

**Revisión histórica feminista: la denuncia del discurso oficial
y de estereotipos sexuales en *Entre Villa y una mujer desnuda***

Eduardo Ruiz

Duquesne University

Tomando como punto de partida la novela autorreferencial de Jorge Enrique Adoum, *Entre Marx y una mujer desnuda* (1976), en que los personajes debaten el significado del amor, de la novela como género literario y la incidencia del pasado histórico y cultural sobre el presente (la historia ecuatoriana y la influencia del izquierdismo en Latinoamérica), la obra de teatro de Sabina Berman, *Entre Villa y una mujer desnuda* (1993), modifica este contenido para ofrecer una crítica al patriarcado en el contexto cultural mexicano del neoliberalismo, replanteando la influencia que el pasado histórico juega en la reiteración de estereotipos sexuales y dando voz a la nueva participación de la mujer en los espacios educativos, laborales y artísticos en el periodo del post-boom (Maciel y Hershfield 249-52; Martín 204-08). Como han señalado críticos y organizadores de puestas en escena, la obra entraña un desmontamiento del machismo mexicano a partir de un cuestionable discurso histórico que se constituye como generador de la identidad nacional y, conjuntamente, un reclamo feminista, paródico e irónico, hacia una sociedad más igualitaria mediante la crítica de los

estereotipos sexuales (Bixler, “Entre”, 108; “Ecstasy” xxi; Burgess 149-50; Chandler 66-68; Meléndez, “Marx”, 523-25; Gonzales 5; Monsiváis párr. 18; Patiño 109-12; Wehling 69-70).

Específicamente, el presente ensayo arguye que la pieza de Berman cuestiona, paródicamente, a Pancho Villa como ícono de la narrativa revolucionaria, una historia oficial que ya no responde a los cambios sociales y culturales del México neoliberal de fines del siglo XX. Esta revisión histórica se contempla desde una perspectiva femenina representada por los personajes de Gina y Andrea, un par de profesionistas y empresarias que mantienen una relación problemática con Adrián, periodista que escribe una historia del Villa icónico producido por la cultura triunfante de la narrativa nacional revolucionaria. Según tal ideología, la revolución de 1910-20 fue un evento espontáneo en que el pueblo mexicano destruyó ataduras feudales y retardatarias para incorporarse al progreso histórico del México moderno (Sánchez 25-28), y la obra de Berman cuestiona esta narrativa triunfante insistiendo en el papel *performativo* de la mujer, encauzándola fuera de la marginación del discurso masculino y, al mismo tiempo, evidenciando las inestabilidades epistémicas de tal discurso.

El cuarto personaje importante es la sombra o figura fantasmal de Pancho Villa, que aparece como contrapunto y *doppelgänger* serio-cómico de Adrián, quien está empeñado en recrear y perpetuar al Villa machista y heroico de la historia oficial. Adrián falla en su intento porque estas mujeres profesionistas han dejado de depender, económica y eróticamente, del macho controlador que Villa representa y que Adrián se empeña inútilmente en reproducir. El análisis de la obra concluye con una visión de un macho debilitado, manipulado y observado por una mirada femenina activa: una reversión del discurso patriarcal en que la mujer es típicamente objeto de la mirada del hombre.

Esta re-visión y re-presentación teatral, que replantea el discurso patriarcal mediante una voz e intencionalidad femenina y, al mismo tiempo, visualiza el papel del hombre desde una nueva perspectiva de género, ha guiado también a Berman en obras como *Águila o sol* o *El suplicio del placer*. En “El bigote,” la primera pieza de esta última obra, los protagonistas son un “varón afeminado” (Él) y una “mujer masculinoide” (Ella). El bigote hace las veces de apéndice sexual removible que destruye la visualización patriarcal de la mujer como objeto para ser visto y usado. Al final, el hombre se feminiza y le pone el bigote a la mujer, con lo que ésta adquiere el poder del varón y aquél la pasividad de la mujer en cuanto objeto sexual: “ÉL: No. Hoy me gustas

tú más que ningún otro hombre. Eres irresistible con el bigote puesto. Póntelo. (*Él mismo se lo pone. Le acaricia el bigote*)” (Berman 178).

Hay, pues, en las obras teatrales de Berman una constante crítica a la transparencia de la historia mexicana, y sus obras tratan de resaltar las ambigüedades de ese discurso histórico. El debilitamiento de paradigmas se logra representando estereotipos recargados de sátira sustentada por las incoherencias que la narrativa oficial ignora. No se trata tan solo de teatro histórico, sino revisionista: una puesta en escena que problematiza personajes y eventos históricos con vistas a relecturas que incorporen otros órdenes discursivos u otras voces del margen. Es un teatro que, en respuesta a la narrativa de los vencedores y recurriendo a la ironía, la parodia, el lenguaje irreverente, la inversión de papeles y el perspectivismo, produce reinterpretaciones que revelan el carácter ideológico del discurso histórico, su parcialidad e intencionalidad.

En este sentido, su obra se inscribe dentro de la corriente de teatro histórico que otros autores mexicanos del siglo XX han explorado, aunque sin compartir necesariamente estrategias, temáticas u objetivos. La corriente incluye una diversidad de dramas cuyo contenido abarca distintos periodos históricos, desde la época precolombina hasta el pasado reciente: Rosario Castellanos, *El eterno femenino*; Salvador Novo, *Cuaubtémoc*; Celestino Gorostiza, *La Malinche*; Rodolfo Usigli, *Corona de Sombra*; Luisa Josefina Hernández, *Popol Vuh* y *La paz ficticia*; Sergio Magaña, *Moctezuma II* y *Los argonautas*; Elena Garro, *Felipe Ángeles*; Jorge Ibarguengoitia, *El atentado*; Wilberto Cantón, *Nosotros somos Dios*; Carlos Fuentes, *Todos los gatos son pardos*, y Vicente Leñero: *Compañero* (Bixler, “Ecstasy”, xxiii; Cypess 497-98; Meléndez, *La dramaturgia*, 33-54; Dauster 59-63, 102-11; Ibarguengoitia 5; Hernández 13 ss., 99 ss.).

Pero la propuesta teatral en *Entre Villa y una mujer desnuda* es también la de comunicar mensajes mediante una *performance* que escape a las trabas de otros géneros literarios limitadores, lo cual queda confirmado por la labor de Berman como directora de la película homónima (1996). La obra de teatro propone un modelo complejo y contradictorio de la mujer que trata de escapar del esquematismo de estereotipos duales. Como señala Monsiváis refiriéndose al cine mexicano, la representación general de la mujer, al menos hasta antes del parteaguas social y político de 1968, se concentraba en una propuesta reduccionista y binaria: por un lado la “Sufrida Mujer Mexicana” que acepta con sumisión el casi total dominio patriarcal y el doble estándar; y por otro, la mala mujer, la “aventurera” o prostituta que rechaza tal imposición pero que, carente de derechos, sufre el desprecio y la marginación social (Bartra 210-12; King 475-76; Monsiváis párr. 16). Entre ambas oposiciones extremas se sitúan también distintas

gradaciones que tratan de explicar la complejidad de la cultura e historia mexicanas en términos del género sexual y al margen de mitologías nacionales (Macías-González y Rubenstein 1-8; Dauster 58-65).

Como actor emblemático de la cultura mexicana, Villa se construye como partícipe histórico que resume una serie de claves, no necesariamente coherentes, en distintos campos: político, social, cultural, familiar y sexual. Krauze simplifica la epopeya de Villa en una dualidad psicológica: Villa “encarna una zona profunda del alma mexicana, su más oscuro y vengativo coraje, su más inocente aspiración de luz” (145; para un cuadro más complejo, Katz *Life* 790-818). En respuesta a estas encarnaciones estereotípicas del alma nacional, *Entre Villa y una mujer desnuda* aparece como denunciadora de los códigos paternalistas que mantienen subyugada a la mujer. La denuncia opera confiriéndoles voz a sus protagonistas femeninas y permitiéndoles una actuación que asume propuestas hasta entonces concebidas casi exclusivamente como masculinas. Ambas protagonistas, Gina y Andrea, representan la nueva clase de mujer empresaria y educada que se resiste a perpetuar el doble estándar que las coloca bajo la férula del hombre controlador de las relaciones entre pareja. Ambas, consecuentemente, rechazan o exhiben las debilidades de Adrián, macho mexicano y modelo reiterativo del Villa discursivo.

Pero lejos de representar un bien delineado estereotipo machista, el Villa de Berman adolece de incoherencias y debilidades que suponen, desde la perspectiva femenina, una reapreciación de ese ícono nacional. Tal revisión histórica reinterpreta, critica y supera algunas condiciones del presente: una nueva *performance* que pinta un cuadro más complejo tanto del Villa histórico como de la mujer durante la guerra civil de 1910-20 y, sobre todo, que cuestiona reiteraciones “villistas” como Adrián y el tipo de mujer que éste propone, ahora representada por empresarias (Gina y Andrea) que se rebelan contra el discurso ordenador masculino.

Señalemos incidentalmente que otras obras han presentado una revisión histórico-literaria del Villa discursivo: baste el testimonio de la protagonista en *Hasta no verte Jesús mío*, una soldadera que sufre las consecuencias de la guerra y que se mofa de “la famosa División del Norte que ahorita se han de estar dorando en el infierno;” o, en el campo histórico, la apreciación del villismo desde el punto de vista de sus limitaciones para aplicar las demandas agrarias de la revolución así como el carácter complejo y quizá contraproducente de sus relaciones con Estados Unidos (Poniatowska 127; Katz “Alliance” 250-57).

En la obra de Berman, a diferencia del modelo del macho con muchas queridas o esposas a las que les es infiel, el personaje de Adrián (un Villa actualizado y decadente) puede ser objeto de la traición femenina. Cuando Adrián ruega a Gina que lo acepte después de tres meses de ausencia inexplicada, Gina declara: “Estoy enamorada” (Woodyard 98)¹. Villa (un fantasma que reacciona ante las acciones de Andrés) la califica de “ingrata” y se vuelve con un puñal en la espalda, la imagen simbólica de la traición o infidelidad, pero esta vez cometidas por una mujer activa que se rebela: “(*Villa se vuelve. Trae una puñalada en la espalda*).” El doble estándar, sin embargo, sigue operando, pues Adrián ha regresado con el intento de reconquistar lo abandonado de acuerdo al lineamiento patriarcal que niega a la querida el mismo papel que a la esposa.

Villa y Adrián son dobles complementarios. El primero resume al Villa del discurso postrevolucionario, pero también incorpora aspectos revisionistas de Berman y del imaginario popular comunicados mediante la parodia. El personaje de Adrián está modelado como repetición del Villa oficial pero termina revelando a un Villa débil, ridículo y anticuado cuya representación sufre ante la humillación de ambas protagonistas. La propuesta teatral rechaza, pues, al macho actual que busca vanamente reafirmarse como poder frente a mujeres con iguales o superiores conocimientos y poder económico. La labor de Adrián—periodista que también, como historiador, escribe una biografía de Villa—aparece como inferior e indigna frente al poder de estas mujeres de negocios.

Notemos de paso que el discurso nacional, en tanto narrativa ideológica o colección de mitos que se implantan mediante la producción hegemónica del consenso, o bien por aparatos de fuerza del estado, opera en distintos campos: burocracia, gobierno, educación, literatura y cultura popular (Eagleton 195-97). Bajo tal esquema, la tradición ideológica del patriarcado/machismo se perpetúa gracias a las prácticas culturales de los productores del consenso: el papel de novelistas, ensayistas, pintores, dramaturgos, historiadores y políticos consiste en tomar, adaptar o crear—recurriendo a la cultura, historia y literatura—los mitos nacionales que después se convierten, en virtud de iteraciones discursivas, en los lugares comunes de la identidad nacional: la mujer bárbara o prostituta, la sufrida o santa, el pelado, el complejo de inferioridad, la soledad, el culto a la muerte, la naturaleza melancólica, el relajó, etc. De ahí el consenso de intelectuales como Samuel Ramos, Octavio Paz, Jorge Carrión o Emilio Uranga que coinciden en sus disquisiciones discursivas, no tanto porque los resultantes arquetipos

¹ Todas las citas provienen de esta edición.

del “mexicano” expliquen realmente su identidad, sino porque tal perfil, según explica Bartra, “es una proyección cultural de la imagen [del pueblo] que se ha formado la intelectualidad” (102).

Pancho Villa, uno de estos arquetipos, resume al “mexicano” producido por la hegemonía discursiva posrevolucionaria en diálogo con el imaginario popular y la historia: patriarca machista, infiel, cruel y salvaje, taimado, arbitrario y atento a golpes teatrales que dirijan la figuración de su persona. Para este último rasgo se suele citar la foto de Villa sentado en la silla presidencial, el ataque en Columbus, Nuevo México, y su participación en una película biográfica financiada por Hollywood (Katz, *Life*, 551-53; 324-26). Más importante que el Villa históricamente cinemático o teatral, sin embargo, aparece el Villa ideológicamente teatral, esto es, el creado y recreado por el discurso oficial y luego encarnado en emblemáticas figuras machistas del cine mexicano (King 471-74; De la Vega Alfaro 185-86). Hay que apuntar que la apoteosis discursiva de Villa no ocurre inmediatamente después de su muerte, dada la complicidad de Álvaro Obregón y Plutarco Elías Calles en su asesinato; pero una vez completada, Villa queda incorporado como figura esencial de la familia revolucionaria que incluye, entre otros, a Francisco I. Madero, Venustiano Carranza y Emiliano Zapata (Katz, *Life*, 771-82; Krauze 18-20).

Bixler ha resaltado la metáfora del teatro usada por el historiador Enrique Krauze en *La presidencia imperial* para interpretar el cansancio del “público,” es decir, del pueblo mexicano, respecto de la “representación” del discurso oficial en los sesentas. El vínculo que existe entre teatro, historia y política sugiere una interpretación del discurso como representación y mediación que busca atraer, satisfacer y controlar al pueblo. Además, revela la forma en que el discurso de la cultura nacional se prolonga, sin solución de continuidad, desde espacios y tiempos históricos (la época de la “Revolución” y de Pancho Villa) que se conciben como transparentes, libres de manipulación discursiva. Refiriéndose a la masacre de estudiantes el 2 de octubre de 1968, Krauze señala la desazón de los “actores” políticos:

Los actores en el escenario se posesionaron de manera creciente de su papel. La máscara se fundió con la cara. Algunos fingían, pero muchos otros se sentían de verdad, angustiosamente a veces, herederos de la Revolución, garantes de la historia, padres y benefactores del pueblo. Además, y sobre todo, tenían pistola. Cuando en 1968 un sector juvenil del público comenzó a abuchear, el protagonista en turno (Gustavo Díaz Ordaz) sacó la pistola y los mató. La gente empezó a abandonar el teatro. (cit. por Bixler “Entre” 107)

El abandono de este “teatro” apunta al declive del discurso oficial, que coincide con el fin del “milagro” mexicano y con el ascenso de clases y grupos sociales (la mujer entre ellos) que exigen derechos e ingresos reales y no sólo discursivos, en el papel.

Bartra explica este fenómeno señalando que el discurso oficial echa mano de “los arquetipos y estereotipos del carácter nacional,” que son vistos como una prolongación figurativa a partir de “situaciones reales” (230). Dicho de otra forma: el discurso dominante se forma a partir de analogías o correspondencias miméticas entre el plano del pasado y el presente, analogías cuya interpretación correcta queda en manos de la *intelligentsia*, los productores del “metadiscurso estatal y nacional.” De acuerdo a tal lógica, por ejemplo, “el sacrificio del indio y el trauma de la conquista prefiguran la explotación del campesino,” el *pelado* queda realizado en el “proletariado cantinflesco” “y el pecado de Malintzin se prolonga en las culpas de las mexicanas del siglo XX” (231). De manera similar, la guerra de 1910-20 se transforma en el mito de la “Revolución” y sus principales partícipes se corresponden, por mediación discursiva e iterativa del estado, con los estereotipos que definen al mexicano actual en tanto producto de esa narrativa “revolucionaria.”

Pero la perspectiva femenina finisecular ataca frontalmente la historia oficial que Adrián reitera, exponiéndola, debilitada, como simple entretenimiento de café. Una Andrea burlona le espeta: “También me gustó tu novela de Villa... La compré en Vip’s. Y también la leí en Vip’s. Es chiquita” (109). Al rechazo femenino de este tipo de diminuta historia, que además es una ficción o “novela,” la pseudo-historia con minúscula escrita por Adrián, Andrea contrapone la “Historia con h mayúscula” que esté sustentada “con fechas, con documentos” (114). Este último detalle indica que quizá asistimos a un revisionismo que también concibe a la historia (el documento, la fecha) como hecho transparente, una serie de eventos cuya interpretación no admite ambigüedades ni multiplicidad de perspectiva. O bien se trata de *otra* verdad discursiva que pone en el centro el *deseo* y la visión femeninos, pues todo relato histórico, como afirma Hayden White, responde a un deseo e intencionalidad, un *telos* ordenador de fechas y hechos. La respuesta a la pregunta “What wish is enacted, what desire is gratified [given]...the formal coherency of a story?” (4) debe revelar al agente del discurso dominante.

La debilidad y ridiculez del discurso postrevolucionario de Adrián/Villa quedan expuestas también ante los gestos que ambas figuras hacen para demostrar su hombría, su poder de machos, ante la conducta decisiva e independiente de Gina y Andrea. Villa, el modelo original, trata inútilmente de inspirar la conducta de Adrián, su

avatar actual. Pero este modelo sufre primero la puñalada en la espalda, símbolo de la traición, y acto seguido es sistemática y figurativamente baleado tanto por Gina como por Adrián, con el resultado de que ambos modelos (Villa, el del discurso oficial, y Adrián, su reiteración moderna) quedan paródicamente disminuidos ante la reafirmación de los actores femeninos.

El primer “balazo” resulta de la mención que hace Gina de su novio joven, Ismael; pero ella no es la única responsable del fusilamiento metafórico. Al aceptar el enamoramiento de Gina, también Adrián le propina un balazo, revelándose como una reiteración débil del modelo original:

ADRIAN—[...] Te digo: si lo amas, yo... yo lo acepto.
 (VILLA, *al volver de la cocina, recibe otro balazo*.)
 VILLA— “Ta cabrón, cabrones. Ora es desde nuestras mismas juerzas que disparan. (100)

Esto sugiere que el poder económico de la mujer y la reafirmación de su deseo erótico independientemente de las exigencias masculinas, así como la aceptación de estas nuevas condiciones por parte del hombre, contribuyen al fusilamiento metafórico del Villa machista. En esta lucha erótico-sexual cada concesión del hombre equivale a un nuevo golpe que debilita su papel de dominador tradicional y, por el contrario, eleva a la mujer en la escala social, otorgándole el poder para ejercer su deseo. “Yo no soy celoso,” declara Adrián: otra declaración de debilidad y otro balazo figurativo. Luego, al insistir en que no acaba de comprender el por qué del rechazo, Gina le responde definitivamente: “¡Porque estoy enamorada hasta las pestañas! (*Otro balazo*. VILLA *queda tirado en el piso. Pausa*)” (101).

Pero Villa no muere; el estereotipo subsiste, si bien con modificaciones que permiten un desempeño femenino potencialmente más libre. Como ya se apuntó, esta libertad es posible por el poder económico y profesional de la mujer. Como empresarias, el ingreso de Gina y Andrea no depende del hombre proveedor, sino que es producto de su iniciativa y capacidad. Criticando a Gina por tener un amante joven, Adrián le dice sarcásticamente: “Él va a pagar la universidad de tu hijo.” A lo que ella le responde: “¿Tú la pagabas?” (100).

Además de facultarlas para hacer una relectura de la historia nacional, la educación de estas mujeres les permite reposicionarse en la sociedad, rechazando el intento escriturario de Adrián en tanto esfuerzo manipulador frente a la Historia que ahora ellas pueden apreciar desde su perspectiva. En la escena final entre Andrea y Adrián, éste ha asistido al aniversario de la muerte de Villa, que confunde

momentáneamente con su entierro, como si nunca hubiera muerto. Es un intento discursivo para perpetuar el mito con cada aniversario de su muerte, para actualizarlo y reificarlo: “ADRIAN—Es que estuve esta tarde en el entierro de Villa [...] Es decir... El aniversario de la muerte de Villa” (108).

Pero tanto el mito como la carencia de los logros alfabetizadores de la “revolución” sufren los embates de estas protagonistas educadas. Ante el escepticismo de Andrea: “¿Y a poco había gente en el panteón?” un Adrián “resentido” se defiende aludiendo al discurso del Villa machista que dejó una descendencia abundante “entre hijos y nietos” provenientes “de todo el país y ahí estaban: morenos y con esos ojos del Centauro: azul turquesa, nítidos, como dos gotas de cielo” (108). La descendencia de Villa, macho discursivo, se corresponde con la familia revolucionaria del partido en el poder, con descendientes que en su mayoría no se han beneficiado de los frutos de la educación, una de las promesas incumplidas de la revolución:

ANDREA—Gente humilde.

ADRIAN—Claro.

ANDREA—Analfabetas. [...] Pues sí. ¿De qué sirvió la Revolución, la lucha del general Villa, si sus nietos están igual de chingados que él de escuínle? [...] Pues es que tuvo demasiados hijos, ¿no te parece? Sembró niños como si fueran quelites.

ADRIAN—No sabes lo que dices. Toda su descendencia adora su memoria. Es lo único valioso para ellos: la memoria del Centauro.

ANDREA—Eso es lo que digo: que lo único que les dejó fue eso: su memoria. Ni educación, ni oficios. Sólo su sombra inalcanzable. (108)

Esta acusación sugiere que el analfabetismo se agrava al relacionársele con la generación del macho, que indiscriminadamente “siembra” yerbas del campo, inútiles como el quelite. Y ante la realidad deprimente de que la Revolución no “les hizo justicia,” Adrián, representante de la historia oficial, insiste en perpetuarla mediante la celebración de aniversarios y héroes, echando mano de la “memoria” histórica—también un poder discursivo—para satisfacer el deseo frustrado. En resumidas cuentas, como apunta Chandler, en la figura intertextual de Villa se fusionan memoria histórica y discurso oficial, cultura popular y estereotipos identitarios, con el fin de cuestionar viejos paradigmas y proponer otros nuevos: “Memory, discourse, intertextuality, and history literally come alive on the stage as Pancho Villa is converted into a present figure, revived, rewritten, and rearmed by popular culture, historiography, and a discourse born of obsolete political and social paradigms” (66).

Tradicionalmente el discurso patriarcal no acepta este tipo de replanteamientos porque está estructurado en base a un orden heterosexual pasivo/activo de acuerdo a

la ideología y sicología dominantes. Por consiguiente, la figura masculina no se objetiviza sexualmente porque no es objeto de la mirada femenina: “the male figure cannot bear the burden of sexual objectification. Man is reluctant to gaze at his exhibitionist like” (Mulvey 437). Más aún, la objetivación de la mujer, que sufre pasivamente la mirada del hombre, implica la amenaza a la castración, o sea, alude a la diferencia sexual dada por la ausencia no tanto del órgano masculino sino a una carencia epistémica excluyente y marginadora. La mujer-objeto sexual, objeto de la mirada y del deseo del hombre, conlleva una amenaza. Para combatirla, el hombre recurre al voyeurismo y a la investigación de la mujer para desmitificar su misterio y castigarla; o bien, a la negación de la castración mediante la fetichización, la sobrevaluación y endiosamiento de la figura femenina, lo que Mulvey llama *escopofilia*, el placer masculino de mirar a la mujer: “This second avenue, fetishistic scopophilia, builds up the physical beauty of the object, transforming it into something satisfying in itself. The first avenue, voyeurism, on the contrary, has associations with sadism” (438).

La pasividad inicial de Gina en cuanto objeto de la mirada masculina queda establecida tanto por el espacio de su departamento como por las visitas de Adrián. El departamento se localiza en la colonia Condesa de la Ciudad de México, barrio de clase media admirado por residentes y turistas, mientras que la arbitrariedad de las visitas deja establecido el deseo controlador del hombre y la recepción pasiva de la mujer. A pesar de ello, las repeticiones paródicas hacen de Villa/Adrián el objeto de la mirada teatral: la parodia denuncia y re-presenta (pone frente al público) las debilidades y absurdos de paradigmas patriarcales venidos a menos por embates neoliberales y avances feministas. Al final del Acto III, por ejemplo, Adrián/Villa, finalmente rechazado por una Gina ahora fuertemente independiente, queda como fanteoche risible, objeto de la mirada femenina que avergüenza tanto al paradigma obsoleto (Villa) como a su inútil reiteración actual (Adrián). Éste, desesperado por el rechazo, decide dramáticamente lanzarse del ventanal, y Gina comenta: “Pero si siempre he vivido en planta baja.” Ante tal ridículo, Villa sufre también la mirada irónica y letal de la mujer: “(VILLA se desploma, muerto por fin, de vergüenza)” (106).

Por otro lado, si el Villa denunciado por el teatro de Berman aparece como paradigma esquemático, ello es porque su propuesta teatral debe basarse en esquemas persistentes y reacios al cambio. En parte por esto Emily Hind ha censurado las apreciaciones demasiado serias de *Entre Villa y una mujer desnuda*, pues el público, siendo la obra sobre todo un entretenimiento *camp* y superficial, está al tanto del aspecto mítico y ficticio del modelo: “Villa is a myth, and myths are fiction; Villa is unreal” (cit. por

Chandler 68). Pero por muy falso que sea, el estereotipo discursivo parece subsistir en el imaginario popular, donde sus reiteraciones siguen determinando papeles de género sexual y sus consiguientes conductas opresivas. El discurso patriarcal puede haber perdido, para los 90s, la fuerza oficial que tenía en los 40s cuando un pudor rancio forzó a cubrir la desnudez de la estatua de la Diana Cazadora (Rogers 155-56), pero no es un discurso que haya desaparecido.

Por lo demás, la historia en general, y la de Villa en particular, tiene inevitablemente conexiones míticas, atavistas o populares. Uno de los primeros testimonios del Villa histórico, dado por John Reed en *Insurgent Mexico*, señala que “an immense body of popular legend grew up among the peons around his name,” leyendas que se transmitieron desde el principio en canciones y corridos sobre sus hazañas militares que lo pintaban como El Amigo de los Pobres: “traditional songs and ballads celebrating his exploits [...] Everywhere he was known as The Friend of the Poor. He was the Mexican Robin Hood” (160; Katz, *Life*, 805-06). Pero una característica que corresponde parcialmente con el estereotipo es la visión tradicional de la mujer como un sujeto débil, suave y pasivo, digno de protección y amor, carente de la capacidad para distinguir entre el bien y el mal. Según Reed, Villa expresó lo siguiente respecto al derecho de la mujer al voto: “What do you mean—vote? [...] I have never thought about it. Women seem to me to be things to protect, to love. They have no sternness of mind. They can’t consider anything for its right or wrong. They are full of pity and softness” (161).

Tales ideas subsisten entre importantes segmentos de la población, quizá con menos arraigo entre las clases media o alta que Berman pone en escena. A pesar de su naturaleza paródica y *camp*, la obra sugiere que esas clases, herederas y beneficiadas directas de los logros de la revolución, siguen guiándose por el discurso patriarcal del pasado. También las mujeres de clase media y alta, empresarias de industrias maquiladoras como Gina y Andrea, deben resistir los embates del machismo tradicional enraizado en un pasado histórico que sin duda se remonta más allá de Villa, pero del cuál éste sirve como pretexto moderno y mejor resumido. Se trata de un concepto, como señala Berman, que puede parecer y es en efecto ridículo, pero que desde el punto de vista social e individual representa una amenaza real para la mujer: “para mí el machismo, en mi vida personal y en la vida de mis congéneres, que conozco, no es una fuerza ridícula, es una fuerza muy amenazante que conduce a mucho dolor. Se le puede ver el lado ridículo, pero es [...] una fuerza real, muy viva” (A’Ness 56).

La obra concluye, apropiadamente, con la manipulación (el masaje) que hace Andrea del cuerpo masculino, un Adrián vencido, sin “proyecto” alguno, observado y objeto de una seductora femenina viril, heredera del “traidor” de la revolución, su abuelo Plutarco Elías Calles, el “Jefe Máximo,” conspirador en el asesinato de Villa y fundador del Partido Nacional Revolucionario, el partido del poder en México durante el resto del siglo XX. En una posición inferior y pasiva, a merced de una mujer fuerte que lo seduce, que le da masaje, que dirige y controla su discurso, aunque no llega a convencerlo de que escriba la biografía de su abuelo igual que hizo la de Villa, Adrián queda objetivado por la mirada femenina.

Sin embargo, Andrea, representante de esta nueva clase de mujeres empoderadas, seductora y observadora del estereotipo paródico y obsoleto de Villa, constituye una amenaza que lleva a la conclusión ambigua del drama. En un último gesto patriarcal, Adrián “se alza en pie, cargándola” y “la lleva al dormitorio” para completar el acto carnal (115). Pero el acto seductor carece de clímax; se trata de una seducción frustrada: un coito literalmente interrumpido o jamás iniciado debido a la impotencia del protagonista. Acto seguido aparece Villa en escena montado en un fálico cañón gigante para representar, en términos bélicos, la ansiedad a la castración y la impotencia del macho frente a la mujer fuerte: “Villa prende la mecha del cañón... Dispara. Pero la punta del cañón cae al suelo.” Luego de esta escena simbólica, y paródica, de la impotencia, sale Adrián con sus zapatos en las manos y declara: “No pude... [...] No voy a poder...olvidarla.”

Una fastidiada Andrea aparece también para presenciar, con el público, la representación figurativa de tal inutilidad erótica: “*Viene molesta, irritada. La irrita todavía más la pequeña bala que cae del cañón y bota en el suelo*” (115). La amenaza que representa esta nueva mujer frente al macho impotente pone en escena el (deseo por el) desplazamiento histórico del hombre en el México de los 80s y 90s. Es un desplazamiento doble: en el discurso histórico y en el erótico. La historia nacional ya no puede (o no debe) desdoblarse en función de un patriarcado excluyente de la nueva mujer empoderada; asimismo, se rechaza el deseo machista que ignora el deseo y, casi literalmente, el orgasmo de la mujer: el “problema” del hombre “es cuando llega” (Berman 20).

En una obra de Carmen Boullosa, *Cocinar hombres*, el rechazo de tal discurso imagina una sociedad sin hombres donde las mujeres—especie de Amazonas, semidiosas o taumaturgas—pueden crear de la nada (cocinar) justo el tipo de hombre que necesitan “a la medida de [su] deseo” (Flores 67). Tal revisionismo teatral (la exclusión utópica de hombres en Boullosa, la parodia *camp* contra íconos en Berman)

comparte con la *performance* la sugerencia de que la identidad nacional es directamente inasequible; sólo accesible mediante la parodia callejera de estereotipos. Interpretando la labor de Astrid Hadad, una artista del género *performance* que se enfoca en la política de la representación, Taylor y Costantino señalan que Hadad “takes on some of the most ‘Mexican’ icons [because] Mexico is only visible through cliché [...] known solely ‘in translation’” (19). Es una traducción cultural que usa el cliché, la parodia y el exceso reiterativo de íconos y estereotipos nacionales, raciales y étnicos, para cuestionar su existencia y la manera en que son reproducidos y consumidos.

En un ejemplo típico, “Heavy Nopal,” Hadad crea un *tableau vivant* basado en el *leitmotif* de la vendedora de flores, del pintor Diego Rivera. La acumulación de estereotipos (vendedora, soldadera, indígena enjoyada, indumentaria exótica, enigmática mirada) en una sola figura excesiva que porta “over-marked images of telegenic ethnicity” representa una denuncia de la estructura del discurso cultural: “the rigid structuring of cultural visibility,” un discurso que recurre a tales imágenes étnicas para definir la identidad nacional (Taylor y Costantino 20). Mediante esta representación excesiva, un gesto *performativo* y teatral, de acumulación abigarrada y caótica de “imágenes” étnicas, se desajustan los códigos semánticos establecidos y se sacude la conciencia contra el reduccionismo, permitiendo la captación de la violencia discursiva subyacente.

Se intenta con ello subvertir los papeles de género sexual en las culturas latinoamericanas, que tradicionalmente se han descrito en función de los conceptos socioculturales de machismo y marianismo, el primero de los cuales alude a valores de la masculinidad tales como “bravery, honor, dominance, aggression, sexism, sexual prowess, and reserved emotions” (Nuñez et al. 3; Stevens 90-95). El término no implica necesariamente una hipermasculinidad negativa, pues incluye la caballerosidad o “chivalry.” A su vez, el marianismo se refiere a las expectativas del papel de la mujer como ancla del hogar, enfatizando los valores de la pasividad, la pureza y la sumisión: “passivity, self-sacrifice, and chastity” (Nuñez et al. 3), aunque tampoco el término es absolutamente peyorativo pues eleva a la mujer en cuanto matriarca y pilar de la familia. Ambos conceptos son complementarios, si bien la obra de Berman dirige su crítica contra el machismo hipermasculino asociado con el estereotipo de Pancho Villa. Ello se justifica porque en el contexto histórico-social de Latinoamérica (y el caso de México es similar) se ha dado una “masculinización del poder” que desde hace unos sesenta años viene enfrentando una “crisis” debido en parte a la mayor participación social de la mujer (Horn 8-15).

A final de cuentas, *Entre Villa y una mujer desnuda*, producto de esta crisis, ofrece una salida para la mujer oprimida. Porque, según explica Berman, la función de la obra es “terapéutica,” una “metáfora útil en la vida” para liberar a la mujer de la opresión y permitirle rechazar los juegos machistas: “ya no, ya no juego ese juego” (A’Ness 61). Pero más allá de la idea del teatro prescriptivo, la dramaturgia de Berman, como señala Burgess, propone la ambigüedad en la identidad del sujeto (femenino o masculino), trátase de una identidad forjada por la historia y reelaborada por el discurso oficial, o bien como producto de culturas atávicas o de elaboraciones epistémicas a partir de sujetos marginales. Tal propuesta teatral no busca ni encuentra respuestas, lo que se demuestra por los “cabos sueltos” de la conclusión abierta: “loose ends,” “the threads that the characters try to weave come unraveled, and in some sense, so do the plays that contain the characters” (Burgess 145, 156). Lo que sí busca es destruir para crear, y viceversa: “creative destruction, or perhaps destructive creation” (152). La relectura de la historia mediante la reinscripción de la mujer es un acto destructivo de la tradición, pero también un acto creador de una nueva realidad—un teatro que exige la puesta en escena de hechos ya realizados en el terreno de la realidad histórica: la apertura social y el ascenso de la mujer exigen el rechazo de clichés machistas ya inoperantes, o que debieran serlo.

Cuando el acto teatral reivindica otra realidad, la de la “Historia con hache mayúscula,” se ha operado una invasión del discurso patriarcal mediante la corrección generada por la perspectiva femenina. Al Villa idealizado (mejor: ideologizado o discursivo) de Andrés hay que confrontarlo con su doble: el Villa paródico que apunta hacia *otra* posibilidad discursiva, pues el objetivo del *camp* es “desnaturalizar” la “normalidad” del discurso mediante la imitación en farsa del original (Niebylski 129). Esta corrección burlesca conduce potencialmente a la relectura de la historia que rescate, por ejemplo, no sólo al Villa histórico sino al erótico que contaba con varias esposas, el que era susceptible al culto de la personalidad o al responsable de una masacre de mujeres (Katz, *Life*, 255-59; 283; 628).

Además, como se apuntó antes, la otredad representada está vinculada con un nuevo escenario social de reajustes en que el sujeto, incapaz de resolver el problema de su identidad, se ve forzado a la ambivalencia, la cual es un reflejo de su limitada agencia, su atrapamiento o victimización en un entorno de crisis (Taylor 59; Boling 16-17): Adrián, sexual y discursivamente impotente, escapa a medio vestir del escenario, sin “poder,” mientras que Andrea “se queda sola, dos copas de cognac en sendas manos,” frustrada y en espera de un posible amante que comulgue con su relectura revisionista,

un sujeto femenino abierto a la potencialidad que ha resultado de la destrucción exhibida en escena. En palabras de Magnarelli: “Berman offers no prescription for change, perhaps because that future narrative is not yet writable, indeed it may not be thinkable” (70).

Esta ambigüedad estratégica que cierra la obra es similar a la propuesta por Rosario Castellanos en *El eterno femenino*, en la voz de sor Juana: la mujer ha sido forzada a pasar por “las horcas caudinas” del discurso patriarcal, una “versión estereotipada y oficial.” Pero la respuesta no puede ser la de “presentarnos como lo que fuimos,” una meta imposible, sino “por lo menos, como lo que creemos que fuimos” (87). La creencia ambivalente pero posible de que la mujer puede representarse al menos así, mediante la “exageración” de la “farsa” y la “caricatura” a las que también recurrió Castellanos (22), es preferible a la alternativa de dejar que el discurso dominador masculino siga perpetuando versiones estereotipadas de la mujer.

Obras Citadas

- A’Ness, Francine, “Diálogo con Sabina Berman”, en Bixler *Sediciosas*, 43-63.
- Bartra, Roger, *La jaula de la melancolía. Identidad y metamorfosis del mexicano*. México: Debolsillo, 2005.
- Berman, Sabina, *Entre Villa y una mujer desnuda. Muerte súbita. El suplicio del placer*. México: Escenología, 1998.
- Bethell, Leslie, ed. *A Cultural History of Latin America: Literature, Music and The Visual Arts in the 19th and 20th Centuries*. Cambridge: Cambridge UP, 1998.
- Bixler, Jacqueline E. “Entre Berman y una historia desnuda” (Universidad Veracruzana),
<http://cdigital.uv.mx/bitstream/123456789/4643/1/200271P107.pdf>
- _____. “From Ecstasy to Heresy: The Theater of Sabina Berman”. *The Theater of Sabina Berman. The Agony of Ecstasy and Other Plays*, translated by Adam Versény, with an essay by Jacqueline E. Bixler. Carbondale, IL: Southern Illinois UP, 2003, xx-xxvii.
- _____. compiladora, *Sediciosas seducciones: sexo, poder y palabras en el teatro de Sabina Berman*. México: Escenología, 2004.
- Boling, Becky. “Reenacting Politics: The Theater of Griselda Gambaro”, en Larson y Vargas, 3-22.

- Burgess, Ronald D. "Sabina Berman's Undone Threads", en Larson y Vargas, 145-58.
- Castellanos, Rosario. *El eterno femenino*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- Chandler, Brian T. "Writing the Space Between: Sabina Berman's *Entre Villa y una mujer desnuda*". *Confluencia* 28, 2, 2013, 66-79.
- Cypess, Sandra Messinger. "From Colonial Constructs to Feminist Figures: Re/visions by Mexican Women Dramatists", *Theater Journal* 41, 4, 1989, 492-504.
- Dauster, Frank N. *Historia del teatro hispanoamericano: Siglos XIX y XX*. México: Ediciones de Andrea, 1973.
- De la Vega Alfaro, Eduardo. "The Decline of the Golden Age and the Making of the Crisis", en Maciel y Hershfield, 165-91.
- Eagleton, Terry. "Ideology and its Vicissitudes in Western Marxism", en *Mapping Ideology*, edited by Slavoj Žižek. New York: Verso, 1994, 179-226.
- Flores, Yolanda. *The Drama of Gender: Feminist Theater by Women of the Americas*. New York: Peter Lang, 2002.
- Gonzales, Alejandra. "Entre Villa y una mujer desnuda Study Guide", Miracle Theater Group, 2009,
<http://bilingualteacherresource.yolasite.com/resources/PanchoVillaEnglish.pdf>
- Hernández, Luisa Josefina. *Popol Vuh y La paz ficticia* (México: Novaro, 1974).
- Horn, Maja. *Masculinity After Trujillo: The Politics of Gender in Dominican Literature*. Gainesville: UP of Florida, 2014.
- Katz, Friedrich. "From Alliance to Dependency: The Formation and Deformation of an Alliance Between Francisco Villa and the United States", en *Rural Revolt in Mexico: U. S. Intervention and the Domain of Subaltern Politics*, edited by Daniel Nugent, foreword by William C. Roseberry. Durham: Duke UP, 1998, 239-57.
- _____. *The Life and Times of Pancho Villa*. Stanford: Stanford UP, 1998.
- King, John. "Cinema", en Bethell, 455-518.
- Krauze, Enrique. *Biografía del poder. Caudillos de la revolución mexicana (1910-1940)*. México: Tusquets, 2002.
- Larson, Catherine, and Margarita Vargas, editors. *Latin American Women Dramatists: Theater, Texts, and Theories*. Bloomington: Indiana UP, 1998.
- Macías-González, Víctor M., and Anne Rubenstein. "Introduction: Masculinity and History in Modern Mexico", en *Masculinity and Sexuality in Modern Mexico*, edited by Víctor M. Macías-González and Anne Rubenstein. Albuquerque: U of New Mexico P, 2012, 1-21.

- Maciel, David R. and Joanne Hershfield, editors. *Mexico's Cinema: A Century of Film and Filmmakers*. Wilmington, DE: Scholarly Resources, 1999.
- _____. "Women and Gender Representation in the Contemporary Cinema of Mexico", en Maciel y Hershfield, 249-65.
- Magnarelli, Sharon. "Tea for Two: Performing History and Desire in Sabina Berman's *Entre Villa y una mujer desnuda*", *Latin American Theatre Review*, 30, 1, 1996, 55-74.
- Martin, Gerald. "Narrative Since 1920", en Bethell, 133-225.
- Meléndez, Priscilla. "Marx, Villa, Calles, Guzmán...: Fantasmas y modernidad en *Entre Villa y una mujer desnuda* de Sabina Berman", *Hispanic Review*, 72, 4, 2004, 523-46.
- _____. *La dramaturgia hispanoamericana contemporánea: teatralidad y autoconciencia*. Madrid: Pliegos, 1990.
- Mulvey, Laura. "Visual Pleasure and Narrative Cinema", en *Feminisms: An Anthology of Literary Theory and Criticism*, edited by Robyn R. Warhol and Diane Price Herndl. New Brunswick, N.J.: Rutgers UP, 1991, 432-42.
- Monsiváis, Carlos. "El fin de la diosa arrodillada", *Nexos*, 1º. febrero, 1992.
- Niebylski, Dianna C. *Humoring Resistance. Laughter and the Excessive Body in Contemporary Latin American Women's Fiction*. Albany: SUNY P, 2004.
- Núñez, Alicia, Patricia González, Gregory A. Talavera, et al. "Machismo, Marianismo, and Negative Cognitive-Emotional Factors: Findings From the Hispanic Community Health Study of Latinos Sociocultural Ancillary Study", *Journal of Latina/o Psychology*, 4, 2, 2016, 202-17.
- Patiño, Brenci. "*Entre Villa y una mujer desnuda*: Sabina Berman y el feminismo mexicano contemporáneo", *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, 11, 27, 2005, 109-116.
- Poniatowska, Elena. *Hasta no verte Jesús mío*. México: Ediciones Era, 1984.
- Reed, John. "¡Viva Pancho Villa!", en *Mexico Otherwise: Modern Mexico in the Eyes of Foreign Observers*, edited by Jürgen Buchenau. Albuquerque: U of New Mexico P, 2005, 155-63.
- Rogers, V. Daniel. "Cabronas, palabrotas y otras amenazas a la nación: La Diana Cazadora y *Entre Villa y una mujer desnuda*", en Bixler *Sediciosas*, 151-60.
- Sánchez, Fernando Fabio. *Artful Assassins. Murder as Art in Modern Mexico*. Translated by Stephen J. Clark. Nashville: Vanderbilt UP, 2010.

- Stevens, Evelyn P. "Marianismo: The Other Face of Machismo in Latin America", en *Female and Male in Latin America*, edited by Ann Pescatello. Pittsburgh: U of Pittsburgh P, 1973, 89-101.
- Taylor, Diana, and Roselyn Costantino. "Unimagined Communities", en *Holy Terrors: Latin American Women Perform*, edited by Diana Taylor and Roselyn Costantino. Durham: Duke UP, 2003, 1-24.
- Taylor, Diana. *Theater of Crisis: Drama and Politics in Latin America*. Lexington: UP of Kentucky, 1991.
- Wehling, Susan R. "Typewriters, Guns, and Roses: Shifting the Balance of Power in Sabina Berman's *Entre Villa y una mujer desnuda*", *Letras Femeninas*, 24, 1/2, 1998, 69-79.
- White, Hayden. *The Content of the Form. Narrative Discourse and Historical Representation*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1990.
- Woodyard, George, editor. *Teatro hispanoamericano del siglo XX: 1980-2000*, Tomo I. Ottawa, Canada: Girol Books, 2003.