresalen directores veteranos que comenzaron sus carreras durante la Época dorada: Ismael Rodríguez, Roberto Galvadón, ambos con una visión estética y conceptual ya reconocida, y Buñuel, quien dejó un importante legado a la filmografía mexicana.¹ Asimismo, Eduardo de la Vega Alfaro sugiere que “[e]n un intento por salvar el naufragio, el cine nacional comenzó a abrir sus puertas a una nueva generación de cineastas, técnicos y actores, esto con la

¹ En esta época de transición los aportes más destacables de Rodríguez son: *La Cucaracha* (1958), *Los hermanos Del Hierro* (1961); de Galvadón: *Macario* (1959) y *El gallo de oro* (1964); y de Buñuel: *Nazarín* (1958), *Viridiana* (1961), *El ángel exterminador* (1962) y *Simón del desierto* (1964).

esperanza que la renovación temática atrajera a los sectores de la clase media” (De la Vega Alfaro, 2010: n.p.). Dentro de este contexto se destacan los directores Luis Alcoriza, René Cardona, Jr., Rubén Gámez, Jomi García Ascot, Juan José Gurrola, Juan Ibáñez, Alberto Isaac, Alejandro Jodorowsky, Leobardo López Aretche, Arturo Ripstein, Carlos Enrique Taboada, Carlos Velo y Sergio Véjar. Adicionalmente, debuta como director José Bolaños, como parte de esta generación con *La soldadera* (1966) y más adelante dirige: *Arde baby, arde* (1975), *Que esperen los viejos* (1976, cortometraje documental), *Pedro Páramo* (1978) y *Naná* (1985).

La soldadera de José Bolaños, estrenada en 1966, queda inscrita entre las producciones del llamado cine de transición. Sin ídolos de bronce o ímpetus nacionalistas, u otros lugares comunes tan prevalecientes en el cine nacional anterior, este film se enfoca en la lucha popular, intentando alejarse del discurso ya vacío y desgastado de las producciones comerciales del cine de la Revolución e intenta renovar la representación de la guerra desprendiéndose de las fórmulas narrativas y formales que acompañaron al melodrama revolucionario por más de tres décadas (Guerrero, 2012: 44).² Según opina Felipe Cazals: “[Bolaños] concibe un filme que desconcierta, al proponer un paisaje humano distinto al obligado arquetipo de la tropa revolucionaria y sus mujeres” (Cazals, 2010: 91). De esta forma, *La soldadera* intenta dejar atrás el heroísmo hiper-masculino y el drama excesivo (aunque no logra superarlo del todo), y se propone explorar de manera documental y con un toque intimista la participación de las mujeres en la Revolución Mexicana. Sin duda, su aporte más importante es la desmitificación de los estereotipos de la soldadera que anteriormente saturaban el imaginario nacional, generados por los subgéneros revolucionarios, el melodrama principalmente. Este trabajo, por tanto, examina la propuesta renovadora de la representación de la Revolución desde la óptica

² Stephany Slaughter identifica *La Adelita* (Guillermo Hernández Gómez y Mario de Lara, 1937) como la primera película del cine de la Revolución mexicana con una soldadera en el papel protagónico (Slaughter, 2010: 424).

de uno de los autores del cine de transición, deteniéndose en sus aspectos formales y temáticos, para lo cual se enfoca en la figura simbólica de la soldadera en sus diferentes dimensiones, principalmente en su concepción como personaje proveniente de la clase media provinciana.



Orígenes e inspiración

La trama de *La soldadera* es sencilla: el film sigue la trayectoria de Lázara (Silvia Pinal), una mujer recién casada que se une voluntariamente a la Revolución cuando su esposo es reclutado por la leva federal. Juan (Narciso Busquets) muere en el primer combate y Lázara debe unirse a los revolucionarios villistas comandados por el general Nicolás (Jaime Fernández), quien la reclama como su nueva mujer. Sin mayor preámbulo, le ordena: “No te quedes ahí parada y búscate algo que comer”. Lázara convive con las demás

mujeres del campamento y aprende a adaptarse a las realidades de la guerra. Cuando comprende que el retorno a la casa del padre –al pasado– ya es un hecho imposible, Lázara se resigna y viaja hacia la capital donde espera encontrar la casa propia que tanto anhela, al lado de un tercer acompañante/pareja a la muerte de Nicolás.

El film está basado libremente en la crónica del periodista norteamericano John Reed, *México Insurgente* (1914), del que adapta algunos personajes, pasajes e incluso diálogos. El libro narra las vivencias y observaciones del joven periodista durante su visita a México (a partir de 1913) en plena Revolución, su paso por el norte del país y su eventual participación en la guerra. “Y como a unos cien metros atrás de [Gil] corrían dos hombres oscuros [...]. Dispararon otra vez. Una bala zumbó por mi cabeza”, anota Reed. La mirada de Reed se posa en ambientes opuestos: convive con la tropa en los campamentos del desierto así como con Villa y sus hombres, y posteriormente se reúne con Carranza, es decir, observa de cerca tanto a los más vulnerables –tropas, peones y soldaderas–, como a la máxima autoridad militar y política del norte.

El libro de Reed, de estilo documental y mirada objetiva, está salpicado de anécdotas personales y diálogos que le otorgan a su crónica una dimensión humana y que producen un mayor acercamiento a los hechos y personajes de la Revolución. Tal parece ser el cometido de *La soldadera* en que predomina la calidad casi documental en el film mientras sigue de cerca las experiencias y observaciones descritas por Reed, otorgando a “la bola” el protagonismo en la guerra, por tanto excluyendo a los personajes de los grandes héroes revolucionarios para enfocarse en las tropas. Asimismo, Bolaños posiciona el conflicto armado al centro de la narrativa en vez de usarlo como telón de fondo, como era ya la tendencia del cine de la Revolución.

La crítica coincide en que la segunda fuente de inspiración para Bolaños es el proyecto de Sergei Eisenstein, *¡Que viva México!* (1930-1979), cuyo capítulo “Soldadera” fue el único que quedó sin filmar después de que el director

soviético y el escritor norteamericano Upton Sinclair desistieran de terminar el proyecto (De los Reyes, 2010: 169). El film de Eisenstein tuvo un fuerte impacto en la estética cinematográfica mexicana en la que se destacan su representación de los paisajes nacionales, el cielo mexicano con el peculiar dramatismo de las nubes, y el relieve de las raíces indígenas presentes en la cultura e historia de México. A su vez, *¡Que viva México!* se nutrió de obras de la plástica y las artes visuales mexicanas: muralismo, grabado y fotografía –Diego Rivera, José Clemente Orozco, José Guadalupe Posada, Casasola–y, paralelamente, fueron varias las obras literarias las inspiraron la creación del proyecto del director soviético, entre las que se destacan, según deduce Aurelio de los Reyes de una revisión en la biblioteca de Eisenstein, *Ahí viene Pancho Villa* (1930) de Louis Stevens, *Los de abajo* de Azuela (1916), *Ídolos tras los altares* (1929) de Anita Benner, *El águila y la serpiente* (1928) de Martín Luis Guzmán y *México Insurgente* de John Reed (De los Reyes, 2010: 170-173). Es este último el que presenta los mayores ejemplos de intertextualidad en el capítulo “Soldadera” y que a su vez presenta varios puntos de contacto con el film de Bolaños. A pesar de que Eisenstein no rodó este capítulo en *¡Que viva México!*, sus planes quedaron registrados en un borrador de 8 páginas para el guión, a la vez que dejó un buen número de notas y un libro de memorias (*Yo. Memorias inmorales*, 1948) en los que discute el desarrollo del capítulo.

Las tres obras –*México insurgente*, *¡Que viva México!* y *La soldadera*– presentan varios elementos en común: personajes, imágenes y episodios que la crítica ya ha discutido (De los Reyes, Slaughter). Pero entre las diferencias principales de estos proyectos, quizá el más fundamental sea el propósito para la construcción de las soldaderas para cada obra. Reed incluye la descripción y voces de varias mujeres del pueblo (Isabel, Luisa, Carmencita, Juana y otras que quedan anónimas) que ofrecen una justificación de sus vidas y su rol en la Revolución. Sin embargo, para Eisenstein estas mujeres forman una amalgama en la figura de Pancha, quien tiene una función heroica y triunfalista en la Revolución. Eisenstein comenta sobre su soldadera:

The story “Soldadera” will be one of the Revolution but the Revolution will be used only as a background. The soldadera’s love and sacrifice for the soldier she serves, with her changing psychology, will be the main theme. The triumph [sic] of the revolution with subsequent celebration thereof, and the womans [sic] emancipation and final happiness, will end the story (De los Reyes, 2010: 195).³

Para Bolaños, en cambio, Lázara es una más de las mujeres de la bola, se confunde con el resto y es el conjunto lo que las hace heroicas. El director señala:

Sucede que yo no haría una epopeya; que nunca trataría épicamente un tema guerrero. Porque me parece que la guerra desintegra todas las relaciones, los lazos familiares, la casa... todo. En el último de los casos quien representa la unidad familiar es la mujer. A ellas no les importan las guerras, para ellas es simplemente el caos (Bolaños en García Riera, 1994: vol. 13, p. 19).

Estilo documental

Las innovaciones formales y temáticas del film son varias, entre las que se destacan principalmente la perspectiva documental del film, el estilo minimalista y el potencial intertextual del film. Al respecto de su calidad documental, el film patentiza la vida en los campamentos/comunidades de los revolucionarios y en particular la participación de las mujeres, como anteriormente se ha discutido. Cabe señalar que el cine de transición retoma una tradición del cine documental mexicano nacido en el periodo silente y que se desarrolló con mucho éxito durante la Revolución. Entre los documentales más notables de este cine se destacan: *¡Torero!* (Carlos Velo, 1956), *La fórmula secreta* (Rubén

³ El cuento “Soldadera” será sobre la Revolución, pero la Revolución será usada sólo como fondo. El amor y el sacrificio de la soldadera por el soldado al que ella sirve, con su psicología cambiante, será el tema principal. El triunfo de la revolución con la consecuente celebración a partir de ella, y la emancipación de la mujer y la felicidad al final, concluirán la historia (traducción mía). El original es una sinopsis que hizo Eisenstein para Upton Sinclair en ingles (y de ahí los errores lingüísticos que tiene).

Gámez, 1965), *El grito* (Leobardo López Aretche, 1968), y el mismo Bolaños produciría posteriormente un cortometraje documental: *Que esperen los viejos* (1976).

La actriz Silvia Pinal recordó en rueda de prensa en el 2010, que en una ocasión el legendario director Luis Buñuel le había recomendado a Bolaños recortar el film; con esto, “lo hubiera convertido [...] en uno de los mejores documentales acerca de la Revolución Mexicana” (Notimex, 2010: n.p.). El consejo fue ignorado por el joven director, sin embargo, los escasos 85 minutos de duración del film revelan su hibridez de género: entre documental y cine de narrativa, acaso siguiendo el mismo afán de Reed de documentar objetivamente la Revolución a la vez aprovecha el intimismo del relato personal. Después de todo, “ficción y no-ficción son categorías surgidas a partir de una evolución y sobre todo de codificaciones ulteriores”, nos dice Paulo Antonio Paranaguá (Paranaguá: 2003: 18).



Realizada en blanco y negro, *La soldadera* se posiciona fuera de su época, en el pasado que le permite dialogar con el cine original de la Revolución, el que registra e informa. Así como en el cine documental la mirada objetiva de la cámara sigue de cerca a las soldaderas como protagonistas, sin descuidar el equilibrio entre el drama personal y la documentación, y aprovecha los efectos del polvo y el humo, el calor del desierto y el vaivén de los trenes, elementos que le dan al film una calidad rulfiana en su intento de representar el campo mexicano: el calor, la desolación y el sentimiento de desesperanza. La finalidad del film de Bolaños es de reconstruir y documentar. Y si bien se abstiene de reconstruir los acontecimientos que registra la historia oficial (mediatizada a través del cine comercial), sí reconstituye las experiencias del pueblo en la guerra a través de su narrativa y de la experimentación formal.

Paranaguá señala que “el documental, como todo el cine, es una cuestión de mirada, de punto de vista, objeto por lo tanto de opciones formales y estéticas variables según las circunstancias” (Paranaguá: 2003: 14-15). En *La soldadera* no hay montajes de imágenes de archivo, favorecidas por los documentalistas de la época, Bolaños en cambio opta por el realismo de las labores de la vida cotidiana mediante las escenas del cuidado doméstico, de las marchas y hasta del saqueo. Tampoco hay un narrador, y de hecho, la narrativa se presenta desde el punto de vista de la protagonista, problematizando así la cuestión de la objetividad. Sin embargo, Lázara, como el resto de las mujeres, no sólo es partícipe sino también observadora. Lázara pregunta: “¿Y usted por qué pelea?” En este sentido, Bolaños acude a una de las técnicas narrativas del documental contemporáneo: la entrevista. El diálogo es mínimo en la cinta, pero los personajes preguntan, responden y explican:

Juan: ¿Qué hacemos en este lugar? [...]

Juan: ¿Quiénes son los revolucionarios?

Soldado: Son villistas y matan a todos, que por vengar la muerte de un tal señor Madero. Quesque les prometió las tierras y andan muy enojados.

Juan: ¿Y por qué peleamos?

Soldado: Eso yo no lo sé. Yo siempre he sido soldado del gobierno. [...]

Soldado: ¿Tienes miedo?

Juan: *Asiente.* ¿Y usted?

Soldado: Sí, mucho miedo.

Minimalismo

El minimalismo en el estilo del film forma parte de la innovación formal, de corte vanguardista. El diálogo, por ejemplo, es mínimo y simbólico:

Isidro: Villa

Hombre: Carranza

Nicolás: Zapata

Isidro: No, Villa.

Nicolás: Villa y Zapata. Tenemos que esperar.

Hombre: Yo estoy listo

Nicolás: Hay que saber esperar. [...]

Nicolás: Villa y Zapata. Zapata y Villa. Para eso nos levantamos en armas.

Isidro: Está bien, esperamos.

El diálogo mínimo evita los discursos grandilocuentes de la época anterior, como en las cintas de Emilio “Indio” Fernández, de las cuales *Enamorada* (1946) y *Maclovía* (1948) son magníficos ejemplos del didactismo que fue moldeando el cine nacional de la Época de Oro. De igual forma, la música está casi ausente en *La soldadera*. Los sonidos más recurrentes son las pisadas sobre la tierra y el silbato del tren. Queda excluida de la producción la música extradiegética que anteriormente indicaba al público los momentos en que había que llorar o reír; en cambio, la música, compuesta por Raúl Lavista acompaña únicamente una secuencia, un flashback que narra la evolución del enamoramiento entre Lázara y Juan y que culmina con el baile de la boda. El resto de la música en el film corresponde a su vez a la acción diegética pero no

se utiliza con el fin de provocar la reacción del público. Por último, el film excluye a los corridos, presentes en casi todos los films de la Revolución.

El minimalismo de Bolaños aprovecha asimismo la fracturación de la narración, presentada en fragmentos y saltos que el público debe encargarse de hilar, así como debe de rellenar o imaginar las partes faltantes para integrarlas y completar la narración. *La soldadera* ofrece un marcado contraste con el cine clásico que procuraba dar alcance de su mensaje a un público heterogéneo por medio de una narrativa lineal y coherente, ofreciendo transiciones claras y diálogos que lo aclaraban todo. Por medio de flashbacks, sueños y secuencias aparentemente inconexas, el film refuerza el impacto de la temporalidad de la guerra. La guerra avanza y la tropa no sabe cómo progresa; la única progresión evidente es el deterioro físico de Lázara y los tiempos naturales de su maternidad. Las escenas iniciales y al final del film usan dos secuencias similares del tren en movimiento. En ambas, aparecen los revolucionarios montados sobre la locomotora, creando imágenes reminiscentes de las fotografías del Archivo Casasola y que funcionan para enmarcar la narración y enfatizar la circularidad de la trama.

Asimismo, el film encuentra un equilibrio entre lo sintético (simbólico y metafórico) y el detalle nítido en que se enfocan los encuadres y que desfilan lentamente frente a la cámara, como si lo cotidiano transcurriera frente a un tiempo paralizado por la guerra. El film presenta una cantidad de planos-secuencia, de tiempos muertos donde apenas sí sucede algo. Uno de los planos-secuencia más desgarradores es cuando Lázara regresa a la estación de tren de Bernal donde espera encontrar la casa familiar, pero al encontrar la estación en ruinas y la casa quemada hasta los cimientos, se sienta a llorar al lado de las vías del tren. La secuencia dura casi 6 minutos y da una vuelta completa en torno a la figura de Lázara que regresa al tren desesperanzada. El giro de la cámara es simbólico, marcando el giro decisivo en la historia de Lázara cuando comprende que debe avanzar y que el pasado ya no existe.

La magnífica fotografía de Alex Phillips presenta paisajes del campo norteño mediante largos planos abiertos que minimizan la figura humana y que le otorgan otra dimensión y dramatismo a la desolación del paisaje desértico pero que a la vez ofrece una perspectiva nueva sobre el espacio en donde toma lugar la lucha armada, así como las distancias que debe recorrer la tropa sobre el tren. La integración del paisaje en el film marca asimismo un corte con el cine de estudio de la época anterior en donde muchas de las escenas que requerían de exteriores utilizaban sets o incluso paneles que simulaban el espacio exterior y que desde luego delataban su artificialidad.

Tipos y estereotipos de las soldaduras

Además de sus innovaciones técnicas en *La soldadera*, Bolaños incorpora algunas propuestas conceptuales a la manera de recrear la figura de las soldaderas. Tanto en el cine como en la literatura y la plástica, la soldadera ha sido objeto de mitificación “debido a su naturaleza simple y maleable”, según comenta María Teresa Martínez-Ortiz (2010: 16). Basta con ver los retratos del Archivo Casasola para ilustrar el romanticismo asignado a la figura de la soldadera. El cine de transición hereda del cine comercial de la Época Dorada los estereotipos de las soldaderas, delineados durante casi tres décadas. De marcada agenda nacionalista, este cine por lo general ofrecía representaciones problemáticas de las mujeres que participaron durante la Revolución.

En estas narrativas, las mujeres generalmente corresponden a uno de dos modelos: la mujer abnegada que seguía a su hombre a la lucha armada, es decir, las Adelitas o Valentinas que reafirmaban el rol subordinado de la mujer en la nueva sociedad posrevolucionaria. Constituían también parte del repertorio del folklore mexicano y eran altavoces del nacionalismo vacío, que transmitían a través del didactismo o del aleccionamiento moral. El segundo tipo era el de las hembras masculinizadas, como fue el caso de los personajes

protagonizados por María Félix, la “soldadera de lujo’ del cine nacional” (De la Vega Alfaro, 2010: n.p.).⁴ En estos roles, las mujeres fuertes acababan solas o sometidas por los hombres. Quizá la única excepción de un personaje femenino que vive fuera las convenciones genéricas sea Angustias Farrera en la adaptación de la directora Matilde Landeta, *La Negra Angustias* (1950).⁵

La soldadera establece una colectividad de mujeres a la vez que desmitifica los modelos más reconocibles por el público. Su representación de estas mujeres también resulta más realista y personal al reconocer y colocar en primer plano su protagonismo en la guerra. Salas sugiere que “[t]he good parts of the film deal with the camp and march scenes, where the women are depicted as individuals with different personalities” (Salas, 1990: 101).⁶ El film de Bolaños a la vez recrea modelos muy reconocidos en el imaginario popular y aporta un tipo adicional dentro de este mosaico de soldaderas, que es el de Lázara, la protagonista de clase media de *La soldadera*.

El rol más fundamental de la soldadera, según Elizabeth Salas en su magnífica genealogía, *Soldaderas en el ejército: Mito e historia* (1990), era encontrar y preparar la comida: “Soldiers often referred to the *soldaderas*’ food-gathering abilities. [...] *Soldaderas* often took food, water and ammunition to the soldiers during the battle. [...] Such actions often ended fatally, as many women died”

⁴ La filmografía de María Félix como soldadera es: *La Escondida* (Roberto Galvadón, 1955), *Café Colón* (Benito Alazraki, 1958), *La Cucaracha* (Ismael Rodríguez, 1958) –guion escrito por el propio José Bolaños–, *Juana Gallo* (Miguel Zacarías, 1960), *La bandida* (Roberto Rodríguez, 1962), *La Valentina* (Rogelio González, 1965) y *La generala* (Juan Ibáñez, 1970).

⁵ No pretendo establecer en este espacio un muestrario de las representaciones míticas de las soldaderas en el cine mexicano o de las representaciones más problemáticas para la crítica feminista, puesto que ya se han realizado muy valiosos estudios sobre este tema. Entre ellos se destacan: *Soldaderas en el ejército: Mito e historia* (Elizabeth Salas, 1990), “El género en el cine de la Revolución Mexicana” (Eli Bartra, 1999), “Adelitas y coronelas” (Stephany Slaughter, 2010) y “La revolucionaria en el cine mexicano” (María Consuelo Guerrero, 2012), por nombrar algunos.

⁶ “Las partes buenas del film tienen que ver con el campamento y las escenas de las marchas, donde las mujeres eran representadas como individuos con diferentes personalidades” (traducción mía).

(Salas, 1990: 43-44).⁷ Asimismo, el caos y la brutalidad de la guerra recae doblemente sobre ellas puesto que deben soportar los rigores de la lucha armada, y adicionalmente la cargar de las labores domésticas. En este punto, John Reed coincide en sus observaciones sobre el rol de las soldaderas y de las vicisitudes que la guerra acarreó para ellas. En *México Insurgente*, una soldadera, joven madre, anónima, narra cómo llega a la Revolución. Bolaños toma este personaje y en *La soldadera* lo convierte Victoria (Aurora Clavel), quien relata la misma historia casi *verbatim*:

No, la guerra no se hizo para las mujeres. [...] [P]a'luego no saber si están vivos o muertos. Me acuerdo una mañana antes de amanecer cuando Félix me llamó y me dijo: "Ven, vamos a pelear porque hoy se levanta en armas el buen Pancho Madero". [...] Y yo dije: "¿Por qué debo ir yo también? Félix me contestó: "¿Debo de morirme de hambre entonces? ¿Quién me hará las tortillas si no es mi mujer?"

El "buen Pancho Madero" delata aquí la ignorancia del pueblo de los ideales de la Revolución y que sigue a la bola obedeciendo más al instinto que a un orden ideológico. La mujeres, como en el caso de Victoria, siguen a sus maridos, cuidan de ellos, paren sus hijos en el desierto, más por falta de opciones que por impulso patrioter.

Las hembras malas

Una de las ideas recurrentes (y equívocas) sobre las soldaderas como grupo más o menos homogéneo, es el de la soldadera como prostituta. Existe un buen número de representaciones literarias, fílmicas e incluso en la plástica, que enfatizan la promiscuidad de las soldaderas. Según indica Elena

⁷ "Los soldados con frecuencia se referían a las habilidades de las soldaderas para conseguir alimentos. Las soldaderas con frecuencia llevaban comida, agua y municiones a los soldados durante la batalla. Estas acciones con frecuencia terminaban en una fatalidad, dado que muchas mujeres murieron" (traducción mía).

Poniatowska, “José Clemente Orozco pintó a las soldaderas en forma despectiva y caricaturesca, borrachas, el rebozo caído, desaliñadas y fodongas al lado de sus hombres muy bien uniformados, viva imagen de la Pintada” (Poniatowska, 2009: 24).⁸ La sexualidad es un elemento debatible que ha merecido la pena la atención de la crítica, la historia y la literatura, puesto que a menudo se discute el sometimiento sexual de las mujeres (*Los de abajo*, *La Negra Angustias*) durante la revolución. Poniatowska señala al respecto: “A las mujeres robadas o violadas, prácticamente no les quedaba de otra que convertirse en soldaderas. Era común leer en los periódicos sobre mujeres amarradas en ancas cuyos gritos se escuchaban en los pueblos porque los revolucionarios pasaban con ellas a galope tendido. Las malas lenguas dicen que algunas mujeres gritaban de placer” (Poniatowska, 2009: 15).



⁸ Se refiere a la Pintada, uno de los personajes femeninos de *Los de abajo* de Mariano Azuela.

Reed también hace alusión a la ligereza de las soldaderas, e incluso hace alarde de ser elegido por Elizabetta, una soldadera que al igual que Lázara, acaba de perder a su acompañante y ya debe fungir como compañera de un nuevo hombre. El film de Bolaños explora también, aunque de manera superficial, la presencia de la prostituta en la bola. Se trata de Micaela (Sonia Infante), quien proviene de “una casa de mala nota”, según explica uno de los soldados federales. El Mayor Castro Virgen intenta matarla cada vez que le dan los ataques de reuma, prefiere verla muerta que dejárselas a los revolucionarios pero finalmente Isidro (Pedro Armendáriz, Jr.) la hace su compañera, no sin las protestas de Micaela: “No creas que soy tuya sólo porque me acosté contigo”. El film no intenta corregir ni justificar el rol de Micaela, pero tampoco lo niega. No es víctima de las circunstancias, como el personaje Santa de la novela del mismo título de Federico Gamboa, pero su poder tampoco tiene el alcance ni la intensidad de La Pintada en *Los de abajo* de Mariano Azuela (1916). Aunque se hace evidente el rechazo de las demás mujeres debido a su sexualidad desbordada, es tolerada por ellas y participa en las tareas domésticas al lado de las demás. Por demás, Micaela parece obedecer a su propio impulso sexual –una agencia que logra a través de su sexualidad– y disfruta manipulando los celos de su amante en turno. No es la prostituta de corazón de oro del cine clásico, ya que en Camila no hay redención, pero tampoco castigo.

La mujer soldado

El film de Bolaños trae a colación el modelo quizá más penosamente ignorado por la historia oficial y que apenas si existe en el imaginario nacional: la mujer soldado. Salas comenta sobre la diferencia entre la soldadera y la mujer soldado: “Female soldiers took on ‘male qualities’ such as decisiveness, domination, and courage, while *soldaderas*, as true camp followers, stayed behind the lines, cooking and caring for their husbands or lovers” (Salas, 1990:

73).⁹ El modelo representado por las soldaderas de María Félix por tanto, no se alejan del todo de esta realidad, sin embargo, en estas historias verídicas se problematiza la masculinización de estas mujeres por sus intentos de participar en la lucha y lograr su reconocimiento, más que por el dramatismo generado por las tensiones de género como en las [anti]heroínas de Félix cuya motivación con frecuencia es la auto-defensa o la venganza.



Fueron cuantiosas las mujeres que participaron activamente en los combates, a pesar del rechazo que padecieron en ocasiones, pero muy pocas fueron reconocidas. Salas ilustra un ejemplo en Francisco Villa, quien sentía profunda antipatía por las soldaderas: “Villa perceived the *soldaderas* as a burden and as hampering rapid cavalry movements. [...] Because he considered women to be

⁹ “Las mujeres soldado adquirieron “cualidades masculinas” como determinación, dominio y coraje, mientras que las soldaderas, como verdaderas seguidoras de campamentos, se quedaban tras las líneas cocinando y atendiendo a sus esposos o amantes” (traducción mía).

troublemakers, Villa tried to relieve the *soldaderas* of their function as camp followers” (Salas, 1990: 46-47).¹⁰ En el film, Ángela (Chabela Vargas) bebe tequila, monta a caballo y sabe pelear a mano limpia. Su identidad andrógina y sus habilidades militares le confieren la libertad de moverse entre los espacios masculinos –como la cantina–, y los femeninos, más íntimos; pero también comparte sus habilidades con las otras mujeres, como enseñarle a Lázara a usar el rifle, o las alecciona: “Ustedes se la pasan lamentándose siempre. Yo no soy mujer de lloriqueos ni dejo que nadie me pisotee. Cuando la tropa se juntó en Ojinaga, yo andaba con Filemón. Y teníamos 21 combates ganados”.

La clase media fue a la Revolución

En contraste con las demás mujeres de la tropa, Lázara es una mujer provinciana de clase media, rubia y sentimental –aunque desprovista del histrionismo de las heroínas anteriores– atípica para un público acostumbrado a las representaciones de la clase trabajadora rural en el cine de la Revolución: morenas, “chaparritas cuerpo de uva”.¹¹ Resulta interesante la recepción de la crítica en cuanto a la caracterización de Lázara. Emilio García Riera establece que:

La soldadera no tiene mucho que ver con *La Cucaracha*, y aún puede advertirse entre una y otra películas una oposición de propósito: si la heroína (María Félix) de la cinta de Rodríguez quiere fundirse con la revolución, aun representarla, la rara soldadera rubia (Silvia Pinal) de Bolaños se pierde en la revolución; lo que quiere no es el triunfo de un ideal, sino encontrar una casa, deseo típico en mujeres de clase baja [sic], como lo es ella (García Riera en Cazals, 2010: 95).

¹⁰ “Villa percibía a las soldaderas como una carga que obstaculizaba los movimientos de la caballería. Como consideraba a las mujeres alborotadoras, Villa procuraba relevarlas de su función como seguidoras de campamentos” (traducción mía).

¹¹ Me parece importante considerar el “blanqueamiento” del cine y la televisión para mediados de los sesenta, que va desplazando a los personajes morenos hacia roles secundarios o antagónicos. Este “blanqueamiento” en los medios deforma las nociones de la nación mestiza que predominaron justamente a partir de la Revolución.

Contrariamente, Eli Bartra considera que “[e]l guión hace de Lázara un víctima. [...] A Lázara lo único que le importa es su *casita*.¹² [...] A ella le importa un comino la Revolución. [...] Ella sólo va de un hombre a otro suspirando por tener una casa y se la pasa llorando la mitad de la película eso sí, con las cartucheras bien puestas” (Bartra, 1999: n.p.). Pero sería un error reducir el personaje de Lázara por su pasividad y sentimentalismo, como sugiere Bartra, puesto que su concepción no es la misma que los modelos convencionales en el cine. Lázara no se destaca por su virtud (asociada a las heroínas abnegadas del cine nacional) o el mal genio (como las de María Félix), es decir, según los dos tipos de representaciones acostumbradas, sino que se confunde con la bola en su resignación ante las realidades de la guerra –cansancio, hambre, violencia, muerte. El film no ofrece gran profundidad en el desarrollo del personaje, limitándose por el minimalismo de su estilo que lo refrena, pero es importante considerar que el personaje de Lázara funciona más como símbolo que como propuesta.

Por otro lado, la clase media asume un rol protagónico por medio de Lázara, en contraste con su acostumbrada ausencia en el cine de la Revolución, tradicionalmente concentrado en destacar los dos polos sociales: el heroísmo y las virtudes del campesinado, en oposición a las maldades de la clase hacendada y los federales. Quizá Bolaños tomó esta decisión como un intento de recuperar al público de clase media a través de la identificación de los valores representados en esta cinta. El film presenta una heroína de clase media, portadora de una sensibilidad compartida por el espectador y que resulta contrastante con las campesinas que ella acompaña.

Lázara es portadora de los valores de su clase social, y éstos entran en conflicto con el caos de la bola. La escena más emblemática es el saqueo de una mansión, símbolo tangible de la inequidad de clases en México. Haciendo

¹² Énfasis original.

eco (acaso feminizado) a *Los de abajo* de Azuela, las soldaderas irrumpen en ésta, cargadas de alimentos y animales que acaban de robar en el pueblo – Lázara ha aprendido a robar y asalta a un hombre en el pueblo robándole su gallina puesto que resiente la escasez de la guerra. Sin embargo, el asalto a la mansión da pie a una escena de caos y destrucción en que las mujeres desmantelan, rompen, cortan y hacen añicos todos los objetos por igual, desde los símbolos del poder autoritario, como el retrato de Porfirio Díaz, hasta las esculturas, espejos y muebles finos. De igual forma, resulta chocante la mutilación con un cuchillo de los genitales de un desnudo femenino en uno de los cuadros.



La turba animalizada –acompañada de pavos, cerditos y gallinas que acentúan esta animalización– encuentra una oportunidad de catarsis en esta destrucción de objetos representativos de los valores burgueses que estas mujeres

parecen no importarles, salvo las joyas (de valor monetario intrínseco), prendas, sombreros de plumas, talcos y maquillajes que se llevan al campamento (quizá como un guiño a la Pintada de *Los de abajo*). Lázara, con una expresión de sorpresa y angustia contrasta en la escena por ser la única que demuestra una sensibilidad hacia la belleza y los objetos de arte e intenta salvar algunos artefactos, al punto de abandonar los alimentos que había “avanzado” para sustituirlos con una estatua estilo griego y otros objetos igualmente inútiles como imprácticos durante la guerra. Su sentimentalismo (o cursilería) se enfatiza por medio de símbolos, como el retrato de una novia cuyo vestido acaricia, acompañada por la música de la caja musical, una de las pocas excepciones del uso de sonido extradiegético en el film.

Como observa Bartra, Lázara efectivamente carece de una ideología revolucionaria y se presenta como un personaje acrítico, ya que al igual que muchas de las soldaderas que se unen a la Revolución siguiendo a sus esposos, ella va detrás de Juan pero ignora los motivos para la lucha y su atención está puesta más bien en emigrar del campo a la ciudad y en tener una casa propia desde antes del comienzo de la guerra. Su padre le pregunta: “¿Por qué te quieres casar?” A lo que ella responde: “Para tener mi casa... Y porque lo quiero”. Pero es una guerra que toma a su clase (y al país entero) por sorpresa. Cuando la leva federal recluta a Juan de la estación de tren, Lázara protesta: “Pero si nos acabamos de casar. Vamos a nuestra casa”. La joven pareja pierde su pertenencia social al incorporarse a las tropas. La jerarquía dentro del ejército federal (la leva) o del ejército revolucionario (la bola) no corresponde con las divisiones sociales acostumbradas a principios del siglo XX y, por tanto, hay un desfase entre la identidad social de Lázara y Juan en relación al resto de las tropas. Juan y Lázara se ubican en el último peldaño de la jerarquía, junto con el resto de los recién reclutados: campesinos pobres en su mayoría.

En palabras de la actriz Silvia Pinal, quien encarna a Lázara: “Es que ‘La soldadera’ es la historia de una mujer que lo único que anhela, como muchas otras, era tener una casita, un esposo y sus hijos, pero la Revolución le cambió totalmente la vida” (Notimex, 2010: n.p.). El anhelo del espacio doméstico se convierte así en el motor de la narrativa y es en este espacio (y en su búsqueda) en donde se inscribe la reintegración de la nación. Cuando regresa a la casa del padre y la encuentra destruida, quemada hasta los cimientos, los padres asumidos muertos, comprende que ya no hay una vuelta al pasado. En relación a este tema, Bolaños comenta: “La guerra desintegra todas las relaciones, los lazos familiares, la casa... todo. En el último de los casos simplemente el caos” (Bolaños en García Riera, 1994: vol. 13, p. 19). La casa deseada se convierte entonces en un símbolo que le conferirá nuevamente su estatus social y con la cual posiblemente pueda revertir los efectos de la guerra.

El desarraigo de Lázara contrasta con el discurso de Esperanza, la protagonista de *Flor Silvestre* (Emilio Fernández, 1943), sobre las raíces profundas que la atan a la tierra mexicana: “El amor a la tierra es el más grande y terrible de todos los amores. [...] En ella duermen los muertos, mis muertos”. Este sentido de arraigo la lleva a depositar la “esperanza”, reflejado por su propio nombre, en su sitio de origen y de preservar la continuidad de su familia en su tierra. Contrariamente, en otras narrativas del cine mexicano (*Enamorada*, *Maclovía*), la Revolución y la modernidad desatan una migración masiva del campo hacia la capital. En la capital es donde se reintegra la familia mexicana y es el sitio en que se constituye la clase media ciudadana, cuyas historias componen gran parte del corpus del cine mexicano de la Época de Oro. De esta forma, Lázara abandona la provincia para viajar a la capital. Su decisión y la realidad de la guerra contradicen el discurso de Esperanza y, en cambio, la impulsan a desplazarse hacia otro tipo de futuro en la capital, donde la esperanza se basa para ella en la búsqueda de su casa. A la vez, la casa resulta simbólica en la transición hacia el individualismo característico del

medio urbano, y en completa oposición a la continuidad y colectividad que protege Esperanza.

El film concluye con un final abierto, Lázara aborda el tren, convencida de que la llevará a la capital, en donde, según su tercer acompañante, la Revolución tendrá una casita apartada para ella. No sabemos si al cabo de la guerra recibirá su casita o si la Revolución la defraudará a ella como a miles de mujeres que en la realidad se quedaron sin ninguna compensación. Según indica Salas: “After the fighting stopped, the army and the government continued their indifference to female veterans. When it came to pensions, the government appeared stingy, ignoring the terrible living conditions suffered by the families of veterans” (Salas, 1990: 50).¹³ O quizá encontrará la bonanza económica que exhibirá, casi dos décadas más tarde, el personaje de Gertrudis en *Como agua para chocolate* (Alfonso Arau, 1992), alejándose de igual forma del discurso revolucionario de justicia e igualdad.

Conclusión

El declive del cine mexicano de la Época de Oro dejó un vacío en el cine nacional de los años sesenta que los nuevos cineastas intentaron llenar durante el llamado cine de transición. Si bien la producción de cine de autor o de cine independiente no es abundante para esta época, la influencia de directores veteranos y la presencia de Buñuel en México ayudaron a propulsar la experimentación formal y temática en esta etapa de estancamiento en el cine comercial para las siguientes generaciones de cineastas.

José Bolaños participó en este cine dentro de diferentes capacidades: guionista, argumentista y director. En *La soldadera*, el único film que dirige en

¹³ “Después de terminado el enfrentamiento, el ejército y el gobierno continuaron con su indiferencia ante las mujeres veteranas. En cuanto a sus pensiones, el gobierno parecía tacaño, ignorando las terribles condiciones de vida sufridas por las familias de los veteranos” (traducción mía).

los años sesenta fue igualmente el único film suyo de éxito comercial y que disfruta de una buena difusión en la actualidad gracias a su transmisión por televisión y su circulación en formato DVD, tanto en México como los Estados Unidos.

Como parte del proyecto de la renovación del cine, Bolaños acierta en la experimentación formal: replantea la visión documental del cine de la Revolución, maneja el film desde una estética minimalista, pero a la vez entra en diálogo con algunas obras destacadas de la literatura y el cine mexicano. Temáticamente explora, si no nuevas historias, cuando menos la manera de presentarlas tomando en cuenta a su público. Bolaños no pretende hacer una reivindicación de la figura de la soldadera, ni se muestra escéptico ante las representaciones de género en los filmes anteriores que tocaban el mismo tema. Como en los trabajos de Reed y Eisenstein, la soldadera es una mujer más, anónima y sometida a las condiciones de su género. Sin embargo, Bolaños le otorga una subjetividad y una sensibilidad que la hacen más realista y humana, y también más identificable para las clases medias de México que habían dejado de seguir al cine nacional.

Bibliografía

- Azuela, Mariano (1995). *Los de abajo: Novela de la Revolución Mexicana*, México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Bartra, Eli (1999), "Faldas y pantalones: el género en el cine de la Revolución Mexicana". *Film-Historia*, Vol. 9, N° 2 (Winter): 169-180. Barcelona.
- Cazals, Felipe (2010), "Preámbulo", en Fernando Fabio Sánchez y Gerardo García Muñoz (editores). *La luz y la guerra: El cine de la Revolución mexicana*, México, D.F.: Dirección de Publicaciones, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- De los Reyes, Aurelio (2010), "Eisenstein y la Revolución mexicana". en Fernando Fabio Sánchez y Gerardo García Muñoz (editores). *La luz y la guerra: El cine de la Revolución mexicana*, México, D.F.: Dirección de Publicaciones, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

- Franco, Jean (2004). *Las conspiradoras: La representación de la mujer en México*, México, D.F.: Colegio de México/Fondo de Cultura Económica.
- García Riera, Emilio (1994). *Historia documental del cine mexicano 13: 1966-1967*, Guadalajara, México: Universidad de Guadalajara.
- Guerrero, María Consuelo (2012), "La revolucionaria en el cine mexicano". En *Hispania*, Vol. 95, N° 1 (March): 37-52. Baltimore.
- Manzo Robledo, Francisco (2008), "El acto-espacio como lugar de representación: las mujeres de la Guerra Mexicana en cinema". En *Espéculo. Revista de estudios literarios*, N° 39: n.p. En <http://www.ucm.es/info/especulo/numero39/guermex.html>.
- Martínez-Ortiz, María Teresa (2010), "Mitos femeninos del cine: la soldadera en la pantalla mexicana". En *Hispanet Journal*, N° 3: 1-25. Florida Memorial University.
- Notimex (2010, 8 dic.). "Bolaños rechazó recortar *La soldadera: Pinal*". *El Universal*, n.p. Visitado 20 feb., 2013, en <http://www.eluniversal.com.mx>.
- Paranaguá, Paulo Antonio (2003). *El cine documental en América Latina*. Madrid: Cátedra.
- Poniatowska, Elena (2009). *Las soldaderas*, México, D.F.: Conaculta/Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Reed, John (2010). *México Insurgente*, México, D.F.: Grupo Editorial Tomo.
- Rulfo, Juan (1985). *El llano en llamas*, Madrid: Cátedra.
- Salas, Elizabeth (1990). *Soldaderas in the Mexican Military: Myth and History*, Austin: University of Texas Press.
- Slaughter, Stephany (2010), "Adelitas y coronelas: un panorama de las representaciones de la soldadera en el cine de la Revolución mexicana", en Fernando Fabio Sánchez y Gerardo García Muñoz (editores). *La luz y la guerra: El cine de la Revolución mexicana*, México, D.F.: Dirección de Publicaciones, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

* Profesora asistente de Español, Literatura y Cultura latinoamericanas en Elmhurst College. Obtuvo su doctorado y maestría en Español de la Universidad de California, Davis, y una licenciatura en Español con una concentración menor en Historia de la Universidad Estatal de California, Sacramento. Fue co-editora de la revista *Brújula*, donde publicó un número monográfico dedicado a la cultura popular (2010).