

---

## Las batallas del Coronel Robles

Diamela Eltit

**L**os signos de la moda, los dictámenes de las telas, la tela coloreada, el color, el negro, el luto, el dobléz, la marca industrial, el triunfo del sintético, la revista. Desde el modisto al sastre, desde el sastre a la costurera, de la costurera al molde, para hablar, finalmente, de una serie, de un cuerpo seriado en moldes, proyectado con tiza sobre un papel (ligeramente transparente, pues, al fin y al cabo se trata de una figura imaginada), exhibiéndose en vitrinas habitadas por maniqués que doblan las siluetas (humanas) y que visten una moda triunfante y efímera, estética y comercial.

Es posible inventar o imaginar o especular una travesía. Un viaje mitológico desde el cuerpo “natural”, primitivo, salvaje, desnudo, — que fuera metaforizado magistralmente en el concepto de “pecado original” —, hasta conseguir la consolidación del otro cuerpo que, en el momento final de este viaje supuesto en la imagen especulativa de una travesía cultural, se presenta como el resultado de un ejemplar trazado en la carne cuyo objeto, —en el sentido de objeto político— radica en la construcción de un territorio moral, un campo corporal infinito y estratégico ganado *para* la organización del discurso social.

Discurso social rector y corrector de la pulsión caótica contenida en la primera y ya mítica piel: esos arcaicos, perdidos y olvidados cuerpos desnudos y en tanto desvestidos, desnudos de discursos. Cuerpos subversivos en su anarquía, en la ausencia de cualquier razón jerárquica, entregados sólo a su extremada, ávida y contundente biología.

Cuerpos arcaicos que pueden aflorar únicamente como escenas nocturnas de un sueño épico y liberador donde el anhelo de insurrección puede punzar el otro cuerpo que, aunque yazga desnudo, ya está irreversiblemente cubierto del discurso que vistió de una vez y para siempre la primera piel.

Piel perdida de su propia materia para así dar “origen” a un cuerpo vestido con los avatares de un discurso ideológico que multiplica sus mandatos, convirtiendo cuerpo en una zona simbólica por donde transitan especialmente los desplazamientos del discurso, de la suma de discursos que se disputan la posesión moral del cuerpo.

Así la ropa, luego moda, siempre status, aparece como la transparente operación del conjunto de discursos oficiales sobre el cuerpo concreto, que ha domesticado sus síntomas erráticos, sus deseos confusos, sus sueños abyectos. Con el cuerpo normado en la cultura, el mandato social dispone de un territorio privilegiado para ensayar la eficacia o la dificultad de un sistema de poder. Poder que desde el binarismo biológico, hombre–mujer consigue establecer el binarismo cultural (discursivo), femenino–masculino, para realizar así una de las catalogaciones más decisivas y espectaculares de toda la historia cultural.

El cuerpo muestra, a través del “género” que lo viste, la adscripción a su género; en la moda que adopta, el tramado lujoso o precario de su ley; en la imagen vestida, lo indesmentible de su sexo. De esta manera se asiste a una paradoja, pues el cuerpo aparece vestido para dar cuenta de lo que contiene la desnudez (esa parece ser la política de todos los ropajes) y como tal, la ropa des–cubre una anatomía que al vestirla la desviste.

Así la ropa y su doblaje ideológico en moda, surgen como uno de los instrumentos sociales que mejor determinan el control sobre los cuerpos divagantes en una historia y, en ese sentido, es posible ejercer una analítica en torno a un poder específico depositado en el imaginario convencional de lo femenino y lo masculino.

Desde una estricta primera frontera trazada, por ejemplo, en el uso diferenciador de falda (mujer) y pantalón (hombre), forma visual que desde luego contiene múltiples signos, encierra innumerables subcódigos, el sistema como medida de descomprensión permite en lo contemporáneo, la ambigüedad en su uso, haciendo que el femenino adopte —como simulacro— la prenda prohibida y de esa manera acceda —como mera superficie— a la marca pública del poder que la evade. Feminizando el pantalón, por ejemplo, (y sin entrar ahora en las adecuaciones y condicionantes requeridas para su adopción), el deseo de poder demandado (o impuesto según se piense) desde un femenino, se exhibe públicamente y en esta exhibición lo que se muestra es la flexibilidad

(aún en su dureza) con que el sistema central deriva o administra el deseo ante el riesgo de conflicto.

Si es posible suponer que la moda no es inocente y más allá de las coordenadas de mercado existe una forma de control sobre los cuerpos, y que cada cuerpo vestido augura un lugar social y su posición en la escala de poder, cabría preguntarse sobre las reales subversiones que el juego de la mirada —en cuanto la moda es una exterioridad— permite como instancia lúdica y política en la dicotomía abierta entre sexo y género.

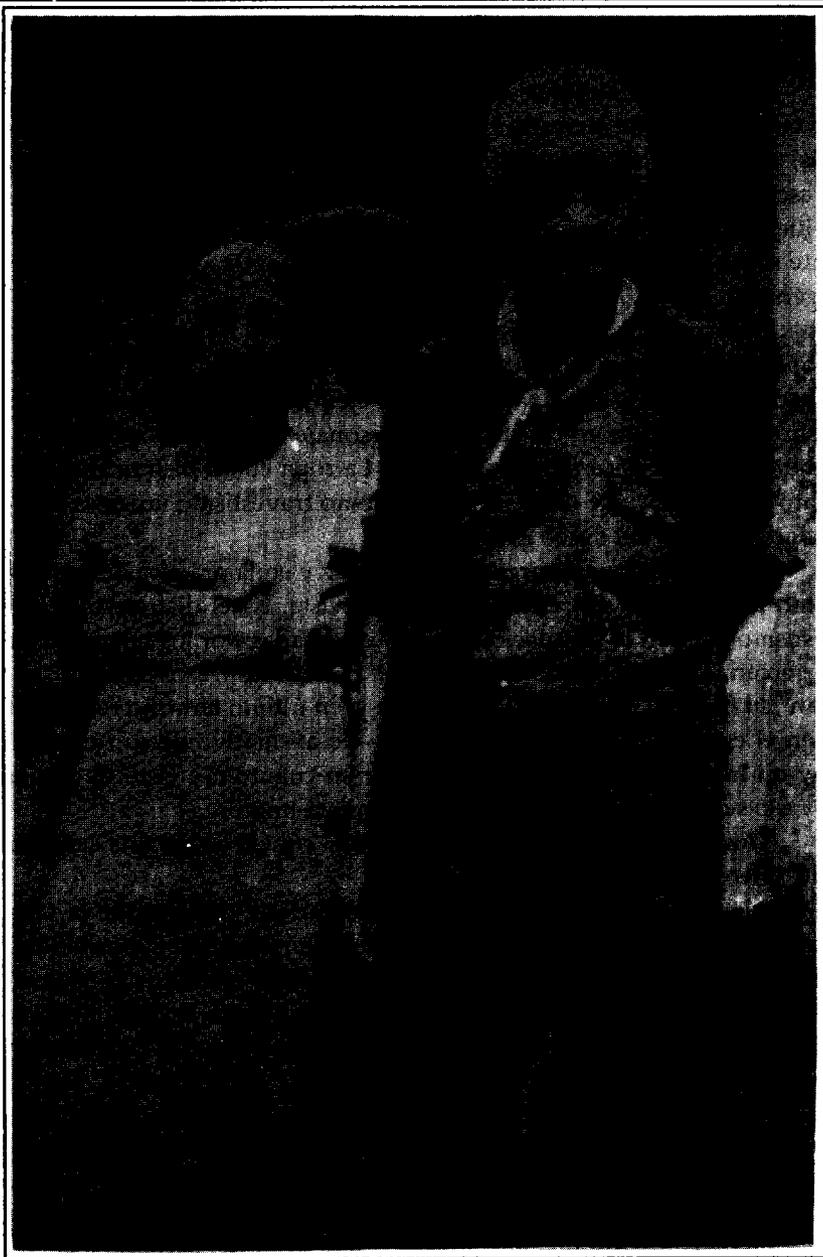
El descontrol, la permanente fantasía contra institucional, sueño utópico de cualquier descentramiento, ha sido una constante legible en el uso y abuso de la moda que se da, por ejemplo, en lo carnavalesco del disfraz y su fijación en construir un personaje o bien en la práctica insubordinada y crítica del travestismo. La ropa como disfraz surge en tanto cita histórica de otredad, la ropa como travestismo muestra la realidad frenética del deseo genital.

Pero, habría que decir que en el disfraz y en la práctica del travestismo los síntomas del cuerpo están a la vista. Ni el disfraz ni el travestismo ocultan la simulación (doble) ejecutadas por los cuerpos que la ejercen. Apelando a la exageración o a la caricatura, esos cuerpos “hablan” su fantasía, su carencia, su opción y, en último término reafirman —en el esfuerzo de su operación dual— lo afirmativo de su negativa: Soy un hombre que se viste de mujer y en cuanto me visto de mujer —y eso se ve a simple vista— soy únicamente hombre.

“Coronel Robles —dice don Esteban— aquí le traigo una señorita que quiere platicar con usted”.

Mientras que Estrada y Robles hablan de la cosecha, de la falta de agua en Xochipala, de los linderos de los terrenos, de la posibilidad de explotar algunas minas, yo me fijo en la personalidad de la “güera” Amalia que ahora debe ser para mí, como es para todos, el Coronel Amalio Robles”. (Gertrude Duby, citada por Gabriela Cano, “El Coronel Robles: una combatiente zapatista”).

Pero es posible pensar otra forma en que la ropa opera como signo de identidad sexual, sembrando el engaño definitivo, la sorpresa indecible. Para pensarlo resulta ejemplar atisbar el juego visual en que se comprometió el Coronel Robles, detenido para siempre en la fotografía inquestionable, que retrató su cuerpo popular, su pose campesina, su estadía provinciana.



EL CORONEL ROBLES Y SU MUJER

Porque en rigor, la fotografía de Robles, ejerce su verosímil desde la sencillez del atavío y desde el convincente estatuto de un cuerpo vestido con extrema seguridad. Sin invocar a la caricatura, o a la desesperación corporal, la figura fotografiada parece haber adquirido un sólido entendimiento con la convención de lo masculino. Nada augura la subversión, ningún detalle se escapa a una aparente consolidada sumisión y para reafirmarlo más aún, posa junto a otro cuerpo igualmente apacible que en vez de desmentir la pertenencia sexual, afirma la legitimidad del Coronel. Su acompañante ornamental, esa mujer- femenina que acompaña con su cuerpo discreto, la discreción de Robles, del Coronel Robles.

Una pareja histórica, por la historia de sus ropajes, por la nitidez de sus rasgos faciales, por su filiación a Latinoamérica. Una fotografía histórica que podría ilustrar el dossier de los movimientos sociales en el continente. Una pareja extraída de la repetición de los cuerpos populares, arquetípicos, convencionales.

Pero la existencia vital del Coronel Robles, su localizada biografía, desmiente el sutil tramado fotográfico, lo anula, lo pone en crisis, testificando no sólo la conocida ambigüedad de la fotografía, sino demorando una de las imágenes más apreciadas por la sensibilidad política latinoamericana, profanando una historia visual, unos determinados roles visuales, una moral propagandística de la imagen. Porque, después de todo, el Coronel Robles es una mujer.

Y pese a que el Coronel legitima su violenta trasgresión desde la trasgresión que implica para un femenino la guerra —es combatiente en la Revolución Mexicana donde obtiene su título militar—, lo más interesante parece ser la batalla por la construcción absoluta de un masculino, adoptando como suplemento un específico recorrido biográfico que consigue sepultar las determinantes del género que deshecha. Como si toda una larga carrera fuera coronada en esta fotografía también absoluta que, sin el menor aspaviento, consigue el efecto de un indesmentible cotidiano.

La fotografía es entonces un "documento", pero, ¿qué documenta? Documenta, sin duda, el deseo del Coronel Robles. Y este deseo es quizás el problema que permanece abierto. Problema, nuevamente, en relación al poder, pues, en primera instancia, y por lo radical del gesto, se

podría asegurar que el Coronel Robles quiere el poder. Pero antes, es necesario precisar que un posible lesbianismo de Robles, si se busca el amparo en otra convención, no es significativo en la perspectiva abordada y no lo es, pues la estética de las minorías sexuales no suponen necesariamente la adopción de los tics de los géneros opuestos.

En este sentido, si lo masculino simbólicamente representa el poder, se podría pensar que el Coronel Robles habría sido cautivado por los centros, por las hegemonías dominantes, negadas por la historia cultural para su femenino. El masculino —su particular masculino—, lo “viste” de poder a la vez que adquiere un poder adicional en la burla a su propio destino (en cuanto exterioridad), evadiendo así la monotonía de su sintaxis sexual.

Cuerpo de poder, cuerpo voluntariamente rehecho para el poder, el Coronel Robles, compromete su propia imagen hacia el juego de hacer visible una ambigüedad, posibilitada por lo arbitrario de las ordenanzas culturales. cuerpo especialmente “teórico”, su campo de significaciones atraviesa las fronteras y al vestirse lo que realmente viste es su repudio a su deprimida organización sexual.

La fotografía es pues una burla, una trampa al ojo, un profundo malentendido visual. Y es una burla, una trampa, un malentendido por la profunda comprensión que Robles tiene sobre la noción de modelo. Pero, al quebrar el modelo, el Coronel se pone en otra disyuntiva —por decir— teórica. Su estrategia es igualmente sacrificial, homicida de su genitalidad, no solidaria con las condiciones sociales de esa particular sexualidad, y, en el quiebre, muestra su reverencia al otro género, y al revalorizarlo lo confirma, legitimando y legitimándose en la historia de ese sostenido poder.

“Sí señorita. Mire, aquí en mi frente, por la nariz me entró una bala y me salió por donde empieza el pelo. Detrás, cerca de los pulmones también tengo una herida. Fue en 1935.” (*op.cit.*).

El Coronel Robles, herido de guerra, cuerpo sobreviviente de variadas batallas, ha preferido resguardarse tras la sangre heroica más que en la sangre ritual y cíclica<sup>1</sup>, y este gesto que lo expone, lo eleva a la vez al rango de mito, lo hace partícipe del mito supremo de la masculinidad. Como herido de guerra, como sobreviviente, persiste hoy únicamente

---

<sup>1</sup>La noción de sangre como resultado de la herida, patrimonio masculino, como contrapartida a la sangre ritual de un femenino, corresponde a una conceptualización de la escritora y crítica mexicana Margo Glantz.

en la fotografía, documento a-histórico ¿contra- histórico? de una atá-  
vica e inquietante batalla con los códigos sociales.

COLECCIÓN FOTOGRÁFICA E. ZAPATA, LOCALIZADA EN EL CENTRO DE INFORMACIÓN GRÁFICA DEL  
ARCHIVO GENERAL DE LA NACIÓN