



Revista de Literatura Hispanoamericana
No. 59, Julio-Diciembre, 2009: 114 - 127
ISSN 0252-9017 ~ Dep. legal pp 197102ZU50

Mujeres abnegadas o putas descaradas: la soldadera en la literatura de la Revolución Mexicana (1900-1950)

Alicia Vargas Amésquita

Universidad de Guadalajara, México
E-mail: aliciaomezquita@hotmail.com

Resumen

El presente artículo realiza un estudio sobre la representación de la mujer en novelas y obras de teatro escritas por varones que tratan el tema de la revolución mexicana. Más específicamente, sobre la *soldadera* como representación de la participación de la mujer en dicho acontecimiento histórico. Para realizar el estudio nos apoyamos en los presupuestos teórico-metodológicos del Análisis Crítico del Discurso. Como resultados preliminares encontramos que la representación de *la soldadera* estuvo, poderosamente polarizada: de un lado se le representó como abnegadas y sacrificadas y compañeras solidarias; desde el otro, como mujeres libidinosas, mujerzuelas, impúdicas. Toda esta visión estuvo determinada por la visión de género de quienes produjeron los textos literarios en cuestión.

Palabras clave: Literatura, representación femenina, revolución mexicana, análisis del discurso.

Recibido: 20-10-09 • Aceptado: 23-11-09

Shameless self-sacrificing women or whores: the soldier's in the literature of the Mexican Revolution (1900-1950)

Abstract

This paper is a study about the representation of women in novels and plays written by men who the issue of the Mexican Revolution. More specifically, *la soldadera* as representation of women in this historic event. To conduct the study we rely on theoretical and methodological budgets Critical Discourse Analysis. As preliminary results we find that the representation of *la soldadera* was powerfully polarized: on one side is represented as a selfless, sacrificial and sisters in solidarity, from the other, as libidinous women, whores, shameless. All of this vision was shaped by the gender of who produced literary texts.

Key words: Literature, women's representation, mexican revolution, discourse analysis.

En este trabajo partimos de la premisa de que la mujer mexicana ha cumplido un papel importantísimo en el establecimiento, mantenimiento y modificación del orden social y de la identidad del México contemporáneo. Sin embargo, la cultura androcéntrica ha influido de manera significativa en la construcción y transmisión de saberes sobre los roles femeninos; gracias al control no sólo de las prácticas discursivas de prestigio (entre las que encontramos la literatura), sino a la utilización de una serie de mecanismos de índole diversa (discursivos, sociales, culturales, políticos, económicos, etc.), que regula las prácticas

sociales, en general, y la circulación de saberes y representaciones sociales, en particular.

Aquí nos ocuparemos de analizar cómo se ha hecho, desde la literatura, una construcción discursiva de uno de los íconos femeninos surgidos a partir de la institucionalización de la Revolución: el de la soldadera. Para ello abordamos una serie de obras representativas de los llamados *teatro y narrativa de la revolución*. Veremos, asimismo, cómo se ha generado, desde la mirada masculina, una doble imagen de la soldadera en el imaginario social: ya como la figura idealizada de la participación de la mujer en el movi-

miento armado revolucionario; ya como el mal necesario dentro de él.

Para cumplir estos objetivos, adoptamos las propuestas del Análisis Crítico del Discurso (ACD), el cual concibe el estudio de los discursos desde una postura analítica y política; además, nos auxiliaremos de herramientas afines a esta perspectiva. Todas ellas nos permitirán hacer un estudio más certero de los diversos aspectos de la construcción de la imagen de la soldadera en el México posrevolucionario, estudio que va desde los meramente discursivos hasta lo semiótico y sociológico¹.

Nos queda claro que la clasificación “teatro o narrativa de la Revolución” atiende a una perspectiva temática y no a una postura estética². Basándonos en la definición que Antonio Castro Leal da sobre la narrativa de la revolución, nosotros diremos que la literatura de la revolución es el conjunto de obras inspiradas en las acciones militares y popu-

lares, así como en los cambios políticos y sociales, que trajeron consigo los diversos movimientos de la Revolución en sus diferentes etapas (Castro, 1960: XVII).

En cuanto a nuestro personaje objeto de estudio, dice Elizabeth Salas que las “guerreras, las seguidoras, las coronelas, las soldaderas o Adelitas”, por mencionar algunos de los nombres con que se les refiere, son las mujeres que acompañaban a los ejércitos en calidad de sirvientas (pagadas u obligadas), de compañeras sexuales, de enfermeras, de avitualladoras, de lavanderas e, incluso, como prostitutas. La variedad de designaciones —soldadera, coronela, por ejemplo— denuncia la mentalidad militar bajo la cual están acuñadas; sin embargo, pocos son los textos en los que se nos habla de ellas como verdaderos soldados. En general, son percibidas más bien como “males necesarios” dentro de los ejércitos; las cuales debían ser mantenidas en los márgenes y condena-

- 1 Usaremos herramientas de análisis pragmático para el estudio de los aspectos referentes a agentividad, por un lado; y, por otro, la propuesta de Theo van Leeuwen, para el estudio de la representación de actores sociales (Leeuwen, 1996).
- 2 Renato Prada Oropeza apunta que “novela de la revolución” es un nombre que “abraza un imenso y estéticamente heterogéneo *copus* que son las narraciones contemporáneas a los hechos o muy próximas cronológicamente a ellos, que de algún modo forman parte de ese complejo y amplio movimiento sociopolítico que es la Revolución Mexicana” (Prada, 2007: 34). Este mismo fenómeno ocurre tanto en el teatro como en el cine, sin embargo, aquí la categoría aglutina obras producidas desde mediados de los 10 y hasta época reciente.

das tarde o temprano: “The heroic camp follower or fighter of one war might be condemned as a prostitute or unnatural woman in other era”³.

Aunque la presencia de la mujer en los ejércitos mexicanos cuenta con una larga historia, no fue sino hasta su participación en la Revolución Mexicana que genera un impacto sociocultural, gracias -sobre todo- a que su imagen se explotó, juntamente con la del “Juan”, como uno de los símbolos de la lucha armada. Así, empieza a aparecer como protagonista o como figura de ambientación en novelas, obras de teatro, en la música, la fotografía, la pintura y, un poco más tarde, en el cine.

Por razones metodológicas, el *corpus* de análisis fue delimitado en función de dos criterios. El primero restringe la selección a aquellas obras en las que aparecen o son mencionadas mujeres que caben dentro de la definición de soldaderas o Adelitas, según lo anotamos más arriba.

Dado que nos interesa la visión masculina de la mujer en la literatura, el segundo criterio reduce el análisis a aquellas obras escritas por varones nacidos antes de 1915. Este

corte temporal nos permite homogeneizar las visiones sobre el proceso revolucionario y su consecuente representación; ya que éstas, más probablemente, son producto de una vivencia cercana de los eventos históricos. La finalidad es excluir aquellas representaciones que son resultado de visiones y valoraciones de carácter pedagógico e institucional, en las cuales están involucrados discursos históricos, políticos, culturales y académicos posteriores a los eventos propiamente dichos. Como bien indica Marcela del Río, sobre los discursos de interpretación histórica —y éste es el caso— pesan ya los juicios académicos, didácticos y políticos que han intervenido en su valoración histórica⁴.

Así, nuestro *corpus* queda limitado a las siguientes obras:

En teatro:

- **Tierra y libertad** (1915) de Ricardo Flores Magón (1873/74?-1922)
- **Los alzados** (1935) de Luis Octavio Madero (1908 ó 9?-1964)
- **Linda** (1937) de Miguel N. Lira (1908 ó 9?-1964)
- **El gesticulador** (1937) de Rodolfo Usigli (1905-1979)

En novela:

3 Cfr. Salas, *Soldaderas in the mexican military*, 1990, p. xi. (“la heroica seguidora del campo o guerrera de una guerra podría ser condenada como prostituta o mujer innatural en otra era”).

4 Río, *Perfil*, 1997.

- *Los de abajo* (1915) y *Las moscas* (1918) de Mariano Azuela (1873-1952).
- *El águila y la serpiente* (1928) de Martín Luis Guzmán (1887-1976).
- *La revancha* (1930) de Agustín Vera (1889-1946).
- *Apuntes de un lugareño* (1932) de José Rubén Romero (1890-1952).
- *Se llevaron el cañón para Bachimba* (1941) de Rafael Felipe Muñoz Barrios (1899-1972).
- *En la rosa de los vientos* (1941) de José Mancisidor (1894-1956).
- *Tropa vieja* (1943) de Francisco L. Urquiza (1981-1969).
- *La escondida* (1947) de Miguel N. Lira (1905-1961).

Podría pensarse que por tratarse de un corpus que aborda el tema de la Revolución, las soldaderas tendrían una fuerte presencia en la representación. Sin embargo, ésta es más bien escasa.

Sin lugar a dudas, *Los de abajo* es la obra que nos ofrece la primera imagen de la soldadera en la literatura mexicana, encarnada en el personaje de “La Pintada”. Es tan fuerte la representación de esta mujer descarada, obscena, vulgar, fuertemente sexualizada, casi animalizada, que con poca variación se seguirá repitiendo en obras posteriores.

De entrada, la presentación de este personaje no nos remite a una

soldadera; pero sí las otras mujeres que junto con ella circulan entre los hombres de la cantina:

mujeres de tez aceitunada, ojos blanquecinos y dientes de marfil con revólveres a la cintura, cananas apretadas de tiros cruzadas sobre el pecho, grandes sombreros de palma a la cabeza, van y vienen como perros callejeros entre los grupos (Azuela, 1960: 38).

Esos “revólveres a la cintura, cananas apretadas de tiros cruzadas sobre el pecho, grandes sombreros de palma a la cabeza” son los accesorios inequívocos de las soldaderas, atributos que además nos llegan a través de la iconografía de las Adelitas, difundida por la fotografía — gracias al archivo fotográfico Casasola (Ortiz, 2002) —, y posteriormente reproducida en el cine.

Enseguida se nos introduce a “La Pintada”. El narrador nos dice que es “(...) una muchacha de carrillos teñidos de carmín, de cuello y brazos muy trigueños y de burdísimo continente”. Esta primera descripción se refuerza con las acciones y las actitudes descritas posteriormente: se sienta sobre la barra cerca de la mesa de Demetrio, con “ojos lascivos”, “moviendo las piernas descubiertas, haciendo ostentación de sus medias azules”, “abriéndose paso con mucho desparpajo” entre los hombres, sosteniéndole “la mirada furiosamente provocativa” a De-

metrio, y estrechándolo “con fuerza varonil”, para al amanecer salir abrazados y dando tumbos. En este momento no ostenta ningún signo que nos permita pensar en una soldadera. Más bien toda su configuración semiótica es la de una prostituta: vestido, apariencia, actitudes. Por si eso fuera poco, su designación a través de un apodo como el de “La Pintada”, viene a completar su representación como mujerzuela. Todos estos elementos (la descripción del vestido, de los atributos físicos y morales, y el nombre) son la base de la representación de esta primera puta-soldadera; porque, ya convertida en la mujer del revolucionario Demetrio Macías, “La Pintada” aparece transformada y fusionando ambos roles:

Muy ufana, lucía vestido de seda y grandes arracadas de oro; el azul pálido del talle acentuaba el tinte aceitunado de su rostro y las manchas cobrizas de la avería. Perniabierta, su falda se remangaba hasta la rodilla y se veían sus medias deslavadas y con muchos agujeros. Llevaba revólver al pecho y una cartuchera cruzada sobre la cabeza de la silla. (Azuela, 1960: 44).

Esta imagen de la soldadera como mujer descarada, decadente, con “averías”, en clara referencia a la

pérdida de la virtud, es la que va a surgir con más frecuencia en el resto de las obras, que otras imágenes que la presentan de manera más humana y en igualdad con el varón.

Así, en la obra de teatro *Linda*, los procesos de representación discursiva de la soldadera, iniciados en *Los de abajo*, son repetidos de manera muy similar. Las soldaderas están encarnadas por un grupo de mujeres que han sido llevadas al campo militar por Máximo Tépal, jefe de una facción revolucionaria. Su designación como “mujer 1”, “mujer 2” y “mujer 3” habla de una despersonalización de los personajes, dejando como su único rasgo importante, el rol sexual, es decir, el de ser hembras. Conforman un personaje colectivo, cuya esencia hallamos en la descripción dada en las acotaciones:

Por la derecha aparecen tres mujeres. La 1 y la 2, visten falda de color lila y blusa azul; la 3 falda negra, ribeteada de rojo, blusa rosa adornada de encajes, pistola al cinto y sombrero tejano. Todas usan medias de malla (Lira, 1997: 474).

Una vez más esa “pistola al cinto y sombrero tejano” son los signos que nos permiten identificarlas como soldaderas.⁵ Sin embargo, la

5 Tanto en la pistola al cinto como en el sombrero tejano, no solo existe una intención de militarizar a las mujeres; sino que, además, las masculiniza. Este proceso de transvesti-

semiótica del vestido⁶ tiene las mismas implicaciones que en el caso de *Los de abajo*: las acercan a la prostituta. En este caso, resaltan los colores chillantes, tradicionalmente asociados a las prostitutas, porque lo más brillante y colorido es lo más adecuado para llamar la atención⁷. Estas tres mujeres, son uno de los muchos ejemplos en los que se fusionan los roles militares y sexuales de las revolucionarias.

Un ejemplo mucho más descarnado de esta doble representación lo encontramos en *En la rosa de los vientos*, de José Mancisidor. Aquí el narrador habla específicamente de “un grupo de soldaderas” que se encuentra mientras camina por la playa. Una vez más son colectivizadas, pero ahora se les refiere a través de su función en el campo de batalla. No obstante, las descripciones y las acciones atribuidas al grupo son las propias de las prostitutas, no de militares: “corren y retozan como cabras en el monte”, “ríen y se empuja”, “miran descaradamente” y se despojan de “sus ropas hasta quedar

completamente en cueros” delante del protagonista. Continúa la descripción y narración de acciones para culminar en una imagen deplorable: lo “ven con malicia”, se ríen de él “con una risa cínica”, le hacen “signos procaces”, son desvergonzadas; una le muestra sus “nalgas pringosas y escurridas”, la otra “un vientre inflado como globo en ascensión”, y en general, todas se le aparecen al protagonista con sus cuerpos deformes:

...los senos marchitos como bolsas colgantes de los hombros puntiagudos. Cuando se mecen barren las panzas abultadas. Los vientres, llenos de grietas, cruzados por cuarteadoras en la piel, como recién paridas, coronan las piernas flacas y huesudas que rematan unos pies astrosos y sembrados de escamas. La mayoría son indias. Las demás mestizas. Los sexos se escurren lisos como la palma de la mano (Mancisidor, 1960: 602).

La escena de estas mujeres-putas-soldaderas desnudas y disfrutando de la playa, al protagonista-narrador le parece “repugnante”. Los signos elegidos para la descripción construyen

miento es observado en otras prácticas textuales de manera mucho más clara. Tal es el caso del cine de la revolución, en el que las mujeres que ostentan grados militares, como generalas o coronelas, aparecen caracterizadas con vestimentas varoniles.

6 Van Leeuwen menciona la importancia semiótica del vestido y el arreglo personal en la interpretación de las significaciones sociales (2005).

7 El exceso en sí es el estereotipo de la prostituta: exceso en el maquillaje, en los colores del vestido, en la provocación.

la imagen de un monstruo de cadente y asqueroso; animalizan al actor social colectivizado, lo ponen en los márgenes de lo social y moralmente aceptado: “Acostumbradas a la promiscuidad de los cuarteles, mis ojos sólo son unos ojos más que se suman a tantos otros ante los que se han encuerado...”

En consonancia con esta representación, otras obras hablarán de las soldaderas como las mujeres de los hombres, las “viejas de la juanada”, las “mujeres de los Juanes”, “las mujeres de la tropa”, las que yacen “revueltas en el suelo con los soldados” como “bultos plomos” (Urquizo, 1960: 391) o “despatarradas en medio de un hacinamiento de cuerpos tendidos por el cansancio o por el alcohol” (Azuela, 1960 b: 123), las mujeres de los soldados, las que están allí para servir de “animales de carga”, “de cartucheras ambulantes” (Madero, 1997: 441), de cocineras, de enfermeras y de hembras, tal y como aparecen en *Linda*, en *Los alzados*⁸, en *Tropa vieja*, en *La Revancha*, en *Se llevaron el cañón para Bachimba*, o la misma *Los de abajo* y *Las moscas*. Como hemos insistido, las designaciones siempre son

colectivas, y hacen una clara referencia al género: “mujeres que les hacían de comer”, “mujeres que cocinan”, “la vieja que cuida”, “la vieja que calienta en las noches frías”, etc. Son mujeres, viejas, muchachas, incluso chiquillas. Su mejor designación es la de soldaderas.

En esta aparente homogeneidad de visiones negativas sobre estas mujeres que han dejado o han sido obligadas a dejar el entorno protector del hogar familiar, empezamos a encontrar las primeras notas de la mitificación posterior. Discursivamente hay algunos intentos por exaltar aquellos actos y actitudes que dentro de un sistema de valores católico-cristiano, son vistos como positivos. Entonces se habla de ellas como mujeres que andan siguiendo a sus hombres “hambrientas y mal vestidas”, sin protestar nunca (Madero, 1997: 441), de hembras bravías importadas “por la revolución de las abruptas serranías de Durango y Chihuahua” (Azuela, 1960 b: 120); o de “soldaderas andrajosas y exhaustas”, “mujeres piltrafa” (Azuela, 1960 b: 135 y 142) de rostros macilentos y con el mutismo de los indios de raza pura; de “soldade-

8 PEDRO. Me lo figuraba. Mujeres hay que no se contentan con sacrificar... (intencionadamente) ... cualquier cosa a la revolución, sino que andan siguiéndonos, hambrientas y mal vestidas para servirnos de hembras, de animales de carga, de cartucheras ambulantes, y nunca protestan. (Madero, 1997: 441).

ras que, cargando el sombrero y la cobija de su hombre”, siguen “infatigablemente a los soldados por todas partes, aún en la misma línea de fuego” (Vera, 1960: 820); de mujeres que esperan “con el café de olla, el chile, los frijoles y las gordas para la cena” (Vera, 1960: 796).

Estos primeros intentos por trasladar la representación femenina de un ámbito peligroso y pervertido, a uno más cercano a lo que la tradición dice qué debe ser y hacer la mujer, pone el acento en los rasgos que define a la mujer como pasiva, fiel, abnegada, con espíritu de sacrificio, virtuosa y religiosa. No obstante, hay que hacer notar que una y otra postura, con respecto a la representación de estas mujeres, conviven por varios decenios en el imaginario colectivo. Así, al mismo tiempo encontramos las representaciones carnales y decadentes que nos ofrece por ejemplo Agustín Vera en *La Revancha*⁹; y las grotescas y repugnantes a que ya hemos hecho referencia de José Mancisidor en *En la rosa de los vientos*.

El ejemplo más claro de cómo se va transformando la representación de la soldadera como actor social, de las prácticas sociales vinculadas a ella, y de su legitimación en el orden del discurso a través de las obras posrevolucionarias, lo encontramos en *El gesticulador*. Aquí, la imagen de la soldadera ya es explotada por los discursos institucionales y políticos del naciente estado revolucionario para crear el mito de la mujer mexicana y de su participación en la lucha armada, pero siempre en favor de su sometimiento y abnegación¹⁰:

ESTRELLA. El señor Presidente, que es un gran hombre de familia, apreciará esta noble actitud de usted. Pero usted, señora, debe recordar la gloriosa tradición de heroísmo y de sacrificio de la mujer mexicana; inspirarse en las nobles heroínas de la Independencia y en ese tipo más noble aún si cabe, símbolo de la feminidad mexicana, que es la soldadera (Usigli, 1997: 530).

No obstante, solo se trata de demagogia y de un reduccionismo que crea, como todos los héroes de la

9 “Las mujeres vestían lujosas prendas de seda encontradas en los roperos y armarios, y sus pies terrosos y agrietados calzaban zapatillas de satín o de piel tan suave como un guante. Y por las tardes, cuando se sentaban en las ventanas a mirar lo que sucedía en la calle, se ponían sobre sus cabellos lacios y apelmazados por el polvo y el sudor lujosos sombreros floreados que les daban un aspecto carnalesco” (Vera, 1960: 794).

10 Sobre este tema, recomendamos el trabajo ya referido, de Elizabeth Salas (1990) titulado *Soldaderas in the mexican military*.

Revolución institucionalizada, figuras de cartón-piedra que se adecuan a las expectativas y necesidades de la oligárquica posrevolucionaria. Nuestra lectura va sobre la necesidad que tuvo la nueva clase política de legitimar el movimiento revolucionario; de hacerlo parecer como un acto único, congruente y reivindicador de las clases desprotegidas frente a la dictadura y la aristocracia porfirista, del cual las mujeres no podían y no debían quedar excluidas. Sin duda, los círculos intelectuales en los cuales se apoyó el nuevo estado-nación, y en los que se insertan muchos de los autores estudiados, coadyuvaron a generar y a hacer circular discursos de legitimación de las nuevas posiciones en el poder. Había que, de alguna forma, nulificar los discursos descalificadores de la clase revolucionaria, limpiarlos e investirlos de nuevo brillo para convertir en verdadero y válido, al movimiento liberador del México moderno. Dentro de este reacomodo de discursos, las representaciones femeninas desempeñaron un papel importantísimo. Era necesario restaurar el orden patriarcal legítimo, regresar a las mujeres a sus antiguos roles y a sus ámbitos tradicionales, justificar el trastrocamiento de las prácticas de género y la irrupción de las mujeres en los ámbitos públicos de la política y la guerra; y restituir a los hombres el control

esos espacios. Pero sin deslucir su participación en el movimiento. La mejor manera era o demeritándolas como “mujeres alegres”, depravadas; o exaltándolas como madres, esposas e hijas que tenían la obligación de seguir a sus hombres “a donde sea” (Urquiza, 1960: 421).

Así se intenta hacer la distinción entre unas y otras mujeres. Dice Micaela en *Tropa vieja*: “si es soldadera tiene que seguir a su hombre”, “es la obligación. Es la diferencia que hay entre las otras mujeres y nosotras”. (Urquiza, 1960: 421). O como dice Juanita (nombre por demás significativa, Juanita, la mujer del Juan) “no todas *semos* iguales” (Urquiza, 1960: 410). Se crean así dos imágenes contrapuestas, una legitimada a fuerza de asociarla a roles y rasgos propios de la “buena mujer”, entre los que se encuentran la maternidad, la abnegación, la fidelidad, la religiosidad, el espíritu de sacrificio; y otra peligrosa y perversa, en la cual están las meretrices, la mujeres alegres, las descaradas, las que se dejan manosear, las “roladas”, en una palabra, las putas.

Quizás la representación más cercana a la idea que tenemos de la soldadera como la mujer que peleó hombre con hombre en el campo de batalla con el varón, es la que se nos ofrece en la obra *Tierra y libertad*. En ella aparecen Rosa y Teresa, luchando al lado de sus hombres. No son las úni-

cas, también aparecen referidas otras mujeres en similar actitud.

(Se oye ruido de cerrojos en la puerta del calabozo de JUAN: Entra MARCOS acompañado de ROSA, RAMÓN, TERE-SA y de algunos campesinos de ambos sexos y diferentes edades, armados con fusiles, azadones, guadañas, hoces, pistolas y garrotes. Uno de los campesinos porta una bandera roja, que ostenta en letras blancas esta inscripción: Tierra y Libertad) (Flores, 1982: 353).

No obstante, hay que mencionar que la mujer no está representada como un ente independiente del varón, sino más bien como su acompañante solidaria en la acción militar.

Esta representación aparece en la narrativa apenas apuntada; y si se menciona es de manera muy breve, como un evento excepcional y curioso del que hay que hablar. En *La Escondida*, por ejemplo, se menciona a Carmen Serdán¹¹, quien incluso herida, no dejaba de “excitar a los rebeldes para que continuaran la pe-

lea”. Junto con Carmen Serdán había otras mujeres; pero sorprende a los varones que las mujeres hubieran peleado:

— ¿A poco también las viejas le entraron a los cocolazos?

—Pues luego. Ahorita las acabo de ver pasar con rumbo a la Inspección. Todos los revoltosos iban por delante, entre muchos soldados, y ellas nomás atrasito (Lira, 1960: 1051).

En *Apuntes de un lugareño* ocurre una situación similar. El padre del protagonista comenta que Sarita Torres, “... en lo más recio de la pelea, abrió la ventana de su casa saludando a los revolucionarios con aplausos y con gritos de entusiasmo y ayudándoles con sus propias manos a cargar los rifles.” (Romero, 1960: 120).

Pero la exaltación de esa actitud bravía, valiente, “macha”, como dice uno de los personajes de *Tropa vieja*, es la excepción, no la regla. Lo que encontramos, más bien, es la

11 Carmen Serdán (1875-1948). Hermana de Aquiles Serdán. Nació en Puebla, Puebla. Trabajó con entusiasmo junto a su hermano en la campaña antirreeleccionista y maderista. Se encontraba con éste el 18 de noviembre de 1910, cuando la casa de la familia Serdán, en la calle de Santa Clara, en Puebla, fue atacada por fuerzas del ejército federal y de la policía estatal. Con valentía y rifle en mano salió al balcón de la casa para arengar al pueblo, acto en el que resultó herida. Al cesar la resistencia dentro de la casa, Carmen, su madre y la esposa de Aquiles Serdán fueron apresadas y enviadas a la cárcel de La Merced, y después al hospital municipal de San Pedro. Tomado de http://www.bicentenario.gob.mx/index.php?option=com_content&view=article&id=159, consultada el 12 de octubre de 2009.

representación de un colectivo femenino, un grupo anónimo de mujeres que acompañan a las tropas, a los ejércitos. Las designaciones más comunes exaltan precisamente su pertenencia a una categoría de género que limita su papel a las actividades típicamente asignadas a las mujeres: conseguir comida y cocinar, cuidar de los hijos, cargar los aperos (tanto los de cocina como los de la guerra), hacer rendir lo poco que se conseguía, satisfacer a su hombre en la cama, cuidarlo si estaba herido. Como ya dijimos, pocas veces son llamadas soldaderas; y solo tenemos una mención a una mujer con cargo de oficial.

Ésta aparece en *El águila y la serpiente*. Se trata de “la famosa güera Carrasco”, “oficial femenino y notorio” que acompañaba al general Carrasco. Sin embargo, no se trata de un personaje predominante;

antes bien, el narrador se encarga de enterar al lector de que la Güera, por más que se esforzaba por “ocupar sitio y llamar la atención”, el general la hacía “añicos” en este aspecto (Guzmán: 214).

La soldadera encarna, así, una imagen polarizada (como lo es en el contexto occidental la figura de la mujer): por un lado santas, abnegadas, sacrificadas y honestas; y, por el otro, perversas, descaradas y decadentes. Esta polarización se observa en todos los niveles textuales: discursivo (léxico-semántico), de la anécdota, de las acciones, en el simbólico, completando así una representación discursivo-semiótica congruente con una postura ideológica que pretende normalizar a esas mujeres que salieron del entorno protector y puro del hogar durante el período revuelto de la guerra civil mexicana.

Bibliografía

- AVIÑA, Rafael (2004). *Una Mirada insólita. Temas y géneros del cine mexicano*, México, Conaculta/Cineteca Nacional/ Océano.
- AZUELA, Mariano (1960). *Los de abajo*, en Castro Leal, Antonio (comp.), *La novela de la Revolución Mexicana*, t. 1, México, Aguilar, pp. 7-67.
- AZUELA, Mariano (1960). *Las moscas*, en Castro Leal, Antonio (comp.), *La novela de la Revolución Mexicana*, t. 1, México, Aguilar, pp. 117-155.
- BARTRA, Roger (2001). *La jaula de la melancolía. Identidad y metamorfosis del mexicano*, México, Grijalbo.
- BOURDIEU, Pierre (1998). *La dominación masculina*, España, Anagrama, 2000.
- CASTRO Leal, Antonio (1960). (comp.), *La novela de la Revolución Mexicana*, 2 tt., México, Aguilar.
- CAMERON, Deborah (2001). *Working with spoken discourse*, Great Britain, Sage.

- FLORES Magón, Ricardo (1982). "Tierra y libertad", en CANTÓN, Wilberto (comp.), *Teatro de la Revolución Mexicana*, México, Aguilar. pp. 335-364.
- GAUTREAU, Marion (2007). "Les héros anonymes de la Révolution Mexicaine sur papier glacé: le *juan* et la *soldadera* comme symboles de 'mexicanité'", *História*, Universidade Estadual Paulista, vol. 26, núm. 2. Sao Paulo, pp. 43-60.
- GUZMÁN, Martín Luis (1960). "El águila y la serpiente", en Castro Leal, Antonio (comp.), *La novela de la Revolución Mexicana*, t. 1, México, Aguilar. pp. 165- 383.
- LEEUEWEN, Theo Van (1996). "The representation of social actors", en Carmen Rosa Caldas-Coulthard/ Malcolm Coulthard (eds.). *Texts and practices. Readings in critical discourse analysis*, London / New York, Routledge. pp. 32-70.
- LEEUEWEN, Theo Van (2001). *Introducing Social Semiotics*. London/ New York, Routledge.
- LEÓN, Magdalena (2005). "El empoderamiento de las mujeres: Encuentro del primer y tercer mundos en los estudios de género", *La ventana*, núm. 13. Guadalajara, Jalisco, pp. 94-106.
- LIRA, Miguel N. (1982). "Linda", en CANTÓN, Wilberto (comp.), *Teatro de la Revolución Mexicana*, México, Aguilar. pp. 461-494.
- LIRA, Miguel N. (1960). "La escondida", en Castro Leal, Antonio (comp.), *La novela de la Revolución Mexicana*, t. 2, México, Aguilar. pp. 1031- 1113.
- MADERO, Luis Octavio (1982). "Los alzados", en CANTÓN, Wilberto (comp.), *Teatro de la Revolución Mexicana*, México, Aguilar. pp. 425-468.
- MANCISIDOR, José (1960). "En la rosa de los vientos", en Castro Leal, Antonio (comp.), *La novela de la Revolución Mexicana*, t. 2, México, Aguilar. pp. 585- 681.
- MARTÍN ROJO, Luisa y WHITTAKER, Rachel (eds.) (1998). *Poder-decir o el poder de los discursos*, España, The British Council/Arrecife/ Universidad Autónoma de Madrid.
- MUÑOZ BARRIOS, Rafael Felipe (1960). "Se llevaron el cañón para Bachimba", en Castro Leal, Antonio (comp.), *La novela de la Revolución Mexicana*, t. 2, México, Aguilar. pp. 781- 856.
- ORTIZ MONASTERIO, Pablo; HAMILL, Pete; ARROYO, Sergio Raúl; CASANOVA, Rosa (2002). *Mirada y memoria. Archivo fotográfico Casasola. México: 1900-1940*, España, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/ Instituto Nacional de Antropología e Historia/Turner.
- PONIATOWSKA, Elena (1980). *Las soldaduras*. México, Era/CONACULTA/ INAH. pp. 79.
- PORTAL, Marta (2000). *Proceso narrativo de la Revolución Mexicana*. Madrid, Espasa Calpe.

- PRADA OROPEZA, Renato (coord.). (2007). *La narrativa de la Revolución Mexicana. Primer periodo*, México, Universidad Iberoamericana Puebla/ Universidad Veracruzana.
- RÍO REYES, Marcela del (1997). *Perfil y muestra del teatro de la Revolución Mexicana*, México, Fondo de Cultura Económica.
- ROMERO, José Rubén (1960). “Apuntes de un lugareño”, en Castro Leal, Antonio (comp.), *La novela de la Revolución Mexicana*, t. 2, México, Aguilar. pp. 53- 171.
- SALAS, Elizabeth (1990). *Soldaderas in the Mexican Military. Myth and history*, Austin, EEUU, The University of Texas Press.
- STERN, Steve J. (1999). *La historia secreta del género: mujeres, hombres y poder en México en las postrimerías del periodo colonial*, México, Fondo de Cultura Económica.
- TUÑÓN PABLOS, Julia (1987). *Mujeres en México. Una historia olvidada*, México, Planeta.
- _____ (1998). *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano. La construcción de una imagen, 1939-1952*, México, El Colegio de México / Instituto Mexicano de Cinematografía.
- URQUIZO, Francisco L. (1960). “Tropa vieja”, en Castro Leal, Antonio (comp.). *La novela de la Revolución Mexicana*, t. 2, México, Aguilar. pp. 371- 486.
- USIGLI, Rodolfo (1997). “El gesticulador”, en RÍO Reyes, Marcela del, *Perfil y muestra del teatro de la Revolución Mexicana*, México, Fondo de Cultura Económica. pp. 503-548.
- VERA, Agustín “La revancha”, en Castro Leal, Antonio (comp.). (1960). *La novela de la Revolución Mexicana*, t. 1, México, Aguilar. pp. 779- 887.
- WODAK, Ruth; MEYER, Michael (comps.). (2003). *Métodos de análisis crítico del discurso*. Barcelona, Gedisa.