



HAL
open science

Historia y humor en "Entre Pancho Villa y una mujer desnuda" (Axe VI, Symposium 26)

Maricruz Castro Ricalde

► **To cite this version:**

Maricruz Castro Ricalde. Historia y humor en "Entre Pancho Villa y una mujer desnuda" (Axe VI, Symposium 26). Independencias - Dependencias - Interdependencias, VI Congreso CEISAL 2010, Jun 2010, Toulouse, Francia. halshs-00496268

HAL Id: halshs-00496268

<https://shs.hal.science/halshs-00496268>

Submitted on 30 Jun 2010

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

HISTORIA Y HUMOR EN *ENTRE PANCHO VILLA Y UNA MUJER DESNUDA*

Maricruz Castro Ricalde

Tecnológico de Monterrey, campus Toluca, México

Coordinadora de la Cátedra de Humanidades

maricruz.castro@itesm.mx

Hablar de Sabina Berman como una de las dramaturgas mexicanas más sobresalientes del siglo XX, junto con iconos de la talla de Luisa Josefina Hernández, es tal vez reducir su prolífica labor como creadora. Novelas, poemas, crónicas, ensayos críticos y periodísticos, le dan la mano a obras teatrales tanto para niños como para adultos. En este oficio ha destacado, en especial, dado que ha perseverado mucho más en él que en el resto de los géneros literarios. Textos como *La grieta* (1987), *Muerte súbita* (1988), *Molière* (1998) o *Feliz nuevo siglo, doktor Freud* (2000) forman parte de la cultura teatral en México.

Berman comenzó su incursión en la escritura de guiones cinematográficos de manera temprana. Basándose en el cuento “Una muñeca vestida de azul” de Delfina Careaga, realizó junto con ella el guión cinematográfico *La tía Alejandra*, en 1974, cuando sólo tenía 18 años. Esta obra obtuvo el Ariel, concedido por la Academia de Ciencias y Artes Cinematográficas de México, en 1979, una vez que fue filmada por el entonces ya prestigiado realizador Arturo Ripstein. Quince años después, Berman rodó el cortometraje *El árbol de la música* (1994), del cual también es autora. Es decir, cuando comienza a preparar el proyecto de su primer largometraje como directora, no es ajena ni a la construcción de narrativas ni a su puesta en escena. Por el contrario, el éxito de crítica y de público de obras teatrales varias y, en concreto, la de *Entre Villa y una mujer desnuda* (1993), tal vez la alentó a que, poco tiempo después, concretara la filmación de la película estrenada en 1995.

Responsable del guión, el filme fue rodado al alimón con Isabelle Tardan. Su recepción fue semejante a la del espectáculo en vivo, pues obtuvo reconocimientos varios en la época de su proyección y hasta la fecha continúa comercializándose en formato dvd y exhibiéndose en la televisión mexicana, abierta y de pago, en forma regular. Desde el título, se advierte una ligera provocación y un deseo de despertar la curiosidad de los espectadores, puesto que no sólo invoca a una conocida figura de la Historia mexicana sino que la sitúa en uno de los extremos de una elección posible: se trata de escoger a Villa o a una mujer desnuda. La formación de este binomio enseguida apela, por lo menos, a dos pares culturales: Historia (con mayúscula: pública y colectiva) e historia (con minúscula: la del sujeto y en singular); varón y mujer. Según la pensadora Ileana Rodríguez es al analizar duplas como trabajo intelectual/trabajo manual, inteligencia/cuerpo, metrópoli/colonia, se puede contribuir “en la formación del contradiscurso hegemónico (sede del género y la etnia).”¹ Berman, por lo tanto, en su filme desconstruiría en su filme la noción de supremacía de un plano sobre otro y, desde una perspectiva irónica, plantearía la posibilidad de otro tipo de vinculación tanto entre los sujetos públicos y privados, los varones y las mujeres, la masculinidad y la feminidad. En la película que analizamos, el humor y los recursos cinematográficos son procedimientos gracias a los cuales Sabina Berman debilita estereotipos y da voz a sujetos casi siempre silenciosos o silenciados.

Revolución y género

Francisco Villa es, tal vez, la figura de la historia mexicana más aludida por el cine de este país. Ha sido interpretado por actores tan icónicos como Domingo Soler y Pedro Armendáriz; en películas memorables (*Vámonos con Pancho Villa* de Fernando de Fuentes, 1935) y otras, no tanto (*Así era Pancho Villa* y *Pancho Villa y la Valentina* de Ismael Rodríguez, 1957 y 1958, respectivamente; *Cuando viva Villa es la muerte* de Joselito Rodríguez, 1960). No es de extrañar, pues varios de los títulos que sobresalieron en la llamada edad de oro están ligados al periodo revolucionario (por ejemplo, *Flor Silvestre* y *Enamorada* de Emilio “El Indio” Fernández, de 1943 y 1945, respectivamente), desde un enfoque que privilegia discursivamente a quienes se levantaron en armas y se solidariza con los menos favorecidos económicamente. El proyecto de nación que se va forjando desde los ámbitos más diversos tiene en el cine uno de sus

¹ Ileana Rodríguez, “Género, etnia, nación” en *Casas de las Américas*, año XXXI, núm. 183, La Habana, abril-junio, 1991, pp. 62-70.

más fuertes promotores y en él también se reflejan las contradicciones y las tensiones existentes, en torno de tan famoso personaje.²

Jorge Ayala Blanco afirma que “A diferencia de películas de la época [principio de los años treinta] como *La sombra de Pancho Villa* de Contreras Torres y *Enemigos* de Chano Urueta (1933), que sólo alcanzan a percibir esa guerra civil como una anécdota apta para la demagogia, en las películas de Fernando de Fuentes se consigue un tratamiento serio de la revolución.”³ Este crítico, al detenerse en *Vámonos con Pancho Villa*, subraya elementos que, con sus debidas transformaciones, Sabina Berman e Isabelle Tardan retomarán seis décadas más tarde: la interrelación entre lo individual y lo colectivo y “cómo la revolución va a trastornar la vida de sus personajes sencillos”.⁴ De Fuentes recupera el carácter ambivalente del personaje histórico, a diferencia de las realizadoras, quienes si bien lo muestran capaz de ser violento con sus amantes y un manso cordero ante su madrecita, eligen la parodia para cuestionar el estereotipo del macho y el papel que desempeña éste en las relaciones amorosas.

Por otra parte, la imagen de las mujeres, filtrada por la tradición cinematográfica, es binaria y conservadora. Son excepcionales los ejemplos que propondrían otros modelos, distintos a los del “ángel del hogar” y la mujer pecadora, ambos de claras reminiscencias decimonónicas. Este par también se nutrió de los esquemas hollywoodenses y fungió como una de las columnas vertebrales de los melodramas más aceptados, entre los años cuarenta y cincuenta. En el caso del cine que tenía a la Revolución Mexicana como protagonista o como marco contextual, para apuntalar las representaciones de la virilidad, asociadas a la fortaleza y el ejercicio del poder, las de la feminidad cristalizaban en personajes sumisos y pasivos o que, finalmente, terminaban rendidas ante el avasallamiento del macho. Julia Tuñón, al analizar las películas del “Indio” Fernández identifica constantes en su obra, las cuales construyen los modelos tradicionales que siguen siendo punto de referencia “y que para mucha gente es el cine mexicano por antonomasia”: la asociación de la mujer con la naturaleza; su condición de inacabamiento y necesidad de ser complemento del hombre y, al mismo tiempo, ser complementada por él; su

² Para Julia Tuñón, en el cine de Fernández hay “un intento deliberado y consciente, una acción dirigida a un objetivo preciso, [...] la creación de un cine mexicano que ayude a crear conciencia de la nacionalidad.[...] Para él, muy de acuerdo con la idea vasconcelista, el arte debe revelar la esencia de México y mostrar su grandeza. Su cine tiene un carácter didáctico y, como el muralismo, integra las artes y tiene una función social” Tuñón, Julia, *Los rostros de un mito, Personajes femeninos en las películas de Emilio Indio Fernández*, 1ª. reimp., México, Conaculta, 2003 [2000], pp. 25, 31.

³ Jorge Ayala Blanco, *La aventura del cine mexicano, en la época de oro y después*, México, Grijalbo, 1993, p. 17.

⁴ *Ibid.*, 21-26.

subordinación, su correspondencia con los espacios privados y con el apego a la tierra, a la casa, a la familia.⁵

La obra teatral de Sabina Berman y, después, su adaptación cinematográfica recuperan a este polémico sujeto de la historia nacional, en una época en la que había dejado de tener la constante presencia mediática –que no en el imaginario popular– del periodo aludido.⁶ La película aborda el tema de las relaciones interpersonales entre una pareja que busca una fórmula que compatibilice sus puntos de vista: Gina, una empresaria, desea algo más que sexo en su vida amorosa; pero Adrián, un periodista que está escribiendo un estudio sobre ese héroe revolucionario, no desea ir más allá del contacto físico. El espíritu machista del personaje histórico será un factor relevante, al intervenir en las decisiones del protagonista sobre cómo vincularse afectivamente. El título del filme, *Entre Pancho Villa y una mujer desnuda*, se refiere también a la elección que debe ejercer Adrián: optar por una subjetividad masculina que descansa en el autoritarismo del macho o construir una nueva que borre las desigualdades y desjerarquice la relación entre los géneros. Las duplas, no obstante, son rotas por la puesta en escena, debido a que, en forma constante, tres personajes ocuparán el encuadre: pueden ser Gina, Adrián y Villa, alter ego del periodista, que lo increpa, le aconseja, lo orilla a actuar de cierta forma; o bien, Gina, Adrián e Ismael, al plantearse el triángulo amoroso, en el que es ella quien está en posibilidad de escoger a cualquiera de los dos tipos distintos de varón presentados; e, incluso, Gina, su socia e Ismael, en los espacios de la empresa, a través de los cuales se establece la autosuficiencia económica y profesional de la protagonista, pero también su constante preocupación por el rumbo de su vida amorosa.

La primera imagen del filme es una toma general del desierto, coloreada en sepia. Pocos segundos permanece vacía y enseguida un jinete cabalgando en *head on* acercándose a la cámara va colmando el plano. En *off*, escuchamos decir a la voz femenina: “Perdón por la respiración, pero es que este hombre me excita”. Es Gina, quien junto con su socio Ismael está viendo supuestas tomas cinematográficas de archivo de Francisco Villa. Mediante el diálogo –desarrollado tanto a cuadro como en *off* sobre las imágenes del jinete en acción– se advierte la

⁵ Tuñón, *ob.cit.*, 209-215.

⁶ Berman aprovecha el título de la novela del escritor ecuatoriano Jorge Enrique Adoum, *Entre Marx y una mujer desnuda* (1976). Esta narración fue conocida en México, al obtener el prestigiado premio Xavier Villaurrutia; el texto de Adoum motivó la película del mismo nombre, dirigida por Camilo Luzuriaga, en 1996.

animadversión del joven hacia Adrián y, al mismo tiempo, la relevancia del personaje histórico en la vida íntima de ella:

Gina: [...] es la metáfora perfecta de mi relación con Adrián: Llega a mi casa, llega con toda su fuerza varonil, brutal y salvaje. Llega a mi cuarto, a mis labios, me destroza por dentro. Luego desaparece. Se esfuma dos o tres días o dos o tres semanas...

Ismael: ... o meses...

Gina: ¡Cómo crees! Nunca ha desaparecido meses.⁷

El planteamiento escénico de esta primera secuencia, reforzado por el desenvolvimiento actoral y los diálogos, establece el tono fársico de la historia, plena de humor e ironía. Al mismo tiempo, esboza la naturaleza de su vínculo amoroso, el modelo varonil que la seduce y la disfuncionalidad de su relación. Todo esto cambia drásticamente, al finalizar el filme: desaparece Villa en las tomas de la última secuencia, Gina rompe en definitiva con Adrián y decide darse una oportunidad al irse a vivir con su joven socio; opta, entonces, por otra forma de ser masculina y el espectador puede entrever la armonía entre la nueva pareja.

Antes de abordar, plenamente, el tema de nuestro interés, deseo advertir sobre un subtexto de la historia contemporánea de México que se insinúa en la película y es el de la insurrección en Chiapas, iniciada el primero de enero de 1994. Sin declararlo de manera abierta, todo parece indicar que Adrián trabaja en *La Jornada*, uno de los periódicos mexicanos que documentó con más detalle y apertura la rebelión chiapaneca. En medio de una plaza invadida por militares, judiciales, pancartas y pintas, se le escucha: “[...] no pasó nada otra vez; otra vez no pasó nada. Las tropas democráticas perdieron otro bastión. Nuestra es la justicia todavía, pero estamos con el ánimo golpeado.” El estilo es muy semejante a los mensajes enviados por Marcos, líder del levantamiento. En este sentido, los acontecimientos del sureste mexicano serían una nueva “Revolución traicionada”, idea que retoma en el último capítulo de la película, cuando se lamenta que la democracia, la justicia y el pobre país hayan sido traicionados, y que la Revolución de 1910 haya sido asesinada como lo está siendo la del fin del siglo pasado.

⁷ *Entre Pancho Villa y una mujer desnuda*, 1995. Dirección: Sabina Berma e Isabelle Tardan. Producción: Telecine. Guión: Sabina Berman, sobre su obra teatral homónima. Con: Diana Bracho, Arturo Ríos y Jesús Ochoa. [Todos los diálogos citados en este trabajo provienen de la transcripción directa del filme].

Cuestionando los mitos

A pesar de la centralidad de Pancho Villa en la obra de Berman, el personaje histórico es puesto en suspenso y, en cambio, se recuperan los mitos forjados alrededor de Villa como ser humano. La carencia de datos precisos como fechas, acciones heroicas sobresalientes, información sobre sus batallas y su ejército contribuye a hacer a un lado la perspectiva que sobre la Historia patria se ha difundido.⁸ Los pasajes recreados sobre él, a partir de la libre imaginación de Gina o bien, motivada por el libro que está concluyendo Adrián sobre el llamado Centauro del Norte, omiten cualquier fragmento reconocible de los documentos oficiales, pero privilegian los vinculados a sus interrelaciones personales.

El mito habla de la enorme capacidad amorosa del general, a tal grado que se dice que sus mujeres se contaban por centenas: “Trescientas tuvo”, asegura Gina y Adrián añade: “El número se pierde en lo mítico”. Sobre la cantidad de hijos procreados, el mismo Villa es incapaz de precisar. Berman no refuta tal mito, pero al abundar sobre él, lo modifica radicalmente. La primera secuencia se presenta dentro de un tiempo condicional⁹ e ilustra el trato de Villa hacia una de sus amantes. En ella se traslada al espectador al pasado y, a decir por el aspecto físico del personaje, a la segunda década del siglo XX. Por la información que se extrae del diálogo y las imágenes, el público se entera de que la hermosa propiedad desplegada ante sus ojos fue regalada a una joven, “hija de familia”, en reciprocidad a sus favores amorosos. Aunque han pasado varios meses desde que la visitó por última vez, ella le ofrece un té, pero el general le pide una taza de café. La mujer se niega: “No soy tu criada”. La autora, para mostrar el carácter de Villa, recurre a un antiguo cuento tradicional en el que el varón le pide a varios animales domésticos que le cumplan sus deseos: primero a un hermoso perico y después a un saludable gato. Como es lógico, ninguno se inmuta y ante los ojos de su dueña, Pancho los mata de un tiro. Antes de que dispare en contra de “Siete leguas”, su famoso corcel, la mujer acepta ir por el café, aunque demasiado tarde: al verla llegar con la taza en la mano, el general le descarga la pistola en el pecho.

⁸ Escasamente se mencionan hechos como que Villa encabezó la única invasión habida a territorio estadounidense u opiniones como que la falta de habilidad en la negociación fue su perdición.

⁹ La continuidad cinematográfica en tiempo condicional presenta las acciones en un tiempo irreal, producto de la ensoñación, el delirio o la imaginación de algún personaje o del narrador del texto fílmico. Cfr. Joseph Mascelli, *Las cinco c's de la cinematografía*, México, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, 1993.

El dicho popular mexicano reza: “Se lo digo a Juana para que lo entienda Chana”,¹⁰ síntesis de esa vieja anécdota recreada por Berman y gracias a la cual deja en claro en qué se fundamentan los vínculos interpersonales de Pancho Villa. Por una parte, la incapacidad para sostener una relación amorosa estable: acude a ver a la joven con evidentes intenciones de intercambio sexual. Al no encontrar la acogida esperada, se impone la necesidad de aclarar en quién reposa la autoridad, la jerarquía y, en suma, el poder. Para ello se requiere de la violencia, expresada de manera física, verbal y simbólica (mediante la agresión en contra de los animales y el asesinato de la mujer, la manera como le habla y el manejo del área dominante del encuadre, respectivamente).

Berman sitúa a Villa en los primeros planos y deja a la joven en un segundo o último nivel; a él lo ubica en la parte superior y a ella, en la inferior del área fotografiada; la angulación en picada favorece que el espectador sopesa el contraste de la altura existente entre ambos; le concede al varón más tiempo a cuadro y a la mujer, una duración mayor fuera del mismo.

La realizadora aprovecha tales recursos para demostrar quién ejerce el poder en esa relación y cómo, cuando lo que predomina es un vínculo sustentado en la verticalidad de las jerarquías, el diálogo no es una opción y la única salida posible ante cualquier titubeo es la violencia.¹¹ El uso de la fuerza, no obstante, es ineficaz para apuntalar un nexo afectivo entre sujetos y sólo resulta útil en un binomio sujeto/objeto. De ahí que la brutalidad ejercida resulte en la apropiación del otro, en su anulación y su objetualización.

Es obvia la intertextualidad establecida entre las distintas escenas de la primera secuencia y el conflicto protagonizado por Gina. Desde “Un té”, primer segmento de la película, expresa su rechazo a ser considerada como un mero objeto sexual: comunica su deseo de que Adrián, antes de hacer el amor, por lo menos tome con ella una taza de alguna infusión, intercambie un par de palabras (“hablen como seres humanos”), permanezca un tiempo un poco más largo que el usual en sus citas amorosas. La negativa de este personaje masculino contrasta con la petición de Ismael de que lo inviten, justamente, a un té en el momento en el que le entrega a Gina las fotografías de Pancho Villa para la portada del libro de Adrián. Recordemos que es también “un

¹⁰ En el refranero popular hay diversas variantes de esta idea, como “Se lo digo a Juan para que lo oiga Pedro”, “Al revés te lo digo para que me entiendas” o “Te lo digo a ti, mi hija, para que lo entiendas tú, mi nuera”. En todos los casos, se alude al deseo de conseguir el entendimiento de una persona, mediante un recurso eufemístico.

¹¹ En la mente de Adrián, Villa lanzará a Ismael desde una azotea, cuando se sabe desplazado en los afectos de Gina. En la última secuencia del filme, la imaginará muerta, víctima de sus disparos, después de haberla perseguido por el departamento del cual se ha mudado.

té” el ofrecido por la futura víctima a Villa y su actitud denota el enojo ante la prolongada ausencia del general, su deseo de no ser tratada como una simple prostituta.

Ute Seydel observa, al analizar a los protagonistas de *Los recuerdos del porvenir* de Elena Garro y *Pedro Páramo* de Juan Rulfo, que su declive como representantes del poder se vincula con la pérdida definitiva de la amada.¹² En la película de Berman pasa algo similar: Villa parece herido de muerte y luego se desvanece, cuando Gina se resiste a los nuevos galanteos de Adrián. Antes, en una divertida secuencia incluida en “Una luna llena”, se vuelve a abrir un paréntesis sobre el mito villista, cuando él acude a visitar a su madre. La debilidad exhibida ante ella aminora sensiblemente el imaginario de poderío que se cierne alrededor del héroe.

La distribución de los espacios y los recursos cinematográficos empleados invierten la situación de poder exhibida por el héroe hasta el momento, al conferirle el dominio pleno a su progenitora, doña Micaela, y una jerarquía menor a Francisco. El plano general que muestra a la diminuta anciana de pie y al hijo arrodillado pidiéndole disculpas por no haberle ido a ver después de dieciocho años; el sugerente plano regresivo de un *close-up* de Pancho besándole el descalzo pie a la madre; la angulación que propone una imagen inversa a la del tiempo condicional inmediato anterior; en relación con la secuencia del general y su amante, ahora es Villa quien es visto desde un movimiento en picada, pues Micaela se encuentra arriba de “Siete leguas”; el tono de regaño de la mujer frente a la sumisión y los ruegos del varón; y, finalmente, la agresión física proviene de la madre hacia el hijo, mediante los golpes y las cachetadas que le asesta por “ladrón”, “asesino”, “cusco”.¹³

Es precisamente en el momento del declive del poder de Adrián sobre Gina, cuando Villa aparece en el tiempo presente para inmiscuirse en las decisiones del periodista. Después de haberle prometido cambiar y tener relaciones sexuales con ella, Adrián sale por cigarros y desaparece durante varios meses. La protagonista decide involucrarse amorosamente con Ismael y aquél, a recuperarla. Ternura mentida, palabras falsas, insistencia, piropos, “tocar las cuerdas

¹² Cfr. SEYDEL, Ute, “Desmitificación de la historiografía oficial y del discurso nacionalista: Elena Garro y Juan Rulfo” en Maricruz Castro *et al* (eds.), *Escrituras en contraste. Femenino/masculino en la literatura mexicana*, México, Juan Pablo Editores, 2004, pp. 43-86.

¹³ En otro lugar he planteado la idea, a partir del análisis de chistes misóginos que circulan por internet, la razón por la cual la noción de la maternidad no forma parte del espacio aludido en los chistes: “la mujer está construida en ellos como lo ajeno, como un universo que se toca con el del varón por razones circunstanciales o de necesidad. La madre, pues, no es mujer.” Cfr. Maricruz Castro Ricalde, “Guía para misóginos” en *Media Comunicación*, año 5, no. 34, México, agosto 15, 1998. Así, al someterse a la madre, en realidad el macho no se está sometiendo a una mujer.

con más fineza” son los consejos del general. Ante el fracaso de esas instancias el sexo es el siguiente recurso:

Adrián: Es una mujer pensante

Villa: ¿Y eso qué es?

Adrián: Se gana la vida sola, ¿con qué la obligo?

Villa: ¡Cómo que con qué! (Se toca los genitales)

La conversación es la gran ausente en los intercambios verbales de los protagonistas. Siempre es la mujer quien incita al varón a que le cuente sobre sus hijas, acerca de su libro, que platique de su grupo “Democracia y Derechos Humanos” al cual pertenece o le dé detalles acerca de su trabajo. Adrián no sólo se opone a esa invitación al diálogo, sino que expresa su firme rechazo a saber más sobre ella: su hijo, sus intereses, su desempeño laboral. Cuando inicia lo que pareciera ser una charla, el personaje masculino toma las riendas, conduce los tópicos, hasta convertirla en una discusión. Gina no puede hablar con Adrián sobre el inminente fracaso de su vínculo amoroso y esto origina cuasimonólogos celebrados enfrente de una amiga. La diferencia entre ambos se establece en cuanto a la relevancia de la palabra para ella y la de la sensorialidad para él. Por eso Gina argumenta que el amor físico comienza a partir del momento en el que se miran, hablan de “sus cosas” y se desean desde lejos. El rechazo hacia la palabra dialógica, en donde “la voz propia y la ajena son de igual valor”,¹⁴ es evidente en el último capítulo de la película, “Una lágrima”, cuando alterado Villa le pide a Adrián: “¡No la deje hablar, chingao: pégueme, bésela, interrúmpala!” o bien, cuando lo increpa: “¡Mátela, luego echamos discursos!”

La palabra escrita, en cambio, es un instrumento para Adrián en su oficio de periodista y escritor. Incapaz de comunicarse con un sujeto determinado, puede, sin embargo, manejar muy destacadamente el discurso, a través de sus artículos o los capítulos de su libro y crear vínculos con una colectividad incorpórea, sin rostro definido. “No confundamos la Historia con la histeria”, le suelta a Gina, al reclamarle que después del acto sexual siempre sale huyendo como un violador; es miembro de un grupo que defiende los derechos humanos, pero no respeta los de ella.

¹⁴ Cfr. Iris M. Zavala, *La posmodernidad y Mijail Bajtin. Una poética dialógica*, Espasa Calpe, Madrid, 1991, p. 50 (col. Austral)

En sus intervenciones, Adrián delimita los estrictos espacios que le corresponden a cada uno: a las mujeres, la histeria, la intemporalidad, la intimidad, el paraíso; a los varones, la Historia, la sociedad y el fragor del mundo. Las fronteras están tan sólidamente levantadas, que el acontecer, lo exterior, debe permanecer al margen del nexo conyugal, circunscrito al ayuntamiento sexual. Extrañado, el protagonista reflexionará:

Adrián: A ochocientos kilómetros de aquí ocurre una nueva batalla por la democracia en Santa María, municipio de Tejozingo. Apareció publicado hoy, esta mañana. La pregunta es: ¿qué hago aquí enredado entre las piernas de unas mujeres?

De aquí que cuando Gina se confiese enamorada de Ismael, Adrián le solicitará una definición funcional de “amor”, desea entender si es en los términos de Platón, Freud, Kierkegaard o Marcuse. ¿Será inquietud o curiosidad sexual hacia alguien?

La palabra es un instrumento, sí, pero también un arma. Si Villa empuña la pistola para matar a Gina, cuando desprecia su petición de regresar con Adrián, éste saca el libro que escribió, en forma simultánea y con un gesto idéntico. (Ver fig. 12) Arma y libro se sacan, se exhiben, como un símbolo fálico, presente en esa imagen y actúan de la misma manera: el pene como vehículo del poder, tal y como lo sugiere Villa al tocarse los genitales. Asimismo, la palabra es un espacio del poder, a través del cual se veda o se admite a las mujeres. Cuando Adrián inicia su discurso reivindicador de la causa femenina y le predice a sus hijas, en medio de los trastes de la cocina, que una de ellas será “presidenta de México”, la mayor le corrige: “yo, pá, yo quiero ser presidenta.” Mediante los textos se institucionalizan las ideas, se difunden, se naturalizan. Sabina Berman pone de cabeza esta argucia y le da un giro de 180 grados, cuando su discurso fílmico socava los mitos, interroga la “normalidad” de las conductas, se inconforma con las relaciones humanas no comprometidas.

El título del primer apartado, “Un té”, no sólo actúa como un puente entre el episodio de Pancho Villa y su amante con el de Gina y Adrián, sino los argumentos planteados tanto por las mujeres como por los varones de ambos pasajes coinciden de manera notable. De esta forma, la macrohistoria sedimentada en el mito de Villa dialoga con la microhistoria de Sabina Berman, restando importancia a las versiones oficiales sobre el héroe de la Revolución Mexicana y

subrayando el interés por reflexionar sobre los discursos femeninos y masculinos, alrededor de la pareja heterosexual.

Durante el debate televisivo sobre *La revolución traicionada*, el libro escrito por Adrián, se objeta la inclusión de las mujeres en el tema. Uno de los intelectuales expondrá que aun cuando “son una mayoría respetable”, se pregunta: “¿Por qué entrometer a las damas en el “sucio” asunto de la política, teniendo ellas por tradición, qué sé yo, el bordado, la cocina...?” Entonces, el grado escolar o la pertenencia a círculos donde las ideas pueden discutirse, no asegura que los problemas de género sean un asunto que se afronte. Historiador y periodista, Adrián no puede resolver teóricamente su conflicto personal y cuando se da cuenta que la democracia empieza en las historias privadas y de su cansancio de escucharse sólo a sí mismo, es demasiado tarde.

La desolemnización de la Historia

Pancho Villa como personaje histórico importa menos que el mito de su machismo, el cual terminará por erigirse en el principal obstáculo para que Gina y Adrián prosperen como pareja. Villa determinará por antítesis la manera como será caracterizado Ismael, el pretendiente y socio de ella. Su cabello largo, suelto o amarrado, la ausencia de vello en la cara y el arete en la oreja izquierda bastarán para que Adrián se burle y lo tache de afeminado. Como el general, el periodista lucirá un cabello muy corto y un tupido bigote, y ambos presumirán de su experiencia en contraposición con la juventud del otro pretendiente de Gina.¹⁵ En el capítulo “Una luna llena”, ante la repetida pregunta de su madre sobre cuántos hijos tiene, Villa evadirá la respuesta, pues no conoce el número exacto. La irresponsabilidad del general tiene su correspondencia en la de Adrián, quien explica: “Tengo cuatro hijas, pero nacieron. ¿Sabes lo que quiero decir? Nacieron, son hijas de sus dos madres.” No extraña, entonces, que frecuentemente olvide enviarles la pensión familiar. Así, los dos rechazan desplazarse hacia el terreno de lo afectivo. Por ejemplo, sintiéndose acosado por dos de sus amantes, el periodista suplicará: “Por favor, necesito un momento sin amor, por favor...”.

¹⁵ Las diferencias entre Adrián e Ismael se despliegan también en otros ámbitos: consumado bailarín aquél, éste no titubea en admitir que no sabe bailar. “Llévame tú”, le pedirá a Gina, en tanto que Adrián será quien la seguirá a ella, tanto en la secuencia del bolero interpretado por María Luisa Landín como en la desarrollada en el Salón Los Ángeles.

La cercanía a lo femenino, sin embargo, en realidad se basa en el planteamiento binario de la cultura patriarcal, el cual asigna las características de la debilidad, sedentarismo, pasividad, reproducción y afectividad a las mujeres y las de la fortaleza, movilidad, actividad, producción y racionalidad a los varones. “Huyendo o atacando, compañerita: ése es el destino del macho, Villa *dixit*”, le espeta Adrián a Gina y con ello remite al vigor y el movimiento masculino, a su reticente paternidad y a su labor como periodista que serían antitéticos del actuar femenino. En los dos primeros capítulos de la película, ella expresará su paciencia casi infinita al esperarlo días, semanas y meses a que regrese de viajes imprevisibles, de la tolerancia ante su infidelidad o su deseo de volver a ser madre.

La presencia de Ismael como tercera arista del triángulo amoroso rompe con la dualidad que se obstina en trazar Adrián y subrayar su *alter ego* Villa. Se propone así una subjetividad masculina distinta que acepta su dosis de feminidad sin que por ello deje de ejercer su virilidad. Sus intervenciones bien podrían estar en labios de cualquier persona que idealiza los sentimientos de la pareja: “El amor no hace pactos, no pone reglas, límites. El amor lo quiere todo y arrasa con todas las barreras. Lo otro es... cinismo”. En las palabras de Ismael, las fronteras en la dupla femenino/masculino se diluyen. Ofrece ser padre, compartir su tiempo y su emocionalidad; expresa su deseo de que a través del sentimiento, la mujer tumbe “todas las idiotas defensas” que erige el varón. Sin embargo, no es perfecto. Su reacción primera para conservar el amor de Gina es golpear a Adrián. Cuando éste se le acerca a ella buscando la reconciliación, Ismael propone ser quien arregle la situación en un arranque paternalista o bien, inquieto, celoso, espía el encuentro de los antiguos amantes. Queda, pues, como una interrogante, una mirada masculina que considere a la mujer como un ser humano mayor de edad, alejada de los estereotipos de la objetualización y se esfuerce por comprenderla de manera íntegra.

El género cinematográfico escogido es esencial para la transmisión de las ideas generales que subyacen a todo texto fílmico. Lo contado por Berman hubiera tenido un sesgo muy distinto, si hubiera estado planteado como un film *noir* o un melodrama, por ejemplo. Decidió, sin embargo, desarrollar una farsa en donde el humor “es un efecto producido por la ruptura del horizonte de expectativas genéricas [...]”¹⁶ y desde este enfoque es, quizás, el ingrediente más importante para profundizar en los problemas de género (la dupla masculino/femenino) y del género (la Historia y la historia). Ambas líneas son despojadas de su solemnidad (aparentemente

¹⁶ Cfr. Lauro Zavala, *Humor, ironía y lectura. Las fronteras de la escritura literaria*, México, UAM-X, 1995, p. 10.

imprescindible cuando de la Historia se trata), lo cual resulta altamente eficaz para que el espectador vaya suspendiendo los prejuicios¹⁷ que lleva consigo en el primer contacto con toda obra artística, en general, y cinematográfica, en concreto. El sentido del humor impreso en casi todas las secuencias propicia que el público “baje las defensas”, en torno de temas tan sacralizados como los héroes y los roles femenino/masculino.

El humor, entonces, actúa como un agente que desmonta los mitos que giran alrededor de ambas vertientes y se traduce en una gran variedad de manifestaciones. El juego de palabras es una de las más evidentes y está en la boca de los personajes principales en distintos segmentos de la película. Uno de los casos es el equívoco creado por Villa, cuando se le interroga acerca de cuántos hijos tiene: “Ciento... siento no poder decírselo”. El sustantivo con el que intenta responder (“ciento”) respaldaría el mito de Don Juan, al cual encarna; la corrección inmediata del hablante, mediante el verbo “siento”, no sólo deja en suspenso al mito, sino actúa como un disparador humorístico. Este recurso reviste de humanidad al héroe, quien deja de ser de cartón y se aproxima así al individuo común y corriente.

La ambigüedad lingüística se crea también por la aparición inesperada de un término que, por lo general, no se asocia con otro. El discurso solemne de Adrián frente al Monumento a la Revolución acerca de la Historia y su cansancio de estar llevándole el registro causa extrañeza cuando el receptor se percató de que, en realidad, lo está desarrollando telefónicamente. Con agudeza, Berman edita en continuidad, mostrando un puesto callejero de souvenirs *kitch* sobre el tema (fotografías de Villa, de la virgen de Guadalupe, camisetas con sus efigies, veladoras, ceniceros, postales, etc.) y lo vincula con la voz en *off* de Adrián, quien se lamenta del derrotero seguido por la Historia patria. El *panning* realizado sobre las baratijas se desplaza hasta detenerse en la figura derrotada del hombre apoyado en la cabina telefónica, con el auricular en la mano. El efecto jocoso explota gracias a la manera como remata su alocución:

Adrián: [...] estoy exhausto de tanto fracaso, estoy exhausto de la Historia, de ser el bufón que le lleve el registro a la muy puta. Estoy exhausto...exhausto de hablar con tu maldita contestadora. (Gimoteos)

¹⁷ Manejamos el término “prejuicio” desde el enfoque de Hans Georg Gadamer, quien retoma el sentido original de la palabra y la propone como el pensamiento que se formula antes de un juicio específico. Las concepciones con las que llega el espectador cinematográfico ante un filme son estos pre-juicios que influyen en la refiguración del texto artístico.

La situación creada alrededor de esta secuencia agudiza su comicidad, pues como cualquier amante herido (la Revolución que lo ha defraudado, el héroe que lo ha abandonado, Gina que lo ha despreciado) y en la más pura tradición mexicana, el periodista contrata a unos mariachis para cantar con ellos su pena. El recurso se repetirá en la siguiente escena: una perorata solemne que en un principio se cree dirigida a un intelectual de traje y corbata, en realidad es pronunciada para la contestadora de Gina, a través de un teléfono portátil. El escenario es, ahora, una cantina enmarcada por la música de los mariachis y el chocar de los “caballitos” de tequila.

La hipérbole interpretativa se traduce en movimientos corporales, gesticulación facial o producción de ruidos insólitos. La exageración en este rubro lo aleja de la seriedad con que es revestido el discurso Histórico y, en cambio, lo aproxima a la farsa. Las emociones se primitivizan y se plantean como reacciones básicas en el ser humano: la sorpresa, el temor, la pasión, la ingenuidad y la excitación aparecen repetidamente. Ese llamado al instinto crea la extrañeza del receptor sobre las construcciones culturales que tornan la vida diaria más compleja. Cada uno de los personajes encarna un estereotipo, con excepción de Gina, quien sí cambiará sus actitudes tempranas de abnegación, candidez y resignación. Ismael es la ingenuidad de la juventud, Adrián/Villa es el macho, la socia de la empresa es el pragmatismo contemporáneo. Todos ellos actúan llevando a los límites extremos a sus personajes. El caso de Villa es paradigmático: se tirará al piso, mostrará el trasero, le dará las espaldas a la cámara, gemirá, aullará, se tropezará, será golpeado accidentalmente. Cada una de las acciones emprendidas en el penúltimo apartado del filme (“Una lágrima”) lo lanza a las antípodas del mito. Baste recordar la secuencia del restorán, en donde las manos le tiemblan para encender varios cigarros, atropella a una camarera, la bandeja repleta de comida le cae encima y es expulsado penosamente del lugar. El gesto acongojado con el que sale del sitio (cabeza y mirada bajas, movimientos como si quisiera cubrirse la cara con la ropa) contrasta con la energía hiperbólica del gerente: un individuo menudo, estirado y mucho más joven que él.

El derrumbe del estereotipo del intelectual se consigue por la antítesis entre lo que se espera de este sector social y su desempeño en el filme. Adrián representa a este selecto grupo y la elección de su vestimenta remarca el modelo establecido: ataviado de manera casi formal, siempre porta desenvueltamente un saco y la camisa semiabierta. En ocasiones, se presentará con sombrero y gabardina, con un aspecto “retro” que le añade más naftalina a la Historia que está edificando. Sus compañeros subrayan esa idea de ser emisarios de un pasado superado, mientras

juegan con sus anteojos o los empuñan como si fueran un arma: el acento pedante, arrastrado, afectado de su voz, con un evidente dejo académico; el movimiento de manos y cabeza reiterativos; la tendencia para emplear un sinónimo tras otro; lo rebuscado y abstracto de su vocabulario y sus ideas. La inversión total del imaginario alrededor de la idea del intelectual será el desentonadísimo acompañamiento musical de Adrián a la firme voz varonil que encabeza el mariachi. Su caricaturización demerita los temas de discusión que abordan, les resta fuerza y transmite al espectador la sensación de que no vale la pena tomar demasiado en serio lo estudiado por esta gente.

La puesta en imagen de objetos que actúan como signos invita al espectador a penetrar en los espacios lúdicos de la trama. Las alusiones sexuales son tan ostensibles por la contigüidad formal, tanto de los elementos presentados como de los ausentes, que el público no puede pasarlas por alto. Así, cuando Adrián le habla a su pareja desde el avión que lo lleva a la ciudad de México, la charla se centra en su pasión y las ganas de estar con ella. La voz en *off* de Adrián sobre la imagen de la enorme nave volando enfatiza la connotación sobre el acto sexual que subyace al diálogo:

Adrián: [...] siento que el avión entero, el jet entero es mi enorme deseo por ti, y el cielo en el que estoy penetrando, penetrando y penetrando, eres tú y tú y tú...

El gran plano general sobre el avión en movimiento, abriendo las nubes que atraviesa, simula un inmenso falo volador. El tono declamatorio del periodista y su alusión a una conocida canción popular (“Me gustas tú”) detona el humorismo del cuadro presentado. Surge, de nuevo, el remate jocoso, cuando después de haber aceptado el escarceo sexual, ella le pregunta:

Gina: [...] ¿si eres Adrián, verdad?

En forma parecida, en la secuencia en la que la empresaria insiste en prepararle una taza de té a su pareja y en la necesidad de conversar antes de tener algún tipo de contacto físico, ella toma una barrita de canela que lame, lengüetea, la absorbe y con fruición termina por metérsela a la boca. El sexo oral representado es indudable y, lejos de parecer provocativo e incitar al espectador al deseo carnal, lo lleva a reírse de él y a preguntarse sobre su validez como el eje y horizonte de la existencia humana (que sería la visión de Adrián).

Los valores masculinos y los de la Historia oficial son igualados por la mirada de Berman, quien recurre al humor para desacralizarlos. La fortaleza, el monologismo, la unidireccionalidad de la Historia como palabra masculina se revisten de anacronía e inutilidad frente a un presente más próximo a los valores femeninos. Múltiple, plural y dialógico el futuro parecería dibujarse con el signo de las mujeres. El mismo Adrián diserta al respecto, frente a unas pequeñas y anonadadas hijas que son capaces, sin embargo, de corregirlo y contradecirlo. Sabina Berman e Isabelle Tardan cierran la película con una canción de Eloy Elorza, “Ay”. Esa misma composición es la interpretada por el mariachi enfrente del Monumento a la Revolución y la cantina, espacios presuntamente masculinos. En los últimos minutos es Astrid Hadad (acompañada por sus Tarzanes, nombre del grupo musical) quien la retoma, en sonido *over* sobre los créditos del filme. Si la voz varonil esgrimió primero la palabra, en *Entre Pancho Villa y una mujer desnuda*, la voz femenina es quien la concluye.

Conclusiones

Sabina Berman, como guionista y correalizadora de *Entre Pancho Villa y una mujer desnuda*, plantea la relación de pareja de una manera diferente a la sugerida por la tradición mexicana. Su protagonista femenina es una mujer en edad madura que, finalmente, se siente con derecho a exigir una relación de pareja que no se limite al ejercicio de una sexualidad satisfactoria. Independiente económicamente, no es una madre que se considere culpable por estar lejos del hijo ni teme comenzar de nuevo con una pareja más joven que ella. El estereotipo de la mujer resignada, pasiva, objetualizada sexualmente¹⁸ y esclava de sus sentimientos se diluye ante la decisión de Gina de no reanudar su relación con Adrián y optar por un compañero que cree espacios en común, en el ámbito intelectual, laboral, sexual y afectivo. Sustituye el miedo que confesaba sentir hacia su padre, sus hermanos, su primer marido y hacia el mismo Adrián por la confianza absoluta hacia Ismael y la ternura que él le prodiga.

El humor que permea todo el filme provoca una situación de extrañamiento en el espectador que le permite distanciarse de aquello que ha naturalizado y, puesto en perspectiva, lo invita a desmontar los sustratos culturales que lo conforman. Se pone en relieve la incoherencia de ciertos hábitos, conductas y pensamientos del pasado, al comprender que es tan fragmentario e

¹⁸ “Creo que tengo derecho a saber quién va a entrar a tu casa en mi lugar, quién va a entrar en mi lugar en tu cuerpo”, argumenta Adrián. El hogar y el cuerpo son propuestos como objetos de propiedad que son transferibles y poseen un dueño que decide sobre ellos.

imperfecto como el presente; enfoque contrario al del mito que apuesta por la intemporalidad y la sacralización.

El humor “es el producto de la libertad que significa poder jugar con las incongruencias del mundo, con las palabras, las reglas y las convenciones.”¹⁹ La labor de Sabina Berman en la película analizada se dirige al desvanecimiento de los límites de cualquier formación binaria, en relación con el género, gracias a los procedimientos humorísticos puestos en marcha. Sus juegos verbales, los cambios en la angulación, el manejo de los planos, la composición de imágenes que interactúan constantemente con el saber popular de los espectadores, invitan a la configuración de un personaje femenino capaz de compartir habilidades y espacios sólo en apariencia incompatibles, después de un proceso que va de la alienación a la toma de conciencia.

Por último, los lugares comunes en torno de la vida íntima de Pancho Villa fortalecen y enriquecen las de su acción en el espacio colectivo. No obstante, en esta película, al ficcionalizarse, abren el estrecho círculo que circunscribe a los sujetos públicos y moviliza a las rígidas estatuas que los recuerdan. La dureza de los materiales con que son erigidos los monumentos en su memoria se suavizan con los numerosos defectos humanos que van exhibiendo las obras artísticas: las narrativas escritas, tan poderosas como las audiovisuales. Por ello, en el filme realizado por Sabina Berman e Isabelle Tardan, a la permanencia y el orden de la Historia se opone la gratuidad del humor y su gozosa anarquía.

Bibliografía consultada

AYALA BLANCO, Jorge, *La aventura del cine mexicano, en la época de oro y después*, México, Grijalbo, 1993.

CASTRO RICALDE, Maricruz, “Guía para misóginos” en *Media Comunicación*, año 5, no. 34 México, agosto 15, 1998.

ENTRE PANCHO VILLA Y UNA MUJER DESNUDA, 1995. Dirección: Sabina Berma e Isabelle Tardan. Producción: Televisine. Guión: Sabina Berman, sobre su obra teatral homónima. Con: Diana Bracho, Arturo Ríos y Jesús Ochoa.

MASCELLI, Joseph, *Las cinco c's de la cinematografía*, México, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, 1993.

¹⁹ Zavala, *ob.cit.*, p. 200.

RODRÍGUEZ, Ileana, “Género, etnia, nación” en *Casas de las Américas*, año XXXI, núm. 183, La Habana, abril-junio, 1991, pp. 62-70.

SEYDEL, Ute, “Desmitificación de la historiografía oficial y del discurso nacionalista: Elena Garro y Juan Rulfo” en Maricruz Castro *et al* (eds.), *Escrituras en contraste. Femenino/masculino en la literatura mexicana*, México, Juan Pablo Editores, 2004, pp. 43-86.

TUÑÓN, Julia, *Los rostros de un mito, Personajes femeninos en las películas de Emilio Indio Fernández*, 1ª. reimp., México, Conaculta, 2003 [2000].

ZAVALA, Iris M., *La posmodernidad y Mijail Bajtin. Una poética dialógica*, Madrid, Espasa Calpe, 1991, (col. Austral)

ZAVALA, Lauro, *Humor, ironía y lectura. Las fronteras de la escritura literaria*, México, UAM-X, 1995.