

UC Berkeley

Lucero

Title

Sabina Berman en Berkeley: Reflexiones sobre teatro, género(s) y biculturalismo.

Permalink

<https://escholarship.org/uc/item/25c612qp>

Journal

Lucero, 16(1)

ISSN

1098-2892

Authors

Arce, Chrissy
Crouse, Marina T.

Publication Date

2005

Copyright Information

Copyright 2005 by the author(s). All rights reserved unless otherwise indicated. Contact the author(s) for any necessary permissions. Learn more at <https://escholarship.org/terms>

Sabina Berman está entre las dramaturgas más prolíficas y exitosas de México de los últimos veinticinco años. Ha desempeñado un papel fundamental en el desarrollo y renovación del teatro mexicano tanto al nivel nacional como internacional, y ha sido galardonada con varios premios por sus obras. Además de dramaturga, es cineasta, productora, directora, novelista, ensayista y escritora de obras de teatro infantil. Sabina Berman fue invitada por la Universidad de California, Berkeley, como "Escritora en residencia" para el semestre de Primavera de 2005. Presentó su nuevo guión "Backyard" en una lectura titulada "Theater Crossing Borders" y dio un taller de teatro para estudiantes subgraduados sobre el biculturalismo.

Sabina Berman
en Berkeley:

Reflexiones sobre teatro, género(s) y biculturalismo.

Chrissy Arce
Marina T. Crouse
Universidad de California,
Berkeley



(Aparecen las protagonistas en el escenario)

Crouse: ¿Ve usted una conexión natural entre la escritura de obras de teatro y los guiones para el cine?

Berman: Son dos medios distintos. Yo creo que el guión está más cerca de la prosa, en los recursos que tiene para expresar. Es decir, un personaje se revela por su mirada, por cómo va vestido, lo que puede cambiar de una escena a otra por el lugar en donde está. En eso, se parece mucho más a la prosa. El teatro tiene limitantes materiales. Por otro lado, se parece al teatro en que es una forma dramática. Y también se parece al teatro en que es literatura que se consume... al cumplirse desaparece, que es una condición del teatro. Eso es lo que elegí porque me gustaba la actuación. Yo entré al teatro por la actuación, y por la dirección. Y después me empezó a interesar la literatura que hay detrás de la forma dramática.

Crouse: Usted ha dicho que el teatro es un gran juego intelectual, y quería plantearle la misma idea en cuanto a los guiones. ¿Cómo ve usted el juego intelectual entre la audiencia del cine y su guión?

Berman: El teatro es un juego intelectual porque es muy abstracto. En la escena nunca va a haber una reproducción de la realidad convincente. Existe el cine, que retrata la realidad, y la del teatro es una búsqueda perdida ya de antemano; del teatro ante el cine. Por lo tanto, a mí me parece que el teatro tiene que regresar a lo más, más abstracto; olvidar esa cosa de la reproducción de la realidad material. Entonces queda el elemento intelectual de la vida, esa línea de decisión de la inteligencia humana. Uno casi puede ver el pensamiento volviéndose acción humana. Y eso es lo que me fascina del teatro. En cambio, el cine retrata la realidad. Hay algunas películas que han

intentado quitar al cine del retrato de la realidad. Son bien poquitas y cuesta un esfuerzo enorme aislarlo de la realidad.

Crouse: En la charla que dio en el Centro de Estudios Latinoamericanos dijo que para usted escribir un guión es la mejor manera de hablar de la literatura actual...

Berman: Tal vez me excedí y no es la mejor manera, pero sí es una manera, porque típicamente en el cine la misma gente del cine cree que el guión no es literatura. Es la partitura, a través de la cual el director va a crear algo. Es una gran mentira. La verdad es que no hay una gran película sin un gran guión atrás. Puedo ver una película mediocre con un gran guión, y es cuando el director no sabe cumplir lo que plantea el guión. Pero nunca va a haber una gran película con un mal guión. Y sigue siendo igual que en el teatro: el guión es la columna vertebral del trabajo terminado.

Arce: Antes de llegar al teatro usted había experimentado con varios géneros: con la novela, la poesía, y también ha editado un libro de ensayos sobre las mujeres y el poder. ¿Piensa usted volver a esos géneros algún día? ¿Qué brinda el teatro que la novela, la poesía, o el cuento no brindan?

Berman: Una pequeña corrección. Yo empecé escribiendo teatro y después la poesía (*pausa*). Mentira. Es verdad, empecé escribiendo poesía, pero muy muy apenas. Y después me fui al teatro. Encontré el teatro y allí es donde de veras decidí dedicar mi vida, mis horas de cada día, a la

escritura. Si hubiera sido poeta, quién sabe si hubiera tomado la decisión de dedicarme completamente a la literatura. El teatro sí me ofrecía una manera de vida y de integrarme socialmente que la poesía no era seguro que me la ofreciera. Y sin embargo, hay inquietudes que no se cumplen en el teatro. Entonces, por eso intento otras cosas. Por ejemplo, me metí a escribir prosa para aprender más de cómo contar historias. Escribo teatro en el siglo de cine en, donde el teatro se adelgazó mucho. Es casi increíble que el teatro sea el mismo género en que escribió Shakespeare. Si uno compara a Shakespeare y a Pintor parecería que no es el mismo medio. Los personajes de Pintor hablan en *sound bites*, o sea, hablan en una frase, o a lo más en cinco, y las historias son bien chiquitas. Las historias del teatro se volvieron un poco ambiciosas. Y en cierto momento yo dije que no, no, no. Yo quiero salirme un rato del teatro y experimentar a contar historias con puro lenguaje. Y después, cuando regresé al teatro, se notó la diferencia. Las historias se vuelven más grandes, los personajes se dan más espacio para expresarse verbalmente. El ensayo es una necesidad política. Hay de pronto cosas que quiero decir sin ninguna metáfora. Quiero influir en mi sociedad; poner sobre la mesa algunos temas. Por ejemplo, *Mujeres y poder* que es un libro de ensayos sobre las diez mujeres más poderosas que han existido en México en la política. O sea, no diez de la más poderosas, las diez más poderosas. O sea, fueron

explicados los criterios, y quería explicar esto, y los problemas bien concretos que tenían. Está hecho a través de entrevistas. Ahorita van a publicar un libro que se llama *Democracia cultural*. Hay cosas que quiero decir, por ejemplo cómo se genera la cultura en México, que son cosas que aprendí en el camino. No me las propuse aprender, pero ni modo, tengo que lidiar con ellas. Y a veces me violenta que pasan seis años y vuelve a ser secretario de cultura alguien que vuelve a redescubrir un hilo negro, y no avanzamos los que estamos en el quehacer cultural. Como por ejemplo, la cultura en México, concretamente las artes, no llegan al público. Sólo por excepción. No llegan. Estamos llenos de teatros semi-vacíos, de museos semi-vacíos, de salas del cine semi-vacías. Y entonces cuando dices “es que tú no puedes seguir”. Entonces, en vez de estarlo platicando en un café, dices “no, lo voy a escribir, lo voy a publicar y que lo lean más gentes.” Y entran a la conversación pública, que es parte de la democracia. Uso el ensayo por razones muy pragmáticas.

Arce: Dentro de sus obras se aprovecha mucho del humor, por ejemplo en *Entre Pancho Villa y una mujer desnuda*. ¿Cómo funciona el humor como recurso retórico en su obra?

Berman: ¿El humor? A mí me parece que la comedia sucede cuando la conciencia se instala en la fuente misma de la vida, en la energía que sustenta la vida humana y no humana. Desde allí todas las tonterías que hacemos como seres

humanos, que nos hacen sufrir, son tonterías. Entonces, me parece que cuando escribes comedia colocas la conciencia de la gente que lo ve en ese lugar y entonces las cosas se vuelven solucionables. Creo más en la comedia, como medio para informar la conciencia, que en la tragedia. La tragedia te castiga por tu error. Pero no necesariamente te muestra un camino viable. Te dice “este camino no es camino” pero no te dice “este camino llevará la liberación.”

Arce: ¿De qué manera escribe como mexicana, o desde una postura mexicana, sin caer en la trampa de folclorizarla? ¿Existe una postura mexicana?

Berman: Yo no tengo postura mexicana. Ni anti-mexicana. No. Bueno, una de las críticas de la obra *Extras* es que los personajes hablan a cada rato en inglés. Así hablamos los mexicanos hoy en día. Decimos *ok* a cada rato, cuando es sí. En el medio del cine a cada rato se usa términos como *close up*. Nadie dice “hazme una toma cercana.” Entonces, esas son las mentiras nacionalistas. Como todas las mentiras son malas, impiden la realidad. Entonces, la realidad no puede avanzar cuando se interponen mentiras con más mentiras. Y en México esto es una enorme tendencia: a mentir, como todos los países que han tenido gobiernos o que tienen gobiernos corruptos. Entonces, se vuelve parte de la idiosincrasia. Ahorita vamos a hacer una versión acá de esta obra que va a estar más en *spanGLISH*, ¿no? Alguien de la Real Academia dijo que la mayor

amenaza al español es el *spanGLISH*. Están locos. Con *Extras* la gente decía que, bueno ¿en qué idioma estaba eso? Por ejemplo, en *Extras* el tema no es literatura, porque hablan muy roto, muy como Cantinflas. Mi anterior obra era muy fina. Llevaba un lenguaje muy delicado. Pero estos personajes son otros personajes. Entonces, la lealtad es con ellos, no con los críticos de la cultura que siempre son, en general, reaccionarios. Quieren que el mundo no se mueva. Afortunadamente, el mundo se mueve y es muy diverso. Yo creo mucho también en la diversidad. A mí me parece que lo que va a pasar en Mex-América es que va a haber una tercera cultura. No va a ser ni mexicana ni norteamericana. Va a ser otra cultura. Claro, con las dos vertientes. Y a mí me emociona el surgimiento de esto. Claro, yo no vivo aquí, pero en mi vida yo he cruzado mucho de un lado a otro. Tengo una hermana que es norteamericana y ya tengo sobrinos que su primer idioma es el inglés. Yo no me escandalizo. Me parece que es fantástico que el mundo sea diverso. Y después están esos, ¿cómo se dice?... zopilotes en el planeta que creen que su trabajo es reprimir lo que nace espontáneamente. Bueno, es esta gente que se coloca en estos lugares de enjuiciar la vida. Tienen extrañas posiciones de jueces, pues la cultura está cambiando siempre. Y lo que van a hacer, y están haciendo aquí entre los Estados Unidos y México, es una tercera cultura muy rica. Que se permite elegir lo mejor de ambas culturas, ¿no? Está este

dicho que dice “cuando hay un mexicano que cruza la frontera se vuelve un buen ciudadano” (*muchachita*). Pues sí. Porque aquí vale la pena serlo. Es por eso. No es por el aire norteamericano, sino porque en México hemos tenido un gobierno corrupto desde hace cincuenta años. Entonces, a nadie le conviene ser honesto. Porque la policía te va a robar. O sea, acá lo eres porque te conviene.

Arce: Ay, qué interesante, porque señala un gran cambio. Por ejemplo, en el libro de Octavio Paz, Laberinto de Soledad, habla del pachuco y de los pochos y el pochismo como gente que no acaba de ser. Lo que usted quiere hacer con su arte es, sobre todo, reflejar esa tercera posibilidad, aún viable, y además inevitable, ¿no?

Berman: Así es, y además con un gran porvenir. Yo detesto esa costumbre del anti-norteamericanismo como parte la identidad mexicana. Que no quiere decir lo opuesto, o sea, que ahora estamos agradecidos con los Estados Unidos porque nos quitaron la mitad, o la tercera parte del territorio. No. ¿Agradecidos? No. Pero ya sucedió. Entonces, no es aplaudible, pero bueno, vamos a hacer algo. Y es totalmente hipócrita ahora decir eso cuando México está viviendo de la remesa de los mexicanos que están acá. Es la segunda fuente de ingresos más grandes al país. Entonces, seguir con este anti-norteamericanismo es una mentira que implica, por ejemplo, no reconocer que en México no hemos sabido resolver nuestro

desajuste político. Llevamos medio siglo tratando de resolver el desastre que es el contrato político que tenemos, y no lo hemos resuelto.

Arce: Un hecho irónico, tomando en cuenta que México es uno de los países latinoamericanos que tiene una democracia, entre comillas, más o menos estable.

Berman: Sí. Comparativamente, hacia al sur tenemos un buen contrato político. Comparativamente, con el norte y con Europa no tenemos un buen contrato político. Esa es otra de las cosas de definirnos en contraste con los que están peor que nosotros, lo que no nos hace ningún favor.

Arce: Francine A'ness, en la charla que dio aquí en Berkeley, dijo que Molière ha sido elegido como la obra más representativa de México. También dijo que a ella le hubiera gustado que hubiese sido *Entre Pancho Villa y una mujer desnuda*. ¿Está de acuerdo o no?

Berman: Lo que decía Francine, que para mí yo nunca lo había pensado, me sorprendió y creo que tiene razón. O sea, nunca lo había oído. Entonces, lo que decía Francine es que en la academia norteamericana la obra que toman para representar, o mi trabajo o a veces el de mi generación de escritores, es *Entre pancho villa y una mujer desnuda*. Pero en México cuando se estrenó *Molière*, la prensa y varios críticos escribieron que *Molière* debería representar al nuevo teatro mexicano en el mundo, si se estrenara en otras partes. Decían “esta es una obra que

se puede estrenar en cualquier parte del mundo.” Pues me parece muy interesante porque creo que es difícil decir en pocas palabras.¹ Venimos en México de un énfasis en lo que nos hace particulares: en lo “mexicano,” en la diferencia. Aunque es una parte de nuestra identidad, no es toda nuestra identidad. Somos indudablemente occidentales. Estudiamos en la primaria bastante semejante a lo que estudia un niño norteamericano o un niño europeo: somos occidentales; sumamos y restamos. Tenemos una educación laica, más que es cierto con los Estados Unidos. En los Estados Unidos esto es una extravagancia. Lo que sucede en los Estados Unidos es que el estado y la iglesia no están efectivamente bien separados. En el resto del occidente, sí. Bueno, lo que pasó con *Molière* fue una necesidad bien personal. O sea, yo no pienso al escribir “voy a transmitir culturalmente esto.” Es como una necesidad muy personal. Lo hice y resultó que dentro de México es leído como, “Ah, esto es un permiso para que ahora podamos también expresarnos hasta por esa parte que no nos hace distintos, sino nos hace iguales a otros occidentales.” Y a raíz de esto surgieron algunos textos que son escritos por mexicanos, pero que suceden en Alemania o España; se abre un permiso. ¿Cómo me iba yo a suponer que en la academia

¹ Ella se refiere a la idea de considerar a *Molière* como la obra más representativa del teatro mexicano.

norteamericana los profesores dicen, “¿teatro mexicano? OK. *Molière*, ¡no!” Pues hasta sucede en París la acción (risas). Claro, no me simpatiza porque allí se evidencia la exclusión de los mexicanos del centro de occidente. Este “hacernos de lado.” Allí se evidencia, porque si fuera escrita por un británico una obra que se llama *Molière*, fácilmente se integraría a los estudios de teatro inglés, ¿no? ¿Cuál sería el problema? No, si un inglés escribe una obra sobre Julio César, a ningún académico se le ocurriría decir, “no, esto realmente no es inglés, es italiano.” Allí es donde la academia sigue poniendo lo mexicano en una brechita pequeña. Esto que nos hace diferentes está impregnado de folclor, de indigenismo.

Arce: Sí, se ontologiza de cierta forma esa mexicanidad, digamos que se vuelve esencialista.

Berman: Claro, viene de 1920 cuando la revolución mexicana sale de sus ruinas y decide reconstruir el país. Vasconcelos dice que la manera de tener unidad es por la cultura. Genial. Es una gran idea que nos diferencia del resto de Latinoamérica. Entonces Vasconcelos dice “estamos en una cultura donde el mexicano se ve y se reconoce, y todos los mexicanos se ven y se reconocen en las mismas imágenes.” Entonces, de allí viene esto de que cuando uno escribe una novela, tiene que escribir una novela en donde cada mexicano se encuentre a si mismo como mexicano. Pero ya la mexicanidad es una cosa muy segura; ya no necesitamos ahora eso. La cultura

mexicana está muy bien integrada y por eso, yo creo que el público, cuando fue a ver *Molière*, se detuvo tres minutos a pensar “¿cómo es posible *Molière* en México, por alguien mexicano?” Y pensaron eso y entraron en la obra de teatro y los primeros diez minutos estaban así en *disbelief* porque el código no está bien establecido. Y después se resolvió, como si estuvieran viéndolo en inglés, que es el ejemplo que daba yo ayer. Entonces es esto de reclamar para nosotros mismos también lo que es el occidental.

Arce: En la primera charla que dio en CLAS, usted dijo que no le interesa escribir o incorporar posturas ideológicas. ¿Cree que eso es posible de verdad: evitar posturas ideológicas en una obra de arte?

Berman: Qué difícil pregunta. ¿Eso yo dije?

Arce: Sí, en cuanto a la clase que ibas a dar aquí en Berkeley.

Berman: Oh, sí, sí. Porque uno de los males que el siglo XX nos dejó es que la literatura es una ilustración de la ideología, ¿no? Entonces, iba a dar un taller sobre los conflictos biculturales. Entonces, la idea era no partir de conflictos ya enunciados, sino partir de personajes reales, gente que existe. Y entonces indagar cuáles son sus conflictos reales. Y a veces ya coincide con lo que ya está escrito. La mayoría de las veces no. Porque lo que ya está escrito, lo que ya se formó y lo que la gente está viviendo, es el siguiente paso. Casi siempre es así. Y efectivamente uno de los conflictos más... esto no puede ser

ciencia, o sea, porque no es una muestra representativa. Sin embargo, yo tengo la intuición que me ha dicho algo bien interesante. Por ejemplo, esto de la familia. Que la familia latina es un gran *asset* para sus miembros, y después es un gran obstáculo. Y eso es una cosa que tiene que pasar con la familia latina acá, que tiene que cambiar ciertas cosas para funcionar para sus miembros, especialmente para las mujeres. Es evidentiísimo que la familia era la seguridad, la identidad y el obstáculo para integrarse a las oportunidades que brinda esta cultura. Y cosas bien atávicas. Como esto en el mundo de las comunicaciones instantáneas, la petición de que estén tocándose físicamente, ¿no? Y otras cosas así. Por ejemplo, el problema del idioma, de cultura como idioma, que la latinidad parece ser que aquí está definida por el idioma. Y a menudo nada más. Hay una pobreza en la definición que está haciendo esta cultura, ¿no?

Crouse: Usted mencionó que está aquí en Berkeley para dar un taller de teatro para los estudiantes subgraduados. ¿Cómo informa esa experiencia a su obra?

Berman: Bueno. En la docencia hay una satisfacción de enseñar. Esa es la principal. Y ya en menor grado era la curiosidad de escuchar a estos jóvenes biculturales, ¿qué les pasa? A mí, nada más que tengo curiosidad. Y como estoy trabajando una obra que finalmente vamos a hacer acá, pues tengo una gran curiosidad. Y a ellos lo que les doy es un instrumento para expresarse, o sea, de cómo

expresar una experiencia percibida, una historia; cómo descubrir la historia que uno no percibe.

Arce: ¿Existe una comunidad de teatro?

Berman: Sí, existe una comunidad de teatro. Yo tengo buenas relaciones con el teatro de los que hacen el teatro comercial, de los que hacen el teatro subsidiado. Y trabajé –y esto para mí es una experiencia enriquecedora– con el laboratorio del teatro campesino indígena. Hice una obra con ellos y di talleres. También hice una película con ellos que se llama “El árbol de la música.” Lo mismo que hice en Berkeley, lo hice en un pueblo de 2,500 habitantes en Tabasco, que raya con Chiapas. Lo que hacíamos es que, mientras les enseñaba la estructura clásica griega para armar una historia, yo me enteraba de sus historias. Yo tenía una gran curiosidad frente a ese lado de México, del cual no pertenezco por nacimiento; de ese mundo indígena. Y me enriqueció de igual manera, y de allí hubo alguien que terminó escribiendo teatro para el laboratorio de teatro campesino.

Arce: ¿Cómo se posicionaría frente a otras escritoras latinoamericanas?

Berman: Eso es un problema para mí, porque no tenemos relaciones. La comunidad del teatro mexicano y la comunidad del teatro latinoamericano tiene una mínima relación. Yo me vengo a enterar quién es Griselda Gámbaro en Kansas. Nunca había oído el nombre. Ya no, digamos, haber visto una obra de teatro de allí. Es patético, ¿no?

(risas). Me vengo a enterar quién es Parra y ahora yo he leído casi por completo su obra y me gusta mucho. De los pocos que conozco, los he conocido en los Estados Unidos. Es patético. Bueno, y por cierto, ellos también me conocían allí, o sea, no es mi culpa.

Crouse: ¿Cree usted que si fuera mejor la circulación de las obras, vendrían las conexiones e intercambios artísticos?

Berman: Sería lo lógico. Si tuviéramos empresarios culturales ambiciosos en cualquiera de estos países. Es lo que debía estar pasando; que montas una obra en Argentina y la obra recorre toda Latinoamérica, sabiendo que tenemos el mismo lenguaje. Se hacía, eh. Lo más curioso es que Ofelia Guilmain, que es una de las grandes actrices mexicanas, que acaba de morir, a mí me contaba que en 1960 las compañías mexicanas ponían teatro griego, o ponían García Lorca, claro, era el otro autor universal de la lengua hispana, ¿no? y se iban a recorrer toda Latinoamérica, hacían giras de seis meses. Ahora sucede en los medios masivos, pero no en las artes.

Arce: ¿Nos podría hablar un poco sobre sus proyectos cinematográficos? Aparte del nuevo proyecto que tiene con Culture Clash, que ya mencionó, ¿cuáles otros proyectos de cine tiene planeados?

Berman: Pues nada más esto de *Backyard*, que vamos a ver si se hace, eso es lo desesperante del cine. El cine es tan ridículamente caro. Involucra millones de dólares,

involucra a mucha gente que tiene que dar el sí, sí. Tiene que haber muchos "sí's" en el camino. Algún ejecutivo, en una oficina en Los Ángeles ahorita está ponderándolo, y de acuerdo a criterios y a actores muy cambiantes sobre los que yo no tengo ninguna influencia. Por eso es que no hago cine. Hice una película, un largometraje y un medimetraje, y después dije, "sabes que no, es demasiado." Para mí es demasiado esperar tres años, y tres años de estar negociando cosas hasta que por fin puedes trabajar seis semanas. No, es muy desesperante.

Arce: Algunos críticos le han acusado de "teatro light."

Berman: ¡Ay sí! (*suspiro*)

Arce: ¿Qué le parece? ¿Cómo reacciona usted ante un ...?

Berman: ¿Un insulto así? Sí, bueno, cuando me dicen, o me acusan de eso, pues pienso que es un insulto histórico a la comedia. No me lo tomo personalmente. Molière se quejaba absolutamente de lo mismo (*risas*). Y es para llorar de la risa leer las defensas que hace Molière de la comedia que escribe a Luis XIV, y le dice que "la comedia sí es seria, le juro que sí es seria." Y después le tratan de cerrar el teatro, porque es indecente la comedia, y la iglesia se lo trata de cerrar y entonces él se enoja y dice "Ay, sí, bueno ahora voy a hacer una comedia sobre ustedes." Y hace el *Tartufo* y entonces, bueno, de plano casi lo excomulgan y entonces tiene que bajar la cabeza y escribe el *Don Juan* para pedir perdón y decir a la iglesia, "Sí, sí. Sí, es cierto. Ustedes tienen la razón. Yo soy un don Juan

perverso. Creo en el erotismo. ¡Perdónenme, perdónenme!” ¡Y ya lo perdonan, y entonces vaya y hace otra comedia! (*risas*)

Arce: ¿Cómo ha influido en su obra el feminismo?

Berman: El feminismo... Estaba en este congreso en Kansas, y nos dieron de tarea escribir una ponencia sobre “género y arte.” Entonces estaba la noche anterior platicando con Luisa Josefina Hernández, y me dice Luisa Josefina, “Ay, estos norteamericanos, quieren que uno les venga a hablar de géneros dramáticos, ¡hazme el favor! Pues voy a dar la clase número uno de comedia, tragedia, melodrama...” Nooo Luisa (*risas*), no hablan de eso, GÉNERO, como género sexual y dice “¿pues qué quieren? Perdón, género sexual, pues que hay dos! Les voy a decir que hay dos, no sé si ustedes sabían, hay dos: hombre y mujer.” “No, Luisa Josefina, espérate”, le dije. Es que allí ves las distancias generacionales. “No, pues es importantísimo esto del género sexual.” Entonces, me dijo “¿así que tú tienes alguna duda de lo que tú eres?” No, pero entonces le empiezo a decir... pues la construcción de la identidad sexual... bueno. Luisa llegó al día siguiente y dijo “¡Hay dos géneros sexuales: hombre y mujer! Los hombres escriben muy bien, y las mujeres escriben muy mal. ¡Ya! Escriben mal porque tiene que hacer otras cosas. Ya.” Se acabó, bueno, fue vedada de la academia norteamericana, y nunca la invitaron más (*risas*). Y Luisa no tenía la menor idea en qué contexto lo estaba diciendo. En la misma

conferencia, esto habrá sido hace diez años, Parra dijo, “Pues, yo tengo que confesar que no sé de qué están hablando. Para mí, son tan raras las mujeres. Yo no tengo personajes mujeres.” Y revisen su obra, creo que ahorita, ya como se casó y se enamoró mucho, tiene unas cuantas mujeres. Pero hasta esa fecha no había escrito una obra con personajes femeninos. Y dice, “Yo no sé cómo son así que no las trato en mi obra.” Esos éramos los escritores latinoamericanos en un congreso. Y a mí, bueno, yo soy ESA generación donde empezó el boom. Y en esa misma conferencia un profesor muy famoso, que ustedes saben quién es, y no les voy a decir... (*risas*).

Crouse: ¿Apagamos la máquina? (mucha risa)

Berman: Además, este congreso... creo que fue en Cornell University. Pues, este hombre, muy famoso en estudios hispanos, de español, dijo, bueno, “Yo creo que ustedes han tenido el derecho de hablar de feminismo. Creo que ya pasó esa moda, esa moda literaria ya pasó. Podemos seguir al siguiente paso...” Y hubo un “ahhhh”. Desde hace diez años ha habido un interés en varios sectores de decir que esto ya pasó. No, yo creo que no pasó. Es una cosa, es como decir que no va a pasar que naciste latino. O sea, de allí, crecen otras cosas. Pero no, el feminismo, por desgracia, va a estar vivo por lo menos cincuenta años, hasta que lleguemos a una nueva estructura donde de veras no haya injusticia. Y haya un mayor grado de felicidad. Y ¡ya! Claro, yo soy feminista, y

después yo ya cambié de edad, y entonces tengo otra perspectiva. Entonces digo que tengo que preguntar igual que tengo que preguntar, Ahorita en los Estados Unidos ¿cómo se les llama a los afro-americanos... la palabra académica? Ahorita ¿cómo es? Si no quiero decir algo mal en la clase, y como cambia cada que, por alguna razón, en una cultura donde no pertenezco llego y pregunto. En esto no pregunto. Yo digo, "soy feminista" y entonces veo las caras. Y a veces es así como, "Pffff, sí, um-hum" y otras es (*susurrando*) "Yahhh, sí, bien" (*risas*). Y yo veo que cambia afuera, pero para mí no cambia. Yo creo que a los cuatro años era feminista cuando la primera vez que me prohibieron algo porque resultó que me enteré que era niña. Allí empecé a ser feminista, y lo voy a ser siempre porque me voy a morir antes de que esté resuelta la desigualdad (*aplausos*). Está ahorita, de nuevo, es una palabra dudosa, el feminismo, ¿verdad?

Arce: Es la "F-word".

Berman: De todos modos, creo que está muy vivo. Y allí está, allí está. Mira, hace como un mes a mí me tocó hablar en un panel de derechos humanos. En México es un gran tema. Y me acuerdo que empecé diciendo que la cultura era una casa de ideas donde vivimos y afuera está lo salvaje, ¿no? Una idea bastante sencilla. Y después, se acercaron varios amigos intelectuales y me dijeron, "Sabina, un consejo, no hables de casa," y dije "¿por qué?" Dijo "no sé, tiene algo muy... informal," y le digo "¿como

femenino?” Y para mí, de hecho, cuando lo escribí, dije que “ahhh femenino,” y dije que iba a haber una disonancia cognoscitiva. Pero, sin embargo, yo me siento muy cómoda con la metáfora. Si me explico, es bien sutil lo que pasó allí con la metáfora. No es masculina la metáfora de la casa. Entonces ellos están igual de atrapados que nosotros, que los géneros existen, existen, existen, existen, que no se ha dividido el trabajo todavía. Pero, vivir en esa raya es una gran fuente de creatividad, porque entonces tienes muchas cosas por expresar.

Arce: Sí, desde luego.

Berman: Es bien curioso. La comedia siempre se ha considerado el género femenino. Y hay razones. Yo no lo tengo formulado en tres frases, pero lo entiendo retobien. Porque la comedia es sobre la conexión. Funciona a través de la conexión y del erotismo. La comedia técnicamente es el triunfo de Eros sobre Tanatos. La tragedia es lo contrario; es el triunfo de la muerte sobre la vida. Y siempre se le ha acusado de ser femenina. Y creo que sí lo es, de acuerdo con lo que es lo femenino; que lo femenino busca la conexión...

Arce: También, porque la tragedia se considera el género, por excelencia, serio.

Berman: Pero es el género macho. Casi todas las tragedias, no todas, pero casi todas las tragedias consisten en alguien que tiene que elegir entre el amor y el poder. Casi todas. Hay algo bien profundo allí. Hay una autora que se llama Carol Gilligan que dice que la tragedia es... la tragedia griega se inventó exactamente en el momento en que los griegos consolidaron el patriarcado. Entonces, todos esos son los mitos de fundación del patriarcado. *Ifigenia* es la gran tragedia patriarcal. Generalmente, las feministas vemos *Ifigenia*. Pero, vean, observen por un momento lo que les pasa a los hombres, qué es de Agamemnon, que pierde todo el amor en el mundo: sacrifica a su esposa y su hija, y no es que las odie. Las sacrifica por el honor del hermano. ¡Del hermano!, que, además, está luchando por una mujer que le puso los cuernos. Hay algunas líneas donde él dice que siente que está en un absurdo, y es uno de los momentos más maravillosos de Eurípides. Así es que el personaje no cree en esto; lo está haciendo, pero no lo cree.

Telón