

Entre Pancho Villa y una mujer desnuda. La figura del “macho” contemporáneo 20 años después.

GUILLERMO MARTÍNEZ SOTELO, UNIVERSITY OF CENTRAL OKLAHOMA

La figura del macho es una que ha sido ampliamente representada y estudiada, no sólo en el cine mexicano, sino también en la novela y por supuesto en el teatro de toda Latinoamérica. En el caso de México ha tenido un peso ideológico en la formación de la conciencia del individuo nacional desde la creación de la nación como tal, pues está intrínsecamente ligada a la ideología misma de la idea de individuo en que se crea la nación. La película en la que se centra este análisis es claro referente de lo anterior: *Entre Pancho Villa y una mujer desnuda* estrenada en 1995; basada en la obra de teatro casi homónima: *Entre Villa y una mujer desnuda* publicada en 1993, escrita por la misma Berman. La película fue codirigida por Berman e Isabelle Tardán, lo cual es por demás interesante y se debe de mencionar, pues en la parte artística del medio audiovisual se convierte en un esfuerzo compartido. Además, en el momento que se le hace el cambio o añadidura del nombre de “Pancho” a la película, de primera mano se evitan problemas de derechos de autor y plagio; además de evitar confusión entre obra de teatro y película. Pero además se le añade otro nivel de significación y una posibilidad extra de análisis a la obra cinematográfica, pues ahora Pancho Villa se convierte en parte del título, en un protagonista dentro del filme.

El machismo, como ideología, puede ser rastreado siglos atrás en México y en Latinoamérica en general, como parte del sincretismo cultural heredado del patriarcado ibérico impuesto por la colonia; pero además, también como legado de las estructuras sociales precolombinas. El machismo es, por definición¹, la práctica donde se subyuga y somete a la contraparte femenina, pero también a otros hombres por medio de la feminización de estos últimos. Es importante como entendemos su significado literal, pero en su desarrollo dentro de la práctica cultural es mucho más que eso. En América Latina su implementación y arraigo, de acuerdo a Matthew Gutmann y María Viveros Vigoya, están fuertemente ligados a la

¹ La Real Academia de la lengua lo define como: “Actitud de prepotencia de los varones respecto de las mujeres.”

ideología del mestizaje. Es por ello que en los estudios de género en este continente realmente incluyeron a la raza y la ascendencia étnica hasta los últimos años del siglo XX como un factor determinante en la influencia de dichas ideologías y prácticas. (114-15)

Sin embargo, no se debe de generalizar en el uso del término “machismo”, pues así como hay una gran diversidad de identidades latinoamericanas, de igual manera hay un gran número de masculinidades que se comprenden y se representan de manera distinta. Los siglos que duró la colonia en Latinoamérica fundieron ambas ideologías en una sola, y el sincretismo proveniente de ambas se ve aún reflejado hasta nuestros días². Hasta mediados del siglo XX los géneros femenino y masculino habían sido tratados erróneamente como entes individuales e independientes en Latinoamérica. El análisis, o la falta del mismo, se había entendido de la misma manera que sus contrapartes europeas, uno hegemónico.

Los cambios en las construcciones tanto masculinas como femeninas se argumenta que comenzaron a fraguarse en Latinoamérica con los cambios sociales que trajeron los movimientos independentistas del siglo XIX, además de la reafirmación burguesa que con ellos se consiguió (Hölz 34). Hay, a raíz de esos cambios sociales e históricos, una reconfiguración de la figura femenina, o lo que ésta debe de ser / representar; y al haberse creado la figura masculina y femenina históricamente como una unidad binaria, si una se reconforma, en consecuencia, la otra también. Por supuesto que estos eventos, figuras e ideologías han sido ampliamente estudiados por antropólogos, historiadores, sociólogos, y psicólogos. Entre los estudios de género más importantes sobre masculinidad en Latinoamérica se pueden encontrar el volumen de ensayos editado por Ondina Fachel Leal: *Corpo e significado: ensaios de antropologia social* (1995) y el estudio de María Viveros “Orden corporal y esterilización masculina.” (1999); pero estudios de teoría queer como el de Judith Butler *Bodies that matter* (1993) “[h]an ayudado a los investigadores a estructurar ciertos aspectos de sus investigaciones relacionados a formas subordinadas de masculinidad.” (Kimmel et al. 116). Estudios que giren en torno al machismo como ideología, tanto en México como en Latinoamérica, se pueden encontrar ensayos como *El espejo enterrado* (1992) de Carlos Fuentes. Los trabajos *Machismo* (1981) de Carlos Monsiváis y *El machismo en México* (1970) de Salvador Reyes Nevares.

² Para analizar el proceso cultural al que se ha visto sujeto Latinoamérica desde la colonia, así como sus consecuencias ideológicas se puede consultar *The Idea of Latina America* de Walter Mignolo (2005).

En el área audiovisual que es la que a esta investigación atañe, un estudio de amplia utilidad es el de Sergio de la Mora titulado: *Cinemachismo: Masculinities and Sexualities in Mexican Film* (2006). Sin embargo si se llega al acuerdo de que estos constructos se entienden en binarios, el trabajo de Laura Gutiérrez *Performing Mexicanidad. Vendidas y Cabareteras on the Transnational Stage* (2010), complementa los estudios de de la Mora en cuestión de proyección y performatividad. Desde sus particulares perspectivas, estos dos libros ofrecen una nueva lectura en cuanto a la representación de la masculinidad en el cine de la Época de oro en México, y por contraposición, de la feminidad; extendiendo su alcance hasta el cine mexicano de finales del siglo XX. En ellos también se analiza la influencia de las políticas económicas impuestas para el supuesto desarrollo del país, a la vez que las que fueron impuestas específicamente al cine. Políticas que eventualmente tuvieron un efecto en el entendimiento y construcción del individuo nacional y su relación entre géneros.

En este ensayo me propongo visitar y analizar con un nuevo enfoque la figura del macho que se forjó a principios del siglo XX, sobre todo como consecuencia de la Revolución mexicana, y que se heredó a las representaciones audiovisuales a partir de la Época de oro del cine mexicano, como lo puntualiza de la Mora. Esta figura se siguió representando en la cámara nacional hasta mediados de la década del noventa, y en cierta medida hasta el cine que se produce en la segunda década del siglo XXI. Como se menciona, con lo anterior no se desea afirmar o ni siquiera se quiere plantear que dicha figura haya dejado de representarse, todo lo contrario, como al final de este artículo mencionaré; sigue habiendo distintas formas de representación y acercamiento a dicha figura. Como se representa al macho ha cambiado pero no ha desaparecido.

Gran parte de lo que se ha escrito sobre esta película versa sobre la representación de las figuras masculina y femenina, además también en el uso del humor en la construcción histórica del personaje de Pancho Villa específicamente. Ejemplos de lo último son los estudios de Maricruz Castro, quien se enfoca un poco más en la parte histórica de los personajes, aunque por supuesto rastreando las ideologías que los definen y los eventos históricos que dieron origen a éstas. Otro ejemplo de las intertextualidades históricas y su reescritura los da Brian Chandler en su artículo "Writing the space between: Sabina Berman's Entre Villa y una mujer desnuda." (2013) En donde subraya el encabalgamiento de dos tiempos históricos turbulentos para México, uno armado representando por la figura de Villa; y otro económico, representado por la pareja en la película y las razones inherentes a su separación. Una temática que se ha estudiado también en el cine mexicano que presenta roles

femeninos con agencia, es la lucha de poder que se desata principalmente en el terreno sexual y económico entre los protagonistas de *Entre Pancho Villa y una mujer desnuda*. Ambos elementos están fuertemente representados en la película hecha por Berman y Tardán.

La figura del macho mexicano aparece a modo de leyenda rural engrandecida por los caudillajes del siglo XIX, para después alcanzar su cúspide dentro de la narrativa de la Revolución mexicana. Es innegable que figuras como la de Emiliano Zapata y Doroteo Arango (también conocido por el nombre de Pancho Villa), hombres de carne y hueso y que en su momento ayudaron a moldear el futuro político de lo que hoy es México, tienen un gran peso en la implementación y posterior engrandecimiento de esta figura e ideología. Sin embargo es de suma importancia no dejar de lado el aprovechamiento que el discurso oficial hizo de esas figuras híper masculinizadas para replantear una figura “mexicana” nueva, que debía de emerger a partir del “triunfo” de la Revolución. Es de esta manera que el “macho mexicano” se mezcla y se fortalece con la idea de “mestizo ideológico”, y por extensión del mexicano ideal. Figura planteada por José Vasconcelos en su ensayo *La raza cósmica* (1925).

Los títulos novelísticos que presentan a esta figura que toma y forja las riendas del México post revolucionario abundan, desde la misma novela de la Revolución con el personaje de Demetrio Macías, en *Los de abajo* (1915) escrita por Mariano Azuela, y Miguel Aguirre protagonista de *La sombra del caudillo* (1929)³ de Martín Luis Guzmán. La figura de Villa mismo dio origen a *¡Vámonos con Pancho Villa!* (1931) de Rafael F. Muñoz, aunque esta novela ya trata de la desmitificación del héroe duranguense y de la Revolución misma. Hasta llegar a la figura de Artemio Cruz en la narrativa de su muerte en *La muerte de Artemio Cruz* (1962), novela perteneciente a la muy crítica narrativa post revolucionaria, escrita por Carlos Fuentes. Los personajes de estas historias se fusionan con los que después se incorporaron a las pantallas del cine mexicano, especialmente con los que pertenecieron y dieron vida a muchas de estas novelas, durante la ya mencionada Época de oro del cine mexicano.

³ No se puede dejar de lado la mención que esta fue una de las novelas más críticas del principio del “priorato”, y basada en ella se filmó la película homónima dirigida por Julio Bracho y que fue filmada en 1960 pero fue censurada y no fue proyectada hasta el año de 1990. El estreno fue precisamente en el sexenio de Carlos Salinas de Gortari, el presidente mexicano que firmó el Tratado de Libre Comercio de América del Norte, y que con ese tipo de estrategias culturales / políticas, pretendía romper con el “viejo” PRI.

Si Pancho Villa fue en la realidad el “macho mexicano” que se debe / debía ser, Emilio “El indio” Fernández y Pedro Armendáriz (padre) fueron los “machos” que las pantallas requirieron que fueran y que se representaran. Fueron los personajes que el sistema gubernamental mexicano necesitaba en esa época de modernidad y desarrollo, y que se aprovecharon a sobre manera por medio de una pujante cinematografía nacional. La Época de oro del cine en México se extiende entre los años 1936 a 1969; y el alza en la producción y la calidad del cine mexicano va de la mano con lo que se denominó en economía como “El milagro mexicano”. Este crecimiento económico fue el resultado del crecimiento que significó para México la Segunda Guerra Mundial en el “crecimiento hacia afuera”, es decir exportaciones de productos básicos y algunos manufacturados, sobre todo debido a que la industria norteamericana estaba enfocada en el armamentismo. Este crecimiento lo subraya Enrique de la Garza: “Durante el mandato de Ávila Camacho (1940-1946) se observó una notable estabilidad política y un crecimiento económico. Entre 1940 y 1945, el PIB creció a un ritmo de 7.3 por ciento”. Sobra decir que estos índices no habían sido vistos en épocas post revolucionarias.

Sin embargo era de suma importancia que el público en general creyera que ese crecimiento económico era “una victoria más” que les había brindado la Revolución, a pesar de que la razón real fuera una totalmente distinta. Es por ello que personajes llevados a la pantalla por artistas como Pedro Infante, Jorge Negrete, Miguel Aceves Mejía, Pedro Armendáriz padre y el propio Emilio Fernández, que también dirigió una gran cantidad de estos largometrajes, cimientan esa tradición de la representación masculina hiperbólica. De este modo cuando dicha Época de oro decayó al igual que el desarrollo económico, el machismo como ideología permaneció inamovible, pues las instituciones patriarcales en las cuales se funde su ideología no sufrieron ningún cambio. Tal vez el cambio fue sólo económico con las crisis que se vivieron en las décadas de 1970, 1980 y en 1994; pero ideológicamente el machismo ya estaba demasiado arraigado, básicamente como identidad del individuo nacional mexicano.

Un elemento que tiene que tomarse en cuenta es que la creación de este estereotipo masculino se da por medio de la equiparación con su contraparte femenina, y en la Época de oro se refuerza el papel de sometimiento de la mujer. Pudiera argüirse que de hecho el pináculo de la objetivización de la mujer en el cine mexicano se da en la época de los 1970s y 1980s en la denominada y más recientemente también

estudiada⁴ “sexy comedia” mexicana, pero más ampliamente conocida como “cine de ficheras”⁵. Es por medio de este camino que se llega a las obras de Sabina Berman, y me refiero a ambas, la obra de teatro y la película que está basada en la primera. La obra de teatro *Entre Villa y una mujer desnuda* fue publicada el año de 1993 y es ese momento histórico de transición que está viviendo México el que hace que esta obra y la subsiguiente película sean tan significativas para el análisis que se persigue en este trabajo.

La tan amplia concepción de lo mexicano, como de cualquier otra identificación de un individuo nacional, se hace a partir de las comparaciones con el otro, en este caso con lo que no es mexicano o con los diferentes tipos de mexicanos. Brian Chandler subraya lo atinado de la autora al mostrar la “[r]elación problemática entre la historia y su representación, Sabina Berman ha reexaminado extensivamente el pasado y el presente en muchos de sus trabajos incluyendo *Rompecabezas* (1981), *Herejía* (1983) y *Águila o sol* (1985)”.⁶ En parte esta película plantea la existencia de esos distintos tipos de mexicanos, en primera instancia a través de generaciones, después a través de géneros y finalmente a través de clases. En *Entre Pancho Villa y una mujer desnuda* se nos muestran una gran cantidad de momentos e indicadores de las diferencias entre clases sociales, en muchos casos basados en la ausencia de algunas de estas clases. Lo anterior sucede a pesar de que es una pieza principalmente enfocada en los problemas de género; de esta manera se demuestra que la problemática de clase no es completamente independiente de la primera. Sin embargo, estas dificultades de género o de relación de parejas parecieran pertenecientes a una clase social en específico.

El cambio en la ideología del mexicano perteneciente a la clase media se comienza a fraguar a raíz de las promesas de avances económicos basados en la apertura de los mercados nacionales a la libre competencia extranjera y a un libre flujo del capital privado (por supuesto con las regulaciones de ley necesarias para una “competencia justa”). Lo anterior llevó a un drástico reacomodo económico, donde la generalidad de la población empeoró y la competencia desde la firma del Tratado de Libre Comercio de América del Norte (NAFTA por sus siglas en inglés) ha sido de todo,

⁴ La estética de lo “rascuache” fue primero desarrollada por Tomás Ybarra-Frausto en “Rasquachismo: a Chicano sensibility” (1989), que como su nombre lo plantea, se aplicó en primera instancia a los estudios chicanos y fronterizos. Sin embargo, debido a la temática y la estética propuestas en el “cine de ficheras”, este tipo de lectura y estudio puede ser bien aplicado a estas creaciones cinematográficas.

⁵ Para mayor referencia sobre la historia y desarrollo del cine de ficheras se puede consultar el artículo de Gerardo T. Cummings “De las ficheras a sexo, pudor y lágrimas: la recusación de la sexualidad en el cine mexicano contemporáneo” (2010).

⁶ La traducción de la cita del inglés al español es mía.

menos justa. Él / Lo mexicano estaba en el vértice de replantearse a mediados de la década de 1990. Las consecuencias negativas que parecieran irreparables que ha tenido el TLCAN hasta el presente, y que han hecho mella en la condición económica de millones de mexicanos, no podían haber sido anticipadas por Berman al escribir su obra de teatro, (el TLCAN se firmó en 1994) pero de lo que sí podía darse cuenta era que ya en ese momento se estaba creando una cesión de la clase alta mexicana, para dar paso a una clase media-alta ferozmente burguesa⁷.

Es a esta tal vez nueva, o dicho de otra manera, resucitada, burguesía media-alta a la que pertenecen los personajes principales de la obra y película. Adrián Pineda y Gina López son los protagonistas de esta historia. Él es un periodista divorciado y es padre de cuatro hijas, que está escribiendo un libro acerca de la Revolución mexicana y de la mítica figura de Pancho Villa. Ella es una mujer de negocios alrededor de los cuarenta años que tiene un hijo estudiando en Boston (no menciona directamente una universidad, pero se infiere Harvard), y es inversionista en varias maquiladoras al norte de México. Al analizar obras de esta época, siempre es pertinente mencionar que las fábricas maquiladoras fueron una de las “inversiones” favoritas del capital privado en México, especialmente en los estados fronterizos con los Estados Unidos: Tamaulipas, Chihuahua, Sonora, Baja California Norte, Coahuila y Nuevo León en menor medida. Lo que deseo subrayar es que estos personajes no son característicos de la clase media, son pequeños burgueses que tienen las posibilidades económicas de que sus hijos estudien en el extranjero como un token de prestigio y no solamente de educación.

La problemática sobre la cual gira la película es en general sencilla, Gina y Adrián han tenido una relación estrictamente sexual. Pero desde el comienzo de la película Gina deja claro que quiere algo más, quiere casarse con Adrián y quiere un hijo. Se puede decir que se observa en su personaje un rol genérico tradicional, pues después de haber sido exitosa en su vida profesional, ahora desea algo más dentro del plano personal. Adrián entra en pánico y dice que irá a comprar una caja de cigarros, la cual tarda tres meses en encontrar; motivo que ha sido muy utilizado a manera de comicidad en la cultura popular mexicana, cuando se refiere al abandono del hogar por parte de la figura masculina. La trama se problematiza cuando Adrián contacta a Gina después de unas protestas, no se sabe si estudiantiles o sindicales; pero queda claro que hubo disturbios y enfrentamientos con la policía; y se entera que Gina tiene una pareja menor que ella, y por supuesto menor que Adrián

⁷ Las consecuencias sociales de esta nueva división social pueden ser estudiadas en *Mirreynato. La otra desigualdad* (2014) de Ricardo Raphael.

también. Puede argüirse que es este momento traumático de desplazamiento y reposición para Adrián, el que da pie a su *alter ego* para que entre en escena. A partir de ese momento es Pancho Villa, o técnicamente la parte más primaria de su subconsciente, se pone de manifiesto y será quien lo va a aconsejar para que recupere a Gina.

La película *Entre Pancho Villa y una mujer desnuda* es una pieza visualmente lograda no sólo por estar basada en una obra de teatro, sino porque además, antecedida por un convenio con su público, ayuda a “ver”, a que el *gaze*⁸ (en el sentido que lo aplica Laura Mulvey al cine), del espectador acepte la figura alegórica de Pancho Villa en escena sin que altere el mensaje audiovisual que la película misma brinda. La aparición de Pancho Villa a manera de *alter ego* de Adrián sucede cuando el segundo trata de recuperar a Gina y ella lo rechaza porque ya tiene una nueva pareja. Es decir cuando la masculinidad de Adrián se ve amenazada y/o disminuida. Según como la misma Mulvey lo plantea “La paradoja del falocentrismo en todas sus manifestaciones es que depende en la imagen de la mujer castrada para dar orden y significado a su mundo. Una idea de mujer se posiciona como un peligro al sistema...” (432)⁹. En la narrativa fílmica la amenaza al discurso patriarcal, que Adrián resiste pero termina imponiéndose en él, es palpable cuando Gina tiene poder y decisión de con quien y como ejercer su sexualidad.

A partir de ese momento el filme toma toda una caracterización distinta, pues ya los personajes no son los mismos, o planteado de otra manera, el subconsciente de Adrián también toma parte en los siguientes intercambios. Es interesante también preguntarse por qué sólo es el subconsciente de Adrián el que aparece, y lo hace cuando los constructos sobre los que está edificado el entendimiento de sí mismo se ven en peligro. Tal vez hubiera sido interesante observar una vertiente de la inconsciente de Gina, y que le hubiera servido de contrapunteo al de Adrián. Se puede extender la apreciación anterior y argumentar que la figura revolucionaria que comienza a aconsejar a Adrián no sólo es la conciencia de este personaje, sino la de todo un país que no puede, que se niega a morir, y que no desea evolucionar. El siguiente consejo que le da Villa a Adrián puede ilustrarse como el más representativo de la ideología machista que el *alter ego* representa.

⁸ Cuando me refiero al *gaze* lo estoy usando en el sentido que lo utiliza Laura Mulvey en “Visual Pleasure and Narrative Cinema” (1975).

⁹ La traducción es mía.

En un parque Gina, Adrián y por supuesto Pancho Villa, conversan. Técnicamente sólo Gina y Adrián, ella quiere darle las malas noticias, quiere dejarlo de una vez por todas. En pantalla Villa se posiciona entre los dos y advierte a Adrián: “ahí viene, ahí viene”¹⁰, refiriéndose a las malas noticias. En el momento en que Adrián dice “¿Y qué más?” Refiriéndose a las quejas que ella tenga de su relación, Villa ofrece la sabiduría revolucionaria sobre la que se cimentaron las diferencias de género en el México “moderno” y post revolucionario: “¡No la deje hablar carajo! ¡Péguele, bésela, interrúmpala!” y que le diga que “Que chula te ves cuando te enojas”. Así trata de minimizar cualquier argumento que Gina quiera hacer, arguyendo a su belleza, que su molestia (y opinión) no sobrepasan a su belleza, y que tampoco importan tanto. Así, el objeto que está disponible para ser admirado, no puede y no debe de tener ningún tipo de molestia. No debe de ser capaz de desarrollar enojo.

En este extracto se puede apreciar que el principal peligro que corre Adrián, apreciado desde su propia psique, es que Gina hable. Extrapolando esta situación el planteamiento de la película es que el principal peligro para el país, para México, es que la mujer adquiera la posibilidad y la libertad de expresarse libremente; y por extensión de tomar sus decisiones de manera independiente. Es posible argumentar que a mediados de los 1990s el país se encontraba ya en un período de cambio, sin embargo los valores tradicionales exaltados por un estado civil-totalitario no eran fáciles de superar. El PRI, que sin saberlo, acababa de instalar a su último presidente en un monopolio de más de 70 años hasta ese momento¹¹; se rehusaba a dejar escapar los “triumfos revolucionarios”. Entre los más palpables se puede decir que el establecimiento y afianzamiento del patriarcado en todas las esferas de la sociedad, cuya personificación es el “macho mexicano”; aunque también puede argüirse que ese logro no fue meramente a propósito.

Sin embargo, Gina o la mujer representada en *Entre Pancho Villa y una mujer desnuda*, es la mujer que sirve de emblema en lo que en la época de los 1990s significaba la transición de una dictadura civil a una democracia, o por lo menos ese era el sentimiento y creencia generalizada durante esa década. Ella es una mujer que expresa vocal y abiertamente sus necesidades y sus preferencias. Consciente o inconscientemente es heredera de una lucha histórica que se ha librado durante

¹⁰ Todos los diálogos citados en este artículo son de la película cuya versión en DVD se cita en la Obras Citadas.

¹¹ Como es conocido en el año 2012 el PRI volvió a ocupar la casa presidencial de Los Pinos con la elección de Enrique Peña Nieto como presidente. Esto sucedió después de que el PAN (Partido Acción Nacional) ganara las elecciones presidenciales durante dos sexenios seguidos, en el año 2000 con Vicente Fox Quesada y en el año 2006, el sexenio de Felipe Calderón Hinojosa.

muchos años, no sólo en México y Latinoamérica, sino en el resto del mundo. La independencia económica es una herramienta de la que se valen las directoras y su guionista para que no tenga la protagonista la necesidad de sumisión ante la figura masculina por ese motivo. Hay de hecho una subversión de los papeles tradicionales. Gina es la que eventualmente decide tener una relación amorosa con un hombre más joven que ella. La confluencia visual de consciente e inconsciente que logran Berman y Tardán en la película obtiene lo que busca: socavar la posición machista / debilitar el ego machista de Adrián.

Llevan las directoras su mensaje a una metáfora visual bastante extensa. En una escena en un restaurante, Gina está aclarando el final de su relación con Adrián y él hace el siguiente comentario cuando pide explicaciones: “Creo que tengo derecho a saber quién va a entrar en tu casa en mi lugar... quién va entrar en mi lugar en tu cuerpo.” Con estas dudas del personaje masculino se pone de manifiesto el machismo más básico que Adrián representa, y que ve, aún, como norma básica en la relación. Desde el punto de vista de Adrián, se sigue valorando a la mujer como objeto vacío que necesita ser “rellenado” para que tome cualquier tipo de significado y relevancia. En los ojos de Adrián, Gina sólo existe, sólo importa, si hay alguien “dentro de ella” que le aporte significado; de otra manera, ella no sólo carece de agencia, sino básicamente también de existencia.

En esta escena las palabras de Gina hieren a Adrián. Por supuesto estas heridas son emocionales, pero para el *alter ego* de Adrián, uno que además es el epítome de la hombría mexicana y figura heroica de la Revolución, recibe las heridas a forma de balas en su cuerpo. La primera bala llega en esta escena que menciono, cuando Adrián pide explicaciones sobre el nuevo amante de Gina, él dice “Ezequiel”, confundiendo su nombre a propósito y así tratando de minimizar su importancia, y ella lo corrige: “Ismael”. Pancho, que los acompaña en la mesa del restaurante, cae de su silla hacia atrás, debido al impacto de arma de fuego. Es de esta manera, con la imposición de la voluntad, y más importante aún con las palabras de Gina, la figura de Pancho Villa y lo que representa en esta película, se ve herida y comienza de a poco a debilitarse.

El dominio patriarcal por más de tres generaciones que ejerció el PRI en México, heredado a partir de una Revolución, tuvo un impacto profundo y propició la creación de una consciencia nacional, por lo que a la salida del partido “oficial” del poder presidencial después de haber estado en el poder la mayoría del siglo XX; hizo que a un nivel inconsciente se asociara con la pérdida del padre. Como lo expone Rolando Romero en su artículo “Legends of the Fall: Phallogentrism and Democracy

in Mexico.”: “El deceso de la institución totémica del presidente en México bajo el régimen del PRI, era probable que causara trastornos. Este hecho explica por sí mismo por qué tantos de los últimos filmes exploran el legado del padre.” (122)¹². Después el mismo Romero cita a varios de filmes de mediados y finales de los años noventa. Entre los más importantes y reconocidos se encuentran *El callejón de los milagros* (1995) de Jorge Fons y *Amores perros* (2001) de Alejandro González Iñárritu. Hay otras piezas cinematográficas que se enfocan directamente con el papel histórico del PRI en la política nacional, y entre ellos el director Luis Estrada se ha destacado con una trilogía: *La ley de Herodes* (1999), *Un mundo maravilloso* (2006) y *La dictadura perfecta* (2014).

Los cambios que se aventuraba podían suceder en la década de los 1990s son representados por Gina y su nueva visión y entendimiento del mundo, principalmente de su mundo, el que la afecta directamente a ella; pero las creadoras no se detienen ahí, y también el proceder de Gina en la esfera pública difiere con el papel tradicional de la mujer en el cine mexicano. Sin embargo, no es posible argumentar que los cambios que la escritora/directoras apuntaban a que sus personajes representaran, eran cambios radicales en la estructura y tejido social del país. Gina desea casarse con Adrián y quiere tener un hijo con él; descendiente que según Adrián sería forzosamente mujer (él ya tiene cuatro hijas de dos anteriores matrimonios), y es parte de lo él llama su: “[d]estino paradójico trágico que traigo...”. No es claro si Adrián no quiere tener otro hijo porque sería niña, o no quiere casarse porque ya lo ha hecho dos veces y ambos han sido fracasos. Aunque bien se podría plantear que casarse y tener hijos no son motivos necesariamente incluyentes.

La afirmación de Adrián acerca de su destino es la confirmación de su visión de mundo, que poco a poco, gracias a los argumentos y las acciones de Gina, se va viendo socavada conforme el filme avanza. Tampoco queda completamente claro si la paradoja del destino trágico es por no haber tenido hijos hombres en un mundo falocéntrico, o por estar rodeado de figuras femeninas en un país donde el machismo aún es la ideología reinante. Es posible concurrir que los cambios que tal vez la autora / directoras prevenían no se llevaron a cabo en México debido a una variedad de razones, entre las cuales se puede señalar como principal responsable al agente de cambio que influyó en ese momento histórico: el estado neoliberal, el sistema de políticas económicas que el mismo Adrián ataca al principio del filme; cuando trae a colación el trabajo de Gina como inversionista en maquiladoras.

¹² La traducción es mía.

Sin embargo, lo anterior puede verse como una contradicción en sí misma, pues la implementación de dichas políticas son las que le han dado a Gina libertad económica, y con ella la autonomía de decidir sobre su futuro y sobre su cuerpo. La protagonista no quiere tener un hijo porque la sociedad se lo pida o se lo imponga, o porque ella sienta ningún tipo de obligación, quiere tenerlo porque así lo desea. Conforme el filme se acerca a su fin, la figura de “macho” de Adrián se va debilitando, y la traición mayor que sufre él mismo, o en el desdoble de su “yo” y su *alter ego*, que además representa la muerte del segundo se da en la siguiente escena cuando admite que está llorando. Adrián no sabe qué hacer, Pancho Villa le aconseja que mate a Gina, y sus palabras bien pueden ser tomadas en un sentido literal. Es a partir de ese momento que se puede considerar el principio del fin, de la discusión, de la relación y de la construcción subconsciente que ha complementado los pensamientos de Adrián durante más de la mitad de la película.

La última decepción de Gina está en la dedicatoria del libro de Adrián, la falta de reconocimiento en la esfera pública, es lo último que ella puede soportar. Le pide una explicación a Adrián, y éste al ver sus opciones disminuidas una a una, recurre a lo más básico de su entendimiento y la invita a un hotel, al mismo tiempo que le toma un seno. Ella lo abofetea y lo deja en el parque, sólo, acompañado de su *alter ego* que le propina una patada en los glúteos y le dice: “¡Es suya, es suya. Se la trueno o me lo trueno yo a usted ... maricón!”, en un rápido intercambio Adrián se cubre los ojos y le contesta, a gritos también “¡No puedo, no puedo! no puedo ver.”, a lo que Pancho Villa contesta “¡Sí, sí, ahora muy cieguito ¿No?”, y Adrián termina esta conversación interna con el reconocimiento de sus sentimientos: “Es que estoy llorando.” Con esta última afirmación el personaje de Pancho Villa recibe la bala que lo termina de matar, pues las palabras (el discurso) de Gina ya lo venían debilitando poco a poco. Sin embargo es el reconocimiento de parte del personaje de Adrián a sus propios sentimientos, a la pérdida que en ese momento acepta y empieza a experimentar, lo que mata al *alter ego* revolucionario.

La escena anterior es el punto climático del filme, muy cerca del final. La desaparición del “macho” al final de la película y sus complicaciones, además de la problematización de la relación hombre-mujer en una sociedad que los juzga y no los considera como iguales. Gina intenta una nueva vida, se muda de su antiguo departamento a una casa y disfruta de su relación con Ismael, pero Adrián la acosa (la espera afuera de su nueva casa) para proponerle (rogarle) que se case con él. En función de que él no la puede olvidar. Desde su punto de vista Gina tiene que seguir sirviendo a sus deseos, a sus necesidades; Adrián nunca considera las de ella. Es difícil encontrar en toda la película una interacción donde Adrián realmente le

pregunte a Gina qué es lo que ella desea. Propiciado lo anterior en gran medida a la fuerte herencia melodramática que presenta Adrián dentro de su configuración como personaje. Legado que en gran medida también ha encumbrado la visión y comportamiento machistas en la televisión y cine mexicanos.

“Perder agüita¹³ ... quieres recuperar tu amor propio” Le dice Gina a Adrián para intentar de cerrar esta nueva discusión, o conversación, pues ocurre en términos mucho más amigables. Ella ha entendido que Adrián no la ama realmente, pero tampoco quiere estar solo. Ella tiene que encontrar su lugar como mujer independiente sola o con una pareja más joven, pero como ella lo decida. La película propone a un nuevo tipo de masculinidad mexicana en Ismael, aunque es poco mencionado y su tiempo en escena es también mínimo, Gina misma se lo expone a Adrián. A pesar de que en palabras de ella, el historiador es mejor que Ismael en muchas cosas, la característica preponderante es la ternura. La capacidad de amar casi con inocencia. México, la sociedad, ya no necesitan la figura del hombre inquebrantable que grita fuerte, que impone y que no llora; necesita a un hombre que sea capaz de amar, y que lo pueda hacer con ternura.

Finalmente, el macho en extinción, Adrián, también busca la estabilidad de una relación basada en el matrimonio, pero impuesta desde su perspectiva, por lo menos así lo hace ver al final de la película cuando Gina argumenta que ya ha encontrado a un compañero con su nueva pareja. Esta nueva pareja bien podría representar a ese “nuevo hombre mexicano”, al nuevo hombre post-priorato, post-siglo XX. Si bien, el México moderno se construyó sobre esta figura del “macho”, el México después de la modernidad, sin llamarlo post-moderno, necesita replantearse la figura del individuo nacional, y superar el binario masculino / femenino con la carga derogatoria que hasta el presente ha tenido. La película finaliza con una pregunta de Adrián: “[¿P]or qué no te quieres casar conmigo?, siendo él quien había huido del matrimonio y del compromiso. El silencio con el que Gina contesta es por demás significativo, su silencio también es su elección.

A dos décadas y poco más del estreno de *Entre Pancho Villa y una mujer desnuda*, la figura masculina que se representa en el cine mexicano se ha multiplicado. Es evidente que todavía hay un tipo de cine que nos muestra a herederos directos de los héroes revolucionarios, pues sigue siendo esta una forma de arte que asemeja la realidad. Ejemplo de lo anterior son personajes como el de “El Cochi loco”, narcotraficante de *El infierno* (2010) de Luis Estrada. Pero también hay películas

¹³ “Agüitar” es un verbo coloquial que se utiliza como sinónimo de entristecer.

que nos muestran distintos tipos de masculinidad dentro del mismo México como *Sexo, pudor y lágrimas* (1999) de Antonio Serrano, aunque ésta última deja de lado la problemática de clase. Sin embargo, hay otros que al mismo tiempo que pelean por sus ideales revolucionarios, también buscan la igualdad de género. En este último rubro se encuentran la pareja protagonista de *Corazón del tiempo* (2009) de Alberto Cortés. Sin embargo hay otros tipos de personajes que tratan de a poco subvertir los roles tradicionales; por ejemplo el papá soltero de *No se aceptan devoluciones* (2013) la cual protagoniza y es la *opera prima* como director de Eugenio Derbez. Los arquetipos del cine mexicano, y de nuestra sociedad, no han desaparecido, pero con recientes ejemplos se evidencia que están en constante evolución para dar entrada a nuevas formas de representación y pensamiento.

Escritoras como Sabina Berman y directoras como la última acompañada por Isabelle Tardán, que no han hecho más cine, pero Berman que sigue contribuyendo con su teatro, hacen un paréntesis en la corriente principal de la literatura y el cine nacional. En la mitad de los 1990s Berman ya subrayaba lo que desde mucho tiempo antes como sociedad era sabido como conocimiento común, lo intrincado de las problemáticas de pareja basadas en un sistema ideológico tan dispar. En sus personajes y con la ayuda de la figura de Pancho Villa crean una sátira de las relaciones íntimas en la última década del siglo XX, como el entorno social las afecta; y en gran medida lo difícil que es sobreponerse y subvertir un concepto y una ideología tan arraigada en el tejido social y en la conciencia del individuo nacional mexicano.

Obras citadas

Andre, Maria Claudia. "Machismo, capitalismo y poder en De la cintura para abajo de Diana Raznovich y El suplicio del placer de Sabina Berman." *Letras Femeninas*. 37.1 (2011): 87. Print.

Ayala Blanco, Jorge. *La aventura del cine mexicano, 1931-1967*. México D.F.: Posada, 1985. Print.

Berman, Sabina. *Entre Villa y una mujer desnuda. Muerte súbita. El suplicio del placer*. México D.F.: Gaceta, 1994. Print.

- Bixler, Jacqueline E. *Sediciosas seducciones: Sexo, poder y palabras en el teatro de Sabina Berman*. México D.F.: Escenología, 2004. Print.
- Castañeda, Marina. *El machismo invisible regresa*. México D.F.: Taurus, 2007. Print.
- Castro Ricalde, Maricruz. "Historia y humor en *Entre Pancho Villa y una mujer desnuda*." *Independencias - Dependencias - Interdependencias*, VI Congreso CEISAL. 2010. Toulouse, France: n.p., June 2010. Web.
- . "Entre Pancho Villa y una mujer desnuda de Sabina Berman: género y mitificaciones de la historia." *Castálida. Revista del Instituto Mexiquense de Cultura*. 41 (2010): 172-177. Print.
- Chandler, Brian T. "Writing the space between: Sabina Berman's *Entre Villa y una mujer desnuda*." *Confluencia: Revista Hispánica de Cultura y Literatura*. 28.2 (2013): 66. Print.
- Cummings T., Gerardo. "De las ficheras a sexo, pudor y lágrimas: la recusación de la sexualidad en el cine mexicano contemporáneo" *Horizontes*. 53.102 (2010) 32-37. Print.
- Entre Pancho Villa y una mujer desnuda*. Dir. Sabina Berman and Isabelle Tardán. Perf. Diana Bracho, Jesús Ochoa, Arturo Ríos, Gabriel Porras, and Pilar Ixquic Mata. Televisine, 1995. DVD.
- Fuentes, Carlos. *El espejo enterrado*. México D.F.: Taurus de bolsillo, 1992. Print.
- Garza Toledo de la, Enrique. *Ascenso y crisis del Estado social autoritario. Estado y acumulación de capital en México*. México D.F.: El Colegio de México, 1988. Print.
- Guerrero, María Consuelo. "La revolucionaria en el cine mexicano." *Hispania*. 95.1 (2002) 37-52. Print.
- Gutierrez, Laura. *Performing Mexicanidad. Vendidas y Cabareteras on the Transnational Stage*. Austin: Texas UP, 2010. Print.
- Hölz, Karl. "El machismo en México. Sobrevivencia y rechazo de un tópico socio-cultural." *Iberoamericana*. 2.46 (1992) 33-41. Print.

Polifonía

- Jardim, Denise. "Performances, reprodução e produção dos corpos masculinos." *Corpo e significado: ensaios de antropologia social*. Ed. Ondina Fachel Leal. Porto Alegre: Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1995. 193-205. Print.
- Mignolo, Walter. *The Idea of Latin America*. Oxford: Blackwell Publishing, 2005. Print.
- Mora de la, Sergio. *Cinemachismo: Masculinity and Sexuality in Mexican Film*. Austin: Texas UP, 2002. Print.
- Mulvey, Laura. "Visual Pleasure and Narrative Cinema." *Feminisms*. Eds. Robyn R. Warhol and Diane Price Herndl. New Brunswick: Rutgers UP, 1991. Print.
- Raphael, Ricardo. *Mirreynato. La otra desigualdad*. México D.F.: Editorial Planeta, 2014. Print.
- Romero, Rolando J. "Legends of the Fall: Phallocentrism and Democracy in Mexico." *Discourse*. 26.1 (2004) 111-126. Print.
- Vasconcelos, José. *La raza cósmica. La misión de la raza iberoamericana*. México D.F.: Espasa, 2000. Print.
- Ybarra-Frausto, Tomás. "Rasquachismo: a Chicano sensibility." *Chicano aesthetics: Rasquachismo*. Phoenix, AZ: Movimiento Artístico del Río Salado, 1989. Print.