

2015-10-01

# Género y clase social en Entre Villa y una mujer desnuda (1993) y El suplicio del placer (1973) de Sabina Berman

Nino Iniguez, Montserrat

---

Nino Iniguez, M. (2015). Género y clase social en Entre Villa y una mujer desnuda (1993) y El suplicio del placer (1973) de Sabina Berman (Master's thesis, University of Calgary, Calgary, Canada). Retrieved from <https://prism.ucalgary.ca>. doi:10.11575/PRISM/26268

<http://hdl.handle.net/11023/2584>

*Downloaded from PRISM Repository, University of Calgary*

UNIVERSITY OF CALGARY

Género y clase social en *Entre Villa y una mujer desnuda* (1993)  
y *El suplicio del placer* (1973) de Sabina Berman

by

Montserrat Niño Iñiguez

A THESIS SUBMITTED TO THE FACULTY GRADUATE STUDIES  
IN PARTIAL FULFILMENT OF THE REQUIREMENTS FOR THE  
DEGREE OF MASTER OF ARTS

GRADUATE PROGRAM IN FRENCH, ITALIAN, AND SPANISH

CALGARY, ALBERTA

SEPTEMBER, 2015

© Montserrat Niño Iñiguez, 2015

## **Abstract**

In the present thesis, I propose that the dramatist Sabina Berman subverts Mexican patriarchal archive through performativity in two of her productions: *El suplicio del placer* (1973) and *Entre Pancho Villa y una mujer desnuda* (1993). In order to achieve this objective, I have applied the ideas of Diana Taylor. Taylor's theory has been employed to emphasize how certain films and canonic literary texts produced posterior to the Mexican Revolution can be examined as archive. Moreover, I have used the concept of ideology, coined by Louis Althusser, to demonstrate how the archive follows a paternalistic dogma. Lastly, supported by the theoretical approaches of Judith Butler and Richard Schechner, it was possible to delimit how the archive can be contested. However, gender transgressions usually depend on the social class to which the individual belongs.

## Resumen

En esta tesis se argumenta que Sabina Berman contesta el archivo patriarcal mexicano mediante la performatividad en sus obras teatrales: *El suplicio del placer* (1973) y *Entre Pancho Villa y una mujer desnuda* (1993). Sin embargo, la subversión genérica está delimitada por la clase social a la que pertenece el individuo. El análisis se apoya en los aportes teóricos de Diana Taylor en cuanto al archivo, de Louis Althusser con relación a la ideología y de Richard Schechner y Judith Butler quienes exploran la performatividad de género y los comportamientos dos veces vividos.

## **Acknowledgments**

Mamá muchas gracias por haber cuidado a Carlitos y por darme ánimos de seguir adelante, sin ti esta tesis no hubiera sido posible. Carlos perdóname por las veces que no estuve a tu lado, eres la persona más importante de mi vida. Todo lo que hago es para que tú tengas un futuro mejor. Papá, yo sé que desde el cielo me estas viendo y que estás orgulloso de mí.

Querida Dra. Montes usted ha sido mi mayor inspiración. No tengo palabras para agradecerle la dedicación que me ha otorgado a lo largo del pregrado y posgrado. Jamás olvidaré el sin fin de veces que, a pesar de ser una mujer tan ocupada, se tomó el tiempo de leer mis ensayos y mis capítulos con el fin de ayudarme a mejorar en escritura y para despertar en mí una mentalidad crítica, que me ha ayudado a cuestionar el mundo. Por último, le agradezco que me haya mostrado que una mujer no nace sino que se hace. Realmente creo que usted es el mejor ejemplo de esto.

Dra. Sánchez nunca deje se sonreír cada vez que los estudiantes pasan por su oficina. Sus consejos han sido invaluable y le agradezco mucho por haberse tomado el tiempo de escribirme cartas de referencia, y por haberme guiado en mi primera oportunidad como TA y como instructora.

Dra. Schmidt, Dra. Bermúdez, Dr. Wall, Dr. Brown y Dr. Torres sus clases fueron invaluable porque me permitieron que expandiera mi conocimiento de la mano de expertos como ustedes. Muchas gracias por su apoyo y por haber creído en mi. Dr. Amedegnato le agradezco que me haya apoyado a lo largo de mis estudios de posgrado.

Gracias por sus recomendaciones y por haberme permitido ser parte de la organización de conferencias. Aprendí mucho de estas experiencias.

Queridísima Federica, tu eficiencia hace que todos los procesos burocráticos resulten más fáciles y den menos dolores de cabeza. Gracias por guiarme y por encontrar respuestas para mí. Realmente haces la vida de los estudiantes más fácil.

A mis compañeros María Tapiero, Víctor Bedoya y Daniela Spago les doy las gracias por su apoyo y por levantarme el ánimo cuando más lo necesitaba. He sido muy afortunada al tener colegas como ustedes que se han convertido en amistades duraderas.

Por último, quiero agradecerle a mi querido Gabriel por haberme ayudado con el formato de la tesis y por su amor incondicional. Muy poco tiene sentido sin ti.

Para Carlitos, el amor de mi vida

## Índice

Abstract.....	ii
Resumen.....	iii
Acknowledgments.....	iv
Dedication.....	vi
Índice.....	vii
Epígrafe.....	viii
Capítulo 1. Introducción.....	1
Capítulo 2. La subversión del archivo patriarcal mexicano mediante la performatividad en <i>El suplicio del placer</i> (1973).....	18
2.1 Introducción.....	18
2.2 Sexo, género y performatividad como arma subversiva en <i>El bigote</i> y <i>Los dientes</i> .....	22
2.3 Los comportamientos dos veces vividos o restaurados como desestabilización en <i>La pistola</i> y <i>La casa chica</i> .....	35
2.4 Clase social.....	48
2.5 Conclusión.....	50
Capítulo 3. La subversión del archivo patriarcal mexicano mediante la performatividad en <i>Entre Pancho Villa y una mujer desnuda</i> (1993).....	52
3.1 Introducción.....	52
3.2 La figura de Pancho Villa en el archivo de la nación mexicana.....	54
3.3 La desestabilización del machismo presente en el archivo.....	60
3.4 La performatividad como recurso de desestabilización del archivo.....	62
3.5 La desestabilización del archivo mediante los comportamientos restaurados o vividos dos veces.....	66
3.6 Andrea, la otra cara de la mujer.....	71
3.7 La subversión de las clases sociales mediante los comportamientos restaurados o vividos dos veces.....	72
3.8 Conclusión.....	75
Capítulo 4. Conclusión.....	76
Bibliografía.....	84



“The most beautiful things cannot be written, unfortunately. Fortunately, we would have to be able to write with our eyes, with wild eyes, with the tears of our eyes, with the frenzy of a gaze, with the skin of our hands”.

Hélène Cixous

## Capítulo 1. Introducción

La escritora Sabina Berman nació en la Ciudad de México en 1955 y es de descendencia judía.

Berman es la dramaturga más prolifera, atrevida y original de México (From Ecstasy 20).

Curiosamente, su natalicio marca un cambio trascendental en el teatro mexicano ya que mientras los cuarenta fueron una época de crisis y poca producción, los años cincuenta evidenciaron lo contrario. Es decir, en esta década comenzaron a surgir obras teatrales que rescataron el teatro nacional mexicano. Estas piezas artísticas fueron presentadas sobre todo por dos grupos experimentales: el *Teatro de Ulises* y el *Teatro de Orientación*. Incluso, para tratar de apoyar las creaciones mexicanas, Salvador Novo organizó lo que hoy se conoce como Departamento de Teatro del Instituto Nacional de Bellas Artes. El apoyo de esta organización dio frutos exitosos ya que sentaron las bases para el surgimiento de la generación de oro del teatro mexicano (Burgess 145). A dicha generación pertenecen muchos de los grandes dramaturgos mexicanos del siglo XX: Luis Basurto, Emilio Carballido, Celestino Gorostiza, Elena Garro, Luisa Josefina Hernández, Jorge Ibargüengoitia, Sergio Magaña, Salvador Novo y Rodolfo Usigli.

Desafortunadamente, en los años sesenta el teatro mexicano entró nuevamente en decadencia. Este acontecimiento se debió sobre todo al hecho de que el público prefería las obras de Broadway, las cuales habían invadido los escenarios locales. Por ello, los empresarios se inclinaban a invertir en las piezas artísticas extranjeras porque les garantizaban ganancias inmediatas. Los dramaturgos que surgieron en esta época escribían obras exclusivamente para el público universitario y no tenían acceso ni al teatro comercial ni a la publicación de sus dramas. De hecho, Burgess comenta que las producciones de los jóvenes o eran ignoradas por completo o eran altamente criticadas (146).

Este contexto negativo para el teatro mexicano fue el que experimentó Berman cuando inició su carrera teatral, mientras terminaba sus estudios de Psicología y Letras Mexicanas en los años setenta. De la mano de Emilio Carballido, Berman comenzó a estudiar drama en la asociación novata *Teatro Joven*. Con el objetivo de dar a conocer las obras de sus pupilos y recaudar fondos para representar sus creaciones, Carballido publicó varias antologías con los dramas de los jóvenes artistas<sup>1</sup>. Sin embargo, fue hasta los años ochenta que el dramaturgo consiguió el apoyo de la Universidad Autónoma Metropolitana, la cual le proporcionó a los jóvenes autores tanto su foro como el acceso a la imprenta. Precisamente, los dramaturgos que presentaron sus trabajos en el escenario universitario son conocidos como “la nueva dramaturgia mexicana” (Ita 21). A esta generación pertenecen: Tomás Urtusastégui, Jesús González Dávila, Víctor Hugo Rascón Banda, Sabina Berman, Esthela Leñero y Luis Eduardo Reyes. Según Fernando de Ita, Sabina Berman, Víctor Hugo Rascón Banda y Jesús González Dávila son los más productivos, talentosos y aclamados. Además, el crítico indica que aunque con un estilo muy diferente, estos tres autores compartían “el mismo aliento trágico y un parecido desencanto por la vida mexicana que les tocó dramatizar” (22).

El criticar a la sociedad mexicana aparece en las obras de Berman desde sus años mozos. Es decir, en sus piezas artísticas la escritora se enfoca sobre todo en subvertir tanto la representación de la mujer en la sociedad mexicana como la manipulación de la historia oficial. De hecho, el cuestionar el archivo patriarcal mexicano es el hilo conector que enlaza a las diversas generaciones<sup>2</sup> de escritoras y dramaturgas mexicanas que por medio de su escritura, han luchado por lograr una imagen más justa no solo del sexo femenino sino de la sociedad mexicana

---

<sup>1</sup> 1973 *Teatro joven de México*, 1979 *Teatro joven de México* y en 1982 *Más teatro joven*. Siendo la primera ignorada por el público pero las últimas dos bastante aceptadas.

<sup>2</sup> Meléndez menciona desde Sor Juana Inés de la Cruz hasta Sabina Berman, Carmen Boullosa, Nellie Campobello, Julieta Campos, Elena Garro, Margo Glantz, Bárbara Jacobs, Ángeles Mastretta, María Luisa Ocampo, Elena Poniatowska y Jesusa Rodríguez.

en general (*Sediciosas* 108). Sobre ello Berman opina que: “El poder siempre ha sido masculino, y las armas que el hombre más blande para obtener y retener ese poder son el sexo y el discurso” (26). Entonces, una de las constantes en la obra de Berman es precisamente mostrarle a su audiencia quién controla el poder y cómo éste debe ser cuestionado.

Algunas obras teatrales que desestabilizan las nociones patriarcales y la historia oficial en el universo creativo de Berman son: *El suplicio del placer* (1978), obra en la cual la dramaturga cuestiona los roles de género ya que según ella “jugar con las máscaras de los estereotipos sexuales es un acto subversivo en contra del poder masculino” (26). En *Águila o sol* (1985), Berman desmantela la representación tradicional de la Malinche como traicionera de la patria por una más justa en la cual la mujer náhuatl es percibida como creadora y traductora (Vargas 76). En *Herejía* (1985), la dramaturga desestabiliza el estereotipo tradicional del judío negociante, al ser un cristiano quien se beneficia del pueblo al hacerse pasar por judío y eventualmente morir a causa de sus abusos y mentiras (76). En *Rompecabezas* (1982), la escritora expone la arbitrariedad de la historia oficial al escenificar dos versiones distintas de la muerte de Trotsky. De este modo, ella expone que en vez de una historia unificada y cohesiva solo existen interpretaciones personales de eventos pasados (76). En *Entre Villa y una mujer desnuda* (1993), Berman coloca en tela de juicio tanto la validez de la Revolución Mexicana como un evento de transgresión social, como también la influencia del ícono machista Pancho Villa en el comportamiento de los mexicanos en la sociedad moderna<sup>3</sup> (Wheling 69).

---

<sup>3</sup> Críticos como Wheling y Meléndez señalan que en *Entre Villa* Berman subvierte la Revolución Mexicana como una etapa que favoreció a la sociedad en general, ya muy pocos cambios surgieron de ella (69 y 530). Sin embargo, es necesario aclarar que existe un gran debate en torno a los resultados del movimiento armado. A favor de esta etapa como un proceso transgresor se encuentra uno de los historiadores más famosos de la historia de México “Alan Knight”, quien enfoca sus investigaciones sobre todo en los supuestos cambios traídos por la Revolución. De acuerdo al estudioso los estratos sociales más bajos sí lograron cierto poder. Él comenta:

Yo creo que el hecho de que mucha gente iba a la guerra, que adquirió sus caballos y sus 30-30, que tenía como pelear, cambió la cultura política de México. Entonces fue muy difícil para los políticos de los años veinte o treinta, hacer caso omiso de sus demandas, porque la voluntad popular en ciertos casos, se impuso

Después de que *Entre Villa*<sup>4</sup> resultó una obra extremadamente exitosa que además terminó siendo una película producida por Televisa<sup>5</sup>, Berman abandonó los íconos sagrados de su país para cuestionar figuras patriarcales universales como Molière y Freud en los dramas: *Molière* (1988) y *Feliz nuevo siglo, Doktor Freud* (2000). En ambas piezas, la dramaturga “se aprovecha de la historia literaria y científica europea para seguir investigando los temas de la sexualidad y el poder” (Ita 23). Graciosamente, Berman subraya lo mucho y lo poco que han cambiado las relaciones de género en los últimos cien años. Cabe señalar que *Feliz nuevo siglo, Doktor Freud* fue la pieza que no solo consagró la carrera de Sabina Berman como dramaturga, sino que también resultó un éxito en taquilla, ya que esta burla hacia el padre del psicoanálisis se montó por más de dos años. Incluso, en el 2004 fue la primera creación mexicana presentada en Broadway (23).

Es precisamente el tema de las relaciones de género el que se analizará en esta tesis en *El suplicio* (1973), una de las primeras obras de Berman, y *Entre Villa* (1993), una sus creaciones más recientes y más exitosas. *El suplicio* está compuesta por cuatro obras cortas que se enfocan en subvertir los roles de género, al relatar diferentes maneras de vivir una relación sentimental en la cual el hombre no siempre es el que domina a la mujer. En la primera obra, *El bigote*, el personaje de Ella<sup>6</sup> asume un rol viril mientras que Él se comporta afeminadamente. La segunda

---

con cierto nivel de violencia. Incluso en la economía la destrucción de la hacienda nunca fue total, pero hubo un cambio estructural muy importante en el que los grandes latifundios porfiristas desaparecieron cada vez más. Eso también no es solo un producto de las leyes agrarias sino también tiene que ver con la destrucción, con tomas de tierras por los campesinos, con la falta de mercados y los exilios de los propios terratenientes (Nexos).

Entonces en esta tesis hemos apoyado las ideas de Meléndez y Wheling porque creemos que van de la mano con las críticas que Berman propone acerca de la Revolución Mexicana.

<sup>4</sup> Durante toda la tesis, usaremos nombres cortos para referirnos tanto a *Entre Pancho Villa y una mujer desnuda* como a *El suplicio del Placer*. La primera será mencionada como *Entre Villa* mientras que la segunda se denominará *El suplicio*.

<sup>5</sup> La cadena televisiva con mayor poder en México.

<sup>6</sup> Los personajes de tres de los cuatro mini-dramas no tienen nombres propios sino que son denominados por la dramaturga como Él y Ella. Obviamente, Berman recurre a esta técnica para mostrar cómo tanto el hombre como la mujer están encerrados en una caracterización cerrada del género impuesta por el archivo mexicano.

obra, *La casa chica*, explora la situación de un hombre dominante quien engaña a su esposa con una mujer más joven. Sin embargo, tanto la amante como la esposa e incluso la hija, se burlan del supuesto control que este hombre ejerce hacia ellas. La tercera obra, *La pistola*, presenta la historia de una pareja en la cual la mujer trata de doblegar el yugo de su marido quien la tiene sometida. La obra final, *El dentista*, expone la experiencia de un dentista quien está casado con su hermana y quien, a pesar de sus celos, es capaz de permitirle a su esposa que lo engañe con otro con tal de no perderla.

Cabe señalar que todas las parejas que han logrado cierto grado de emancipación en los cuatro mini-dramas, son de la clase alta o se codean con gente de la élite. Tal es el caso de *El bigote* en donde los personajes de Él y Ella son un matrimonio extremadamente pudiente. En *La casa chica*, Él es un hombre de negocios muy poderoso que trabaja para mantener como reinas tanto a su esposa, como a su hija y a su amante, quienes le hacen creer que Él es quien las controla mientras que estas llevan una vida sexual altamente cuestionadora a sus espaldas. Finalmente, en *El dentista* resulta evidente que tanto el marido como el amante de la mujer son dentistas exitosos mientras que Ella se queda en casa gozando del poder económico de estos hombres. Es evidente que en la única obra donde el dinero no es una pieza clave es en *La pistola*, porque en esta obra corta Berman trata de exponer el abuso que el hombre ejerce hacia la mujer y la poca agencia<sup>7</sup> que muchas mujeres experimentan en el mundo.

Esta desestabilización de los roles de género y de la clase social que se observa en *El suplicio*, es un tema que Berman aborda de igual manera en *Entre Villa*. Esta pieza teatral escenifica la historia de Gina, una empresaria quien tiene una relación amorosa con Adrián, un hombre que solo la busca para satisfacer sus necesidades sexuales. Adrián es un académico que

---

<sup>7</sup> El término agencia se usa constantemente en los estudios literarios para subrayar que algún personaje tiene potencial de acción en la narrativa.

escribe una biografía de Pancho Villa (1878-1923). Los dos se sienten fascinados por la figura histórica del Centauro del Norte<sup>8</sup>, ella por su virilidad y él por el poder que evoca y por su capacidad de dominar a las mujeres. De hecho, yuxtaponiendo el México de los noventa en el que vive Gina y la etapa de la Revolución Mexicana (1910), Berman logra que el guerrillero aparezca en escena para actuar como la conciencia machista de Adrián quien no quiere compromisos serios con Gina, a pesar de que ésta trata de mil maneras de lograr que él se case con ella. La obra da un giro dramático cuando la protagonista decide abandonar a Adrián y de este modo rescribir la historia que sitúa a la mujer por debajo del hombre. Del mismo modo, Gina se libera de su pasión por Adrián e inicia una relación con Ismael, un joven que además de ser menor que ella, no parece seguir el patrón de conducta machista de Villa y de Adrián.

La figura del guerrillero norteco no sólo le sirve a la dramaturga para cuestionar la supremacía del hombre, sino también los objetivos de la Revolución Mexicana. Esto es evidente porque la obra expone cómo a pesar de que el movimiento armado representado por Villa tenía como objetivo disminuir la pobreza al repartir la tierra entre los campesinos que la trabajaban, el México de los noventa no presenta esos cambios. Esto se evidencia mediante el personaje de Micaela quien representa a la clase campesina al actuar un rol doble. Además de ser la madre del guerrillero, aparece como la empleada doméstica de Andrea en el México de los noventa. Incluso, Andrea es bisnieta de Plutarco Elías Calles (1877-1945), el ex- presidente de México. Ella por supuesto, representa a la clase alta quien ha seguido en la misma posición acomodada desde la Revolución hasta ahora. De este modo, Berman expone cómo la Revolución fue un proyecto que muy poco cambió la estructura de las clases sociales porque sigue habiendo un grupo con grandes privilegios y la gran masa de la población tiene muy pocos recursos.

---

<sup>8</sup> El Centauro del Norte es un apodo de Francisco Villa. Este se le otorgó debido a su habilidad para usar las armas de fuego y montar a caballo. Otros apodos que se usarán son: revolucionario norteco y guerrillero norteco. Estos sobrenombres se debieron a que Villa llegó a ser el jefe rebelde más exitoso del Norte de México.

De igual manera que *Entre Villa, El suplicio* ha sido representada sobre todo en México y ha sido del agrado del público. La primera obra fue escenificada por Teresa Valdés en 1978 con el título de *El jardín de las delicias*, en la Universidad Autónoma Metropolitana. Se debe indicar que originalmente el drama solo estaba compuesto por *La pistola, El bigote y La casa chica*. Luego, Berman agregó *Los dientes* en 1994. Es crucial mencionar que la dramaturga tiene la costumbre de regresar a sus creaciones y cambiar los nombres de las obras y de los personajes así como también de añadir y suprimir segmentos. Esto es trascendental porque el objetivo de la realizadora es mostrar mediante su arte que la historia cambia y que nunca puede ser entendida de una sola manera. Ya titulada *El suplicio*, la pieza fue montada en 1985 bajo la dirección de Martha Luna (*The Politics 97*). Luego, la obra fue escenificada en variadas ocasiones por partes y no como un conjunto. Becky Boling menciona que en los noventa *La casa chica* y *La pistola* fueron representadas por separado en la UAM (q.e. *The Politics 97*). Después, en 1992, el drama fue puesto en escena por Josefina Félix en el Teatro Rodolfo Usigli. En 1994, en el Foro Ghandi, los segmentos de *El bigote, La casa chica y Los dientes* fueron representados para conmemorar la obra inicial de la dramaturga. Entonces, la obra de cierta manera es problemática porque cada edición es diferente y muchas veces no es representada en su totalidad sino en partes<sup>9</sup>.

En cambio, *Entre Villa* fue interpretada por primera vez en El Teatro Helénico en 1993. Cabe señalar que el producir la obra por primera vez no fue tarea fácil ya que Berman tuvo que vender su carro y su socia Tardán invirtió sus ahorros (*Sediciosas 56*). Sin embargo, a pesar de la difícil tarea de recaudar fondos para el montaje, la recepción del público fue positiva. Duró en escena casi dos años y las representaciones tuvieron llenos constantes. La directora fue la misma Berman mientras que Isabelle Tardán se encargó de la producción. Los personajes fueron

---

<sup>9</sup> Creemos que esto es una gran pérdida ya que el representarla en partes, conlleva a que se minimice uno de los objetivos principales de Berman, el cual es exponer a su público a la heterogeneidad de la historia y a la pluralidad de las identidades genéricas.



interpretados por actores de alto renombre en México como lo son: Diana Bracho (Gina), Juan Carlos Colombo (Adrián), Laura Almela (Andrea), Jesús Ochoa (Villa), Evelyn Solares (Micaela) y Gabriel Porras (Ismael). De hecho, *Entre Villa*, al igual que la mayoría de las obras teatrales de la dramaturga, han sido representadas, estudiadas y aclamadas sobre todo fuera de México. Por ello, no resulta extraño que la obra haya sido montada de igual manera en países anglosajones como Estados Unidos en 1994, 1996 y en el 2000 y en Canadá en el 2002. Aunque también en Latinoamérica la pieza teatral fue escenificada en Chile en el 1996 y en Perú en el 2003.

Tanto *Entre Villa* como *El suplicio* han contribuido a que Berman haya ganado cuatro veces el Premio Nacional de Dramaturgia y el premio Juan Luis de Alarcón. Debido al éxito de la dramaturga, los estudiosos han abordado sus obras desde un sin fin de perspectivas. Las ideas críticas que hemos encontrado acerca de *El suplicio* navegan en vertientes diversas y dependen bastante de si la pieza ha sido estudiada en su totalidad o en partes. En conjunto ha sido examinada por Priscilla Meléndez quien compara *El suplicio* con *El eterno femenino* de Castellanos para mostrar no solo la influencia de Castellanos en la obra de Berman, sino también para subrayar cómo en las dos obras “the notions of textual and sexual pleasures interact with the conventions of farce and with the discussion on the role of woman in a male-dominated society” (89). En cambio, Linda Saborio sugiere que en *El suplicio* “Berman addresses gender as a performance and questions desire as an expression of culture’s accepted codes of behavior for both males and females” (110). De este modo, la estudiosa plantea que *El suplicio* se enfoca en cuestionar el deseo sexual regulado por las normas de conducta.

Asimismo, Laurietz Seda se concentra solamente en *La pistola* e indica que “Berman propone la necesidad de cuestionar la base misma de los convencionalismos de poder”(164). En otras palabras, la dramaturga busca el cómo, el cuándo y el por qué surge esa batalla de los sexos

por el poder. En contraste, Zachman y Constantino concentran sus análisis tanto en la violencia como en la meta-teatralidad (q.e Seda 163). Constantino indica que “esta obra es la más seria ambigua e impactante en su exposición de la lucha por el poder, enmascarado como un juego de placer” (249). Zachman en cambio apunta a que “para estos personajes no hay manera de escapar del juego ritual y meta-teatral que caracteriza su matrimonio” (45). Cabe indicar que no hemos encontrado ningún ensayo crítico donde se analicen *La casa chica*, *El bigote* y *El dentista* por separado sino en conjunto como ya lo mencionamos con anterioridad.

La crítica que se ha publicado acerca de *Entre Villa* tiene dos tendencias. La primera se basa en los que abogan porque la obra deconstruye roles de género y la segunda se enfoca en desestabilizar las políticas neoliberales de los noventa. En cuanto a la subversión de los roles de género, Daniel Rogers compara al personaje de Gina con la estatua de Diana Cazadora. Para el estudioso, ambas representan un ataque a “los modelos de comportamiento sexual que reforzaba ese mito de la masculinidad que había sido establecido en el campo intelectual por los Contemporáneos y promulgado por las administraciones de los 30 y 40” (157).

Por otro lado, Priscilla Meléndez en *(De) humanizing humor: the Anthill of Life and Politics in the Theater of Sabina Berman* comenta que el humor irónico es utilizado por la dramaturga como una herramienta poderosa para examinar la naturaleza de la comunicación humana. Mediante éste Berman “expose the serious and devastating social and political aspects of contemporary culture” (1). De este modo, la risa sirve para desmitificar creencias que están encarnadas en la sociedad como por ejemplo el machismo. En su segundo artículo titulado *Marx, Villa, Calles, Guzmán: Fantasmas y modernidad en Entre Villa y una mujer desnuda de Sabina Berman* Meléndez expone que Berman “se atreve a antagonizar y parodiar dos metas claves de la historia política, económica y cultural de Hispanoamérica en general y de México en particular:

el deseo revolucionario y el ansia de la modernidad” (55). A consecuencia de ello, se cuestiona la validez de la supremacía del hombre en comparación con la mujer en la época actual.

Margarita Vargas por su parte, sugiere que el proyecto de Berman consiste en colocar “una especie de puente que permite que los polos opuestos se toquen y generen suficiente fricción para obtener algunas chispas de cambio” (77). En *Entre Villa* el cambio ocurre al yuxtaponer dos tiempos históricos, lo que permite que se desfalquen las tendencias machistas y que se logre la apropiación del lenguaje por parte de la mujer. En cambio, Susan Wehling se apoya de la meta-teatralidad para explorar los cambios de poder que ocurren dentro de la obra y que nublan las nociones machistas (1).

Sharon Magnarelli en su artículo *Tea for Two: Performing History and Desire in Sabina Berman's Entre Villa y una mujer desnuda* apunta a que en *Entre Villa* Berman, propone que todos los individuos son el producto de la historia a la que pertenecen (55). En este sentido, la historia juega un rol trascendental al establecer patrones de conducta que dictan el comportamiento de los individuos. En su segundo artículo *Between Octavio Paz and Sabina Berman: Two Perspectives on the Mexican Revolution and National Identity*, Magnarelli sugiere que *Entre Villa* representa una crítica del mexicano construido por Paz en el *Laberinto de la Soledad* (1). Finalmente, en cuanto a la desestabilización de las políticas neoliberales se refiere, Stuart Day examina que “in *Entre Villa* [...] Berman responds to this relatively new, ambiguous political climate in Mexico and the need for the left to move forward by forming new political alliances” (2).

A pesar de que los estudios que hemos citado han hecho un análisis concienzudo de los dramas de Berman, los críticos no han analizado estas dos obras (*El suplicio* y *Entre Villa*) desde la perspectiva de cómo opera la performatividad y de cómo se utiliza para desestabilizar el legado

de la Revolución Mexicana con respecto al género y a las clases sociales<sup>10</sup>. Este será entonces el objetivo de la presente tesis la cual examinará las dos piezas dramáticas a la luz de los estudios sobre ideología de Luis Althusser, de los planteamientos teóricos acerca de la performatividad de Richard Schechner, de las ideas sobre el archivo<sup>11</sup> histórico de Diana Taylor, y de los estudios de género de Judith Butler.

En el marco de este análisis, el archivo lo constituyen películas y textos literarios canónicos que surgieron a partir de la Revolución, en los cuales se promueven roles genéricos que abogan por un sistema patriarcal. Para definir el significado de archivo nos respaldaremos por las ideas de Diana Taylor quien señala que el archivo está compuesto por objetos como “documents, maps, literary texts, letters, archaeological remains, bones, videos, films, CDS” (19). Para Taylor, dichos textos crean la impresión de contener verdades inmutables. Sin embargo, estos conocimientos han sido manipulados ya que han pasado por un proceso de selección llevado a cabo por los mecanismos de poder, los cuales están destinados a transmitir y totalizar su memoria<sup>12</sup> (19).

---

<sup>10</sup> Cabe señalar que el cuestionamiento de las clases sociales en las dos piezas teatrales ha sido ignorado por la crítica.

<sup>11</sup> También se han consultado las postulaciones teóricas en cuanto al mito y al archivo de Roberto González Echavarría. El crítico señala en su libro *Mito y Archivo* que “la novela, surge en el momento en que un Estado moderno, la España de los Reyes Católicos, se constituye y crea instituciones para redactar, salvaguardar y ordenar papeles en los que se inscriben las actividades de sus súbditos. Se trata de una burocracia patrimonial que funciona con base en una lógica interna, pero que en última instancia obedece a la voluntad de un soberano que la sobrepasa”(10). Es decir, para Echavarría, el archivo compuesto por documentos cumple con los caprichos de las estructuras en dominio. De este modo, la narrativa retrata el poder hegemónico que surge en distintas épocas de la historia de Latinoamérica porque “la novela narra historias del archivo, de las transgresiones contra la ley que han llevado al confinamiento de a cuerpos y papeles” (11). De este modo, podemos encontrar similitudes en las ideas de González Echavarría y de Taylor porque los dos opinan que el archivo ha sido manipulado por los individuos en poder y que éste puede ser cuestionado. Sin embargo, el primero se enfoca sobre todo en la letra escrita mientras que la teoría de Taylor es más amplia ya que permite que cualquier objeto que haya pasado por la selección arbitraria, sea analizado como archivo. Este es el motivo por el cual hemos escogido las ideas de Taylor, ya que en la presente tesis no solo nos enfocamos en la narrativa sino en películas que de igual modo fueron escogidas para crear un sentido de realidad que beneficiaba a aquellos en el poder.

<sup>12</sup> Cabe señalar que para Taylor el archivo puede ser transformado por el repertorio. Para ella, el repertorio “requires presence: people participate in the production and reproduction of knowledge by being there, being a part of the transmission. As opposed to the supposedly stable objects in the archive, the actions that are the repertoire do not remain the same. The repertoire both keeps and transforms choreographies of meaning” (20). Entonces, resulta

Por mecanismos de poder en esta tesis nos referimos a las estrategias utilizadas tanto por la burguesía como por el Estado después de la Revolución para respaldar a la familia tradicional como la norma ya que el movimiento armado había costado más de un millón de vidas en diez años. Por ello, las estructuras en dominio se veían en la necesidad de poblar el territorio mexicano y de levantar una economía en pedazos (Chávez 14). Entonces, el archivo posrevolucionario muy lejos de ser neutral está respaldado por una ideología patriarcal dominante. Para explicar el concepto de ideología nos respaldaremos en los planteamientos teóricos de Louis Althusser quien define la ideología como:

A system (with its own logic and rigor) of representations (images, myths, ideas or concepts, depending on the case) endowed with a historical existence and a role within a given society [...] Ideology, as a system of representations, is distinguished from science in that in it the practical-social function is more important than the theoretical function (function as knowledge) (76).

De este modo, el archivo no actúa de una manera inocente sino que está basado en una construcción ideológica que se basa en imágenes, mitos, ideas o conceptos que reflejan los ideales de los individuos en dominio.

Sabina Berman es muy consciente de que las relaciones de género en México favorecen los mecanismos del poder. Por ello, en *Entre Villa* la dramaturga utiliza la figura machista de Francisco Villa para desestabilizarla. Para analizar cómo la dramaturga cuestiona la influencia de las figuras masculinas como Villa en el comportamiento de los mexicanos, las ideas de Judith

---

evidente que una obra teatral puede muy bien servir como repertorio porque en ella se contestan los conocimientos impuestos por el archivo como ya lo analizaremos tanto en *El suplicio* como en *Entre Villa*. Sin embargo, hemos decidido analizar la subversión mediante los pensamientos teóricos de Richard Schechner y de Judith Butler porque resultan más detallados que los explicados por Taylor.

Butler resultan necesarias. La filósofa explica que tanto el sexo como el género son una creación que respalda el sistema heterosexual como la normatividad. Para Butler el sexo es:

an ideal construct which is forcibly materialized through time. It is not a simple fact or static condition of a body, but a process whereby regulatory norms materialize 'sex' and achieve this materialization through a forcible reiteration of those norms (Bodies 2).

Explicado de otra manera, lo que está tratando de decir es que el sexo es una construcción social materializada o estilizada a través del tiempo. Es decir, el sexo no es una condición estática del cuerpo sino un proceso por el cual las normas regulatorias materializan lo que se entiende como sexo. Esta materialización se lleva a cabo mediante la reiteración de las normas de género. En el caso de México como ya lo hemos ido explicando, el archivo ha colaborado a que se promueva un sistema heterosexual que coloca a la mujer y a las minorías sexuales en desventaja en comparación con lo masculino.

Asimismo, Butler define el género como “a set of repeated acts within a highly rigid regulatory frame that congeal over time to produce the appearance of substance”(Gender 33). Entonces, el género es la repetición de actos que ocurren dentro de un marco extremadamente regulado que apoya la heterosexualidad como base de la sociedad. Esta repetición de acciones produce que el género aparente substancia pero sin la performatividad del cuerpo y la reiteración de comportamientos éste no existe porque es meramente teatral (Performative 278). Butler describe la performatividad como “the reiterative and citational practice by which discourse produces the effects it names” (Bodies 2). Es decir, en *Entre Villa Adrián* se ajusta a los comportamientos tradicionales impuestos por el archivo, al seguir el parámetro de conducta de figuras machistas como la de Villa. Esto se lleva a cabo al tratar a Gina, la protagonista, de una manera derogatoria. En cambio en *El suplicio*, la performatividad de género muestra cómo los personajes de las obras cortas *El bigote* y *El dentista* son agentes de cambio que cuestionan el

género heterosexual en México, ya que están totalmente fuera de la norma al no inscribirse dentro de la idea de comportarse según los parámetros tradicionales impuestos por el archivo.

Sin embargo, la subversión en las dos obras teatrales también será explicada mediante los aportes teóricos de Richard Schechner en cuanto a la performatividad<sup>13</sup>. El teórico indica que la repetición de acciones como por ejemplo la escritura del archivo por parte de un grupo dominante es lo que él denomina comportamiento restaurado o dos veces vivido. El estudioso comenta:

Performances – of art, ritual or ordinary life – are “restored behaviours”, twice – behaved behaviours”, performed actions that people train and rehearse. That making art involves training and rehearsing is clear. But everyday life also involves years of training and practice, of learning appropriate culturally specific behaviour, of adjusting and performing one’s life’s roles in relation to social and personal circumstances” (28-9).

Esta definición de Schechner significa que tanto en el arte como en la vida cotidiana, la performatividad se refiere a las acciones repetitivas que los individuos han ensayado por mucho tiempo para adaptarse a las expectativas sociales respondiendo así a una ideología. Por medio de estos actos, los sujetos aprenden comportamientos culturales apropiados. Sin embargo, el crítico señala que existe la posibilidad de que el individuo modifique la repetición de comportamientos y, de este modo, elabore un comportamiento diferente que puede resultar subversivo (29). Este cambio no tiene que ser consciente, de hecho, un gran número de acciones subversivas se realizan sin saber.

Los pensamientos de Schechner son indispensables para mostrar cómo en *Entre Villa*

Gina repite el rol de mujer sumisa durante la mayor parte de la obra. Sin embargo, la protagonista

---

<sup>13</sup> Los aportes de Butler y Schechner a simple vista parecen ser idénticos. Sin embargo, se debe tomar en cuenta que Butler subraya que la performatividad de género resulta de las normas establecidas por un sistema heterosexual altamente regulado. En cambio, para Schechner la performatividad es cualquier acción que se repita dos veces. La definición de Schechner es trascendental porque nos permite analizar acciones que ocurren dos veces o más dentro del escenario, que no podrían ser explicadas únicamente mediante las ideas de Butler quien se enfoca sobre todo en las nociones genéricas.

realiza dos cambios de comportamiento que resultan en un ataque directo a las nociones patriarcales. El primero, es el de modificar la biografía de Villa escrita por Adrián el cual representa al archivo patriarcal. De esta manera, Gina sugiere que si las mujeres hubieran escrito la historia, ésta sería diferente. En vez de ser retratadas como agentes sumisos, el sexo femenino tendría una mejor representación. Esto resulta evidente porque en la rescritura de Gina, la madre de Villa, Micaela muy lejos de ser el ángel del hogar que Adrián había sugerido, es dominante y controladora. El segundo cambio de comportamiento que Gina realiza, es el de cambiar a Adrián, el hombre que la somete y sólo la busca para satisfacer sus necesidades sexuales, por Ismael, un chico que es mucho más joven que ella y que no se inscribe dentro del comportamiento machista impuesto por el archivo. De este modo, Berman escenifica cómo la mujer es capaz de decidir de qué manera vivir su vida.

En *El suplicio*, los aportes teóricos de Schechner resultan útiles para mostrar cómo en *La casa chica* y en *La pistola* los personajes están actuando roles ya vividos e impuestos por el archivo. Por ejemplo en el primer mini-drama, Él es un hombre controlador y exitoso que impone su poder mediante el dinero. Sin embargo, las protagonistas no repiten los roles tradicionales ya que muy lejos de ser sumisas, las tres mujeres subvierten al patriarcado de una manera trascendental. En cambio en *La pistola*, los pensamientos de Schechner nos ayudan a explicar de qué manera los roles genéricos llegan a resultar una prisión ya que los personajes constantemente repiten acciones en el escenario que aluden a dos seres fracasados que viven una vida monótona. Además, la protagonista ensaya su liberación al tratar de tomar el arma que representa el poder del varón. Sin embargo, dicha arma siempre falla porque Berman quiere mostrar que la emancipación femenina en México aún necesita de mucho empuje antes de convertirse en un comportamiento restaurado.



La teoría de Schechner es también de gran ayuda para explicar el cuestionamiento de las clases sociales en las dos obras teatrales. En *Entre Villa*, el personaje de Micaela representa a la clase baja revolucionaria, a quien se suponía el movimiento armado le iba a hacer justicia. Sin embargo, Berman muy astutamente convierte a Micaela en la empleada doméstica de Andrea, para mostrar cómo la mujer sigue repitiendo comportamientos restaurados al ser pobre durante la Revolución y aún más pobre en el México de los noventa. Del mismo modo que en *Entre Villa*, *El suplicio* contiene una crítica hacia la clase social más privilegiada. Esto resulta evidente debido a que la mayoría de los personajes que logran cuestionar el archivo patriarcal son personajes pudientes. Esto refleja comportamientos restaurados ya que en la mayor parte de los micro-dramas, se repiten acciones que indican que la subversión usualmente le corresponde a la élite.

Para abordar este tema de la desestabilización de los roles genéricos impuestos por el archivo y de la desigualdad de las clases sociales, se ha estructurado la tesis en cuatro capítulos. El primero es el presente capítulo introductorio que incluye información sobre toda la obra de la autora, el contexto literario, el contexto histórico, los estudios críticos de sus piezas dramáticas, la tesis a explorar y la aproximación teórica.

El segundo capítulo analizará cómo se cuestiona el archivo mediante la performatividad en *El suplicio del placer*. Para lograr este fin, examinaremos cómo las cuatro historias subvierten los roles de género tradicionales al mostrar cómo los personajes no acatan los roles preestablecidos. Por ejemplo, Él de *El bigote* actúa afeminadamente mientras que su pareja ejerce un rol machista. En *El dentista*, el protagonista permite que su esposa le sea infiel con tal de que no lo abandone. En *La pistola*, la pareja expone cómo el matrimonio tradicional llega a ser una cárcel y cómo muchas veces los roles genéricos conllevan a que la mujer quede totalmente bajo el yugo del hombre. Finalmente, en *La casa chica*, Él se presenta como una figura dominante

ante su mujer, su hija y su amante quienes se burlan de este supuesto control que Él ejerce sobre ellas. Las clases sociales son trascendentales en *El suplicio*, ya que los personajes que han logrado cierto grado de emancipación son los pertenecientes a la clase alta, o los que se codean con gente de la élite.

El tercer capítulo se enfocará en estudiar la manera en la que la dramaturga cuestiona el archivo de la Revolución mediante la performatividad. Para lograr este objetivo, primero analizaremos la forma en la que en *Entre Villa*, Gina rescribe la historia patriarcal custodiada por Adrián. En segundo lugar, exploraremos cómo Gina, Andrea e Ismael son personajes que no se someten a los roles de género implementados por el archivo. Por ejemplo, Gina subvierte la figura machista de Adrián y por ende la de Villa, al marcharse con un hombre más joven quien además no sigue las tradiciones machistas. Finalmente, mostraremos cómo la Revolución fue un proyecto que muy poco ayudó a las clases sociales más necesitadas, ya que la gente adinerada sigue siendo una minoría mientras que los pobres constituyen la mayor parte de la población del país y no tienen acceso a los servicios de primera necesidad como la vivienda o el agua potable.

El capítulo cuarto abordará la conclusión de la tesis que se basará en comparar cómo la dramaturga cuestiona el archivo mexicano tanto en *El suplicio* como en *Entre Villa*. Para cerrar el presente capítulo, se puede argumentar que Berman es una dramaturga que sobresale a nivel nacional e internacional, debido a que sus obras nos ofrecen un universo de posibilidades en cuanto a la performatividad de los roles de género, y la manera de entender el archivo mexicano. Mediante ellos, la dramaturga logra cuestionar las bases ideológicas que han formado al México actual, para concientizar a los espectadores y tratar de lograr que éstos reflexionen a fondo con respecto al legado de la Revolución Mexicana.

## **Capítulo 2. La subversión del archivo patriarcal mexicano mediante la performatividad en *El suplicio del placer* (1973)**

### **2.1 Introducción**

Debido a que el cine, la religión católica y la literatura, como parte del archivo histórico y cultural de México han promovido una realidad de género falsa porque parece reforzar parámetros de conducta como si fueran verdades inmutables, Berman se ha visto en la necesidad de cuestionar la validez del contenido ideológico de dichas piezas archivísticas en un gran número de sus obras teatrales. Un ejemplo lo encontramos en *El suplicio del placer* ya que los cuatro micro-dramas que componen la obra subvierten los roles tradicionales que se han adoptado en México. En consecuencia, el cuestionamiento de los roles de género es el enfoque principal del presente capítulo. En él, nos proponemos a examinar la desestabilización del archivo patriarcal mexicano mediante la performatividad en cuanto a género y a clase social en la obra teatral *El suplicio del placer*. Este objetivo lo llevaremos a cabo mediante los estudios de género de Judith Butler, las ideas sobre el archivo histórico de Diana Taylor, los planteamientos acerca de la ideología de Luis Althusser y el análisis sobre la performatividad de Richard Schechner.

El cuestionamiento de la historia de México no comenzó con Berman sino que éste ha sido el objetivo principal de un gran número de dramaturgas y escritoras mexicanas. Esta desconfianza por parte de las intelectuales se debe a que el archivo histórico ha sido manipulado con el fin de marginalizarlas de la historia y otorgarles un rol pasivo (*Sediciosas* 108). El archivo se presenta en forma de documentos, mapas, textos literarios, cartas, restos arqueológicos, huesos, videos, películas, CDS, etc. En otras palabras, el archivo está compuesto por objetos que parecen guardar conocimientos inmutables. Sin embargo, como Taylor lo sugiere, los artículos han pasado por un proceso de selección que nunca actúa de una manera parcial, sino que

corresponde a las necesidades de los individuos que controlan el conocimiento (19). Además, el archivo está respaldado por una ideología patriarcal que representa los intereses de los mecanismos de poder. En términos de Althusser la ideología representa “A system (with its own logic and rigor) of representations (images, myths, ideas or concepts, depending on the case) endowed with a historical existence and a role within a given society” (Ferretter 76). Dicho de otra forma, la ideología es un sistema (con su propia lógica y rigor) de representaciones (imágenes, mitos, ideas o conceptos, según el caso) dotado de una existencia histórica y un papel dentro de una sociedad determinada (Ferretter 76). En el caso de México, se podría argumentar que ciertas películas mexicanas y textos literarios canónicos reflejan una ideología patriarcal ya que han sido creados por hombres (estructuras de poder) quienes tenían el control del conocimiento y quienes retrataron su visión de la sociedad mexicana, en la cual la mujer y las minorías sexuales quedaban a la merced de lo masculino.

Resulta imposible encontrar la raíz histórica de la creación de roles genéricos tradicionales. Aunque, existen opiniones como la de Rosario Castellanos quien indica que esta mentalidad fue heredada de la tradición hispánica, debido a la influencia del catolicismo y de la tradición del honor español, ya que los colonizadores basaban sus creencias en un sistema patriarcal en donde la mujer era la responsable de conservar la buena reputación de la familia, al quedarse en la casa y al actuar como el ángel del hogar mientras que el hombre era el que salía a trabajar (Castellanos 24). Sin embargo, durante la Revolución Mexicana, el sexo femenino tuvo un poco de libertad. Asimismo, la mujer tuvo que salir de la casa para formar parte del ejército o para reemplazar al hombre en puestos administrativos y académicos. Sin embargo, esta fue nuevamente conferida al espacio privado al culminar la lucha armada debido a las necesidades de las estructuras de poder. Es decir, el patriarcado, representado por el Estado y la burguesía, se vio en la necesidad de intensificar el rol de la mujer como esposa y madre ya que la Revolución había

costado más de un millón de vidas. A consecuencia de ello, era necesario poblar un país que había perdido un gran número de individuos y restaurar una economía en pedazos (Chávez 7).

La construcción de los roles de género se llevó a cabo mediante la unión de varios aparatos ideológicos como lo son: la Iglesia Católica y la cultura que aunque no parecen tener nada en común, de igual manera promovían los intereses de la clase dominante (Ferrer 84). Dichas organizaciones, impulsaron una realidad de género falsa que tenía como objetivo educar al pueblo de México para que siguiera los patrones de conducta que le convenían a los individuos en el poder.

Como lo comenta Karina Bárcenas, la Iglesia Católica siempre ha fomentado los intereses del Estado (1). Ella señala que:

[...] tanto la Iglesia Católica como el Estado establecieron a lo largo de la historia los principales elementos para la construcción y la interiorización de los parámetros que definen a la familia [...] Es decir, la monogamia, la heterosexualidad, la procreación, el matrimonio entre un hombre y una mujer así como el patriarcado (96).

Dicho con otras palabras, el catolicismo fomenta sus creencias basándose en la interpretación que hace el clero del texto sagrado de *la Biblia*, la cual respalda una ideología patriarcal que aboga por normas de conducta excluyentes que marginalizan al sexo femenino y a las minorías sexuales. Explicado de otra manera, las mujeres ejercen como esposas y madres mientras que las parejas del mismo sexo no son consideradas moralmente aptas para formar una familia.

Otras manifestaciones culturales que han tenido mucha influencia en el comportamiento de los mexicanos han sido el cine y la literatura. Rosario Castellanos explica lo siguiente en cuanto a los textos literarios mexicanos:

[...] la literatura mexicana nunca ha sido desde el momento mismo de su aparición, pasatiempo, ocio, alarde de imaginación o ejercicio de retórica, sino un instrumento para

captar nuestra realidad y conferirle sentido y perdurabilidad. El afán ha sido por una parte totalizador: querer mostrar a toda la sociedad y a toda la historia y por otra parte ideológico y político: tomar posición. Por eso nunca se limitó a retratar sino que siempre asumió un compromiso. La novela mexicana ha sido una conciencia crítica: enseña y moraliza (q.e. Sefchovich 239).

Es decir, Castellanos indica que la mujer no tenía acceso a la literatura ni como escritora ni como lectora. Por ello, el sexo femenino quedaba mal representado ya que estaba sujeto a la visión del patriarcado.

Asimismo, Chávez analiza cómo la literatura creada en los años treinta promovía modelos de la masculinidad y feminidad para las generaciones futuras. El estudioso menciona las obras *El águila y la serpiente* (1928) de Martín Luis Guzmán y *¡Vámonos con Pancho Villa!* (1931) de Rafael Muñoz. En ambas obras, el académico observa el énfasis en roles de conducta representados por hombres dominantes quienes controlan y desprecian tanto a las mujeres como a las minorías sexuales (14).

Posteriormente, Sara Sefchovich explora cómo las generaciones de los años cuarenta, cincuenta y sesenta intentaron “construir un concepto ontológico que funcionara como idea explicativa de todo lo americano y de todo lo mexicano” (114). El resultado de estas definiciones fue que la población femenina y las minorías sexuales quedaban bajo la visión de lo masculino. Por ejemplo, Gutmann indica que una de estas obras es el *Laberinto de la soledad* (1950) de Octavio Paz. Para el estudioso esta creación literaria “more than any other has come to represent the authoritative view of essential Mexican attributes like machismo, loneliness, and mother worship” (229). En el *Laberinto de la Soledad*, Paz indica que “in a world made in man’s image, woman is only a reflection of masculine will and desire [...] in Mexico woman is always vulnerable. Her social misfortune of her ‘open’ anatomy expose her to all kind of dangers” (q.e.

Gutmann 229). De este modo, Paz inmortalizó a una mujer sumisa quien por su anatomía estaba expuesta a diversos peligros. Por ello, siempre necesitaba de un hombre que la protegiera.

Del mismo modo que la literatura, el cine promovió roles de género que favorecían al hombre. Gutmann explica que durante la época dorada del cine mexicano (1936 y 1959) surgieron figuras masculinas como el charro quien era “untamed, generous cruel, womanizing, romantic, obscene, at one with family and friends, subjugated and restless” mientras que la mujer era “obedient, seductive resigned, obliging, devoted to her own, and slave to her husband, to her lover, to her children, and to her essential failure” (229). Algunos de los filmes que el estudioso indica que seguían estos roles eran: *¡Allá en el rancho grande!* de Fernando de Fuentes (1936), *Soy puro mexicano* de Emilio Fernández (1942), *Salón México* de Emilio Fernández (1949) y *Nosotros los pobres* de Ismael Rodríguez (1948).

## **2.2 Sexo, género y performatividad como arma subversiva en *El bigote* y *Los dientes***

La mentalidad cuestionadora de Sabina Berman que se manifiesta en los micro-dramas *El bigote* y *Los dientes* va de la mano con los pensamientos de Judith Butler porque para ella la identidad genérica en las sociedades occidentales y patriarcales (como el caso de México) es una construcción ideológica que promueve el sistema heterosexual<sup>14</sup> que desfavorece tanto a la mujer como a las minorías sexuales.

Butler indica que el individuo vive dentro de un sistema que fomenta la heterosexualidad como la norma. Por ello, el sujeto únicamente puede entender su cuerpo por medio de la relación entre sexo –género y deseo (Gender 30). Es decir, los órganos femeninos se relacionan con la categoría mujer y con el deseo sexual por el hombre. De la misma forma, los órganos masculinos

---

<sup>14</sup> La heterosexualidad se puede definir como la atracción sexual por el sexo opuesto. Cuando la heterosexualidad define las bases de un sistema social ésta es denominada heteronormatividad. Para leer una explicación a detalle de la heterosexualidad y su historia, ver el libro *The Invention of Heterosexuality*. New York: Penguin Books, (1995) de Jonathan Katz.

se asocian con la clasificación cerrada del hombre y con el deseo sexual por la mujer. Sin embargo, Butler señala que la lógica entre sexo –género y deseo es una construcción que no tiene esencia. Dicho de otra forma, el sexo para Butler, muy lejos de ser algo natural, está cargado de historia y significados que se le han adjudicado mediante la reiteración de las normas y el paso del tiempo. Para la estudiosa el sexo es:

an ideal construct which is forcibly materialized through time. It is not a simple fact or static condition of a body, but a process whereby regulatory norms materialize 'sex' and achieve this materialization through a forcible reiteration of those norms (Bodies 2).

Es decir, el sexo no es una condición estática del cuerpo sino un proceso por el cual las normas regulatorias materializan lo que se entiende como sexo. Esta materialización se lleva a cabo mediante la reiteración de las normas de género.

Siguiendo con esta línea de pensamiento, Butler señala que el género es una construcción cultural. Ella explica que el género es “a set of repeated acts within a highly rigid regulatory frame that congeal over time to produce the appearance of substance”(Gender 33). Aquí lo que ella expone es que el género es la repetición de actos que ocurren dentro de un marco extremadamente regulado que apoya la heterosexualidad como base de la sociedad. Esta repetición de acciones produce que el género aparente substancia pero sin la performatividad del cuerpo y la reiterada cita de comportamientos, éste no existe porque es meramente teatral (Performative 278). Butler describe la performatividad como “the reiterative and citational practice by which discourse produces the effects it names” (Bodies 2). Los pensamientos de Butler son necesarios para nuestro estudio ya que el archivo representa un sistema heterosexual que crea identidades aparentemente fijas, que promueven un sistema jerárquico en el cual como ya lo hemos venido explicando, coloca tanto a la mujer como a las minorías sexuales en desventaja. Asimismo, los sujetos femeninos y masculinos actúan roles genéricos que ya han



sido citados y promovidos con anterioridad. En cambio, las minorías sexuales son excluidas y castigadas porque representan una amenaza a la validez del sistema.

Es decir, para Butler es posible cuestionar el sistema heterosexual. Ella expone que la subversión del sujeto está ligada a la variación que ocurre dentro de la performatividad del género. Ella indica acerca de la agencia:

The subject is not determined by the rules through which it is generated because signification is not a founding act, but rather a regulated process of repetition that both conceals itself and enforces its rules precisely through the production of substantializing effects. In a sense, all signification takes place within the orbit of the compulsion to repeat; “agency” then is to be located within the possibility of a variation on that repetition (Gender 185).

Es precisamente la variación en la repetición de los comportamientos asociados tradicionalmente con el género masculino y femenino la que se convierte en el arma subversiva. El efecto de esta estrategia teatral se manifiesta tanto en la primera obra corta *El bigote como* también en *El dentista*, porque en estos micro-dramas los protagonistas están totalmente fuera de la norma. Es decir, los personajes actúan roles de género que van en contra de las nociones cerradas impuestas por el archivo. En términos de Butler ellos serían “incoherent or discontinuous gendered beings who appear to be persons who fail to conform to the gendered norms of cultural intelligibility by which persons are defined” (Gender 23). En otras palabras, los personajes de ambas piezas teatrales tienen el poder de cuestionar la relación entre sexo, género y deseo la cual respalda las nociones heterosexuales porque sus comportamientos son una variación que no se inscribe dentro del binarismo femenino/masculino.

En *El bigote* se evidencia que el género es una construcción ideológica debido a que las características correspondientes al hombre y a la mujer se cuestionan radicalmente. Esto se manifiesta desde el principio de la pieza teatral. Las acotaciones estipulan:

*Él: Varón afeminado.*

*Ella: Mujer masculinoide.*

*Él y Ella llevan el pelo corto y pintado en un color rojo caoba. Son esbeltos, bellos y elegantes - y lo saben - Hablan y se mueven con una lenta soltura. Se parecen asombrosamente [...] Al encenderse la luz, Ella, sentada a la mesa lee el periódico. De cuando en cuando bebe un sorbo de té. Va vestida con pantalones y camisa de seda blancos. Él aparecerá luego en un rato vestido como Ella (161).*

Entonces, los protagonistas son casi idénticos y se visten de forma muy similar<sup>15 16</sup>. De este modo, el hombre está fuera de la categoría sexo porque su físico es muy parecido al de su esposa. Es decir, Él es un hombre esbelto, bello y frágil. Incluso, tampoco se relaciona con su género porque actúa afeminadamente<sup>17</sup>. De hecho, Ella también se disocia de su género porque es una mujer masculinoide y controladora.

El cuestionamiento de los roles tradicionales sale a la luz mediante una discusión que tiene la pareja en torno al pacto de libertad que caracteriza su matrimonio, ya que ellos no siguen la monogamia como la norma sino que pueden acostarse con quien les plazca. Sin embargo, es

---

<sup>15</sup> Cabe mencionar que esta pareja tiene el potencial de chocar al público porque para que la performatividad de género sea eficaz tanto el espectador como el actor deben de estar en un acuerdo (Gender 179). Entonces, desde el principio de la obra no existe esta negociación porque los protagonistas no se identifican con los parámetros de la identidad mexicana. Este patrón también ocurre en la segunda obra corta *Los dientes*.

<sup>16</sup> Es muy importante señalar que el lenguaje corporal es sumamente importante para lograr la mentalidad crítica del espectador. En las cuatro mini-obras los actores llevan al máximo sus personajes. Sin embargo, es muy difícil mostrar esto mediante la escritura de una tesis pero se debe tomar en cuenta mientras se lee el análisis.

<sup>17</sup> Es preciso recordar que las características machistas de las cuales el protagonista se desasocia completamente y son centrales para la construcción de las identidades mexicanas son: la vestimenta masculina, la violencia, la fuerza y el control hacia la mujer (Gutmann 229).

usualmente el hombre quien se inscribe dentro del acuerdo. Es decir, la noche anterior el protagonista se llevó a una joven morena a la cama mientras que Ella se fue sola a su cuarto. Como resultado de los esos sucesos, surge una batalla verbal al día siguiente que nos permite analizar hasta qué punto la mujer ejerce el rol activo mientras que su pareja se asocia con la pasividad. Ellos exponen:

Él: Si pero como tú nunca aprovechas nuestro pacto [...].

Ella: ¿Puedes comportarte como un adulto, por favor? [...].

Él: Ay ya, tienes razón. Tienes razón. No quise ofenderte.

Ella: No quise ofenderte. Nunca me quieres ofender y a cada rato me estás ofendiendo.

Él: De verdad te pido disculpas.

Ella: Y luego te sientes culpable.

Él: Soy un bobo, ¿Qué quieres? lo siento.

Ella: ¿De qué sirve que lo sientas?

Él: Perdóname por piedad.

Ella: Una persona independiente no pide perdón por lo que hace.

Él: Tienes toda la razón, disculpa.

Ella: Una persona independiente hace lo que quiere y no pide disculpas [...].

Él: Lo siento.

Ella: ¿De qué sirve que lo sientas?

Él: ¡Tienes razón! ¡Disculpa!

Ella: ¡Que no me pidas disculpas!

Él: ¡De acuerdo! ¡Perdóname!

Ella: ¡Me sacas de quicio!

Él: ¡Lo siento!

Ella: ¡Me va a estallar la cabeza! [...]

Él: Se hinca y le implora (165-166)

Es evidente mediante este debate que la mujer somete al hombre a tal grado de presión psicológica que éste termina implorándole que lo perdone. Incluso, en esta misma discusión también se manifiesta cómo el protagonista se asocia con las características estereotípicas de la mujer porque éste además de ser el agente pasivo, tiene jaquecas, es inseguro, emocional y débil ya que como Él explica “No soporto que estés molesta conmigo. ¿Qué haría sin ti?. Soy tan débil [...] Nunca lograré ser una persona independiente sin tu apoyo” (Berman 167).

Incluso, Ella es quien lo seduce y no al revés. Dicho de otra forma, Ella lo convierte en el objeto de deseo mientras que la protagonista se transforma en la seductora. Esto se observa cuando Ella le relata la aventura que tuvo la noche anterior con la joven morena la cual éste no recuerda y para excitarlo “*(va acariciándole la espalda, los hombros, la cintura, las nalgas)...*” (169) como se apunta en las acotaciones. Es decir, Ella cambia los roles al actuar como Él mientras que Él hace el papel de la morena. En otras palabras, Él ejerce el rol de la mujer seducida por el hombre.

De igual manera, durante la misma charla sale a relucir que los dos comparten un bigote que utilizan para engañar y transgredir los valores de la sociedad mexicana. Cabe mencionar que el bigote en México es característico del machismo<sup>18</sup>. Saborío indica:

The moustache symbolises both masculinity, within a transcendental understanding and Mexican identity, given that historical figures such as Pancho Villa and Emiliano Zapata are characterised by a large, thick, black moustache. The prop represents a conventional

---

<sup>18</sup> Al utilizar la palabra machismo aludimos a un discurso y una actitud de superioridad, agresividad y desprecio sexual, física y verbal llevada a cabo por los hombres en relación con las mujeres y las minorías sexuales. Dicho de otra forma, nos referimos al *performance* cultural al que Manuel Peña ha definido como “machismo folclórico”, cuyo patrón de conducta por parte de los hombres mexicanos tiene que ver con la exhibición de una hipermasculinidad culturalmente sancionada (138-139).

macho identity and may serve as a reminder of the more influential Mexican males from the past or even the present, such as recent president Vicente Fox who continually wore a moustache during his presidential term (112).

Los personajes están muy conscientes de que el bigote es una prenda que conlleva una carga cultural trascendental. Por ello, le sacan provecho para sobrevivir en una sociedad altamente construida porque el llevarlo puesto les permite actuar roles con los que pueden camuflar su identidad. Ella comenta: “Sabes perfectamente que lo uso solamente para no ser importunada. Solamente para eso. Para que no se acerquen los hombres a cortejarme cuando no se me da la gana” (Berman 163). Muy graciosamente, sin buscarlo, Ella atrae a las mujeres con el bigote puesto debido a que su actuación de hombre es extremadamente exitosa. De la misma manera, su pareja, quien es un hombre afeminado, inseguro y débil lo porta para atraer a las mujeres y pretender ser un macho seductor. Él señala: “Pues sí, es un buen bigote, y me queda bien. Me siento seguro con el bigote. Sé que cuando traigo puesto nuestro bigote soy insoportablemente atractivo” (168).

De hecho, la actuación de Él de macho resulta sumamente efectiva ya que, según su mujer, la morena cayó rendida a sus pies. Vale la pena analizar la manera en la que la esposa le narra el triunfo que obtuvo con su comportamiento viril. Ellos indican:

Él: Lo único que logré ayer fue embriagarme hasta perder la memoria.

Ella: No lo recuerdas porque estabas borracho pero yo que lo vi te lo estoy diciendo. Era casi ofensivo. Te levantaste de nuestra mesa, te acercaste a la suya, y le prestaste tus atenciones.

Ella: Estabas tan seguro de ti mismo que ni siquiera te esperaste a que ella te invitara para tomar asiento.

Él: Seguro le pareció una impertinencia

Ella: Qué va. Le encantó tu desenvoltura. Se moría de placer mirándote [...]

Ella: Con qué deliciosa arrogancia llamaste al maître y ordenaste: champagne Brut del 52 y, ah, que los músicos toquen a Strauss (Berman 168).

Sin embargo, a pesar de que el protagonista logró seducir a la morena porque estaba actuando como el típico hombre mexicano, Él comenta que ya estando en el cuarto no pudo culminar el acto sexual porque no tuvo una erección. Se debe recordar que como ya se había analizado, en la cama él es el agente pasivo mientras que su esposa es usualmente la que lo seduce. Por ello, el protagonista no pudo excitarse con la morena debido a que la identidad de “hombre” no lo atrae sexualmente. Él comenta:

Él: Cuanta libertad: poder tomarla o dejarla. Cuanta libertad ... La sentí desabotonar mi camisa... Mi pantalón le dije ábrelo con los dientes. ¡Con los dientes dije! Mi sexo.

Tómalo. ¡Qué me agarres el pajarito niña! No, lloriqueos, por piedad, no. ¡Vete!, pero lágrimas no. Sentí su mejilla húmeda contra el abdomen, su mano temblorosa, cálida ... ¡Lo besó! Lo besó, lo besó, lo besó...

Ella: ¿Y entonces?

Él: Nada ... la vergüenza (176).

Entonces, el bigote le sirve a Berman para mostrar hasta qué punto los roles de género son simplemente una actuación. Esto lo lleva a cabo porque este símbolo de la masculinidad es usado por los protagonistas quienes son un hombre inseguro y una mujer controladora quienes conscientes de su significado cultural, lo utilizan para actuar el género de una manera que les permite encajar con los valores de la sociedad.

Asimismo, durante la charla se manifiesta cómo el marido tiene siempre la duda de si su mujer lo ama porque es hombre o porque actúa como mujer. Esta discusión saca a la luz el hecho de que Él necesita de Ella para afirmar su masculinidad. El protagonista indica:

Él: Es evidente que no te gustan las mujeres. Si no te gustaran los hombres no te gustaría yo ¿verdad?, y es evidente que yo te gusto porque soy un hombre.

Ella: ¿Es evidente?

Él: ¿No es evidente?

Ella: ¿No es evidente que?

Él: Que te gusto porque soy un hombre.

Ella: Ya te dije que me gustas. Estaba leyendo el periódico.

Él: Dilo palabra por palabra. Me gustas porque eres un hombre.

Ella: Eso creo que también es evidente.

Él: Evidente solo para ti es evidente. Yo no puedo verme. No puedo mirarme con mis ojos. Solo puedo ver qué soy en tu mirada (Berman 175).

De esta forma como lo explica Nigro, Berman subvierte la noción patriarcal que señala que la mujer es invisible y únicamente se puede representar mediante el hombre (146). Esto lo lleva a cabo mediante el personaje de Él quien necesita de Ella para reafirmar su identidad y no al revés. Incluso, Ella jamás le permite identificarse con el rol de hombre ya que nunca le afirma que, en efecto, Él la atrae debido a que es varón.

Al terminar el debate acerca de la noche anterior y del porqué están atraídos el uno por el otro, la pareja hace un comentario que consideramos trascendental. Ellos explican:

Él o Ella: Es un mundo feo. Los otros son feos. Te exigen ser otro. No te quieren como eres. Nadie te acepta. Yo te amo. Tú eres yo. Sólo yo comprendo el dolor de ser como eres. Yo conozco tu vergüenza [...] Escóndeme. Solo conmigo puedes mostrarte entero (177).

Esto es muy significativo porque los protagonistas saben que el ser diferentes dentro de un sistema heterosexual conlleva a que sean castigados e incluso excluidos por la sociedad como lo

estipula Foucault en la *Historia de la sexualidad*<sup>19</sup>. Por ello, la pareja cuando está en público actúa tradicionalmente para encajar en la ideología patriarcal pero únicamente muestran quienes son en realidad cuando están solos, porque como ellos mismos lo dicen, tienen miedo a exponerse.

El final de la obra termina con la reconciliación del matrimonio. En esta parte se observa el modo en el que el drama cuestiona los parámetros fijos del deseo. Dicho de otra forma, las normas de conducta que indican que la atracción sexual debe ser meramente heterosexual. Esto se evidencia porque Ella le comenta a su marido que: “me encantas [...] porque no puedes comportarte como una persona independiente. Porque eres débil, inseguro. Porque me necesitas para saber si eres hombre o no” (175). Es decir, su esposo la atrae porque actúa estereotípicamente como una mujer. Mientras que a Él su pareja le parece extremadamente atractiva sobre todo cuando actúa como varón. Él comenta: “¿Has visto cómo te miran las mujeres cuando llevas el bigote? ¿Cómo te sonríen? [...] Eres irresistible con el bigote y lo sabes. Y lo disfrutas” (176).

De hecho, el cierre de la obra nubla radicalmente las nociones de sexo y género. Ellos indican:

Él: Eres bella. Fría y bella como una diosa de mármol. Te lo había dicho antes, ¿no es cierto?.

Ella: Alguna vez.

Él: ¿Ayer en la noche?

Ella: Ayer en la noche.

---

<sup>19</sup> *La historia de la sexualidad* es una obra del teórico francés Michel Foucault. Este libro narra el proceso de materialización de los cuerpos que es llevado a cabo por las estructuras de poder quienes promueven la heteronormatividad. Estos pensamientos fueron cimientos claves para que Butler formulara su teoría de la performatividad de los cuerpos. Para Foucault el sistema heterosexual funciona a base de castigos y premios. Cada vez que el individuo se sale de la norma es castigado hasta el punto de ser excluido. En cambio, si éste sigue los comportamientos establecidos es premiado y aceptado.



Él: Si algo recuerdo. Con el bigote eres de carne, pero aun peligrosa: ¿lo quieres?

Ella: No ¿para qué? Esta noche no habrá otra mujer que me tiente.

Él: ¿Cómo lo sabes?

Ella: Lo sé.

Él: Cuánta lucidez, todo lo sabes.

Ella: Pero si tú quieres quitártelo. Tal vez haya un hombre que te guste y si quieres que se te acerque tienes que quitarte el bigote.

Él: No. Hoy me gustas tú más que ningún otro hombre. Eres irresistible con el bigote puesto. Póntelo.

*El mismo se lo pone. Le acaricia el bigote[...] Se besan en los labios (178).*

Mediante este final, Berman logra que haya una confusión en cuanto a ¿Quién está besando a quién?. Se están besando Ella (la mujer) y Él (el hombre), o se besan Ella (el hombre) y Él (la mujer)?. O quizá sea Ella (la mujer) besando a Él (la mujer) o Ella (el hombre) besando a Él (el hombre) (Meléndez 108). Es decir, en esta relación la sexualidad es puesta en tela de juicio porque a pesar de ser una pareja heterosexual pareciera que los dos están atraídos por las características tradicionales de su mismo sexo, lo que problematiza la manera en la que generalmente se entiende el género.

De igual manera que en *El bigote*, la obra corta *Los dientes* subvierte el archivo patriarcal al cuestionar el rol del hombre como la cabeza de la familia. En este caso, la problemática gira en torno a un día cotidiano en la oficina de un dentista. Mientras la enfermera y el doctor atienden a una de las clientas quien además se llama Sandra Berman, sale a relucir que los tres personajes llevan una vida sexual altamente cuestionable. El primero del que se habla es el doctor. La enfermera le explica a Sandra que:

Su esposa es su hermana [...] eso es lo que pasa. No es tan extraordinario como se podría pensar. Además, que yo sepa como amantes se llevaban muy bien el doctor y su hermana. Hasta que ella se enamoró de otro. De otro dentista mire qué desgracia. Un endodoncista bastante conocido [...] El asunto, le decía, es que ella se prendó de tal doctor Fasja y se lo llevó a vivir a casa del doctor su hermano, es decir: su esposo (Berman 213).

De este modo, la esposa del dentista no acata la norma tradicional de la mujer abnegada porque muy lejos de ser sumisa, ella tiene un amante al que trae a vivir a su casa.

Asimismo, el doctor no puede dejar a su mujer a pesar de que los celos lo están volviendo loco porque la ama demasiado. Esto se observa mediante la misma conversación que tienen la enfermera y la paciente:

El doctor – el esposo de la hermana del doctor, como quien dice el doctor de aquí - está muy contrariado. No es que le moleste la compañía, pero la competencia sí [...] Transferir pacientes ¿porqué no? ¿verdad? ¿pero transferir a su hermana? [...] el doctor - hablo de nuestro doctor - le habla cada media hora a su hermana para exigirle que deje al endodoncista.

La enfermera continua:

Bueno, pero estábamos en que [...] ahora los tres viven juntos y el doctor de aquí como que quiere separarse de ella pero ella le dice que mejor se integre con el otro [...] pero él quiere separarse pero ah, cómo duele, ¿no?, duele separarse, y piensa: me separo y entonces cada media hora llama a su hermana para intentar separarse pero ya cuando discute no puede separarse y [...] se pone furioso, furioso, furioso.

Este matrimonio lógicamente choca con las reglas sociales porque alude al incesto<sup>20</sup> pero el hecho de que no sea convencional, no significa que el dentista no quiera una relación monógama. Sin embargo, la hermana rechaza esta noción y promueve un sistema polígamo lo que parece llevarse a cabo ya que el amante está viviendo con ellos. Además, la supremacía del hombre se difumina ya que el doctor prefiere aceptar a otro en su casa que perder a su mujer. Incluso, el otro dentista también acepta este trato con tal de seguir con ella. De este modo, los hombres se someten a los caprichos de la mujer y no al revés.

El hecho de que el hombre acepte que su hermana lo engañe y que además lleve al amante a vivir a su casa, no es la única manera mediante la cual Berman cuestiona los roles genéricos. De hecho, la paciente y la enfermera ya se conocían desde antes. Esto se manifiesta cuando la auxiliar le indica a la paciente que:

Te digo que tan luego que te vi, te reconocí te sentí, me sentí, me acordé [...] me acorde si Dios santo [...] Tantas veces que tu boca estuvo dentro de mi boca, que mi boca estuvo dentro de la tuya, que tu boca estuvo en mi otra boca, que [...] Ay mamacita, me sonrojo. Pero ay qué noches de saliva, güera, qué madrugadas, que revolcones con tu lengua mi alma bendita [...] mi Bárbara sediciosa. No sé, te lo juro que no sé como he podido vivir todo este tiempo lejos de tu boca [...] tu boca todo se me olvidaba en tu boca, ¿te acuerdas? Yo te decía qué me importa lo que la gente diga (Berman 216).

Entonces, mediante este diálogo resulta evidente que el personaje Sandra Berman y la enfermera habían sostenido relaciones sexuales en el pasado. Incluso, la practicante recuerda muy bien el sexo oral que recibió por parte de la paciente y el placer que ésta le hizo sentir. Por medio de

---

<sup>20</sup> A pesar de que la presente tesis no se enfoca en el tema del incesto como transgresor de los valores sociales. Éste se puede muy bien sacar a la luz mediante las plantaciones teóricas de Freud que giran en torno al tabú.

estas mujeres, la dramaturga desmantela la noción que indica que el deseo sexual únicamente puede ser entendido por medio de la dicotomía hombre/mujer.

### **2.3 Los comportamientos dos veces vividos o restaurados como desestabilización en *La pistola* y *La casa chica***

Como ya se demostró, es posible analizar las obras de *El bigote* y *El dentista* partiendo de las ideas de género de Judith Butler. Sin embargo, las obras de Berman también pueden ser examinadas mediante los estudios de performatividad de Richard Schechner, como lo mostraremos a continuación en las obras cortas de *La pistola* y *La casa chica*.

Para Schechner, la vida cotidiana puede ser examinada como si fuera una obra teatral y viceversa. Dicho de otra forma, en el teatro los actores ensayan sus papeles para que estos se reproduzcan perfectamente. De igual modo, los individuos actúan roles que son el producto de practicar acciones repetitivas una y otra vez a lo largo de su vida. Esta reiteración de acción se denomina comportamiento restaurado o vivido dos veces. Schechner indica:

Performances – of art, ritual or ordinary life – are “restored behaviours”, twice – behaved behaviours”, performed actions that people train and rehearse. That making art involves training and rehearsing is clear. But everyday life also involves years of training and practice, of learning appropriate culturally specific behaviour, of adjusting and performing one’s life’s roles in relation to social and personal circumstances” (28-9).

Dicho con otras palabras, este concepto de Schechner significa que tanto en el arte como en la vida cotidiana, los comportamientos restaurados o dos veces vividos son acciones repetitivas que los individuos han ensayado por mucho tiempo para adaptarse a las expectativas sociales respondiendo así a una ideología. Por medio de estos actos, los sujetos aprenden pautas culturales apropiadas. Uno de estos ejemplos son los roles de género tradicionales porque éstos se

repiten una y otra vez. Sin embargo, el crítico señala que existe la posibilidad de que el individuo modifique la repetición de comportamientos y realice una acción subversiva (29). El hecho que la variación del comportamiento resulte o no, depende muchas veces de las características particulares de cada individuo y de la frecuencia con que la nueva conducta ha sido ensayada por que como él indica “early rehearsals, or workshops, are jerky and disjointed, often incoherent” (174).

Es posible analizar *La pistola* partiendo de los pensamientos de Schechner porque en este micro-drama, Berman quiere mostrar que los roles genéricos creados por el archivo conllevan no solo la desigualdad entre los sexos, sino también inducen a que muchas de las parejas que se inscriben dentro de ellos se vuelvan locas de aburrimiento al repetir actividades robotizadas. Este es el caso de María y Humberto quienes se consideran a sí mismos como una pareja antigua.

Los comportamientos ya vividos se evidencian mediante las pláticas monótonas que tiene la pareja. Por ejemplo, cuando Humberto llega del trabajo se observa cómo María y él dialogan acerca de temas aburridos como la cena de la noche, e incluso en varias partes parece que ni se están escuchando. Ellos comentan:

Ella: Puedo prepararte algo rápido. ¿Un omelete?.

Él: No de veras se me quitó el apetito.

Ella: ¿Un bistec?

Él: No.

Ella: ¿Un poco de fruta?

Él: ¿Qué fruta hay?

Ella: Déjame ver.

Él: ¿Hay manzanas?

Ella: No.

Él: ¿Melón?

Ella: No.

Él: ¿Plátanos?

Ella: No hay fruta.

Él: Bueno entonces el omelete [...] (189-90).

Este tipo de charla se repite tres veces más siguiendo la misma estructura circular durante varias partes del drama. Mediante estos comportamientos que se viven varias veces en el escenario por los cuales la pareja habla de la comida, la dramaturga logra mostrar hasta qué punto los roles genéricos tradicionales resultan aburridos ya que esclavizan al sujeto dentro de relaciones que terminan siendo robotizadas y sin chiste.

De hecho, los protagonistas se quejan de su vida aburrida varias veces siguiendo comportamientos restaurados. Por ejemplo, María comenta después de hablar de la cena que “Estoy enferma de aburrirme. Esta monotonía. ¿Cuándo empezó...? (190). Luego, la protagonista indica “Es muy difícil vivir así. Cada vez más difícil...”. A lo que su marido le responde: “ Es difícil convivir María. Nunca esperé que fuera fácil” (197). Posteriormente, también para enfatizar su aburrimiento Humberto explica: “ Desde que ya no... no, ya no... puedo. Con tantos días. Los de atrás. Los que me faltan. Son demasiados los... lunes, ¿me entiendes María?. Después repite: “ Demasiados... los... domingos... que ya no... la hicieron.... Y esos pocos que sí... son ... demasiados. Sí me entiendes María (198-99). Se debe notar que Berman alude a palabras asociadas a la rutina como la repetición de la comida y los días de la semana para así subrayar la vida frustrada de esta pareja, ya que el repetir roles de género mediante los cuales la mujer actúa pasivamente al prepararle la comida a su marido, mientras que éste llega a casa todos los días exigiendo ser servido con una actitud prepotente, resulten en una vida sin emociones.

Incluso, los dos están conscientes de que su vida es un fracaso. Esto se evidencia porque siempre están repitiendo acciones que aluden a dos individuos decepcionados. Por ejemplo, Humberto indica: “ Estoy harto. ¿Cuánto más puedo soportar esto?”. Luego explica “Si... me entiendes. Yo... te prometí demasiado. Ni te imaginas... debes de saber al final de cada fracaso ahí estabas, ahí estás, un espejo... opaco, roto (199). En cambio, Ella estipula: “Me odias. ¿Verdad que sí? Yo lo comprendo. Estoy enferma... mis temores ... mis angustias” (198). Incluso, la frustración de la pareja de igual modo se expone mediante la cena como evento fracasado, ya que la acción no se completa a pesar de que hablan reiteradamente sobre ello pero jamás ocurre.

Pero los comportamientos restaurados no solo sirven para examinar cómo los protagonistas viven una vida monótona, sino también son útiles para demostrar cómo la pieza corta critica la jerarquía que impone el archivo en la cual la mujer muchas veces queda bajo la tutela del hombre. Este es el caso de María y Humberto porque ellos repiten comportamientos dos veces vividos durante toda la obra en los cuales se expone cómo Humberto utiliza su poder para oprimir a María<sup>21</sup> (Seda 167).

El maltrato se manifiesta mediante el encierro al que Él la tiene sometida. Esto se observa cuando Ella le sugiere que salgan a cenar fuera pero Él no acepta y por ello, permanecen en casa en donde la mujer queda con la tarea de prepararle y servirle la comida a su esposo todas las noches. Ellos comentan:

---

<sup>21</sup> Cabe señalar que en esta obra Berman trata de sacar a la luz el abuso doméstico al que muchas mujeres están expuestas ya que éste sigue siendo un gran problema de la sociedad mexicana. Es decir, en México de acuerdo a información proporcionada por el Instituto Nacional de Estadística Geografía e Informática (INEGI) se revela que la violencia intrafamiliar tiene lugar en el 30.4% de los hogares en forma de maltrato emocional, intimidación, abuso físico y sexual, principalmente hacia las mujeres y los niños. El 94% de los casos denunciados las mujeres son “receptoras” y en el 90% de los casos los “generadores” son hombres (Díaz y Jiménez 2). Desgraciadamente, muchos de los crímenes no son delatados porque la mujer sufre vergüenza o no tiene la solvencia económica para abandonar la situación. A consecuencia de ello, según el INEGI solo el 14.4% de los individuos sometidos buscan ayuda.

Ella: Vamos a cenar fuera de casa.

Él: ¿ A esta hora? ¿No preparaste algo? (188)

Luego, la misma sugerencia por parte de la mujer se repite:

Ella: Podemos salir a un restaurante.

Él: Se me quitó el hambre (189).

Se puede argumentar que las palabras de María representan no solo el dolor por el que han pasado muchas de las mujeres a las que se las ha confinado a la esfera privada a lo largo de la historia de México debido a la influencia del archivo, sino también la poca agencia del sexo femenino a quien se le prohíbe experimentar el mundo fuera del espacio doméstico.

Otra forma de abuso que Héctor infringe en María se da en torno a una pistola que el protagonista trae a su hogar, supuestamente para tener un arma para defenderse en caso de que un ladrón entre en la casa. Cabe mencionar que la pistola, como menciona Adriana Hernández, se asocia con la masculinidad ya que evoca dentro del universo masculino el poder, la posibilidad de dañar, y de causar sufrimiento (113).

Es precisamente para dañar y causarle sufrimiento a su esposa que el protagonista utiliza la pistola. Esto es evidente porque María le hace saber constantemente que tener el arma en la casa la hace sentir insegura y nerviosa. Esto queda claro mediante la conversación del matrimonio. Ellos comentan:

Ella: ¿Qué vas a hacer con la pistola?

Él: Sacarla del paquete.

Ella: ¿ A dónde la llevas?

Él: A la recámara.

Ella: ¿Para qué?



Él: Si la compré por si entra un ladrón no voy a dejarla en la entrada... (Ella tiembla)

¿Qué pasa María estás muy nerviosa?

Ella: Deja la pistola aquí. Me dan miedo las armas

Él: No seas niña es una bellísima pistola. Mírala. Compacta liviana.

Ella: No juegues puede dispararse.

Él: Qué bueno que me lo recuerdas. (*Le apunta. Ella retrocede aterrorizada... EL dispara. No está cargada. Se ríe*) No está cargada. Carajo: antes tenías sentido del humor (Berman 194).

Entonces, él usa la pistola para causar pánico en María. De hecho, al final de la discusión Él no deja la pistola en el cuarto sino que la esconde para así aumentar más el miedo de su pareja. Por ello, Ella se esconde detrás de un sillón y cuando ve que su marido se aleja, corre a su cuarto y cierra la puerta con seguro porque cree que Humberto la quiere matar. Sin embargo, su marido la convence que abra la puerta y se vaya a dormir.

A pesar de que Humberto utiliza la pistola para torturar a María un sin fin de veces, se observa cómo Ella trata de cambiar su rol de mujer sumisa al buscar el control de la pistola mediante ensayos de liberación que siempre fracasan porque el arma repetitivamente termina en manos de Humberto. En uno de esos ensayos, María logra tener el revólver en sus manos. Sin embargo, en ese momento ve a un hombre en la ventana y le dispara creyendo que es un ladrón. A pesar que el cambio de conducta de María no es consciente porque Ella piensa que están entrando a robar a su casa y por ello dispara, esta acción representa la necesidad que la protagonista tiene de eliminar el control del patriarcado de su vida.

Sorpresivamente, resulta que el herido es su marido y está agonizando. Ella sale corriendo a buscar ayuda y a causa de los nervios limpia la sangre con su bata y después la

quema. Pero cuando regresa no encuentra a su esposo y éste sale del cuarto como si nada hubiera pasado. Ellos comentan:

Él: ¿Qué haces santo Dios?

Ella: ¡Humberto!

Él: ¿Qué se está quemando allí?

Ella: Mi bata

Él ¿Porqué quemas tu bata María? *Ella sólo tiembla aterrada.* No te asustes por Dios.

Ella: *(Abrazándolo)* ¡Humberto! *(Empieza a reírse nerviosamente. Le busca la risa a él. Le hace cosquillitas en vano).* ¡Ríete! ¡Ríete!

Él: *(Con un dejo de repugnancia)* Pero ¿Qué te pasa?

Ella: Ríete

Él: No puedo *(Ella vuelve de golpe al terror)*

Ella: Entonces, ¿Estás herido?

Él: Sonriendo ¿yo?

Ella: Lo soñé

Él ¿Qué cosa?

Ella: Te confundía con un ladrón y te...

Él: ¿Me qué?

Ella: Te disparaba con la pistola que trajiste a la casa.

Él: ¿Yo traía una pistola a la casa? Qué sueño.

Entonces, queda claro que el intento de emancipación de María fracasa ya que como Schechner estipula “early rehearsals, or workshops, are jerky and disjointed, often incoherent” (174).

Mediante este personaje, Berman muy probablemente quiere mostrar la poca agencia que

muchas mujeres tienen dentro de la familia tradicional ya que la subversión femenina no es una acción que se ha promovido o “ensayado” en la sociedad mexicana.

Al finalizar la obra se muestra cómo el esposo sigue abusando de María ya que manipula su realidad. Es decir, él planeó la escena anterior para hacerla creer que está loca y para que María, por miedo, termine siempre pensando que necesita su protección. Las acotaciones finales estipulan: “*En la sala, él saca de entre sus ropas la pistola. La esconde en otro sitio. Entra a la cocina. Ella entra a la sala en el momento en el que él regresa con un vaso de agua. Ella lo mira. Los ojos muy abiertos*” (204) [...] “*Ella corre a revisar los libros. No encuentra nada. Llora. Llorando regresa a donde él y le rodea la cintura con el brazo*” (205). Muy posiblemente, mediante el final circular que Berman le da al drama, quiere mostrar que María vive en una mentira creada por Héctor, de la misma manera que la mujer mexicana vive en una construcción de género auspiciada por el archivo cultural y que este ciclo de repite.

El final tiene una estructura circular porque termina de la misma manera que comenzó. Es decir, con María buscando la pistola (el poder) angustiada mientras que Humberto es quien tiene el control del arma porque sabe donde ésta. De este modo, la pieza corta muestra no solo cómo los comportamientos restaurados de género colocan a la mujer en desventaja en comparación con el hombre, ya que Humberto abusa de María una y otra vez en el micro-drama, sino también cómo los patrones de conducta estipulados por el archivo siguen reproduciéndose incansablemente en México.

De una forma más positiva que en *La pistola*, Berman subvierte el poder del patriarcado en *La casa chica*. Este mini-drama cuenta unos minutos en la vida de un hombre poderoso que espera a que su amante termine de arreglarse. El comportamiento restaurado al que alude Schechner se evidencia porque Él cree tener el control de su amante y de su esposa. Él explica:

Eres igual a mi esposa. Desde hace años sabe que la engaño pero mientras no tenga que medir sus gastos, qué le importa si le soy infiel. Todas las mujeres son iguales. En lugar de corazón tienen una cartera. Pero lo que no saben ni tú ni ella es que ustedes no tienen nada. Ustedes sólo reciben. Yo soy el rico. Ustedes lo que compro. Son mi lujo: mis relojes Cartier (179).

Entonces, queda claro que el protagonista está repitiendo las acciones que el archivo ha impuesto en los hombres y mujeres mexicanos ya que como Gutmann indica: una de las formas en las cuales se manifiesta el machismo es mediante la posesión casi obsesiva que ejerce el hombre hacia la mujer (229). Es decir, Él actúa el rol del hombre poderoso mientras que en su mente, su mujer y su esposa son objetos que le pertenecen y que funcionan de manera mecánica como el reloj Cartier. Dicho de otra forma, están para complacerlo en lo que él pida.

Incluso, el protagonista tiene a las mujeres catalogadas. Por ejemplo, para el hombre la hija debe de ser virgen y su esposa una santa, lo que alude a una repetición de comportamientos ya que esta mentalidad representa la influencia de la tradición hispánica en Latinoamérica.

Rosario Castellanos indica que según San Agustín “La limpieza de un linaje dependía de la conducta de la esposa o de la hija y ya no digamos la más insignificante veleidad sino la más leve sospecha de que el honor había sido mal guardado ameritaban la punición de la muerte”

(Castellanos 24). Entonces, estas ideas son clave para entender el pensamiento del hombre. Él indica:

Mi mujer, mi sabia esposa [...] Mi cónyuge legítima es una mujer admirable, quiero que quede absolutamente claro eso. ¿Qué le importa si le soy infiel mientras le dé con qué mantener dignamente nuestro hogar? Toda su resignación para que yo pueda parecer decente ante la sociedad (Berman 184).

Posteriormente le explica a su hija:

[...] No papi llega ya nohecita, así que usted póngase un besote en la manita y luego la manita con todo y el besote se la pone de mi parte en la frentecita, luego se pone la pijama, se mete en la cama y sueña con la virgencita y los [...] ¡Cómo que ya no hay vírgenes?! Mira escuincla: aunque tengas dieciocho años sigues siendo pura e inocente, ¿está claro? (*Cuelga*). Ya no hay vírgenes hija de su puta madre (183).

Pero el hombre no solo cataloga a su esposa y a su hija siguiendo comportamientos restaurados sino también a su amante, ya que dentro de la tradición hispana las prostitutas eran las que revalidaban el papel de las esposas puras (Castellanos 25). Él indica: “Habría que encerrar a las mujeres como tú. Destructoras de hogares felices. Ficheras caras. Corruptas de la moral. Parásitos de la economía nacional. Meretrices. Güilas, víboras venenosas. Emisarias de Satán” (Berman 185). Asimismo, a las prostitutas se les culpaba por la destrucción de los valores de la sociedad y el hombre quedaba exento a pesar que también Él quien había cometido adulterio.

Lógicamente, Berman no monta una obra para mostrar la mentalidad patriarcal sino para desestabilizarla. Como ya hemos visto, al analizar la obra de Berman con el modelo teórico de Schechner nos damos cuenta que existe la posibilidad de que el individuo cambie su conducta y realice una acción subversiva (29). Es decir, la madre y la hija solamente aparecen una vez en la obra pero de una manera que muestra cómo ellas no siguen los comportamientos restaurados impuestos por el archivo, el cual señala que ellas deben de inscribirse en el rol de santas para resguardar el honor de la familia. Esto sale a la luz cuando el hombre las llama a su mujer y a su hija de casa de su amante mientras ésta termina de arreglarse. Él indica:

Hola. Soy yo. Sí, yo. Mira mi amor, estoy en una junta de negocios que parece que [...] No fue un chiste, ¿de qué te ríes? Estoy con el señor presidente y varios industriales y banqueros y parece, te decía que la junta se va a prolongar un poco [...] No sé supongo que como medio año. Ya ves que este presidente se ha propuesto hacernos trabajar ahora

sí a todos para el bienestar común de la nación sin reparar en el tiempo y el esfuerzo que esta empresa implique. Sí ahora sí puedes reírte (183).

Mediante este diálogo telefónico se expone cómo la mujer sabe perfectamente que su marido la engaña y se burla de sus excusas. Además, Priscilla Meléndez comenta que en esta escena de la representación producida por Josefina Félix<sup>22</sup>, la mujer no solo se carcajea de su esposo sino que aparece en la parte posterior al proscenio con otro hombre (110). De este modo, se desvirtúa el poder del patriarcado al mostrar cómo la esposa, quien supuestamente debe de cuidar la imagen de la familia, lo está engañando con otro. De la misma forma, la hija cuestiona la validez del archivo al declarar que la mentalidad del padre es obsoleta ya que es cosa del pasado porque en el presente ya no existen mujeres puras.

La esposa y la madre no son las únicas que nublan las nociones del archivo sino también la amante. Mientras el hombre espera que Ella termine de arreglarse, se manifiesta que el protagonista abusa verbalmente de la mujer aludiendo al comportamiento restaurado del varón instaurado por el archivo. Sin embargo, la mujer le responde con ironía<sup>23</sup> retando así las creencias y valores de su marido. Ellos comentan:

Él: Yo no tengo tiempo de contemplarme en el espejo. Yo trabajo, ¿sabías? Como las manecillas de tu Cartier estoy duro y dale, duro y dale sin parar todo el santo día. Y ¿para qué? Para mantener mujeres inútiles. Mujeres cuyo único trabajo es ser mujeres, carajo. Sí eres mi lujo, mi Cartier de oro blanco, pero cuando quiera te tiro al basurero ¿escuchaste?

Ella: Ja.

---

<sup>22</sup> La obra fue presentada en Agosto de 1992 en el teatro Usigli en Coyoacán, México. La directora fue Josefina Félix y la actuación fue de un grupo de jóvenes que forman parte del Grupo Espejos.

<sup>23</sup> A pesar de que la presente tesis no se enfoca en los recursos irónicos a los que alude Berman para cuestionar las nociones patriarcales, es necesario que comentemos que los diálogos en *La casa chica* de Ella están cargados de ironía. Jorgensen, Miller y Sperber indican que la ironía es una arma subversiva ya que “an ironist uses a figurative meaning opposite to the literal meaning of the utterance” (112). Es decir, en esta obra, cada vez que Ella hace un comentario como por ejemplo “sí muñeco o gracias ángel” (181), resulta evidente que su intención es contraria a lo que afirma. De este modo, el tono de la mujer es altamente irónico y retador.

Él: ¿De qué te ríes? Ese no fue un chiste, fue un insulto. Por lo menos tu Cartier no hace tac cuando le toca hacer tic. Cuando te insulte quiero oírte sufrir ¿está claro?.

Ella: Sí, muñeco.

Él: ¡Muñeco! ¿así que crees que soy tu títere? Estúpida.

Ella: ¡Ay!

Él: ¿A eso le llamas sufrir imbécil?

Ella: ¡Ay!

Él: Tarada.

Ella: ¡Ay!

Él: Babotas.

Ella: ¡¡¡Ay!!!

Él: Eso así muy bien.

Ella: Gracias, ángel.

Él: Vete al diablo.

Ella: ¡¡¡Ay!!!

Él: Un día de verdad te voy a mandar al diablo.

Ella: Ja.

Él: Déjame terminar, carajo. Cara de [...] Además, lo que un día te voy a mandar al diablo tampoco fue un insulto fue una advertencia.

Ella: ¿Y qué hago río o lloro? (181).

Es evidente mediante este diálogo que el hombre piensa que la mujer está totalmente controlada por Él, cuando en realidad es Ella quien modifica el comportamiento restaurado de la amante abusada al cuestionar el poder del patriarcado. Esto queda claro porque cada vez que el hombre insinúa que la va a abandonar Ella le responde con un irónico “Ja”, “Gracias ángel”, “Sí

muñeco”. Esto demuestra que la amante está respondiendo como Él le pide pero sabe muy bien que el protagonista no puede vivir sin su belleza. Incluso, cuando Ella le dice, parafraseando el texto de Berman, si ríe o llora, es una clara prueba de que la amante está actuando para hacerle creer que es Él quien manda.

Además, Ella sabe muy bien del poder que tiene mediante la sexualidad. Por ello, cuando termina de arreglarse “*Tira del escote y el vestido se rasga, mostrando la redonda desnudez de ella, apenas cubierta por la mínima ropa interior*” (184). Es decir, se desnuda después de haber recibido insulto tras insulto para demostrar que en realidad es Ella quien lo controla mediante su cuerpo. Esto se observa porque después de que la mujer se quita el vestido, el hombre “*deslumbrado la jala en el sillón. La acuesta. La acomoda bruscamente [...] y después la penetra*” (184). Dicho de otra forma, Él no puede detenerse ante la belleza del cuerpo de la mujer. De este modo, la amante no se sale completamente del comportamiento restaurado ya que deja que el hombre la insulte, pero parece ser Ella quien decide acatar este rol para obtener bienes materiales. Es decir, para abusar del poder económico de su amante mediante una sumisión falsa.

Desvirtuar las nociones cerradas de género no es la única forma mediante la cual la dramaturga desmantela el archivo sino también la estructura de la obra. Como ya lo estipulamos Schechner señala que los comportamientos restaurados están encarnados mediante ideología y que se repiten una y otra vez (28-9). Es decir, el matrimonio tradicional es un comportamiento restaurado porque las parejas en México usualmente se casan para toda la vida siguiendo las normas del catolicismo. Entonces, *El suplicio* es una obra que subvierte estas creencias porque las cuatro parejas siguen las conductas tradicionales al contraer matrimonio, pero muy lejos de seguir la doctrina religiosa, ellos la cuestionan. Es decir, modifican las reglas impuestas por la religión. Por ejemplo, en *El bigote*, los protagonistas son una mujer masculinoide y un hombre afeminado que aunque están casados, se acuestan con quien les place. En cambio en *La casa*



*chica*, tanto la esposa como el esposo se engañan el uno al otro. En contraste, en *El dentista*, el doctor está casado con su hermana desafiando abiertamente las reglas religiosas y sociales y tiene al amante de su pareja viviendo con ellos. Finalmente, *La pistola* dramatiza la vida de un matrimonio que sigue las reglas tradicionales pero que viven una vida aburrida. Además, la obra expone cómo la mujer es víctima del abuso por parte de su marido. Se debe comentar que aunque las cuatro obras desestabilizan el matrimonio como la base de la sociedad, la dramaturga se encarga de que las historias sean muy diferentes en su contenido para que la subversión no pueda ser entendida homogéneamente.

## **2.4 Clase social**

El comentario crítico que encontramos en cuanto a las clases sociales gira en torno al hecho de que todas las protagonistas de *El suplicio* que han logrado cierto grado emancipación, son de la clase alta o están relacionadas con hombres que pertenecen a esta clase. En términos de Schechner esto es un comportamiento ya vivido o restaurado porque se repiten acciones dentro de la obra que subvierten el sistema heterosexual impuesto por el archivo. Sin embargo, este cuestionamiento es posible exclusivamente para la élite como ya lo analizaremos a continuación.

De hecho, un comentario muy sutil en cuanto a la importancia de pertenecer a la jerarquía social más privilegiada para lograr desestabilizar las nociones de género, es dicha por Él de la mini-obra *El bigote*. El protagonista comenta:

[...] No existen muchas personas libres como tú y yo, ¿no es cierto? Los demás se exigen una fidelidad absoluta, ¿no es cierto? Se sienten tan inseguros de su propio valor que creen que si su pareja conoce a otro serán abandonados. Por eso los celos. Por eso apreciar a otro es tomado por traición. Dicen o tú o yo, atados por mil juramentos, o tú

solo y yo con otro. Ay qué alivio ser tu y yo. Libres, refinados, bellos y con todos los otros al alcance de la mano (171).

Es decir, Él sabe que pertenece a la clase “refinada” le abre las puertas para entender el mundo de otra manera quizá porque muchas veces el poder adquisitivo conlleva a la libertad, ya que los individuos pueden cuestionar los discursos dominantes porque no necesitan estar ligados a nadie para sobrevivir económicamente. Es claro que Berman quiere subrayar la opulencia de estos personajes porque los protagonistas de *El bigote* saben hablar francés e inglés, ordenan champagne de la más cara, le pagan a los músicos para que toquen sus melodías predilectas, y rentan cuartos en hoteles lujosos en donde no sólo tienen una recámara para ellos sino para las amantes del esposo como por ejemplo la morena.

Asimismo, en *La casa chica* las tres mujeres representadas por la esposa, la amante y la hija desarticulan las nociones patriarcales porque tienen a un hombre con un poder adquisitivo elevado. Entonces, las protagonistas se aprovechan del capital del hombre para transgredir los valores sociales. Dicho en otras palabras, estas mujeres no salen a la esfera pública a cuestionar los patrones establecidos sino que lo tienen a Él trabajando para darles una vida lujosa, mientras que ellas se acuestan con otros hombres. Esto se observa claramente mediante las palabras que Él le dice a su amante: “Eres igual a mi esposa. Desde hace años sabe que la engaño pero mientras no tenga que medir sus gastos, qué le importa si le soy infiel. Todas las mujeres son iguales. En lugar de corazón tienen una cartera” (179). Incluso, durante la mayor parte de la obra corta el hombre habla acerca del reloj Cartier que le regaló a su amante. Esta prenda, es extremadamente cara lo que evidencia el poder adquisitivo del hombre ya que los Cartier son relojes muy caros.

Igual que en *La casa chica*, en la obra final *Los dientes* se manifiesta que la esposa del dentista se beneficia de los bienes no sólo del esposo sino también del amante, porque Ella no trabaja mientras que estos hombres son profesionales exitosos. Cabe señalar que en variadas

ocasiones, Berman enfatiza, mediante comentarios hechos por la enfermera, lo famosos y opulentos que son estos dentistas mientras que muy poco dice de la mujer.

En la única obra en la que la clase social no afecta el cuestionamiento es en *La pistola* porque en este drama corto realmente no existe una acción liberadora por parte del agente femenino, sino que lo que Berman busca es exponer el maltrato al que la mujer muchas veces está sometida y la monotonía que resulta de inscribirse dentro de los roles tradicionales.

## **2.5 Conclusión**

México ha sido construido mediante una ideología patriarcal. Por ello, se pueden analizar películas, textos canónicos y sagrados como parte del archivo porque fueron creados por varones quienes al presentar su versión de la realidad, promovieron una ideología patriarcal que somete tanto a la mujer como a las minorías sexuales. A consecuencia de ello, un gran número de escritoras y dramaturgas mexicanas han tratado de desestabilizar las nociones del archivo para demostrarle al público que el género es una construcción social. Una de ellas es Sabina Berman porque sus piezas teatrales usualmente tratan de demostrar la arbitrariedad de los roles genéricos. Por ejemplo, en *El suplicio*, la dramaturga escenifica cuatro mini-obras mediante las cuales ella cuestiona los roles tradicionales de una manera trascendental. Es decir, mediante los aportes teóricos de Judith Butler acerca de la performatividad del género, hemos podido subrayar cómo los personajes de *El bigote* y *El dentista* subvierten las imposiciones genéricas del archivo porque actúan el género de una manera que no encaja dentro de el sistema heterosexual. De dicho manera, Berman expone que es posible transgredir el sistema impuesto por las estructuras de poder. Asimismo, por medio de los estudios acerca de los comportamientos repetidos acuñados por Richard Shechner, nos fue posible analizar cómo en la obra corta *La casa chica*, los personajes femeninos realizan comportamientos dos veces vividos al rechazar las imposiciones

del hombre de la casa quien quiere mantener a la esposa, a la amante y a su hija bajo su yugo. De este modo, es evidente que el poder de lo masculino, queda altamente cuestionado. Asimismo, siguiendo las ideas de Schechner, es que se pudo establecer cómo la protagonista María de *La pistola*, todos los días trata de realizar comportamientos dos veces vividos y de lograr su emancipación ya que su marido Humberto la tiene sometida. Sin embargo, la mujer siempre falla porque creemos que mediante su personaje la dramaturga quiere mostrar que aún se necesita bastante para que la mujer logre la igualdad de género en un país netamente machista.

Curiosamente, los personajes de las cuatro mini-obras que han logrado cierto grado de liberación, son los que pertenecen a la clase alta o los que se codean con gente de la élite. Nos fue posible analizar este patrón en *EL suplicio del placer*, porque los protagonistas de las obras aluden a comportamientos restaurados que indican que la subversión de género en México está altamente ligada al poder adquisitivo de los individuos. De la misma forma que en *El suplicio*, en el capítulo siguiente, exploraremos cómo se cuestiona la validez del archivo patriarcal mexicano en cuanto a género y clase social en la obra teatral *Entre Pancho Villa y una mujer desnuda*.

### **Capítulo 3. La subversión del archivo revolucionario mediante la performatividad en *Entre Pancho Villa y una mujer desnuda* (1993)**

#### **3.1 Introducción**

Sabina Berman (1955) es la dramaturga de mayor renombre en México (From Ecstasy 20). Como ya se ha señalado, Sabina Berman (1955) inició su carrera como pupila de Emilio Carballido (1925-2008) en el grupo de jóvenes dramaturgos denominado “Teatro Joven”. En esta asociación se enfrentó a varios dilemas. Por un lado, no contaban con fondos suficientes para producir sus obras. Por el otro, el público de finales de los ochenta y principios de los noventa no se interesaba en las producciones que cuestionaban las bases históricas de la sociedad mexicana (Burgess 146). A pesar de dichas dificultades, Berman decidió afrontar ese reto y continuó escribiendo obras que subvierten el archivo histórico. Por ejemplo, en su obra *Rompecabezas* (1982), la dramaturga examina la manipulación de la historia oficial al proporcionar dos versiones distintas de la muerte de Trotsky. En *Águila o sol* (1985), la escritora desestabiliza la visión popular de la Malinche como traicionera de la patria, al exponer cómo la mexicana fungió como creadora además de traductora.

Es precisamente este cuestionamiento de la historia de México el enfoque del capítulo II de la presente tesis. En él, nos proponemos examinar la desestabilización del archivo revolucionario mediante la performatividad en cuanto al género y la clase social en la obra teatral *Entre Villa y una mujer desnuda*. Este objetivo lo llevaremos a cabo mediante la utilización de un aparato teórico conformado por los estudios sobre la performatividad de Richard Schechner, las ideas sobre el archivo histórico de Diana Taylor, y los estudios de género de Judith Butler.

*Entre Villa* gira en torno a una empresaria de clase alta que vive una relación amorosa con Adrián, un hombre machista<sup>24</sup> que idolatra al ícono revolucionario Pancho Villa de tal modo que está escribiendo una biografía de la vida del guerrillero norteco. Sin embargo, el protagonista no solo idealiza la figura del Centauro del Norte sino que también actúa muy parecido a él<sup>25</sup>. Es decir, éste utiliza a las mujeres únicamente para satisfacer sus necesidades sexuales como por ejemplo a Gina, la protagonista de la obra. Berman logra que su audiencia cuestione la influencia que figuras como Villa han tenido en los hombres mexicanos al yuxtaponer en escena el México de los 90 con el México revolucionario ya que cada vez que Adrián actúa en forma machista, Pancho Villa aparece como su alter ego. Sin embargo, Gina socava las nociones patriarcales de género al dejar a Adrián y comenzar una nueva relación con Ismael, un hombre más joven quien no discrimina al sexo femenino. Incluso, la protagonista no es la única mujer que subvierte la supremacía del hombre representado por Adrián y por Villa, sino también su mejor amiga Andrea quien es una mujer dominante y controladora quien constantemente menosprecia tanto a Adrián como a Ismael.

De hecho, Andrea cumple un rol doble en *Entre Villa*, no solo desestabiliza el orden masculino sino que también representa un cuestionamiento del objetivo principal de la Revolución Mexicana que era acabar con la pobreza. Esto se manifiesta porque ella es una mujer adinerada quien además, es la bisnieta del expresidente Plutarco Elías Calles (1877-1945). Berman, muy astutamente, contrasta también la desigualdad de clases sociales al yuxtaponer al

---

<sup>24</sup> Al utilizar la palabra machismo aludimos a un discurso y una actitud de superioridad, agresividad y desprecio sexual, física y verbal llevada a cabo por los hombres en relación con las mujeres y las minorías sexuales. Dicho de otra forma, nos referimos al *performance* cultural al que Manuel Peña ha definido como “machismo folclórico”, cuyo patrón de conducta por parte de los hombres mexicanos tiene que ver con la exhibición de una hipermasculinidad culturalmente sancionada (138-139).

<sup>25</sup> Villa es por excelencia el ícono del machismo en México. Peterson comenta acerca de la imagen hiperbólica del guerrillero norteco “ He was a great lover, marrying many times without the benefit of divorce, having many sweethearts, not all of whom were willing. He called himself a “son-of- a bitch with women and was acknowledge to be muy hombre” (11).

presente con el pasado. A consecuencia de ello, Berman contrasta la riqueza heredada por Andrea de Plutarco Elías Calles, con la pobreza de la madre del Centauro del Norte “Micaela” quien aparece en la obra durante la Revolución como una campesina pobre, y en el México de los noventa como la sirvienta doméstica de Andrea.

### **3.2 La figura de Pancho Villa en el archivo de la nación mexicana**

Como el título de la obra sugiere, la temática de la obra circula en torno a la figura histórica de Francisco Villa. El líder revolucionario nació el 5 de Junio de 1878 en el Estado de Durango, México. Fue bautizado con el nombre de Doroteo Arango por sus padres: Agustín Arango y Micaela Arámbula. La familia de Villa provenía de la clase menos favorecida ya que “like the great mass of Mexican people at the time, were peons and worked as slaves on the ranch owned by the family of Don Arturo López Negrete” (Peterson 10).

A la edad de dieciséis años, Villa se vio forzado a escapar a las montañas debido a que había asesinado al hijo del dueño de la hacienda donde trabajaba. La causa del asesinato se desconoce<sup>26</sup> pero lo que sí se sabe, es que fue en ese momento en el que el guerrillero norteco comenzó su carrera de bandolero al conocer a Ignacio Parra, el jefe de una banda de ladrones, quien lo acogió al verlo solo y desamparado en las montañas (10-11). De hecho, Villa cambió su nombre original (Doroteo Arango) en memoria de uno de los delincuentes más sobresalientes de comienzo de siglo XIX quien se llamaba Pancho Villa y a quien conoció durante su etapa de criminal.

---

<sup>26</sup> Según Peterson la historia más contada es la que narra que Villa asesinó al hijo de su patrón porque éste abusó sexualmente de su hermana (10).

Al morir Parra, los bandoleros nombran al revolucionario norteco jefe de la banda. Su reputación creció de tal manera que “the bandit became widely known along the border, terrorizing the wealthy and sharing his plunder with the peon families he encounter” (11). Para el año 1908 cuando la fama de Villa ya se había esparcido en Durango, Sonora y Chihuahua, el nombre del revolucionario Francisco Madero (1873-1913) comenzó a sobresalir por todo México, debido a que éste se oponía a la dictadura del presidente Porfirio Díaz (1830-1915) quien llevaba más de treinta años en el poder.

Madero, quien al principio quería un cambio de gobierno que no fuera sangriento, tuvo que recurrir a las armas cuando al ser nombrado candidato a la presidencia del partido anti-reeleccionista, fue arrestado y encarcelado por los seguidores de Díaz. Incluso, cuando Madero estaba en la prisión, uno de sus aliados, Abraham González, quien lo representaba en el Estado de Chihuahua, convenció a Villa y a sus bandoleros de unirse a la causa revolucionaria al explicarle en términos simples que un analfabeta pudiera entender “Madero’s ideas of democracy” (11).

El objetivo principal de Madero era el de distribuir las tierras entre los campesinos, ya que el país vivía una desigualdad de clase social extrema. El 1% de la población controlaba el 85% de las tierras cultivables. Además, los labradores que tenían algunas parcelas, pagaban altos impuestos y no tenían derecho a crédito ni a irrigación. Asimismo, los trabajadores de los hacendados recibían un sueldo en las tiendas de raya, donde en vez de dinero recibían comida por sus servicios.

Al escapar de la cárcel, Madero promulgó el Plan de San Luis (1910) en el cual exhortaba al pueblo mexicano a levantarse en armas en contra de Díaz. El movimiento rápidamente estalló por todo México y grupos de la naciente clase media, campesinos y obreros de varios estados se incorporan a las filas revolucionarias exigiendo tierra y libertad (12). Villa por su parte, formó su propio ejército en el norte de México con el cual contribuyó al triunfo del movimiento



revolucionario al tomar Juárez. La captura de esta ciudad fue clave para que Díaz se exiliara y Madero ocupara la presidencia.

El nuevo presidente, postergó la repartición de tierras que tanto había prometido al pueblo mexicano. A consecuencia de ello, Victoriano Huerta (1850-1916) mandó encarcelar a Pancho Villa en la Ciudad de México porque se rumoraba que el guerrillero estaba planeando otro movimiento armado en contra de Madero, quien aún no cumplía sus promesas. Posteriormente, el Centauro logra escapar a los Estados Unidos en donde se entera de que el general Huerta se había promulgado dictador tras haber traicionado a Madero y haberlo mandado asesinar (13).

En seguida, Villa no muy contento con las novedades de su país, regresó a México y formó nuevamente su ejército revolucionario, la División del Norte (1913). Luchando al lado de sus tropas, de Venustiano Carranza<sup>27</sup> (1859-1920) y de Emiliano Zapata (1879-1919), en 1914 derrocan al gobierno de Huerta. Los Estados Unidos, al percatarse de que México no tenía presidente, le otorgan el puesto a Carranza.

El nuevo presidente, quien se había aliado a los americanos, mandó atacar a las tropas villistas en Agua Prieta porque según los Estados Unidos, el Centauro del Norte representaba una amenaza a la paz del país (15). Al sentirse traicionado, el caudillo atacó el pueblo de Columbus, Nuevo México. Como consecuencia, el Gobierno de los Estados Unidos organizó una cacería en su contra que duró un año. Debido a que el pueblo lo ayudaba a esconderse y a sus habilidades, esta expedición de captura no tuvo el éxito que se esperaba.

Finalmente, al caer el presidente Carranza en 1920, el nuevo presidente Adolfo de la Huerta (1881-1955) le otorga al guerrillero norteco una amnistía y “ He was given a large estate, Rancho Canutillo, generous funds to repair, stock and equip it, pensions for himself and his five

---

<sup>27</sup> En esta tesis nos enfocamos en los sucesos de la vida de Villa principalmente, para leer más detalladamente acerca de la participación de Díaz, Huerta, Zapata y Obregón en el periodo revolucionario, leer el libro *Breve Historia de México*: Ciudad de México: Editorial Continental, (1956).

hundred Dorados” (15-16). Sin embargo, después de tres años de haberse retirado, el 23 de Julio de 1923, fue asesinado junto a su guardaespaldas en Parral, Chihuahua. Las causas del asesinato jamás han sido aclaradas pero se rumora que fue planeado por Plutarco Elías Calles (1877-1945) y Álvaro Obregón (1880-1928), porque mientras Villa viviera “ there was always danger of a new uprising among the people, that they might rally around him as a challenge to the government” (16).

Curiosamente, el archivo<sup>28</sup> que circula en torno a la figura de Villa muy lejos de representar los hechos comprobables de la vida del Centauro del Norte, ha construido una representación hiperbólica del revolucionario que simboliza los intereses de las estructuras de poder (Beltrán 1). El hecho de que el archivo se construye para ser analizado, crea la impresión de que contiene verdades inmutables. Sin embargo, estos conocimientos han sido manipulados ya que han pasado por un proceso de selección llevado a cabo por los individuos en control del poder, quienes quieren transmitir y totalizar su memoria<sup>29</sup> (Taylor 19).

Detrás de este proceso de elección, siempre existe una ideología que representa los intereses de los mecanismos del poder. La ideología representa “A system (with its own logic and rigor) of representations (images, myths, ideas or concepts, depending on the case) endowed with a historical existence and a role within a given society” (Ferretter 76). Dicho de otra manera, la ideología es un sistema (con su propia lógica y rigor) de representaciones (imágenes, mitos, ideas o conceptos, según el caso) dotado de una existencia histórica y un papel dentro de una sociedad determinada (76).

Es decir, a la burguesía posrevolucionaria le convenía la elaboración de figuras dominantes como la del Centauro que representaran la supremacía del hombre en comparación

---

<sup>28</sup> Según Taylor, “Archival memory exists as documents, maps, literary texts, letters, archaeological remains, bones, videos, films, CDS, all those items supposedly resistant to change” (19).

<sup>29</sup> Todas las traducciones del inglés al español que aparecen en este capítulo son mías.

con la mujer, porque este grupo estaba formado por una clase conservadora, patriarcal y netamente católica, que fomentaba sus creencias en un sistema en el que los hombres heterosexuales<sup>30</sup> controlaban a las mujeres y a las minorías. Chávez indica:

Villa sirvió como un arquetipo específico de masculinidad nacional que encarnaba los elementos más sobresalientes de la clase en el poder [...] La figura de Villa simboliza un modelo de conducta para la población masculina con el fin de controlar tanto su comportamiento como su ideología los cuales debían ajustarse a aquellos de la burguesía (3).

Además, el hecho de que figuras masculinas como la de Villa se adoptaran como el patrón de conducta a seguir, se debió de igual manera a que la Revolución Mexicana había costado más de un millón de vidas en diez años. A consecuencia de ello, aquellos en el poder se veían en la tarea de poblar un terreno extenso y de construir un país y una economía en pedazos. Por lo tanto, se puede argumentar que “la procreación fue un factor clave para fomentar la masculinidad heterosexual en México” (7). Por ello, el rol de la mujer en la etapa revolucionaria figura muy poco en documentos oficiales, porque a la burguesía le convenía un sexo femenino pasivo que se dedicara sobre todo a ser esposa y madre. Como dice Blanco, la mujer mexicana “ha sido siempre partícipe y testigo mudo de la historia” (48).

De hecho, tanto la literatura como el cine apoyados por la clase burguesa respaldaron la ideología patriarcal en varias de sus obras (6). Como lo señala Althusser, la ideología funciona mediante la unión de varios aparatos ideológicos que no parecen tener mucho en común, pero que promueven los intereses de la clase dominante (Ferreter 84). El crítico Cuitláhuac Chávez comenta que gran parte de la literatura patriarcal creada en los años treinta proponía modelos de

---

<sup>30</sup> Por hombre heterosexual aludimos a los hombres reproductivos atraídos sexualmente por las mujeres. Para leer una explicación a detalle de la heterosexualidad y su historia, ver el libro *The Invention of Heterosexuality*. New York: Penguin Books, (1995) de Jonathan Katz.

la masculinidad para las generaciones futuras (14). Algunos ejemplos de este tipo de creaciones literarias son: *El águila y la serpiente* (1928) de Martín Luis Guzmán y *¡Vámonos con Pancho Villa!* (1931) de Rafael F. Muñoz. En el primero de los textos según el estudioso “Guzmán no sólo propone a la figura de Pancho Villa como un modelo de virilidad sino también de barbarie” (14). Además, el Villa de Guzmán era un hombre heterosexual que despreciaba a las mujeres y a las minorías sexuales. En la segunda obra, Muñoz sigue el mismo tipo de escritura de Guzmán al escribir acerca de soldados comunes y corrientes quienes idolatran a su jefe Pancho Villa y por ende, actúan violentamente al igual que él.

Posteriormente, las generaciones de escritores de los años cuarenta, cincuenta y sesenta se enfocaron en “construir un concepto ontológico que funcionara como idea explicativa de todo lo mexicano y todo lo americano” (Sefchovich 114). Esto se llevó a cabo mediante una visión exclusivista que dejaba al lado a una parte muy significativa del país: la población femenina. Un ejemplo de estas obras es *El Laberinto de la soledad* (1950) de Octavio Paz (1914-1998), libro en el cual el escritor retrata a la mujer como un ser casi inexistente mientras que el hombre ejerce el rol activo (Gutmann 229).

En cuanto al cine se refiere, Sergio de la Mora comenta que durante los años cuarenta se fomentó la imagen del charro mexicano<sup>31</sup> cuyas características eran: la virilidad, la valentía, el orgullo, la agresividad y su dominio hacia las mujeres (7). Chávez por su parte, menciona dos películas que según él entran dentro de esta categoría. La primera es *Así era Pancho Villa* de Ismael Rodríguez y la segunda es *La muerte de Pancho Villa* de Mario Hernández. Según el

---

<sup>31</sup> Cuando nos referimos al macho mexicano aludimos a una ideología de superioridad hacia el sexo femenino por parte de un sector importante entre los hombres mexicanos. Estos hombres son característicos por su agresividad hacia las mujeres y hacia los hombres a los cuales consideran débiles. Este arquetipo fue creado por el cine de los cuarenta influido por la imagen de Villa y la figura del charro quienes surgieron en el cine de los años cuarenta. El charro era un personaje violento, mujeriego, alcohólico y valiente que usualmente tenía una dama que esperaba su regreso (Gutmann 229).

estudioso, en los dos filmes los personajes masculinos mueven la acción y son usualmente sus damas las que esperan su regreso.

### **3.3 La desestabilización del machismo presente en el archivo en *Entre Villa de Berman***

Es precisamente la representación del macho de los años cuarenta, cincuenta y sesenta creada por los mecanismos del poder y recordada mediante la memoria archivística, la que personifica el guerrillero norteño en *Entre Villa y una mujer desnuda*. Esto se demuestra mediante la caracterización del personaje en la escena, su forma de menospreciar a las mujeres y a ciertos hombres a quienes considera débiles, y su supuesta valentía.

En cuanto a la apariencia física corresponde, el Villa de Berman lleva un bigote grande y negro, una pistola acompañada de sus cananas, su sombrero y su caballo como se hace constar en las acotaciones de la obra <sup>32</sup>. Paredes nos recuerda que el macho mexicano “es terriblemente aficionado a todas aquellas prendas de vestir, simbólicas de lo masculino: el sombrero, ya sea el de charro o el borsalino, la pistola, el caballo o el automóvil serán su lujo y orgullo” (66). Además, la valentía exagerada es una de las manifestaciones del machismo (66). Esta cualidad es evidente en el personaje del guerrillero norteño y se hace presente cada vez que él comenta acerca de su heroísmo en el campo de batalla y su esfera de acción en el mundo. Villa le menciona a su madre: “Usted sabe que si ando por estos caminos de polvo y sangre es porque este pinche mundo no está bien hecho”(39). Además, el caudillo opina que un hombre de verdad debe vivir “huyendo o atacando [...] es el destino del macho” (33).

El machismo se manifiesta mediante un rechazo a los hombres que se perciben como débiles en comparación con el macho (125). De este modo, cada vez que Adrián actúa

---

<sup>32</sup> “Villa es el mítico de las películas mexicanas de los años cincuentas, sesentas y setentas. Perfectamente viril, con una facilidad portentosa para la violencia o el sentimentalismo[...]”(Berman 15).

frágilmente hacia Gina, Villa lo castiga mediante comentarios en los que pone en juego su hombría. Por ejemplo, en el acto III Adrián trata de convencer a Gina de que no lo abandone. Uno de sus recursos para hacerlo es confesarle que le ha dedicado su libro. Esta acción parece no gustarle al Centauro del Norte a quien ese tipo de actos no le parecen apropiados de un hombre. Por ello, Villa lo menosprecia al decirle “no sea joto, cabrón” (Berman 68), insulto que equipara a Adrián con un homosexual.

El machismo de Villa no solo se evidencia mediante su menosprecio a otros hombres a quien considera menos viriles, sino también mediante la manera en la que éste opina acerca del control que se debe de ejercer hacia el sexo femenino. El caudillo es un personaje que considera a las mujeres como inferiores en comparación con el hombre. Esto se observa cuando el Centauro le da consejos a Adrián acerca del trato que él debe tener hacia Gina. Villa comenta:

Una mujer más y ya, compañerito. Usted se va y ella se queda parada junto a esa puerta toda la vida, como una estatua, escúcheme bien: parada ahí, junto a esa puerta, como la misma estatua de la espera, ella se queda encerrada en su propio mundito y usted, pues usted encontrará otros brazos hospitalarios, siempre hay. Unos brazos más jóvenes. Más tiernos. Unos ojos más inocentes (Berman 65).

Es evidente que el discurso del revolucionario coloca a la mujer como un objeto sexual que es reemplazable porque una dama “es para gozarla despacito y para decirle adiós” (31). Además, la mujer según el caudillo es un ser que le pertenece y que debe siempre estar a la espera del hombre porque “compartir la vieja, ni madres. Ni la yegua ni el jusil” (61). Es decir, el personaje valora a la mujer tanto como a sus más preciadas posesiones ya que considera que ella es también un objeto que le pertenece al igual que su arma o su caballo.

### 3.4 La performatividad como recurso de desestabilización del archivo en la obra de Berman

Berman muy astutamente, yuxtapone el pasado encarnado por Villa con el presente representado por Adrián “to emphasize the effects of history on gender identity” (Magnarelli 56). Es decir, la dramaturga indica que la creación del Villa machista que se ha validado mediante el archivo, ha tenido un impacto en la conducta de ciertos hombres mexicanos. Como se observa en la obra, Adrián repite los mismos comportamientos machistas del caudillo porque como nos explica Butler, la identidad del individuo es el producto de citar un comportamiento una y otra vez y de los actos performativos que se repiten de forma simultánea y que refuerzan roles previamente autorizados. Para Butler, la performatividad es “the reiterative and citational practice by which discourse produces the effects it names” (Bodies 2). Incluso, Adrián se percata de que los seres humanos actúan roles ya estipulados y aceptados con anterioridad, pero no parece darse cuenta de que él está imitando la conducta de Villa. Adrián explica: “No hay nada que sea humano y natural al mismo tiempo. Somos la única raza animal con memoria, por lo tanto Historia, por lo tanto con acumulación de costumbres. Llevamos algo así como 8000 años acumulando costumbres” (27).

Para enfatizar en el escenario cómo Adrián es una copia de los comportamientos de Villa, Berman hace un paralelo de los gestos y acciones de los dos en el escenario. Las acotaciones del acto I estipulan:

*(Adrián se alza de la cama mientras Villa se alza de la silla [...] Villa se pone las espuelas, se aprieta el cinturón, se cala el sombrero mientras Adrián se calza los zapatos, abre y revisa su portafolios y lo vuelve a cerrar, se pasa las manos por el pelo [...] Villa y Adrián se sobresaltan cuando se oye el timbre del departamento. Ambos, recelosos se escurren de donde están: Villa de escena, Adrián a la sala) (32).*

La duplicación de los gestos de los dos hombres crea un efecto visual que convierte a Adrián en alter ego de Villa (Vargas 78). De este modo, la dramaturga enfatiza cómo las construcciones de género creadas por los mecanismos del poder, se han impuesto en ciertos individuos como Adrián quien sigue la imagen de Villa al pie de la letra sin cuestionar los orígenes de tal comportamiento.

Se podría suponer que Adrián, quien escribe una biografía de Villa, tiene acceso a documentos históricos con los cuales podría cuestionar cómo se ha creado el caudillo. Sin embargo, el profesor está tan encarnado en la ideología patriarcal que él mismo le confiesa a Gina que “La verdad llevo las notas sobre Villa a todas partes. Estoy en una reunión del consejo del periódico y discretamente estoy dibujando en mi cuaderno sombreritos nortños. Pienso en Villa hasta dormido” (24).

El machismo de Villa se refleja cada vez que éste utiliza a las mujeres como objeto sexual que después de usar, abandona. Igualmente, Adrián repite este patrón de conducta. Esto se manifiesta cuando Gina en el acto I le comenta a Andrea, su mejor amiga, que Adrián llega a su casa esporádicamente a tener relaciones sexuales (19). Incluso, la mayoría de las veces que el profesor habla con Gina usualmente se refiere a ella como un ser que le da placer. Adrián le relata a Gina:

Y en el avión me parece que todo el avión entero, el Jumbo entero, es mi enorme deseo [... ]Y que el cielo en el que estoy penetrando y penetrando eres tú y tú y tú [... ] cinco horas sin escalas [... ] Y las nubes arriba son tus ojos en blanco y abajo tus piernas abiertas son la Sierra Madre Occidental (29).

Más adelante Adrián comenta:



Es bien curioso: cuando te pienso, pienso en tus manos, en tu boca, en tus pechos, tus piernas: en alguna parte de ti. No es hasta que te veo de nuevo que todo se reúne en una persona específica, que respira, piensa y está viva [...] (56)

Graciosamente, en el mismo acto se observa cómo la protagonista quiere tener algo más que relaciones sexuales con Adrián porque ella desea que él tome té con ella, que se quede a platicar, e incluso más adelante en el acto III, Gina le pide que se case con ella. Sin embargo, Adrián, quien actúa de forma similar a Villa, tiene que huir del compromiso porque éste no es una característica del macho porque la mujer “es para gozarla despacito y para decirle adiós” (31).

Villa menosprecia las acciones de los hombres que no considera propios del macho. Adrián hace lo mismo con Ismael porque éste no sigue el patrón de conducta machista. Esto se refleja cuando el joven le dice a la protagonista en el acto I que:

A mí me encantaría hacerte un hijo. Me encantaría lo que me propusieras. Cómo voy a negarte algo, a poner límites, a establecer prohibiciones, digo: si te amo. El amor quiere todo... quiere ser para siempre, sino, no es amor. Si no quiere ser eterno, es un amor indigno. [...] (43)

Posteriormente comenta:

Es que... en el fondo eso queremos los hombres: que alguien tumbe todas –todas– nuestras defensas; que alguien nos invada, nos haga suyos; nos libere de nosotros mismos. Bueno esa es mi experiencia (44).

Adrián usualmente se burla de Ismael porque lo considera menos hombre que él. Pero en el acto III cuando Gina le confiesa que está enamorada del joven, Adrián al sentir su hombría ofendida porque la dama que le pertenece lo ha dejado por otro, menosprecia a Ismael al cuestionar el amor de Gina cuando se muestra sorprendido de que ella esté enamorada “Del pendejito del arete, no sé para qué pregunto. El chamaco este tuberculoso y medio maricón” (60). Después en el acto

IV le comenta a Andrea: “Ese muchachito es homosexual, Andrea. Yo los huelo. En serio. Los homosexuales tienen ese olor peculiar: a manzana” (79).

El machismo de Villa se hace presente cada vez que el Centauro muestra su valentía la cual está normalmente asociada a su revólver y a su caballo. Algo parecido sucede con Adrián quien en su discurso utiliza los mismos símbolos fálicos afiliados al machismo. Adrián señala que “ya quiero estar montado en el tema. Concretamente quisiera ya estar cabalgando con el Centauro rumbo a la ciudad de México” (24). Luego, el escritor insiste en que no quiere que en su escritura haya “delicadezas, mariconeras lingüísticas” y que “Quiero hacer sentir toda la violencia del asunto: quiero que mi libro huelo a caballo, a sudores, a pólvora” (30).

El archivo ha dejado huella en el comportamiento del hombre pero también de la mujer. En el acto II, observamos cómo la escritura patriarcal<sup>33</sup> representada por Adrián quien escribe una biografía de Villa, ha contribuido a que el hombre sea percibido como un agente activo mientras que la mujer se asocia con la pasividad. Berman divide el espacio teatral en dos, en la parte posterior del escenario se encuentran Adrián y Gina acostados conversando acerca de una de las tantas aventuras del Centauro con una mujer. Esta misma historia narrada por Adrián, está siendo representada en la parte próxima al proscenio. Mediante la yuxtaposición de dos tiempos históricos, la dramaturga convierte la historia de Villa, a quien la mujer le sirve un té, lo satisface sexualmente y luego éste la mata y se va, en una repetición de la relación de Gina y Adrián. A consecuencia de ello, concientiza al espectador acerca de cómo los roles de género que se citan en el México de los noventa, ya han sido reiterados y autorizados por el archivo.

---

<sup>33</sup> Magnarelli comenta que estas escenas no solo hacen referencia a los roles de género construidos mediante la literatura patriarcal, sino también al cine posrevolucionario (57).

De hecho, para insistir en el impacto que el archivo ha tenido sobre el comportamiento de los mexicanos, más adelante en el acto II Berman coloca en boca de Villa palabras que evocan la literatura de Octavio Paz y de Carlos Fuentes (79). El guerrillero explica:

Ahí estaba, en la penumbra roja ... del atardecer... Otra mujer, la misma mujer siempre.

Yo me desgarraba, me moría, esa tarde de veras la muerte se había colado en el cuerpo, y el dolor del plomo en el cuerpo se me confundía con el de la comprensión: otra mujer, siempre la misma mujer (36).

Paz en *Piedra de Sol* comenta: “he olvidado tu nombre, Melusina/Laura, Isabel, Perséfone, María,/ tienes todos los rostros y ninguno, /eres todas las horas y ninguna” (296). Fuentes en *La muerte de Artemio Cruz* señala:

la nombrarás Regina; la nombrarás: Laura; la nombrarás: Catalina; la nombrarás: Lilia – que sanará todos los recuerdos y te obligará a reconocerla:... nadie te dará más, para quitarte más, que esa mujer, la mujer que amaste sin sus cuatro nombres distintos: ¿quién más? (121-22).

Al citar a estos grandes de la literatura, la dramaturga logra que se cuestionen las historias repetitivas que se han creado en los textos canónicos, en donde la mujer es usualmente la que espera al hombre quien la objetiviza.

### **3.5 La desestabilización del archivo mediante los comportamientos restaurados o vividos dos veces**

Evidentemente, Berman no se refiere a conductas de género que hacen parte del archivo patriarcal posrevolucionario por puro capricho. El objetivo de la dramaturga, al igual que el de varias de sus otras obras teatrales, es el de desestabilizarlo. Como ya se adujo con anterioridad, el contenido del archivo patriarcal ha sido dominado por el hombre. Es decir, el poder patriarcal ha

escrito y definido tanto roles de género como la participación de la mujer en la historia de México. En términos de Richard Schecher, la repetición de acciones como por ejemplo la escritura del archivo por parte de un grupo dominante es lo que él denomina comportamiento restaurado o dos veces vivido. El estudioso comenta:

Performances – of art, ritual or ordinary life – are “restored behaviours”, twice – behaved behaviours”, performed actions that people train and rehearse. That making art involves training and rehearsing is clear. But everyday life also involves years of training and practice, of learning appropriate culturally specific behaviour, of adjusting and performing one’s life’s roles in relation to social and personal circumstances (28-9).

Esta definición de Schechner significa que tanto en el arte como en la vida cotidiana, la performatividad son acciones repetitivas que los individuos ha ensayado por mucho tiempo para adaptarse a las expectativas sociales respondiendo así a una ideología<sup>34</sup>. Por medio de estos actos, los sujetos aprenden comportamientos culturales apropiados. Sin embargo, el crítico señala que existe la posibilidad de que el individuo modifique la repetición de comportamientos y de este modo, elabore un comportamiento diferente que puede resultar subversivo (29). Este cambio no tiene que ser consciente, de hecho, un gran número de acciones subversivas se realizan sin saber.

En el acto II de la obra que nos ocupa, Gina está pasando en limpio el manuscrito de Adrián. Sin embargo, llevada por la curiosidad de la vida personal de Villa quien le recuerda a Adrián, la protagonista altera la escritura original. Este acto representa la desestabilización del archivo debido a que es la mujer la que se apodera del mismo por lo menos por un momento. Vale la pena examinar cómo se monta esta escena. Berman divide el escenario en dos. En un

---

<sup>34</sup> Según Butler, el género es construido por la sociedad y se evidencia mediante la repetición de comportamientos. En este capítulo la subversión la analizamos tomando en cuenta las ideas de Schechner quien estipula que las acciones repetitivas como el género se pueden cuestionar y subvertir mediante la no reiteración.

lado, Gina está sentada en su escritorio corrigiendo a máquina el manuscrito de Adrián. Por otro lado, Villa y Doña Micaela Arango actúan el contenido de la escritura del profesor Adrián. Gina, quien establece un paralelo entre Villa y Adrián, se proyecta en Doña Micaela y manipula el diálogo entre madre e hijo:

Doña Micaela - Pero la vida que llevas, siempre a salto de mata. ¿Quién te surce los calcetines? ¿Quién se fija que tu sarape esté limpio? Y si te duele una muela, ¿a quién le cuentas?

Villa- Tengo unas cuantas señoras que me quieren...

Doña Micaela- Pero ninguna casada contigo por la Iglesia y ante Dios.

Villa- Cómo no. Cinco casadas conmigo por la Iglesia y ante Dios.

Doña Micaela: - ¡Jesús Santo! (*se persigna*)

¡Nombres!

Villa- ¿Cómo dijo, madrecita?

Doña Micaela- Quiero nombres y direcciones de esas fulanas y de todas tus queridas. Las de ahora y las de enantes.

Villa- ¿Qué dice madrecita? (Berman 38)

La pregunta de Villa le corta la inspiración a la protagonista quien se disculpa por haber modificado el guión original, al haber cambiado el rol de Doña Micaela de un agente pasivo a un agente activo al exigirle a su hijo los nombres de las mujeres con las cuales él ha estado.

Lógicamente, a pesar de que Gina no subvierte el archivo conscientemente ya que lo que la orilla a interrogar a Villa es el deseo de saber más sobre la vida de Adrián, lo que sí consigue es que:

[...] salga un discurso distinto, la posibilidad de otro modo de vivir. Su dizque error revela que si las mujeres escribieran, la historia sería diferente. En vez de mujeres resignadas que aguardan con paciencia el regreso de sus hombres, serían mujeres estrictas

y exigentes. Y en vez de machos acostumbrados a tener un harén a su servicio y una serie de frases hechas a su disposición, habría hombres atentos a un discurso nuevo e impredecible, el discurso femenino (Vargas 77).

Además del cambio de diálogo, la protagonista subvierte el rol de Villa como agente dominante, al colocarlo en una posición de sumisión frente a Doña Micaela ya que antes de irse, el caudillo se arrodilla ante su madre y le pide su bendición la cual ella se niega a darle hasta que éste acuda a la Iglesia a confesarse (77-8).

Gina logra cuestionar la escritura patriarcal del archivo pero no modificarla. Lo que sí consigue es subvertir la repetición de acciones machistas en su vida personal al abandonar a Adrián y de este modo, se inscribe dentro de otro comportamiento restaurado en el cual la mujer no es la que espera. En el acto II, Gina comienza a exigirle más a Adrián que una simple relación basada en sexo. La protagonista le pide que se case con ella y que tengan un hijo. Adrián al principio no quiere acceder pero termina diciéndole que sí. Entonces, éste se va y promete buscarla al día siguiente para hablar de sus planes futuros. Sin embargo, cuando estaba en camino a casa de Gina decide no aparecerse y regresar tres semanas después. Cuando Gina lo cuestiona acerca del porqué nunca llegó, éste le contesta que fue porque “Venía del periférico hacia aquí [...] Entonces me volví a ver hacia las vías. Había un campesino con sombrero de paja” (55). Es decir, en el momento en el que Adrián iba a comprometerse con Gina, apareció su conciencia machista personificada por Villa para impedirle que éste cediera ante las peticiones de una mujer.

Cansada de escuchar excusas, Gina le informa a Adrián que su relación ha terminado para siempre. En ese preciso momento “*se ilumina un rincón de la sala y aparece la figura de Don Francisco Villa*” (33). Entonces, el caudillo actúa como alter ego del profesor. Asimismo, Adrián no puede convencer a Gina de que lo perdone. A consecuencia de ello, Gina y Adrián discuten acerca de su relación que se exterioriza físicamente en el Centauro. Es decir, la dramaturga logra

que cada vez que Gina ataca verbalmente a Adrián y éste no puede defenderse, esto se manifieste físicamente en Villa, lo que alude a la subversión del machismo por parte del agente femenino. Vale la pena hacer un resumen del enfrentamiento para exponer la técnica visual que emplea la dramaturga para desestabilizar al patriarcado.

El primer ataque ocurre cuando Gina le comunica a Adrián que está enamorada de otro y que por ello, ya no quiere verlo más. Entonces Villa “*Se vuelve. Trae una puñalada en la espalda*” ( 58). Cuando la protagonista le indica que está enamorada de Ismael, un chico más joven que él y que además no se comporta como un macho, se oye un balazo que hiere al Centauro en el brazo. En ese momento Adrián trata de negociar con Gina al decirle que “bueno, ¿y qué tiene que ver eso con lo nuestro ... lo nuestro es bello... porque está fuera de la corriente de la vida... Lo nuestro ocurre aparte ... Te digo si lo amas a él , yo... lo acepto” (61). Molesto por la actitud de Adrián, Villa lo confronta y le explica que ese no es su rol de macho. Sin embargo, Adrián le señala que la protagonista cuenta con dos armas a su favor, ella es independiente económicamente e inteligente. El profesor y Villa tienen un mini-debate en el cual Adrián le expone que la mejor manera de vencer es la negociación, pero el guerrillero norteco le señala que use las tácticas que se han utilizado históricamente para sujetar a la mujer, es decir, la violencia, el sometimiento sexual, el amordazamiento y la adulación (Vargas 79). Villa estipula “Péguele, bésela, interrúmpala, dígame qué chula se ve cuando se enoja” (62). Sin embargo, la discusión se interrumpe cuando Gina le dice que se va a vivir con Ismael lo que le causa otro balazo al caudillo. Adrián le comenta que está bien, que él acepta ser el amante porque no es celoso, lo que conlleva a que se observe la agonía de Villa quien recibe el último balazo cuando el profesor se pone a llorar. Antes de morir, el guerrillero norteco le aconseja a Adrián que la mate y éste “*desembolsa, como un revólver su libro*” al mismo tiempo que “*Villa desenfunda y*

*dispara: no hay balas*” (38-39). Entonces, cuando Adrián se va, el guerrillero cae muerto a los pies de Gina.

### **3.6 Andrea, la otra cara de la mujer**

Gina no es la única mujer que subvierte al machismo, también lo logra conseguir su mejor amiga Andrea. Es decir, ella no tiene que cambiar de conducta restaurada porque durante toda la obra se percibe como fuerte y dominante. Esto es importante porque el personaje de Andrea demuestra que, en efecto, el género es una creación impuesta por el archivo ya que ella jamás se inscribe dentro del comportamiento restaurado de la mujer sumisa. Esto se evidencia en el acto IV cuando Adrián regresa al departamento de Gina a buscarla, pero se encuentra con Andrea quien le indica que la protagonista se ha marchado con Ismael para comenzar una nueva vida y que le ha vendido el inmueble. Mientras conversan, Andrea lo seduce y los dos pasan a la recámara. De nuevo se superponen los eventos, pero esta vez Villa no es el alter ego de Adrián, sino que mientras Adrián y Andrea están en la cama, Villa jala lo que resulta ser un cañón en el escenario lo que representa una metáfora de lo que ocurre en la recámara de Andrea:

Villa limpia el cañón por dentro, con un palo. Luego va a darle vueltas a su manivela, para subirlo. Todo con el esfuerzo sobrehumano que la operación requiere, porque Villa acaba de regresar de entre los muertos. Villa toma ahora una bala y va a meterla al cañón, pero entonces la punta del cañón cae hasta el suelo: la bala sale rodando (80).

Falto de respiración, Villa reanuda su empresa, pero fracasa nuevamente. Después de que el cañón lo persigue por todo el escenario, el Centauro se cae y *“el cañón, sin haberse disparado, echa humo, Villa sale a gatas”* (80). Posteriormente, Adrián sale del cuarto e indica *“No ... pude, y creo que ... creo que , por un rato... no voy a poder ... no voy a poder... olvidarla”* (81). En esta escena, Berman se burla de la hombría de Adrián y por ende de Villa, al mostrarlos como



impotentes sexualmente mientras que Andrea es el agente dominante. De este modo, la dramaturga sugiere que no todas las mujeres no son lo que el archivo representa, es decir, agentes sumisos que están a la espera del hombre.

Pero la subversión de los atributos viriles del hombre por parte de la mujer no es la solución final a la que Berman alude. Lo que nos parece ser el arma más poderosa de la dramaturga es que sus personajes son imposibles de encasillar en cualquier tipo de rol. Es decir, si el archivo manipula su contenido al mostrar dos formas de entender el género, Berman multiplica esta perspectiva al crear personajes complejos y multifacéticos que no se inscriben dentro de ningún comportamiento restaurado sino que muestran que la identidad es sumamente heterogénea. Por ejemplo, Gina es una mujer de negocios e independiente pero al mismo tiempo desea ser madre y esposa. Su socia Andrea es una mujer decidida, eficaz y dominante pero se muestra vulnerable ante la situación de su amiga. Incluso, utiliza la seducción normalmente atribuida a la mujer para lograr lo que quiere. Adrián durante la mayor parte de la trama, se comporta como el típico macho mexicano. Sin embargo, al verse vencido, alude al sentimentalismo. Finalmente, Ismael se opone al rol machista, pero quiere que Gina únicamente le pertenezca a él.

### **3.7 La subversión de las clases sociales mediante los comportamientos restaurados o vividos dos veces**

La obra teatral de Berman no solo cuestiona las nociones patriarcales sino también la diferencia de clase social. Esto se lleva a cabo mediante la yuxtaposición de la etapa revolucionaria y el México de los noventa. Es decir, el personaje de Micaela, la madre de Villa, aparece en escena en el acto II y le indica a su hijo: “Esta mamacita de usted es probe pero digna” (37). Lo que afirma su condición de pobreza porque se debe recordar que la familia de Villa “like the great mass of

Mexican people at the time, were peons and worked as slaves on the ranch owned by the family of Don Arturo López Negrete” (Peterson 10). Pero en el México de los noventa, Doña Micaela entra en escena brevemente en el acto IV ejerciendo el rol de sirvienta doméstica de Andrea.

Ellas comentan:

Doña Micaela: Ya acabé, señora.

Andrea: Ay Doña Mica, le pago el martes ¿sí?, no tengo cambio.

Doña Micaela: Sí con permiso (Berman 83).

Esta repetición del mismo personaje marginado, alude a una conducta dos veces vivida de la historia porque ésta nuevamente se repite. Es decir, aún existe una clase menos favorecida que está completamente dominada por la otra. Asimismo, mediante el personaje de Micaela, Berman insinúa que la clase social determina el grado de emancipación que una mujer puede lograr en comparación con el hombre. Es decir, Gina y Andrea vienen de la clase más privilegiada. A consecuencia de ello, tienen más oportunidad de agencia mientras que Micaela, se encuentra estancada por la falta de recursos.

En efecto, es de suma importancia que sea exactamente Andrea la que esclavice a Doña Micaela porque en la obra, ella es la nieta del expresidente Plutarco Elías Calles. Calles fundó el Partido Revolucionario Institucional que se mantuvo en el poder desde la Revolución hasta el año 2000. Jügen Buchenau explica:

Calles played a significant role in founding a ruling party that promised to help campesinos and workers attain better living conditions. This party and its successors remained in power until 2000, and today’s Partido Revolucionario Institucional PRI still celebrates Calles as its principal founding father (23).

Entonces, el discurso del PRI desde su comienzo, era el de asegurar el bienestar de la

clase menos favorecida.

Sin embargo, Berman cuestiona las instituciones gubernamentales mediante Andrea y Gina quienes son dueñas de maquiladoras<sup>35</sup>. Las empresas de las mujeres, aluden a la ideología neoliberal<sup>36</sup> que fue implementada por el PRI representado por el presidente Carlos Salinas de Gortari (1948) en el México de los noventa. Eso se manifiesta en el acto I mediante una charla que la protagonista tiene con Adrián en su casa. Ellos explican:

Gina: Deja que te cuente como va la maquiladora.

Adrián: No. No me interesa tu trabajo. Especialmente no, cuando estás montando una maquiladora, es decir, cuando te afilias al vendaval neoliberal que está desgraciando a este país.

Gina: Estamos dándole trabajo a la gente.

Adrián: No están esclavizándolos (Berman 27).

En efecto, como Adrián sugiere, el sexenio de Carlos Salinas es recordado porque a consecuencia de las políticas neoliberales, aumentó de una manera desmesurada la desigualdad en el país (Day 21).

Al demostrar que las instituciones gubernamentales no han cumplido con lo prometido, Berman “nos induce a preguntarnos si la revolución significó una legítima transformación, o si terminó siendo más bien un simulacro, una mera ilusión de cambio (Meléndez 530).” Creemos que Adrián responde muy bien a esa pregunta al mencionar que:

---

<sup>35</sup> Las maquiladoras en México son “foreign-owned factories that import parts and employ local Mexican workers, who assemble them for re-export” (Authers 1). Se dice que las condiciones de los trabajadores son precarias ya que los ciclos laborales son largos y el salario es de 2.7 dólares por día (Carrillo 668).

<sup>36</sup> En los ochentas México enfrentó una crisis económica conocida como “crisis de la deuda externa”. A consecuencia, el Estado aconsejado por el “Consenso de Washington” implementó el modelo neoliberal. Este modelo “en vez de enfatizar la estabilidad política y un desarrollo económico proteccionista y de bienestar social, promovía la economía de mercado, la desregulación de los mercados eliminando las barreras para el comercio internacional, la reducción del gasto público y por ende la disminución del aparato estatal” (Adler y Gil 1).

¿De qué sirvió la Revolución, la lucha del general Villa, si sus nietos están igual de chingados que él de escuincle? A otros les hizo justicia la Revolución, a los que no estaban junto a esa tumba: a los burgueses. Los perjumados. Los leídos. Los licenciados. La punta de sinvergüenzas (Berman 73).

Afirmando lo dicho por el escritor, Day señala que mientras la pobreza traída por los neoliberales azotaba al país, el hermano de Salinas “deposited more than \$100 million in Swiss Bank accounts” (15). Lo que subraya que la Revolución no sirvió de mucho ya que los pobres siguen sufriendo condiciones precarias mientras los ricos se siguen haciendo más ricos.

### **3.8 Conclusión**

Como conclusión se puede decir que Berman es una dramaturga que no se conforma con los discursos oficiales que contiene el archivo histórico y cultural, sino que siempre está juzgando tanto su origen como el impacto que ha tenido en la creación del México actual. En *Entre Villa* la dramaturga desestabiliza la figura patriarcal de Villa mediante la performatividad, al socavar el machismo representado por el caudillo y al demostrar que existe un universo de posibilidades de entender el género. Además, mediante los personajes de Andrea y de Micaela, Berman demuestra que la Revolución fue todo un fracaso porque la élite aún controla a la clase más desfavorecida.

## Capítulo 4. Conclusión

La mayoría de las creaciones teatrales de Sabina Berman se enfocan en subvertir el archivo patriarcal mexicano, ya que éste coloca en desventaja tanto al sexo femenino como a las minorías sexuales en comparación con lo masculino. Según Diana Taylor, el archivo está compuesto por “documents, maps, literary texts, letters, archaeological remains, bones, videos, films, CDS” (19). Es decir, el archivo comprende cualquier objeto que haya pasado por un proceso de selección llevado a cabo por las estructuras de poder quienes tienen como objetivo manipular el conocimiento (19). En el caso de México se pueden analizar películas y textos canónicos posrevolucionarios como archivo debido a que estas piezas artísticas promueven una ideología patriarcal que funciona mediante ideas, conceptos e imágenes dominantes que podrían ser la única realidad a la que puede inscribir el sujeto (Althusser 76). En otras palabras, en estas obras las mujeres son representadas como ángeles del hogar mientras que los hombres actúan como agentes de poder (Gutmann 229). Algunos de los ejemplos de este tipo de escritura son: *El águila y la serpiente* (1928) de Martín Luis Guzmán, *Los de abajo* (1916) de Mariano Azuela, *¡Vámonos con Pancho Villa!* (1931) de Rafael F. Muñoz e incluso el famoso *Laberinto de la Soledad* (1950) de Octavio Paz. De igual manera, ciertas películas como *Así era Pancho Villa* de Ismael Rodríguez y *La muerte de Pancho Villa* de Mario Hernández reflejan roles genéricos que promueven una ideología paternalista.

Las obras posrevolucionarias reflejan los ideales del Estado y de la burguesía quienes fomentaban a la familia tradicional como la base de la sociedad, debido a que después de la Revolución Mexicana los individuos en dominio se veían en la difícil tarea de poblar el territorio mexicano y de levantar una economía en pedazos (Chávez 14). Por ello, era lógico que el papel

de la mujer fuera el de encargarse de la reproducción mientras que su marido ejercía como el soporte económico de la familia.

Estos roles genéricos que han delimitado las posibilidades del sexo femenino aún regulan la realidad mexicana. Sabina Berman señala al respecto:

Seguimos siendo el género que sostiene en gran medida el aparato social pero que no lo dirige. Seguimos ganando menos dinero y carecemos casi de leyes que protejan nuestra particularidad de mujeres [...] Basta comparar el porcentaje de mujeres egresadas en 1998 de la Universidad Autónoma de México con el de mujeres directivas de empresas medianas o grandes (4%) o de mujeres en cargos de decisión en el gobierno (12%). El desfase entre nuestros promedios de educación como grupo y de nuestro poder de decisión es pues casi un precipicio (12-13).

Entonces, debido a que las mujeres aún tienen muy poco poder y siguen bajo la tutela del hombre, un gran número de escritoras y dramaturgas mexicanas como: Sabina Berman, Carmen Boullosa, Nellie Campobello, Julieta Campos, Elena Garro, Margo Glantz, Bárbara Jacobs, Ángeles Mastretta, María Luisa Ocampo, Elena Poniatowska y Jesusa Rodríguez han luchado mediante el poder de su escritura y de sus obras teatrales por una mejor representación de lo femenino, que impulse una mentalidad crítica que rechace la ideología patriarcal dominante y que promueva la igualdad entre los sexos.

Esta mentalidad crítica hacia lo masculino se ve presente en las dos obras estudiadas en esta tesis. Acerca del *Suplicio del Placer* Berman infiere que jugar con los estereotipos de género es un acto que cuestiona el poder patriarcal de una manera trascendental, porque el poder según la dramaturga siempre le ha pertenecido al hombre y éste lo ha mantenido mediante el sexo y el discurso (*Sediciosas* 26). En cuanto a *Entre Villa* se refiere, Berman explica que el objetivo principal de este drama es el de poner en tela de juicio la mentalidad machista mediante la cual la

sociedad mexicana fue fundada. Incluso, ella comenta que “para mí el machismo, en mi vida personal y en la vida de mis congéneres [...] es una fuerza muy amenazante que conduce a mucho dolor” (56).

Las ideas de Sabina Berman en cuanto a la imposición de los roles genéricos por parte de las estructuras en dominio, van de la mano con los planteamientos teóricos de Judith Butler. Para la filósofa el sexo y el género son una invención que respalda al sistema heterosexual como la normatividad (Bodies 2). En otras palabras, el sexo no es una condición estática del cuerpo sino un proceso por el cual las normas regulatorias materializan lo que se entiende como sexo. Esta materialización se lleva a cabo mediante la reiteración de las normas de género (2). Igualmente, Butler señala que el género es una construcción social que se evidencia a través de la performatividad del cuerpo y de la repetición de comportamientos. Ella describe la performatividad como “the reiterative and citational practice by which discourse produces the effects it names” (2). Entonces, es posible analizar las obras de *El suplicio* y *Entre Villa* partiendo de las ideas de género de Judith Butler porque las dos obras transgreden el sistema heterosexual al demostrar que los roles genéricos muy lejos de ser una característica natural son simplemente una actuación.

En dos de las cuatro obras cortas que componen *El suplicio* tituladas *Los dientes* y *El bigote*, los protagonistas están mostrando las incongruencias del sistema heterosexual al ser agentes que no se ajustan a la norma. Esto resulta evidente porque en el primer mini-drama *El bigote*, los protagonistas Él y Ella son un matrimonio en el cual la mujer tiene un carácter dominante mientras que el hombre es afeminado, tímido e inseguro. Asimismo, ellos no se inscriben dentro de la monogamia sino que tienen un acuerdo mediante el cual los dos son libres de acostarse con quien mejor les plazca. De hecho, Él y Ella se sienten atraídos por las características estereotípicas de su mismo sexo. De una manera muy parecida, los personajes de

*El dentista* transgreden la heteronormatividad ya que durante la obra se narra cómo la enfermera y la paciente habían tenido una relación de pareja en la que se detallan sus prácticas sexuales de una manera minuciosa. Además, el dentista está involucrado en una relación muy poco convencional que alude a la poligamia, ya que no solo está casado con su hermana sino que también vive con el amante de esta.

En cambio en *Entre Villa*, Berman escenifica cómo el machismo es un comportamiento heredado que se repite de generación en generación. Esto resulta evidente porque Adrián, el protagonista de la obra, cita las actitudes machistas de Pancho Villa (el ícono clásico del machismo mexicano) al denigrar a su amante Gina, al utilizarla como un juguete sexual y al no querer comprometerse con ella.

El cuestionamiento a las figuras masculinas como la del guerrillero norteco se puede analizar mediante los planteamientos teóricos de Richard Schechner. Para el estudioso todos los individuos realizan acciones repetitivas que responden a una ideología. Por ejemplo, la escritura del archivo por un grupo dominante es un comportamiento dos veces realizado ya que éste no ha sido llevado a cabo por primera vez, sino que proviene de una tradición patriarcal que ha delimitado a la mujer de la escritura y de las actividades que se realizan fuera de la esfera privada. Según Schechner, existe la posibilidad de que el individuo cambie su comportamiento. Esta modificación, puede resultar en un cambio favorable para la sociedad. Sin embargo, se debe tomar en cuenta que para el intelectual muchas de las acciones que cambia el individuo no son conscientes (22).

Es decir Gina, la protagonista de *Entre Villa*, quien al principio se encontraba bajo el poder masculino de Adrián, debido a que aceptaba que el protagonista la sometiera a sus deseos una y otra vez, termina cambiándolo por un hombre mucho más joven que él quien no se inscribe dentro de las prácticas machistas. Asimismo, ella transgrede la historia patriarcal resguardada por



Adrián al modificar el borrador del historiador. Este cambio, conlleva a que el rol de la madre de Villa “Micaela” cambie de una madre abnegada a una exigente y controladora.

Los planteamientos de Schechner resultan de igual forma útiles para examinar cómo la obras cortas de *La pistola* y *La casa chica* cuestionan la supremacía del varón. En *La casa chica*, las tres protagonistas quienes representan a la esposa, la hija y la amante de un hombre poderoso y machista llevan una vida sexual altamente cuestionadora al no aceptar la supremacía del hombre de la casa y al tener amantes. De este modo, es evidente que muy lejos de repetir los roles estipulados por el archivo, ellas cambian el comportamiento estereotípico de la mujer al no someterse a la voluntad del hombre y al rechazar el dominio de éste. En cambio en *La pistola*, el protagonista Humberto es un hombre que tiene a su mujer bajo su control debido a que ella carece de agencia para liberarse. Esto queda claro porque María se encuentra atrapada en su casa encargada de las tareas domésticas mientras que Humberto sale a trabajar. De este modo, los comportamientos dos veces vividos nos permiten no solo explorar hasta qué punto esta pareja realiza todos los días comportamientos ya elaborados como los roles de género tradicionales, sino también cómo María trata de liberarse del poder de Humberto constantemente. Esto resulta evidente debido a que Humberto tiene una pistola con la que atemoriza a María quien trata de tomar el arma una y otra vez pero quien fracasa en todos sus intentos.

La teoría de Schechner no solo resulta necesaria para explicar la subversión de género que ocurre en: *Entre Villa*, *La casa chica* y *La pistola* sino que también es esencial para explorar cómo los personajes *Entre Villa* no se inscriben dentro de ningún comportamiento que pueda ser encasillado como repetitivo o absoluto como los protagonistas de *El suplicio*. Es decir, en *El suplicio* es evidente que los personajes a pesar de que transgreden la ideología patriarcal aún pueden ser encajonados en roles cerrados. Por ejemplo, Él y Ella de *El bigote* repiten acciones que demuestran que la protagonista es una mujer dominante mientras que el protagonista es débil

y sumiso. De igual modo se observa en *La pistola* cómo María es un ser sin poder mientras que su marido Humberto es un hombre que controla y delimita la agencia de su esposa. En *La casa chica*, las tres mujeres pueden ser catalogadas como frías y calculadoras mientras que el hombre fácilmente cae en el rol machista. Finalmente, en *El dentista* el protagonista es un hombre del cual abusa su esposa ya que ella impone su autoridad en todo momento. En cambio en *Entre Villa*, la dramaturga crea personajes multifacéticos capaces de subvertir la repetición de acción a la que se inscriben los individuos. De esta forma, Berman demuestra que la conducta humana muy lejos de ser algo estático es un proceso que está en cambio continuo y que responde a los valores ideológicos que se manejan en una sociedad. Por ejemplo, Gina es una mujer independiente económicamente pero quiere que un hombre la proteja y la respalde. Además, Adrián, quien es un hombre machista, puede resultar extremadamente dócil y sensible. En cambio, Andrea es una mujer dominante e independiente pero se muestra vulnerable al ver el sufrimiento de su amiga. Finalmente, Ismael es un hombre débil, sumiso y sensible pero también posesivo ya que pretende que Gina solo le pertenezca a él. De esta forma, se debe notar este cambio en la identidad de los personajes que quizá se deba a un crecimiento intelectual y artístico por parte de la dramaturga quien en una de sus primeras obras *El suplicio*, trata de dismantelar la ideología patriarcal pero aún comete el error de caer en roles cerrados. En cambio, la dramaturga que se observa en *Entre Villa* es una artista consagrada que logra mostrar cómo la identidad es un proceso constante de redefinición.

A pesar de que la escritora demuestra mediante sus obras que los roles de género pueden ser cuestionados, la artista también hace un comentario en cuanto al hecho de que muchas veces la subversión le pertenece a la élite sobre todo. En otras palabras, la clase social a la que pertenece el sujeto resulta una arma crucial que delimita la posibilidad que el individuo tiene de rechazar las ideas impuestas por el archivo. Por ejemplo, Gina y Andrea las protagonistas de

*Entre Villa* son capaces de rechazar los comportamientos machistas en sus vidas ya que pertenecen a familias pudientes. Es decir, las mujeres tienen el dinero necesario para lograr su emancipación porque no necesitan de nadie que las mantenga y las respalde. En contraste Micaela, la madre de Villa, en la etapa de la Revolución es una campesina muy pobre, y en el México de los noventa es la empleada doméstica de Andrea. De este modo, Micaela pasa de ser un ser delimitado por el poder patriarcal de su hijo, al ser controlada por Andrea. Entonces, Gina y Andrea pueden cambiar los comportamientos repetitivos debido a su poder adquisitivo mientras que Micaela sigue repitiendo acciones ya vividas porque pertenece a la clase social más baja. En este sentido la obra de Berman también critica los fallos del proyecto de la Revolución Mexicana ya que no representó un cambio fundamental en las condiciones de vida de las mujeres de las clases menos privilegiadas.

En *El suplicio*, los personajes que han logrado transgredir al patriarcado también pertenecen a la clase social más alta. En *El bigote* los protagonistas pertenecen a la élite. Esto queda claro mediante comportamientos dos veces vividos que demuestran la opulencia de la pareja. Por ejemplo, ellos acuden a hoteles altamente costosos en donde no solo rentan un cuarto para ellos, sino también para los amantes que se encuentren esa noche. Además, ordenan vino del más caro y le pagan a los músicos para que les toquen sus melodías predilectas. En *La casa chica*, las tres mujeres tienen acceso al dinero del hombre quien es un empresario altamente exitoso. Incluso, pareciera que el protagonista se la pasa trabajando para darles una vida de reinas mientras que ellas llevan una vida sexual cuestionadora. Finalmente en *El dentista*, la esposa del protagonista gasta el dinero del amante y del esposo quienes son profesionistas exitosos, mientras que ella se queda en casa gozando de los privilegios económicos que resultan del trabajo de estos hombres. En la única obra donde la clase social no afecta la agencia del personaje es en *La*

*pistola*, porque en este micro-drama Berman está tratando de exponer el trauma que resulta de la violencia de género.

Como conclusión podemos decir que Sabina Berman es una dramaturga que utiliza su arte como vehículo cuestionador. Esto se ha demostrado en la presente tesis ya que en las dos obras que hemos estudiado ha quedado claro que el enfoque de la artista es el de demostrar que los roles de género son una construcción social, que debe ser subvertida constantemente para así lograr despertar la mentalidad crítica de la audiencia, que resulte en un cambio favorable no solo para la mujer sino para la sociedad en general. Este objetivo lo lleva a cabo debido a que es una excelente escritora y dramaturga. Por ello, crea personajes multifacéticos capaces de demostrarle al público que existen un sin número de formas de vivir las relaciones genéricas. Incluso, se puede olvidar que por ser mujer le ha sido muy difícil recaudar fondos para producir sus obras. A consecuencia, la artista se ha convertido en una mujer de negocios impresionante que ha conseguido patrocinadores e inversionistas por su cuenta.

## Bibliografía

Adler, Larissa, and Jorge Gil. "El neoliberalismo y los cambios en la elite de poder en México."

*Revista hispana para el análisis de redes sociales*. 1.5 (2002). REDES. En línea.

<[http://ddd.uab.cat/pub/redes/15790185v1/vol1\\_5.htm](http://ddd.uab.cat/pub/redes/15790185v1/vol1_5.htm)>.

Authers, John. "Mexico's Maquiladoras Squeezed." *FT.com* (2003): 1. *ProQuest*. En

línea.

Bárceñas, Karina. "Como debe ser, como Dios manda: el Estado y la Iglesia Católica en las

formas de regulación de la vida familiar en México." *Revista cultura y religion*. 5.1(2011):

95-116. Impreso.

Berman, Sabina. *Entre Villa y una mujer desnuda; Muerte súbita; El suplicio del placer*. Ciudad

de México: Grupo Editorial Gaceta: 1994. En línea.

Bixler, Jaqueline. "From Ecstasy To Heresy." *The Theater of Sabina Berman: The Agony of*

*Ecstasy and Other Plays*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 2003. 20-27.

Impreso.

---. *Sediciosas seducciones: sexo, poder y palabras en el teatro de Sabina Berman*. México, D.F:

Escenología, A.C, 2004. Impreso.

Blanco, Iris. "Participación de las mujeres en la sociedad pre-hispánica." *Essays on la mujer*. Ed.

Rosa Martínez and Rosaura Sánchez. Los Angeles: University of California, 1977. 48-81.

Impreso.

Buchenau, Jurgen. *Plutarco Elías Calles and the Mexican Revolution*. Lanham, MD:

Rowman & Littlefield, 2007. Impreso.

Burgess, Ronald D. *The New Dramatists of Mexico, 1967-1985*. Lexington: University of

- Kentucky, 1991. Impreso.
- Butler, Judith. *Gender Trouble Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge, 1999. Impreso.
- . *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of "Sex."* New York: Routledge, 1993. Impreso.
- . "Performative Acts and Gender Constitution an Essay in Phenomenology and Feminist Theory." *Theatre Journal* 40.4 (1988): 519. *ProQuest*. En línea.
- Carballido, Emilio. *Avanzada: Más Teatro Joven*. Ciudad de México: Editores Mexicano Unidos, 1985. Impreso.
- Carrillo, Jorge. "Maquiladoras en México: ¿Evolución o agotamiento?" *Revista Comercio Exterior* 57.8 (2007): 668-81. Impreso.
- Castellanos, Rosario. "La participación de la mujer mexicana en la educación formal. *Mujer que sabe latín*." 3rd ed. Ciudad de México, México: Fondo de Cultura Económica: 1995. 21-41. Impreso.
- Chávez, Cuauhtémoc. *La figura mítica de Pancho Villa como icono de identidad nacional y masculinidad en México y la frontera México - Estados Unidos a través de la literatura y el cine*. Austin: University of Texas, 2013. Impreso.
- Costantino, Roselyn. "El discurso del poder en *El suplicio del placer* de Sabina Berman." Eds. Peter Roster and Mario Rojas. Galerna & IITCTL, 1992. 245-252. *Crítica de Teatro Latinoamericano* 3 *ProQuest*. En línea.
- Day, Stuart A. "Berman's Pancho Villa Versus Neoliberal Desire." *Latin American Theatre Review*. 33.1 (1999): 5-23. Impreso.
- De Ita, Fernando. "Las plumas del gallinero mexicano." *Un viaje sin fin. Teatro mexicano hoy*. Vol. 14. Madrid: Iberoamericana, 2004. 13-28. Impreso.

- Díaz-Martínez, Alejandro, and Ramón Esteban-Jiménez. "Violencia intrafamiliar." *Gac Med Mex.* 139.4 (2003): 353-355. Impreso.
- Enrique, Beltrán. "Fantasía y realidad de Pancho Villa." *Historia Mexicana.* 16.1 (1966). Impreso.
- Ferretter, Luke. *Louis Althusser.* New York: Routledge, 2006. Impreso.
- Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad.* 1a ed. México: Siglo Veintiuno Editores, 1977. Impreso.
- Fuentes, Carlos. *La muerte de Artemio Cruz.* Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1963. Impreso.
- González Echeverría, Roberto. *Mito y archivo: Una teoría de la narrativa latinoamericana.* 1st ed. México: Fondo de Cultura Económica, 2000. Impreso.
- Gutmann, Matthew C. *The Meanings of Macho Being a Man in Mexico City.* Berkeley: University of California, 1996. Impreso.
- Jorgensen, Julia, George A. Miller, and Dan Sperber. *Journal of Experimental Psychology. General: Test of the Mention Theory of Irony.* 113 Vol. American Psychological Association, 1984. En línea.
- Katz, Jonathan. *The Invention of Heterosexuality.* New York: Dutton, 1995. Impreso.
- Magnarelli, Sharon. "Tea for Two: Performing History and Desire in Sabina Berman's Entre Villa y una mujer desnuda." *Latin American Theater Review* 30.1 (1996): 55-74. Impreso.
- . "Between Octavio Paz and Sabina Berman: Two Perspectives on the Mexican Revolution and National Identity." *Gestos* 24.48 (2009):75-88. Impreso.
- Meléndez, Priscilla. *The Politics of Farce in Contemporary Spanish American Theatre.* no. 282

- Vol. Chapel Hill [N.C.]: North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures, U.N.C. Department of Romance Languages, 2006. Impreso.
- . "Marx, Villa, Calles, Guzmán...: Fantasmas y Modernidad en *Entre Villa y una mujer desnuda* de Sabina Berman." *Hispanic Review* 72.4 (2004): 523-46. Impreso.
- . "(De)Humanizing Humor: The Anthill of Life and Politics in the Theatre of Sabina Berman." *Studies in Twentieth and Twenty First Century Literature*. 32.2 (2008): 243,244, 359-385. *ProQuest*. En línea.
- Mora, Sergio de la. *Cinemachismo: Masculinities and Sexuality in Mexican Film*. Austin: University of Texas, 2009. Impreso.
- Nigro Kristen. "Inventions and Transgressions a Fractured Narrative on Feminist Theater in Mexico." *Negotiating Performance: Gender, Sexuality, and Theatricality in Latin/o America*. Ed Diana Taylor and Juan Villegas. Durham: Duke UP, 1994. Impreso.
- Paredes, Américo. "The United States, Mexico, and "Machismo." *Journal of the Folklore Institute* 8.1 (1971): 17-37. Impreso.
- Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad*. New York, N.Y: Penguin, 1997. Impreso.
- . "Piedra de sol." *Libertad bajo palabra*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1960. 293-310. Impreso.
- Peña, Manuel. "Folklore, Machismo and Every Day Practice: Writing Mexican Worker Culture." *Western Folklore* 65.1-2 (2006): 137-66. *ProQuest*. En línea.
- Peterson, Jessie. *Pancho Villa: Intimate Recollections by People Who Knew Him*. New York: Hastings House, 1977. Impreso.
- Rogers, V. D. "Cabronas, palabrotas y otras amenazas a la nación: la Diana Cazadora Entre villa



- y una mujer desnuda.” Eds. Jacqueline Bixler and Sabina Berman. *Escenología*, 2004. 151-160. *ProQuest*. En línea.
- Ruiz, Ariel. "Más Acá De La Utopía. La Revolución Mexicana, Según Alan Knight." *Nexos* 1 Feb. 2015. Print.
- Saborío, Linda. “The Mexican Boom Femenino and the Production of Gendered Theatre in Sabina Berman's *El suplicio del placer*.” Eds. Nuala Finnegan and Jane E. Lavery. Cambridge Scholars, 2010. 108-130. *ProQuest*. En línea.
- Schechner, Richard. *Performance Studies: An Introduction*. London, England: Routledge, 2002. Impreso.
- Seda, Laurietz. “La pistola: por una democracia de los géneros.” Eds. Jacqueline Bixler and Sabina Berman. *Escenología*, 2004. 161-174. *ProQuest*. En línea.
- Sefchovich, Sara. *México, país de ideas, país de novelas: Una sociología de la literatura mexicana*. 1st ed. México, D.F: Grijalbo, 1987. Impreso.
- Taylor, Diana. *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham, N.C: Duke University Press, 2003. Impreso.
- Vargas, Margarita. *Revista de literatura mexicana contemporánea* 2.4 (1996): 76-81. Impreso.
- Vasconcelos, José. *Breve Historia de México*. Ed. Contemporánea. México: Editorial Continental, 1956. Impreso.
- Zachman, Jennifer A. “El placer fugaz y el amor angustiado: metateatro, género y poder en *El suplicio del placer* de Sabina Berman y *Noches de amor efímero* de Paloma Pedrero.” *Gestos: Teoría y Práctica del Teatro Hispánico*. 16.31 (2001): 37-50. *ProQuest*. En línea.
- Wehling, Susan. "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. En línea.