

Mujeres e identidades “queer” en la Revolución Mexicana (1910-1921): Retratos tráfugas en el incipiente siglo XX en México

Maricela Márquez Villeda
UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA

ABSTRACT

A corpus of portraits of transvestite women in the Mexican Revolution is analyzed as a "counter-archive" (Curiel), in the sense of investigating it from an alternate perspective to find other facets of its visibility, and as a "queer curatorial practice" (Gopinath) in which a decentered approach is envisaged, which contributes to the reconstruction of memory; since despite their diffusion, these portraits remain "in(visible)" to our gaze, that is, "as images that dispute their irruption in the visibility order, but that do not finish appearing in it" (Rodríguez-Blanco). Thus, this analysis adjudicates the "right to look" (Mirzoeff) at these images, as a corpus of turncoat portraits of canonical visualities.

Keywords: Transvestite women, turncoat identity, "queer", gender subversion.

Un corpus de retratos de mujeres travestidas en la Revolución Mexicana, se analiza a manera de "contra-archivo" (Curiel), en el sentido de indagar en él desde una perspectiva alterna para encontrar otras facetas de su visibilidad, y como una "práctica curatorial queer" (Gopinath) en la que se prevé un acercamiento descentrado, que coadyuve en la reconstrucción de la memoria; ya que a pesar de su difusión, estos retratos se mantienen "in(visibles)" a nuestra mirada, es decir, "como imágenes que disputan su irrupción en el orden de visibilidad, pero que no terminan de aparecer en él" (Rodríguez-Blanco). Así, este análisis se adjudica el "derecho a mirar" (Mirzoeff) dichas imágenes, como un corpus de retratos tráfugas de visualidades canónicas.

Palabras clave: Mujeres travestidas, identidad tráfuga, "queer", subversión de género.

Introducción

Lo “queer” entendido desde una conceptualización amplia nacida del activismo y la academia, es “un movimiento de disidentes de género y sexuales que resisten frente a las normas que impone la sociedad heterosexual dominante”¹ (Preciado 2009); si bien el concepto no está exento de disertaciones en las que se le cuestiona – principalmente a causa de su origen anglófono-anglosajón –² su capacidad o amplitud para cubrir las cuestiones latinas marginales; para este análisis partiré de la premisa de que “queer” es un concepto inclusivo a partir de su propia condición contradictoria, es decir, que no desea encasillar identidades, géneros o sexos, “sino por el contrario, los abarca a todos y a ninguno de manera simultánea” (Bastida 2015). Y en seguimiento de argumentos de autores que vindican el concepto posicionándolo como un movimiento que incluye “todo aquello que se aparta de la norma sexual, esté o no articulado en figuras identitarias” (Córdoba 2005, 22), y más aún que afirman “que el giro importante de la reflexión ‘queer’ es su voluntad inclusiva” (Moreno 2004, 305).

A partir de los conceptos anteriores, y en su cruzamiento con la noción de “contra-archivo” desarrollada por Roxana Curiel (2021, 169), y como una “práctica curatorial queer” (Gopinath 2018, 19), abordaré el estudio del corpus seleccionado; es decir como un *frame* o reordenamiento de imágenes que si bien han circulado y están medianamente posicionadas en el imaginario colectivo de la Revolución Mexicana, no forman parte del archivo de héroes y caudillos, ni de las “historias gráficas épicas totalizadoras y oficialistas de los grandes hombres y sus gestas político-militares (líderes con nombres y apellidos) que no incluyen a soldados” (Mraz 2018, 28) y menos aún a soldadas travestidas.

En este reordenamiento de retratos de mujeres que en la Revolución Mexicana se vistieron de hombres, portaron armas y combatieron – de diferentes formas – en los campos de batalla; se plantea una revisión en la que se vindique el “derecho a mirar” (Mirzoeff 2016, 31), para detenerse a “ver” desde posiciones laterales, e intentar desafiar los preceptos históricos autoritarios y hegemónicos que al reservarse “la posibilidad exclusiva de ver”, han producido una “visualidad a manera de ordenación de los procesos de la Historia para que fuesen perceptibles para la autoridad” (ibidem, 32-33) negando así la existencia de formas de mirar no alineadas a dicha autoridad.

En este sentido, la aproximación que se propone para estudiar este corpus de mujeres travestidas, incluye una visualización que no remite a la figura del

¹ Atento a los procesos de normalización y de exclusión internos a la cultura gay: marginalización de las bolleras, de los cuerpos transexuales y transgénero, de los inmigrantes, de los trabajadores y trabajadoras sexuales (Preciado 2009).

² Referido en la disertación *Retos, riesgos, pautas y promesas de la teoría queer*, de Brad Epps (2008).

héroe desde una visualidad masculina, sino que se dirige desde “un derecho a mirar representado de forma diversa como femenino, lésbico, queer o transexual” (ídem); que permita la *des in(visibilización)* de estas imágenes que si bien, y parafraseando los argumentos de Claudia Canales, transcurrieron frente a las cámaras, no necesariamente pasaron al “panteón sagrado de la historia oficial con epitafios imborrables” (2009, 54), al contrario, se mantienen en el intersticio, en la transcodificación, fugadas del archivo y con una legibilidad aún no fijada (Rodríguez-Blanco 2022, 243); y como en el caso de la famosa fotografía tomada por Jerónimo Hernández de la mujer parada entre vagones del tren (imagen 1), que de acuerdo con Rebeca Monroy, “es tal vez la imagen más conocida y mitificada de la mujer soldadera” (2006, 10), ha quedado descontextualizada y como “errática leyenda permanente hasta nuestros días”³ (Morales 2006, 68); principalmente porque casi siempre se le ha recortado de la foto original (imagen 1a) en la que ella es parte de un grupo de mujeres; mediante el recorte se le ha hecho pasar como si hubiese estado sola entre los vagones de un tren en movimiento, y con ese imaginario se han elaborado diversos tipos de discursos, muchos de ellos mitificados.

Precisamente la perspectiva alternativa que se plantea para “mirar” el corpus de estudio en este análisis, intenta adelgazar algunas de los “estratos o capas geológicas sobre las que se asienta la memoria histórica” (Canales 2009, 53), con el objetivo de encontrar las “transparencias de la fotografía para mostrar realidades que de otra manera se mantendrían invisibles” (Mraz 2018, 23). No es de obviarse que el terreno donde se asientan dichas capas es movedizo y complejo, y no estoy exenta de caer en alguna omisión o generalización histórica, pero sí es importante pronunciarse hacia la intención de contribuir en la construcción de diálogos menos icónicamente hegemonizados y desapegados de mecanismos legitimadores del poder político y de los regímenes de la verdad que históricamente se han establecido.

³ Desde dos puntos de análisis, se desmitifica el imaginario de esta mujer como soldadera, ya que a partir del estudio de Monroy (2006) se infiere que podría ser prostituta; pero en el texto de Morales (2006), se dan indicios de que podría ser una cocinera, perteneciente al carro-cocina de las tropas maderistas de 1912.



Figura 1. Jerónimo Hernández. Escena de mujeres captadas en los vagones del tren de la estación Buenavista, con trapas probablemente maderistas. México. 1912. Colección Archivo Casasola. Fototeca Nacional INAH.



Figura 1a. Fragmento de Figura 1.

De esta manera y sin dejar de lado la aseveración teórica de John Mraz de que la “fotografía es ícono pero también índice, es decir rastro de algo que estuvo frente a la cámara y reflejó la luz que quedó plasmada en una forma representacional” (2018, 26), pero también considerando que las fotografías son en sí mismas portadoras de significados complejos y abismales subordinados a conceptos antagónicos, posturas ideológicas divergentes y coyunturas políticas cambiantes; los cuestionamientos para indagar en el corpus seleccionado pueden ser varios y diversos, sin embargo anclaré el estudio en analizar ¿cómo inciden estos retratos que van desde tomas grupales de las “Adelitas”⁴ y de las “Soldaderas”⁵, hasta retratos de la enfermera de guerra Adela Velarde, la teniente Valentina Ramírez, la capitana Petra Herrera, y el coronel Amelio Robles (antes Amelia Robles)⁶; en un replanteamiento de las asunciones históricas que definen lo masculino y lo femenino en un contexto revolucionario pero a la vez postcolonial conservador y altamente machista? Y ¿de qué manera se administran dichos retratos para posicionar derivas de género que no solo chocan con el sistema heterosexual hegemónico de la época, sino que siembran importantes precedentes en materia de estudios “queer”?

⁴ Aunque el nombre se ha utilizado indistintamente para llamar a las mujeres que asistían con diversas labores en la Revolución, el sobrenombre se utilizó en un inicio para las mujeres enfermeras, como da cuenta Martha Eva Rocha en el capítulo 3. Las enfermeras, “Adelitas” de la Revolución, de su libro *Los rostros de la rebeldía* (2016).

⁵ Se llamó así a las mujeres soldados que lucharon en los campos de batalla, bien por decisión propia, o bien a la fuerza (Library of Congress 2022).

⁶ Se considera que fue la primera persona transgénero en México cuyo cambio de género fue legalmente reconocido (Alfani 2019).

Y en consecuencia aventurar que estos retratos de mujeres revolucionarias, ataviadas con ropa masculina y armas, cuyo semblante frecuentemente desafía las más arraigadas formas de concebir lo femenino en México a principios del siglo XX, son probablemente rastros de que hace más de cien años tampoco era posible asir los roles de género a clasificaciones heteronormativas; y más bien había una urgente necesidad en un amplio espectro de mujeres intersectadas por misoginia, violencia, pobreza, discriminación y marginalidad, de rebelarse contra los cánones que signaban los cuerpos con actitudes, acciones y pensamientos predefinidos.

Corpus, Archivo y Contra-archivo

Antes de iniciar el análisis, es importante mencionar que gran parte de las imágenes que dan cuenta de la Revolución Mexicana, no fueron tomadas por Agustín Casasola ni por sus hermanos, pero sí forman parte del Archivo Casasola⁷ creado por este personaje que tuvo la visión de hacer, coleccionar y preservar miles de imágenes, de las cuales, algunas – las más iconizadas – han tenido un alto impacto en el imaginario colectivo que se tiene de la Revolución Mexicana; el resto gozó de poca circulación e incluso, como lo asevera Miguel Berumen fueron “presencias fugaces en la prensa ilustrada, y muchas otras que, al igual que sus autores, han sido injustamente confinados al exilio de la desmemoria” (2009, 19); es decir, la repetición constante de algunas imágenes de este archivo fijaron una determinada visión colectiva de la Revolución Mexicana y sus personajes “al tiempo que parece vaciar de otros contenidos la memoria histórica” (Canales 2009, 52). De esta manera, en el caso del corpus seleccionado para este análisis, todas forman parte del Archivo Casasola y en algunos casos el autor no ha sido identificado o existe duda entre uno u otro; en cuanto a difusión, en seguimiento de la investigación realizada por Marion Gautreau, se sabe que su publicación en medios de circulación nacional de la época fue efímera para algunas y nula para otras, de hecho se ha encontrado más evidencia de algunas fotos de mujeres soldaderas en prensa de Estados Unidos e incluso de otros países como Japón y Francia (2009, 128-130). Por otra parte, la misma Gautreau, comenta que es necesario recordar que existe “la realidad inversa, es decir, la de las fotografías que hoy son consideradas como emblemáticas de la revolución, pero que se publicaron en pocas ocasiones durante el periodo de la lucha armada” (ibidem).

⁷ Reunió alrededor de medio millón de imágenes sobre diversos temas y épocas de la historia de México (Berumen 2009).

Víctor Casasola fue alguien que “percibió con oportunidad la pujanza de la fotografía en el ámbito floreciente de la comunicación mediática, pero que intuyó además el potencial de las imágenes como vehículos o amarres de la memoria histórica (Canales 2009, 56).

Esa “realidad inversa” es la que hizo que en los últimos años del siglo XX fuese posible la recirculación y conocimiento de diversas imágenes de mujeres travestidas de hombres en los campos de batalla de la Revolución Mexicana; y emergiera también el interés por usarlas, leerlas, interpretarlas y recodificarlas bajo diversos intereses e intencionalidades. En ese sentido, es que justifico el uso de la denominación contra-archivo en el abordaje de este corpus, ya que si bien estos retratos pertenecen clasificatoriamente al Archivo Casasola, al mismo tiempo se articulan como parte de un contra-archivo de imágenes marginales, desechadas de las primeras planas e integradas a discursos mitificados de la mujer envalentonada y hombruna a manera de “copia del original”, es decir del hombre revolucionario.⁸ Asimismo, al detenerse a “mirar” nuevamente estos retratos, inquieta la idea de que el travestismo femenino en contextos de guerra o revolución no es una cuestión de hace cien años en México, sino que es un suceso de larga data en diferentes lugares y momentos, como lo asevera Ismael Gutiérrez al afirmar que “la mujer virilizada por medio del atuendo masculino, ya sea por vocación, ya por necesidad, cuenta con una tradición nada despreciable, tanto desde el punto de vista cuantitativo como temporal” (2014, 6); al mismo tiempo hace referencia a que:

dicha tradición no se limita al contexto histórico, sino que encuentra un idóneo correlato en los medios artísticos y literarios, desde las narraciones mitológicas griegas, las leyendas celtas, el Romancero medieval castellano o la épica cultura renacentista, con su cohorte de Amazonas blandiendo arcos y flameantes antorchas hasta... el ingente arsenal de mujeres que se sublevó durante la Revolución Mexicana de 1910-1920 (ibidem).

Hablando específicamente en el contexto histórico, cien años antes de la Revolución Mexicana, en 1809 en Charcas o Alto Perú, hoy Bolivia, se reconoce el caso de Gregoria Batallanos, quien se viste de hombre y participa de manera sobresaliente en la guerra de independencia de Bolivia, y así, desde muy temprano en el siglo XIX, “evidencia la relatividad de las categorías feminidad/virilidad” (Aillón 2010, 86). Mostrando que la guerra o las revoluciones pueden ser momentos precisos de remoción de controles sociales, políticos, e incluso religiosos, en el que las mujeres al “travestirse” del nombre, del alma, de los sentimientos, de la sexualidad, de la identidad psíquica, de la escritura, del cuerpo o de todo ello en conjunto (Gutiérrez 2014, 2), a la vez que socialmente están desmantelando la idea de cualquier oposición sexo-genérica establecida, están

⁸ Judith Butler aporta la disertación acerca de la puesta en crisis de “la existencia de un género original o primario que el travestismo imitaría” (2000, 97-98).

experimentando nuevas formas de ser, estar y de reinscribirse en su historia personal y colectiva.

Derivado de lo anterior, se reafirma la intención de armar un corpus de estudio en el que se identifica un potencial representativo, identitario y develador de personalidades, caracteres, situaciones y devenires, que se alude como importante herramienta para situar un parteaguas en la configuración y diversificación de posturas y roles de género en el contexto de la Revolución Mexicana (1910-1921), y dichos retratos se retoman como incipientes formas de fijar disidencias “queer”, entendiendo estas como intenciones de trastocar un régimen de la verdad formado por ideas preconcebidas de “lo femenino” y “lo masculino” como únicas y binomiales formas de conducirse en la vida; sobre todo en un contexto con una marcada herencia colonial, en el que imperaba la misoginia y la hegemonía heterosexual; y donde se entendía que la Revolución debía ser hecha por “hombres muy machos”; consigna que a la postre enarboló la sobre canonización de los hombres como héroes únicos de la Revolución. En contraste, este análisis se adjudica el “derecho a mirar” las imágenes de estas mujeres desde una perspectiva alejada de marcos ideológicos construidos desde una visualidad heroica masculina.

Ahora bien, y regresando al punto de partida de la “voluntad inclusiva” de lo “queer”, en este caso es de suma importancia considerar que no solo la colonialidad y la marginalidad de muchas de estas mujeres, sino también la temporalidad contextual, conllevan a decir que: los retratos de dichas mujeres y su normalización por parte de sus autores, conjuntados en el Archivo Casasola, no solo forman parte por derecho propio de toda consideración “queer”, sino que son un paso adelante en la construcción de la memoria “queer”, ya que en la primera década del siglo XX en México, ni las mujeres revolucionarias retratadas, ni los fotógrafos de las mismas, tenían conocimiento de los preceptos de dicha teoría, ya que estos empezaron a escribirse ya más entrado el siglo XX;⁹ y lo interesante es que las imágenes de estas mujeres travestidas de hombres, se muestran en dichos retratos con una portentosa normalidad.

Desarrollo

Lo “Queer” en la post-colonialidad y la interseccionalidad

Para empezar, habíamos de situar un momento histórico mexicano lleno de contradicciones sociales y económicas, donde las mujeres, especialmente las de

⁹ Se refiere que fue entre la década de los 70 y 80 que el término fue apropiado por algunos círculos disidentes sexuales; y en su acepción académica fue implementado por la filósofa feminista Teresa de Lauretis en 1987 (Schweizer 2020).

medios rurales de origen indígena y/o afrodescendiente¹⁰, ocupaban el último lugar en la escala social. Asimismo, México era un país en el que la gran parte del campesinado vivía en condiciones por debajo de la miseria y eran explotados por un régimen Porfirista que se negaba a dejar el poder, y “cuya idea de progreso y evolucionismo, hizo desaparecer secciones completas de la realidad nacional, como la numerosa población indígena apegada a sus antiguos modos de vida” (Canales 2009, 53). En ese contexto, las políticas de estado favorecían la inversión extranjera y daban la espalda a las comunidades pobres tanto del campo como de la ciudad. Además, la herencia colonial seguía muy vigente en una sociedad en la que un rango amplio de mujeres tenía nulos derechos; y aunque teóricamente hablando estaban concentradas en los trabajos del hogar, y parecían quedar lejos del nacionalismo y de la vida política, pues “lo femenino” “se asociaba simbólicamente al mundo privado, íntimo y doméstico” (Tuñón 2010, 308); lo cierto es que muchas mujeres, principalmente las de clase media baja, además de dedicarse al cuidado de los hijos, también tenían que encargarse del acarreo de leña y agua, así como del trabajo del campo, cuidado de animales y de bienes en general, si es que los había; además muchas podrían llegar a tener práctica en montar animales y usar armas e incluso explosivos; situación que se matizó cuando empezaron las primeras revueltas campesinas a principios del siglo XX.

A partir de lo anterior se puede inferir que, en la práctica, los roles de género eran complejos y diferentes no solo entre mujeres y hombres, sino entre propias mujeres, fueran estas del campo o la ciudad, e incluso entre mujeres de diversas regiones rurales entre sí. Es decir, había una diversidad importante de “ser mujeres”, y esto no quedaba plasmado en las fotografías o imágenes de la época, ya que muchos de los retratos de mujeres estaban alineados a las postales de “tipos fotográficos mexicanos”¹¹ implementados a finales del siglo XIX como formas de anclar roles de género de manera muy específica y aplanante, como Mraz lo documenta en este ejemplo:

Las mujeres y los niños eran fotografiados de maneras especiales. Las manos de las mujeres se colocaban con cuidado con el fin de demostrar la inocencia, la timidez y el pudor de la fotografía, lo cual a menudo requería que el cabello

¹⁰ Constantemente e incluso en la actualidad se niega la presencia de una raíz africana en México, pero lo cierto es que desde la Colonia ha existido una cantidad importante de población afrodescendiente, la cual sufre constantemente actos de violencia y discriminación, empezando por la invisibilización, lo cual ha coadyuvado a que las mujeres afrodescendientes ocupen un lugar muy bajo en la pirámide social. De hecho, “en las narrativas del mestizaje, la contribución de los afrodescendientes fue ignorada o invisibilizada” (Hooker 2015, 293).

¹¹ Ariel Arnal propone el concepto *tipo fotográfico* “para describir la forma en que, a través del quehacer fotográfico, se va configurando gráficamente la percepción, identificación y taxonomía de un determinado sujeto social” (2010, 71-72).

apareciera recogido. Como un escritor observó con respecto a los retratos de mujeres en el siglo XIX: “en ellas todo es prudente escrúpulo, placida lentitud, blanda y adorable reserva”¹² (2014, 52).

Entrada la Revolución muchas mujeres siguieron ampliando su espectro de acción, tomando diversos roles, desde lo intelectual, hasta los campos de batalla, donde Andrés Reséndez enfatiza en las “diferencias en el origen social, el estatus dentro de las fuerzas armadas y las funciones entre las soldaderas” (1995, 527); destaca incluso a Margarita Neri, hacendada del sur del país que participó activamente en el combate con las tropas zapatistas; y es de las pocas mujeres que trascendió en la historia con nombre y apellido. De acuerdo con los hallazgos de Reséndez, también se afirma que:

...ningún ejército mexicano luchó sin mujeres, pero que cada uno de ellos organizó la participación femenina de manera diferente. La mayoría de las mujeres con categoría de soldado pertenecían a la clase alta y eran esposas o hijas de soldados de mayor rango, mientras que las soldaderas o seguidoras del campamento provenían de clases sociales más bajas y eran más bien pobres (ibidem).

Una muestra importante de esta complejidad de circunstancias que afectaban a las mujeres durante este conflicto armado, se puede observar en la imagen 2, la cual es una toma abierta en la que se observan diversos elementos elocuentes de la Revolución Mexicana: un grupo de hombres, mujeres y niños – probablemente algunos son miembros del ejército federal huertista y otros son parte de *la bola*¹³ revolucionaria – se alinea frente a un tren en la estación Buenavista; como parte de las seis mujeres que aparecen en la toma, hay una del lado derecho que está sentada en cuclillas y porta un rifle al tiempo que se encuentra rodeada por tres pequeños niños y una canasta de alimentos; ella, al igual que otras tres de las seis mujeres en lugar de mirar hacia la cámara, observan con naturalidad a un pequeño perro que se encuentra al centro de la imagen. La actancia de esta mujer y la disposición de elementos gráficos y simbólicos de su entorno los tomo aquí como punto de partida para posicionar la categoría “queer”, por su condición a contracorriente del esquema patriarcal de su momento, ya que evidencia el desdoblamiento de roles de género, donde las mujeres adoptan actividades de defensa y ataque, sin descuidar sus actividades de alimentar y proteger a los miembros de la familia. Es decir, en este retrato, la actancia como agente de acción de esta mujer es preponderante, ya que a pesar de que no se encuentra en medio de la toma, el cuadro que ella forma con los niños, la canasta y el rifle, construye

¹² Mraz cita la obra *La gracia de los retratos antiguos* de Fernández Ledesma (2014, 52).

¹³ Así se les decía coloquialmente a los ejércitos populares revolucionarios (Casas 2022, 156).

su propio espacio íntimo dentro de la imagen; y es que la manera espontánea con la que sostiene tanto al rifle como al niño que se resguarda en su regazo, combinada con la expresión ligeramente desconfiada pero relajada con la que observa al perro, conforman una actitud que pareciera ilustrar la escena de una madre cuidando a sus hijos en un día de campo.

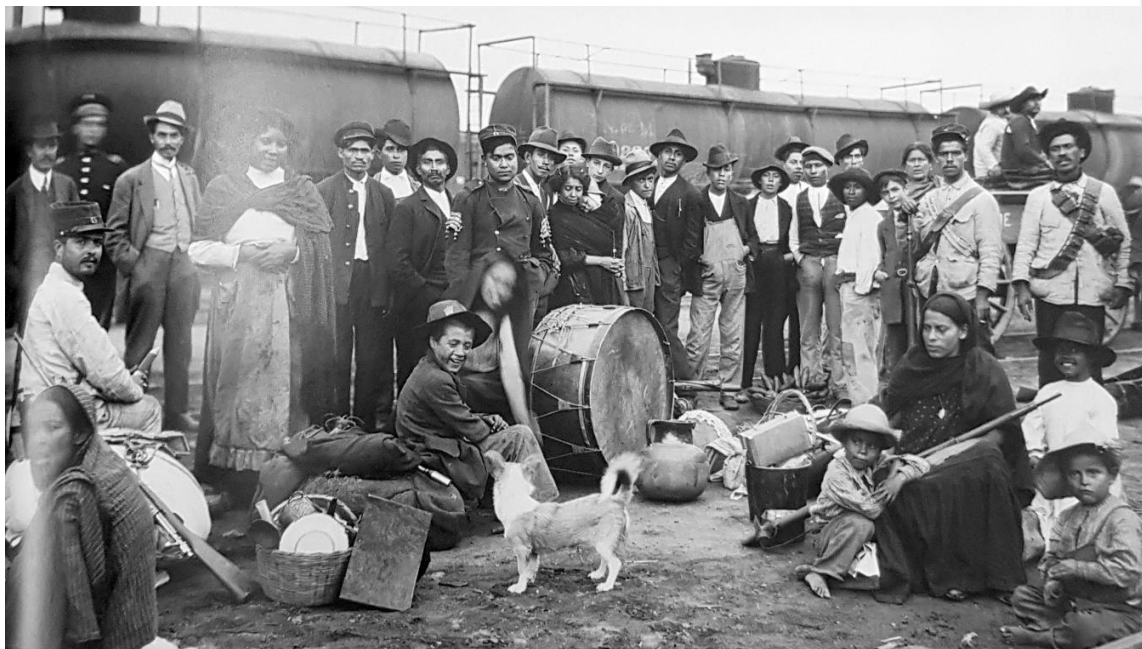


Imagen 2. Autor desconocido. Escena captada en los patios de la estación Buenavista, en la que un grupo de gente posa con algunos miembros del ejército federal. México. 1914. Colección Archivo Casasola. Fototeca Nacional INAH

Asimismo, la imagen 2 se complementa con la 3, en cuanto a que esta última presenta una mujer en primer plano, casi como si dirigiera a la tropa que va a caballo, pero ella va a pie cargando la canasta de alimentos;¹⁴ su rostro, aunque es duro, no presenta signos de cansancio. En otras palabras, las largas andanzas de las tropas, muchas mujeres las recorrían caminando, cargando canastas de comida y hasta metates; haciendo un esfuerzo que muchas veces implicaba un desgaste físico mayor que el de los hombres que iban a caballo; dicho esfuerzo en este retrato parece de lo más normalizado, y dicha normalización puede ser producto de dos cuestiones: la primera, “que en este contexto se asigna al hombre la posición de sujeto y a la mujer de objeto, lo que implica un serie de especificaciones dentro de una serie de relaciones sociales de poder y dominación” (Stadthagen 2018, 48),

¹⁴ Francisco Rojas lo plasma en su novela *La negra Angustias* (1944), y Eli Bartra lo refiere en su texto *Faldas y pantalones: el género en el cine de la Revolución mexicana* (1999).

donde es perfectamente normal que las mujeres realicen un esfuerzo monumental ya que de ellas se puede prescindir¹⁵, mientras que de los hombres no.



Imagen 3. Autor desconocido. *Rurales zapatistas y soldaderas en un camino*, 1915, aprox. México. Colección Archivo Casasola. Fototeca Nacional INAH

La otra cuestión, es la que permite argumentar una inestabilidad de los roles de género, ya que da cuenta de que las mujeres, solo discursivamente tenían menos capacidades físicas o eran débiles; de hecho esta contradicción entre una supuesta inferioridad física de las mujeres y las tareas que – al menos en el discurso – históricamente se les han adjudicado, es una cuestión que se explica sola, y que este retrato deja de manifiesto, ¿no deberían ir a pie los bravos revolucionarios, y las mujeres, físicamente inferiores, ir a caballo?. Algo similar sucedía con las soldaderas que prácticamente instalaron cocinas y lugares de trabajo arriba y entre los vagones de los trenes (imágenes 4 y 5). En estas fotografías “pareciera que la delicadeza de las mujeres solo estaba en la cabeza de los hombres” (Stadthagen 2018, 50), ya que presentan imágenes a contracorriente con lo que el constructo hegemónico difunde de las mujeres, que tiene que ver con la “generación de creencias y disposiciones como verdaderas, que obedecen a hechos objetivos, a

¹⁵ Aunque las violentaciones contra las mujeres las cometían todos los bandos, particularmente las tropas villistas, y específicamente Francisco Villa es uno de los personajes al que más se le adjudican acciones contra ellas; incluso se documenta que en 1916 en Camargo Coahuila llevó a cabo un fusilamiento en masa de soldaderas; se dice que fueron hasta 90 mujeres (Mendoza 2020), mientras que otros autores pro-villistas como el novelista Taibo II dicen que fueron 14 (ídem).

toda una construcción cultural e histórica” (Foucault 1992, 89), y que forma parte de “una disposición micro-política que involucra poderes y saberes (enunciados) acerca de los cuerpos” (ídem); lo que conduce a pensar que las mujeres, ya fueran llevadas por la fuerza o por mera voluntad, iban con la bola revolucionaria casi sin saber que al mismo tiempo estaban abriendo perspectivas deconstructivas para “lo femenino”, y estas fotografías coadyuvaban normalizando esto que en realidad era normal, pero que convenientemente, era preciso negar. Se puede decir entonces que las mujeres de las imágenes 2, 3, 4 y 5 son las antecesoras de toda premisa “queer” entrecruzada con condicionantes de colonialidad; cuyos retratos logran ir a contrapelo de las preconcepciones sistémicas para construir personajes femeninos “alejados de todos los conceptos que se hubiesen construido hasta entonces alrededor de la identidad de género, el cuerpo y la sexualidad” (Bastida 2015)



Imagen 4. Autor desconocido. Soldaderas en tren, 1914 aprox., México. Colección SINAFO, Fototeca Nacional del INAH.



Imagen 5. Autor desconocido. Soldaderas cocinando sobre un tren, 1914 aprox., México. Colección SINAFO, Fototeca Nacional del INAH.

Mujeres e identidades “queer” en la Revolución Mexicana

Ahora bien, rescatando dos cuestiones del debate “queer”: el origen conexasionado entre el latín y el alemán donde “Querdenker” significa “pensador no convencional, lateral, o a contracorriente” (Epps 2008, 905); y también la asunción de lo periférico como “queer” en sí mismo, da pie a entender las nuevas construcciones femeninas dentro de la Revolución Mexicana, en diferentes grados de travestismo o renuncia total al género femenino y a asumir no solo de manera performática una personalidad masculina, sino ya permanentemente.

Esta actitud no convencional, lateral o a contracorriente, se puede analizar en varios personajes que muestran cómo estaba presente un viento de cambio revolucionario en un amplio espectro social; como se puede ver en el retrato de una mujer no identificada, cuyas características se oponen a la visión simplista y polarizada para representar a las mujeres en esa época; y en su lugar presenta a una mujer cuyo físico, claramente afrodescendiente, su actancia “masculina”, su vestuario y porte revolucionario, así como su rostro cuya mirada de reojo desafía al espectador, connotan una personalidad en la que sexo, género, etnia, “raza” y clase dan cuenta de una naturaleza “queer”, que en este retrato hecho aproximadamente en 1914, se administra para ir en contra de todo estereotipo nacional colonial asociado con las mujeres indígenas y afrodescendientes mexicanas (imagen 6).



Imagen 6. Autor desconocido. Soldadera sin identificar, 1914. México. Colección SINAFO, Fototeca Nacional del INAH.

De esta manera, el retrato de esta mujer revolucionaria performatizada como hombre, bien podría ser quien inspirara el personaje de la Negra Angustias¹⁶ de la novela del mismo nombre, escrita por Francisco Rojas en 1944, y llevada al cine por Matilde Landeta en 1949, donde se potencializa el carácter subversivo de la imagen de esta mujer al “ofrecer al lector un testimonio de la humanidad de la protagonista, puesta a prueba por las normas de la sociedad, a pesar de que esta se encuentre en un momento de ruptura” (Rojas 1984). Más aún, se podría decir

¹⁶ Una mujer que se reinventa al sufrir un acto de violencia, por lo que para asumir la responsabilidad de dirigir debe masculinizarse como único camino de liberación. Su don de mando la coloca al frente de la causa, y la tropa zapatista la respeta al grado de ser asumida como una de ellos (González 2014, 169).

que esta mujer representa como tal y al mismo tiempo, la ruptura con el establishment, y el devenir “queer” en un incipiente siglo XX, en cuanto a encarnar todo aquello que se aleja del círculo imaginario sexo-genérico “normal” y que, en esta imagen ejercen su derecho a proclamar su existencia. En otras palabras, este retrato da cuenta de que las mujeres que se alinearon con las tropas revolucionarias y se plantaron en el campo de batalla trasvestidas, performatizadas, son una manera de representar el quiebre con un esquema social en el que los roles de género claramente marcados, eran hartamente limitantes para las mujeres, a quienes se concebía como entes pasivos en muchos sentidos, entre ellos el sexual; por lo cual, era altamente castigado en la sociedad el hecho de parecer lesbiana¹⁷, porque se decía que “eran una amenaza para la verdadera identidad femenina” (Bartra 1999, 170). Es decir, esta mujer anónima es la representación del trastocamiento de la identidad femenina aceptada; es el retrato de la mujer disidente que se fuga de cualquier preconcepción.



Imagen 7. Antonio Garduño.
Enfermera de guerra Adela
Velarde, 1914 aprox., México.
Colección Archivo Casasola.

En esa misma línea, el retrato de Adela Velarde (imagen 7), sigue dando cuenta del desdoblamiento de roles de género de las mujeres en la Revolución Mexicana, ya que se documenta que participó de inicio como enfermera atendiendo heridos dentro de uno de los pelotones de la División del Norte; y “a

¹⁷ En la *Negra Angustias* “las mujeres del pueblo no quieren a Angustias, dicen que parece gallina con espolones y que seguro no es hembra porque rechaza a todos los hombres. La apedrean y la quieren dañar por «marimacho». En la novela incluso dicen explícitamente que es lesbiana” (Bartra 1999, 170).

partir de ahí grabó en el imaginario popular a las ‘Adelitas’ de la Revolución Mexicana” (Rocha 2016, 41). En gran parte por el famoso corrido de *Adelita*¹⁸, el cual, desde un análisis crítico, es una clara idealización de la imagen de las mujeres en la Revolución, ya que reduce su papel a acompañante sentimental del soldado, y niega la activa participación de estas como enfermeras y como huestes:

En lo alto de la abrupta serranía
 Acampado se encontraba un regimiento
 Y una novia que valiente los seguía
 Locamente enamorada del sargento
 (Corrido *Adelita*)

En otras palabras, este y otros corridos de la Revolución Mexicana, “repiten estereotipos, narrando a las mujeres como musas, como amadas, siempre desde el punto de vista (y en función de un deseo) masculino” (Ritondale 2020, 93). A contrapelo, se plantea que el papel de Adela Velarde¹⁹ – y de muchas otras mujeres que participaron como enfermeras – independientemente de que hubiesen o no fungido como soldadas armadas, su labor como salvadoras de vidas en el campo de batalla, debe de leerse como una participación activa y combativa, alejada de cualquier idealización femenina, ya que en el caso de Adela, desde los trece años se unió al grupo de enfermeras que había fundado Leonor Villegas de Manón y “estuvo en campaña como camillera de la Cruz Roja, especializándose en asistir a los revolucionarios moribundos” (Rocha 2016, 265); es decir, Adela, como todas las enfermeras que atendieron en batalla, exponían su vida para salvar la de los soldados, y eso sin duda también es una forma de hacer la Revolución, ya que contribuían marcadamente en los triunfos y las derrotas de cada bando.

De esa manera, el retrato de Adela Velarde en el cual ella, parada sobre una vía de tren, con vestimenta y botas de soldado, sombrero de ala ancha – como lo usaban los campesinos de la época –, porta cartucheras cruzadas, tomando con la mano derecha una espada y con la izquierda la bandera de México, mientras que su rostro aunque determinado, no es desafiante como el de la imagen anterior, incluso mira a la cámara implicando una cierta dulzura, es una construcción “queer”, extraña para su época, con la cual Antonio Garduño, quien firma como el autor de la fotografía, coadyuva para la argumentación de que la labor de

¹⁸ Es un corrido popular cuya autoría se adjudica al teniente villista Antonio Gil del Río, pretendiente de Adela Velarde, se dice que este al morir le dejó escrito el corrido a Adela en una hoja de papel (Alemán 2022).

¹⁹ Los datos se revelan en la novela *La rebelde* de Leonor Villegas de Manón, quien escribió en tercera persona las “memorias noveladas” que, dan cuenta del trabajo que realizó al lado de las mujeres que participaron como enfermeras en los campos de batalla, y cuya labor fue más allá de atender a los heridos (Rocha 2016, 432).

enfermera en cualquier contexto, pero más en el campo de batalla, tiene el mismo nivel de arrojo que ser una coronela que usa armas y puede conducir un batallón.

De hecho, es curioso que cuando Adela ingresó sus papeles a la Comisión Pro-Veteranos para solicitar el reconocimiento como veterana de guerra, este le fue otorgado en 1941 sin muchos tropiezos, “entre otras razones porque desde la percepción de la institución militar la participación de las mujeres como enfermeras no violentaba la organización de las relaciones de género” (Rocha 2016, 269), en otras palabras, “la atención de enfermos y heridos en los campos de batalla se consideraba inherente al papel social femenino” (ídem); lo anterior es precisamente lo que otorga el contrasentido al retrato de Adela Velarde, ya que gran parte de la sociedad post-revolucionaria continuó aferrándose a la asignación de los roles de género tradicional, y otorgó reconocimientos a los hombres como soldados y a las mujeres como enfermeras – muy pocas de ellas obtuvieron un reconocimiento como soldadas – es decir, se seguía sosteniendo la idea de que ser soldado era un privilegio de la autoridad, autoría y discurso masculinos, y se ignoraba o devaluaba esas mismas cualidades femeninas (Lomas 1994, 4). A pesar de lo anterior, es innegable el impacto del retrato de Adela Velarde como contrapeso y paradigma de una historia de las mujeres y de los hombres que seguiría trastocando los esquemas mentales heteronormativos, a partir de la construcción de identidades diversas que, a manera de resistencia, y al igual que “las Adelitas”, a contracorriente, podrían entre otras cosas combinar furia, arrojo y valor, con abnegación, generosidad y ternura.

Asimismo, el retrato de Valentina Ramírez (imagen 8), vestida de hombre, con sombrero norteño, cananias cruzadas, portando dos armas: una pistola enfundada a la cintura y una carabina 30-30 en postura marcial; mientras que un grupo de hombres detrás de ella la miran con cierto asombro en el rostro, es una referencia más a un hincado deseo de salirse del esquema binomial mujer-hombre, y el autor de este retrato es el intermediario para consolidar una imagen fotográfica irreverente en la cual Valentina parece sentirse cómoda, y es incluso capaz de desafiar la mirada del espectador al conducir sus ojos para otro lado, mientras es observada.



Imagen 8. Probablemente Agustín Casasola. Valentina Ramírez. 1911, México. Colección Archivo Casasola. Fototeca Nacional INAH.

Valentina Ramírez se incorporó desde los inicios de la Revolución al ejército maderista travestida como el soldado raso Juan Ramírez²⁰, combatiendo a las tropas federales porfiristas en 1911; y aunque las fuentes discrepan entre si fue o no ascendida a teniente, se dice que también contendió con el batallón carrancista; y ya como mujer recibió reconocimientos por su valor en combate y se le dio el sobrenombre de “la leona de Norotal” en referencia a su lugar de nacimiento en Durango. Independientemente de la discrepancia entre fuentes que argumentan que su participación en la Revolución fue corta, y otras que dicen lo contrario, lo cierto es que Valentina Ramírez dejó para la historia esta imagen que representa y apuntala el apoderamiento de las mujeres del espacio público beligerante, y muestra cómo al travestirse de hombre, y cambiarse incluso el nombre a uno masculino, le permitía, como mujer afrodescendiente, perteneciente a la esfera social más baja y vulnerable de la sociedad, sentirse más segura y abrir su campo de acción otrora limitado, independientemente de que tuviera una preferencia sexual diferente a la convencionalmente asignada.

De esta manera podemos asumir que, al travestirse de hombres, las mujeres ganaban confianza debido a que la figura de la mujer venía de una larga tradición de ser devaluada, y se prestaba mucho para la violentación. Además, en la Revolución había en el campo de batalla emociones encontradas, por un lado,

²⁰ “En noviembre de 1910 me uní al grupo del general Iturbe, pero vestida de hombre con el nombre de Juan Ramírez. Así Juan Ramírez peleó hasta el 22 de junio de 1911, figurando entre el grupo que tomó la plaza de Culiacán” (Palabras de Valentina Ramírez, citado por Leopoldo Avilés. “Una maderista olvidada”. El Diario de Culiacán, no. 6823, (1969).

aunque los hombres sabían de la importancia de contar con las mujeres para solventar tareas de todo tipo, por otro lado sentían un cierto recelo de que ellas les compitieran en un campo signado históricamente para hombres; dicho recelo, representado en el retrato de Valentina con los hombres asombrados que la rodean, era canalizado en diferentes formas, a veces agresivas y otras en forma de burlas, que incluso quedaron plasmadas en dichos y corridos, sobre todo cuando diversos dirigentes revolucionarios hicieron llamados para que las mujeres recibieran instrucción militar y se unieran a los ejércitos:

Estoy asustado
me voy a matar
pues mi mujercita
va a ser militar.
(Rocha 2016, 271)

Asimismo, la naturaleza contradictoria de los hombres con respecto a las mujeres soldados, también se constata en las diferentes narrativas que de ella se hacían, el mismo Venustiano Carranza que había sido uno de los dirigentes que convocaban a armar a las mujeres, después se expresaba despectivamente de ellas, y en sus discursos manifestaba que:

Se puede aceptar la presencia femenina, incluso celebrarla, siempre que no contradiga los patrones de feminidad en boga: cuando la mujer, al lado de su hombre, es la imagen de un sacrificio silencioso, es cuidado y atención a los heridos, es preparación de la comida. En cambio, cuando contradice dichos patrones y no queda encasillada en su heroico papel subalterno, llega a ser parte de una horda (que remite a una falta de orden) de migrantes (Ritondale 2020, 95).

En consecuencia, se puede decir que este retrato de Valentina Ramírez forma parte de un corpus de imágenes que postulan los antecedentes de las prácticas “queer” toda vez que si recurrimos a lo “queer” como “verbo transitivo que expresa el concepto de ‘desestabilizar’, ‘perturbar’, ‘jorobar’; se puede deducir que las prácticas “queer” se apoyan en la noción de “desestabilizar normas que están aparentemente fijas” (Fonseca y Quintero 2009, 45); por lo cual se argumenta que este retrato y el performance de Valentina Ramírez, a través de la valentía, la disidencia sexual y la deconstrucción de una identidad femenina estigmatizada, se resignifican en la afirmación de las distintas opciones sexo-genéricas y de esa manera contribuyen a la perturbación de un orden normativo, y en contraparte, establecen dichas distintas opciones como derecho humano para construirse un mejor espacio vivencial cotidiano.

En consonancia con lo anterior, ¿qué puede haber más desestabilizante y “queer” en el incipiente siglo XX mexicano que una mujer de origen humilde que organiza y liderea un poderoso batallón formado únicamente por mujeres?; esa mujer fue la capitana Petra Herrera (imagen 9), cuya hazaña cobra mayor carácter porque lo hizo al interior del ejército villista, lo cual es algo sin precedente histórico, ya que como se ha dicho, Villa fue uno de los dirigentes revolucionarios más machos y misóginos de la Revolución. Tan desestabilizante fue lo que hizo Petra Herrera junto con su batallón, que Villa, a pesar de las grandes victorias de dicho batallón – como las logradas en las dos tomas de Torreón –²¹ ordenó su desmantelamiento y obligó a Petra a deponer las armas; quien así lo hizo, pero más adelante reorganizó su escuadrón, el cual se dice llegó a contar con un número importante solo de mujeres²², aunque esta vez se alineó con el ejército carrancista.



Imagen 9. Casasola. Coronela Petra Herrera, 1914 aprox., México. Colección Archivo Casasola. Fototeca Nacional

A partir de lo anterior podemos identificar una significativa práctica “queer” en Petra Herrera, no solo por su intrépida forma de combatir y sus grandes logros guerrilleros, sino por la manera de travestirse de hombre e “intentar asimilar de la mejor manera posible ese estereotipo de soldado aguerrido y varonil que tanto promovían los villistas en su tropa” (Useche 2018, 44); y así

²¹ “La batalla de Torreón ganada por los maderistas el 13 de mayo de 1911” (Rocha 2016, 276), fue una victoria fundamental para el avance de Villa y para el derrocamiento de Porfirio Díaz. En la segunda batalla de Torreón en 1914 también destacó junto con otras cuatrocientas mujeres a las que se les conocería como las ‘soldaderas’ (Baena 2021).

²² A ciencia cierta se desconoce el número exacto de soldaderas que integraron esta brigada netamente femenina, unas fuentes hablan de sólo 25 mujeres y otras llegan a las 1000 combatientes (Linhard 2003, 259).

poder ingresar a las filas de Francisco Villa; además, también por su capacidad e ingenio para encubrir su sexo femenino durante mucho tiempo al interior de dicho ejército, en el que ella, igual que lo hiciera Valentina Ramírez, adoptó un nombre masculino: Pedro Herrera; y bajo esa identidad travestida, armó su batallón de mujeres con el que logró grandes victorias.

Pero no solo ahí reside su acción a contracorriente de lo sexo-genérico establecido, ya que un día de repente, decidida a desvelar su identidad, se quitó el sombrero en el que ocultaba sus trenzas y dijo: “soy mujer y voy a seguir sirviendo como soldada con mi verdadero nombre” (Poniatowska 1999, 17). Así, con vestuario de hombre guerrillero, con sus trenzas largas colgando, conservando en su rostro la expresión dura de los villistas, de pie, con las piernas cruzadas, recargada relajadamente, aparece en un retrato que sin duda la posiciona como una representante “queer” por derecho propio; que además de adelantarse a su tiempo y contexto, construye su propio camino como heroína “queer”, porque parafraseando a Federico Navarrete y a Guilhem Olivier, “va más allá de las fronteras asignadas al hombre común” (2000, 8) y rebasa por mucho cualquier arquetipo femenino que se le quisiera imponer a las mujeres. Por ejemplo, el hecho de desvelar su nombre e identidad de esa manera desafiante también es un punto de quiebre para las ideas de la época, ya que al nombrarse y reconocerse como mujer sin dar marcha atrás a su determinación de seguir en la batalla, asume y reivindica su identidad de mujer, en la que parece afirmar: “Petra no es Pedro y Pedro jamás será Petra” (Ortega Martiñón, 2021).

Bajo esta asunción, la identidad de Petra no tiene forma clasificatoria, su identidad es única, compleja, y jamás podrá colocarse en un arreglo binomial sexo-genérico. Más bien al nombrarse como mujer y decir que “aquél que quisiera acosarla a ella o a su batallón se lo tronaba en ese momento” (Salas 1995, 72-74.); está, mediante un acto narcisista – muy necesario para la situación de las mujeres en esa época – construyendo una identidad propia y tomando un lugar en el mundo; un lugar limítrofe, al borde, ya que Petra Herrera no decidió retirarse a su casa después de que por “órdenes superiores”²³ la obligaran nuevamente a deshacer su batallón, sino que se empleó como espía, y cierto día en una cantina – según versiones oficiales – fue balaceada en un fuego cruzado, y murió a causa de que se le infectaran las heridas; otras versiones dicen que su muerte fue parte de una venganza por su misma condición de mujer, y con sus acciones haber tocado fibras sensibles en la “naturaleza” de los machos revolucionarios; lo cierto es que Petra Herrera se mantuvo fuera de los márgenes de lo establecido hasta su muerte.

Finalmente, en este recorrido de identidades tráfugas es ineludible mencionar al coronel Amelio Robles, antes Amelia Robles, quien asumió su

²³ Se habla de que fue el mismo Venustiano Carranza el que ordenó deshacer el batallón (Ortega Martiñón 2021).

identidad de hombre transgénero cuando desde muy joven se enlistó en las filas revolucionarios de Emiliano Zapata; y mantuvo tal identidad hasta su muerte; de hecho, después de terminada la Revolución, regresó a su casa ya como varón e incluso formó una familia en pareja con una mujer. Asimismo, obtuvo su reconocimiento como soldado veterano de guerra porque metió sus papeles con el nombre de Amelio, tal cual como pidió que se refirieran siempre a él; por lo tanto, la Comisión de Veteranos de Guerra no tuvo ningún problema en otorgar dicho distintivo porque se trataba de un hombre.



Imagen 10. Casasola. Coronel Amelio Robles. 1914. México. Colección Archivo Casasola. Fototeca Nacional INAH.

El coronel Amelio, como se puede ver en su retrato de 1914 (imagen 10), cambió toda su personalidad, ya no quedó en él casi nada de lo que se podría leer convencionalmente como “femenino”; su vestuario, su postura y actitud están masculinizadas; tal cual lo describe Gabriela Cano “de pie y con un cigarro en una mano, la otra colocada sobre el revólver como para hacer resaltar el arma que llevaba enganchada a una carrillera de cintura” (2006, 48). Y de esa manera aceptar y afirmar “yo soy hombre”, tal como lo hizo Petra Herrera, pero a la inversa, cuando develó su identidad femenina. En otras palabras, Amelio afianza su identidad transgénero manifestada desde que ingresó al batallón zapatista; lo cual también cuadra con su circunstancia de vida y con el por qué decidió unirse a la bola revolucionaria. Es decir, a diferencia de la mayoría de las mujeres que se enlistaron en los batallones, Amelio no era de origen muy humilde ya que su padre había tenido importante cantidad de tierras, y eso también permitió que Amelio

tuviera acceso a algunos estudios primarios; y, por otra parte, en una entrevista con el periodista Miguel Gil en 1927, Amelio comentó que “se unió a la ‘bola’ por mera rebeldía, más que por ideología” (citado en Cano 2006, 47). Hasta aquí parecería que sus móviles para incorporarse al batallón revolucionario fueron diferentes al de la mayoría de las mujeres, de las cuales algunas lo hicieron por seguir a su pareja, otras por huir de contextos de violencia y algunas más por sentirse identificadas con el movimiento.

Lo cierto es que Amelio - antes Amelia - , se unió a la Revolución como muchas otras mujeres en “busca de algo”, y se puede asumir que esa “rebeldía” de la que habla, es en efecto una rebeldía contra lo establecido, contra una identidad femenina con la que no se identificaba; y probablemente vio al batallón revolucionario como una oportunidad para llevar a cabo su cambio de género; es decir la Revolución parecía ser un momento y un espacio adecuado para un cambio social en un amplio espectro, que incluso podría permitir el cambio y la diversidad de roles e identidades de género.²⁴ Aunque discursivamente la Revolución podría parecer ese lugar y momento idóneo para hacer revoluciones personales y colectivas en las cuestiones sexo-genéricas, lo cierto es que se imponían los pensamientos conservadores heteronormativos; por mencionar la cuestión de la homosexualidad masculina no tuvo tolerancia,²⁵ es de mencionar el caso de Manuel Palafox, hombre intelectual y lugarteniente de Emiliano Zapata, quien casi es mandado a fusilar por el mismo Zapata, cuando supo de su homosexualidad (Monsiváis 2004, 106). Es decir, era realmente difícil y complejo llevar a cabo este trastocamiento al establishment sexo-genérico; y si bien Amelio Robles logró hacerlo, su proceso no estuvo exento de dificultades, de hecho, se afirma que “ya como coronel, dirigió más de quinientos soldados, luchando contra el enemigo, así como contra aquellos que cuestionaban su identidad” (Casas 2022, 185). Por lo cual se puede decir que el arrojado proceso en el que Amelia decide transformarse en Amelio, es un acto revolucionario de decisión, valentía y

²⁴ En realidad, no era tan sencillo y mucho menos cuando el cambio era de hombre a mujer, ya que durante la Revolución se fortalecieron las ideas machistas más radicales, y si bien no era bien visto el cambio de género de mujer a hombre, menos lo era de hombre a mujer, ya que la homosexualidad era muy castigada socialmente; aunque no se puede negar que los casos transgénero existieron al interior de los batallones (n/a).

²⁵ En la primera mitad del siglo XX, y casi hasta la década de 1970, lo usual es la penalización de los gays. Sin motivo alguno, con el solo argumento de las faltas a la moral y las buenas costumbres, los homosexuales (los jotos, para ser más específicos), son enviados a la cárcel, por ejemplo, a la célebre crujía J de Lecumberri, sin juicio, sin sentencia, sin abogado defensor de oficio siquiera. ¿Quiénes son? Menos que nadie. Esto alcanza su límite con los asesinatos de homosexuales, tan prodigados a lo largo del siglo, y tan caracterizados por la extrema violencia, el número desproporcionado de golpes y puñaladas, la saña ejercida contra la víctima y su cadáver (Monsiváis 2004, 106).

transgresión que se refleja claramente en este retrato de estudio, el cual está perfectamente montado mediante el uso de los elementos formales y expresivos de la fotografía de estudio como “el encuadre, la iluminación, el entorno y sobre todo, la pose contenida y serena del sujeto colocado al centro de la escenografía” (Cano 2006, 48), para gestionar y normalizar la naturaleza irreverente de Amelio como personaje transgénero; y con ello sembrar un importante precedente en la historia y para cualquier estudio “queer” que se quiera llevar a cabo.

A manera de conclusión

A lo largo de este análisis en el que se trató de develar qué hay de fondo en una serie de retratos de mujeres que participaron en la Revolución Mexicana, analizados a manera de contra-archivo discursivo, y tomando como principal eje de análisis que adoptaron – en diferentes grados de travestismo – vestuario, actitudes, nombres y acciones hasta entonces reconocidas como exclusivas de los hombres; al mismo tiempo que identificar cómo pudieron estos performances ya sea temporales o permanentes, impactar en la historia y en la sociedad mexicana post porfiriana, convulsa y atravesada por dos grandes contradicciones o inequidades históricas: por un lado la cuestión económico-social; y por otro la de género.

A partir de lo revisado, se puede argumentar que los retratos de estas mujeres son una punta de lanza para desequilibrar esquemas sociales, culturales y sexo genéricos establecidos y anquilosados; e incluso se puede decir, que probablemente es hasta entonces que las condiciones de vida políticas, económicas e incluso sexuales para las mujeres y para cualquier otra identidad marginal en México, empiezan a moverse al menos lentamente. Principalmente porque se abre la puerta para considerar que el espectro de acción pública y privada para las mujeres cuenta con otras opciones; y que, si en muchos casos tuvieron que hacer uso del travestismo como una cuestión estratégica para avanzar en sus acciones, es porque ese fue el único recurso que tuvieron algunas de ellas para intentar cambiar su realidad. Aunque para otras, dicho travestismo fue la oportunidad de manifestar que sus pulsaciones genérico-sexuales no se ajustaban con aquello que se establecía como “lo femenino”. Si bien ellas mismas probablemente para ese entonces no eran del todo conscientes de si eran lesbianas, transgénero o algo incluso más complejo, sí tenían claro que se sentían limitadas y abrumadas por tener que cumplir un papel que se les había impuesto mínimamente desde la Conquista y que no cuadraba con sus expectativas, en principio porque era devaluador, invisibilizador y misógino en alto grado; y el hecho de travestirse de hombre les abría la posibilidad de decidir sobre la marcha, qué identidad querían asumir, y empezar a construirla. Lo anterior podría parecer normal en muchas

sociedades actuales, pero en México, incluso en la Latinoamérica de finales del siglo XIX y principios del XX, eso era algo total y absolutamente atípico, extraño y a contracorriente.

Los retratos de estas mujeres son montajes que imbricaban una intención que tal vez ni sus propios autores comprendían del todo en ese momento, pero la identificaron como significativa para dejarla registrada; porque estas fotografías en este caso, más allá de dar cuenta del hecho histórico, capta y deja impresas intencionalidades, devenires, idealismos, catarsis y proyecciones, de las cuales estas mujeres revolucionarias fueron el dispositivo ideal para manifestarlo porque eran las principales portadoras de un hambre de cambio en diversos sentidos. Por lo tanto, el principio organizador entre los elementos de dichos montajes, así como la actitud y la pose de la persona fotografiada, conformaron no solo un espacio físico, sino también un espacio expresivo en el que dicha organización trastocaba las relaciones de poder existentes. En otras palabras, parafraseando a David Córdoba (2015, 22) todos los elementos de dicho montaje construyeron un espacio extraño en el cual se situaron las mujeres con su propia extrañeza, constituyendo un discurso extraño, inapropiado, malsonante, que definitivamente dio inicio a la “otra revolución”; la de las mujeres, la de lo marginal de lo marginal; la cual fisuró el medio social mexicano, evidenciando la necesidad de generar nuevos “espacios” deconstructivos no solo para las mujeres, sino para todo aquél que quisiera salirse del margen.

A partir de la gestoría de estas mujeres travestidas, y la generación de estos espacios “queer” en toda su esencia, no se pueden negar los logros que derivaron en cambios sociales en México, obviamente para estos también se requirió del trabajo intelectual de muchas otras mujeres, como Hermila Galindo quien en 1917 solicitó al Congreso el derecho al voto para las mujeres; y Benita Galena quien fuera pionera del movimiento feminista socialista mexicano; pero es innegable que sin el arrojo de las mujeres que se atrevieron a meterse literalmente hablando entre las patas de los caballos, no hubiese sido posible proponer que las soldaderas no fueron, ni tenían que ser únicamente “la mujer del soldado”²⁶, sino que podían ser la soldada, el soldado mismo, o cualquier variante tráfuga, que en el camino apareciera.

Bibliografía

Aillón, Esther. 2010. “Gregoria Batallanos, *La Goya*: Vestir de hombre para comandar en la guerra. Mujeres en el campo de batalla en la independencia

²⁶ En su relato de viaje, Rose Eleanor King nombra a la soldadera como “la mujer del soldado mexicano” (1998, 139).

- de Bolivia". En *Las Mujeres en la independencia de América Latina*, editado por, Sara Beatriz Guardia, 86-95. Lima, Perú: UNESCO.
- Alemán, Tania. 2022. "Historia de la Adelita, ¿quién fue la mujer más popular de la Revolución Mexicana?". *México Desconocido*. <https://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:B6J9jES7eGUJ:https://www.mexico-desconocido.com.mx/historia-de-la-adelita-la-mujer-mas-popular-de-la-revolucion-mexicana.html&cd=5&hl=es&ct=clnk&gl=mx>
- Alfani, Ana Elba. 2019. "Todo lo que tienes que saber sobre las coronelas y soldaderas, las valientes mujeres revolucionarias". *Matador Network*. <https://matadornetwork.com/es/coronelas-y-soldaderas-valientes-mujeres-revolucionarias/>
- Arnal, Ariel. 2001. "La fotografía del zapatismo en la prensa de la ciudad de México. 1910-1915". Tesis de Maestría. Universidad Iberoamericana, México.
- Baena, Milanas. 2021. "Ella es la Historia. Petra Herrera (1887-1916)". *El espectador*. <https://blogs.elespectador.com/cultura/ella-es-la-historia/petra-herrera-1887-1916>
- Bartra, Eli. 1999. "Faldas y pantalones: el género en el cine de la Revolución Mexicana". *Film-Historia* 9(2):169-180. <https://revistes.ub.edu/index.php/filmhistoria/article/view/12372>
- Bastida, Leonardo. 2015. "Decolonial y queer. Cruce de caminos". *LetraS. La Jornada*, 05/07/2017. <https://letraese.jornada.com.mx/2017/07/05/decolonial-y-queer-cruce-de-caminos-2685.html>
- Berumen, Miguel. 2009. Introducción. En *México: fotografía y revolución*, coordinado por Mauricio Maillé y Fernando Monterde, 10-24. México: Fundación Televisa.
- Butler, Judith. 2000. Imitación e insubordinación de género. *Revista de Occidente* 235: 85-109. ISSN 0034-8635
- Canales, Claudia. 2009. "La densa materia de la historia. Notas sobre la fotografía olvidada de la Revolución". En *México: fotografía y revolución*, coordinado por Mauricio Maillé y Fernando Monterde, 50-63. México: Fundación Televisa.
- Cano, Gabriela. 2006. "Unconcealable Realities of Desire. Amelio Robles's (Transgender) Masculinity in the Mexican Revolution". En *Sex in Revolution. Gender, Power and Politics in Modern Mexico*, editado por Mary Kay Vaughan, Jocelyn Olcott y Gabriela Cano, 35-56. Durham: Duke University Press.
- Casas, Ignacio. 2022. *Amelio, mi coronel*. México: Penguin Random House Grupo Editorial México.
- Córdoba, David. 2005. "Teoría queer: Reflexiones sobre sexo, sexualidad e identidad. Hacia una politización de la sexualidad". En *Teoría queer: Políticas*

- bolleras, maricas, trans, mestizas*, compilado por David Córdoba, Javier Sáez y Pedro Vidarte, 21-66. Barcelona: Editorial EGALES.
- Curiel, Roxana. 2021. "Mujeres rifle: Masculinidad femenina en el evento fotográfico de la Revolución Mexicana". *Hispania* 104(2):169-185. Project MUSE, doi:10.1353/hpn.2021.0038.
- Fonseca, Carlos y María Luisa Quintero. 2009. "La Teoría Queer: la de-construcción de las sexualidades periféricas". *Sociológica* 24(69):43-60. ISSN 2007-8358.
- Foucault, Michel. 1992. *Microfísica del poder*. Madrid: Editorial La Piqueta.
- Gautreau, Marion. 2009. "La revolución mexicana a los ojos del mundo. Diferentes perspectivas en la prensa ilustrada". En *México: fotografía y revolución*, coordinado por Mauricio Maillé y Fernando Monterde, 118-131. México: Fundación Televisa.
- González, Diana. 2014. "El campo ausente de la representación de las mujeres en el cine". Tesis doctoral. Universidad Autónoma de Barcelona.
- Gopinath, Gayatri. 2018. *Unruly Visions: The Aesthetic Practices of the Queer Diaspora*. USA: Duke University Press.
- Gutiérrez, José Ismael. 2014. "Piel que importan. La mujer (in)vestida de varón". *Especulo. Revista de estudios literarios* 36:1-12. Universidad Complutense de Madrid. <http://www.ucm.es/info/especulo/numero36/travmuje.html>
- Hooker, Juliet. 2005. "Indigenous Inclusion / Black Exclusion: Race, Ethnicity and Multicultural Citizenship in Latin America". *Journal of Latin American Studies* 37(2):285-310. DOI: <https://doi.org/10.1017/S0022216X05009016>
- King, Rose Eleanor. 1998. *Tempestad sobre México*, traducido por José Luis Alonso Cruz. México: Conaculta.
- Library of Congress. 2022. "La Revolución Mexicana y los Estados Unidos en las colecciones de la Biblioteca del Congreso. Puntos de vista sobre la mujer en la Revolución". <https://www.loc.gov/exhibits/mexican-revolution-and-the-united-states/viewpoints-women-sp.html>
- Linhard, Tabea. 2003. "Todos a entrar y el que tenga miedo que se quede a cocer frijoles: las soldaderas de la Revolución Mexicana". En *Las mujeres y las guerras. El papel de las mujeres en las guerras de la Edad Antigua a la Contemporánea*, coordinado por Mary Nash y Susanna Tavera, 255-267. Barcelona: Icaria editorial.
- Lomas, Clara. 1994. *The Rebel. Leonor Villegas de Magnón*. Houston: Arte Público Press.
- Mendoza, Reidezal. 2020. "La masacre de mujeres en la estación ferroviaria de Camargo, Chihuahua". *Diario 19*, 08/12/2020. <https://diario19.com/2020/>

- 12/08/la-masacre-de-mujeres-en-la-estacion-ferroviaria-de-camargo
 chihuahua/
- Mirzoeff, Nicholas. 2016. "El derecho a mirar". Traducido por David Moreno). *IC Revista Científica de información y comunicación* 13:29-65. E-ISSN: 2173-1071
- Monroy, Rebeca. 2006. "Las entrañas de la imagen". *Alquimia* 9(27):6-23. <https://revistas.inah.gob.mx/index.php/alquimia/article/view/5265>
- Monsiváis, Carlos. 2004. "Crónica de aspectos, aspersiones, cambios, arquetipos y estereotipos de la masculinidad". *Desacatos. Revista de Ciencias Sociales* 16: 90-108. <https://doi.org/10.29340/16.1073>
- Morales, Miguel Ángel. 2006. "La célebre fotografía de Jerónimo Hernández". *Alquimia* 9(27):68-75. ISSN: 1405-7786.
- Moreno, Hortensia. 2004. "Reflexiones locales acerca de lo queer". En *Sexualidades diversas / aproximaciones para su análisis*, coordinado por Gloria Careaga y Salvador Cruz, 295-315. México: Universidad Nacional Autónoma de México / LIX Legislatura de la Cámara de Diputados. Miguel Ángel Porrúa.
- Mraz, John. 2018. *Historiar Fotografías*. México. Instituto de Investigaciones en Humanidades de la Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca, México: Edén Subvertido.
- — —. 2014. *México en sus imágenes*. México: CONACULTA, Artes de México.
- Navarrete, Federico y Olivier Guilhem. 2000. *El Héroe, entre el Mito y la Historia*. México: UNAM.
- Ortega Martiñón, Natalia. 2021. "Me llamo Petra Herrera". *Revista Aion*. <https://aion.mx/biografias/me-llamo-petra-herrera>
- Preciado, Paul. 2009. *Un apartamento en Urano*. Barcelona: Anagrama.
- Poniatowska, Elena. 1999. *Las Soldaderas*. México: Ediciones ERA.
- Reséndez, Andrés. 1995. "Battleground Women: Soldaderas and Female Soldiers in the Mexican Revolution". *The Americas* 51(4):525-553. <https://doi.org/10.2307/1007679>.
- Ritondale, Elena. 2020. "Modelos de feminidad atípicos en el México pos-revolucionario: mujeres y soldaderas en Nellie Campobello y Elena Poniatowska". En *Culturas de género, nación y educación en México (siglos XIX y XX)*, coordinado por Mauricio Zabalgoitia, Elena Ritondale y Erick Vallejo Grande, 89-108. México: UNAM. <https://www.iisue.unam.mx>
- Rocha, Martha Eva. 2016. *Los rostros de la rebeldía. Veteranas de la Revolución Mexicana, 1910-1939*. México: Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México e Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- — —. 2018. "Cristal Bruñido. Soldaderas y soldados en la revolución mexicana. En los campamentos o empuñando armas en los escenarios bélicos". *Dimensión Antropológica* 25 (73):159-184. <https://biblat.unam.mx/es/revista/dimension-antropologica>

- Rodríguez-Blanco, Sergio. 2022. "Fotografía, migración y etnicidad. Políticas de (in)visibilidad en las representaciones de migrantes haitianos en la frontera norte de México". *Confluente* 16(1): 223-246. ISSN 2036-0967.
- Rojas, Francisco. 1984. *La negra Angustias*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Salas, Elizabeth. 1995. *Soldaderas en los ejércitos mexicanos. Mitos e Historia*. México: Diana.
- Schweizer, Melina. 2020. "¿Qué es la teoría QUEER?". *Afrofeminas*. <https://afrofeminas.com/2020/12/26/que-es-la-teoria-queer/>
- Stadthagen, Helga. 2018. "Violación encubierta en Cartucho de Nellie Campobello". *Revista digital A&H* 5(8). ISSN: 2448-5764.
- Tuñón, Julia. 2010. "¿Pueden existir las heroínas en celuloide? La representación de las mujeres insurgentes en el cine mexicano (1934-1991)". En *Las Mujeres en la independencia de América Latina* editado por Sara Beatriz Guardia, 303-316. Lima, Perú: UNESCO.
- Useche, Julián. 2018. "Soldaderas y Revolución en la obra de Elena Poniatowska. Una aproximación desde *Hasta no verte Jesús mío* y *Las Soldaderas*". Tesis de Maestría. Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá.

Maricela Márquez Villeda

Doctora en Comunicación por la Universidad Iberoamericana, México; Maestra en Artes Visuales por la Academia de San Carlos, UNAM, México; y Diseñadora de la Comunicación Gráfica por la UAM, México. Desarrolla la línea de investigación Comunicación y Crítica de la Cultura. En ese marco, realizó una estancia de investigación en 2017 en el CEAQ-Sorbonne Université, París. Como investigadora, forma parte del proyecto "Narrativas, periodismo y regímenes discursivos de la cultura" en la Universidad Iberoamericana.

Contacto: maricelamarquezvilleda20@gmail.com

Recibido: 21/08/2022

Aceptado: 25/11/2022