

PENÉLOPE DECONSTRUIDA:  
INTERTEXTO MÍTICO E IDENTIDAD SEXUAL  
EN *MUERTE SÚBITA* DE SABINA BERMAN

*Maria Akrabova*  
*Wichita State University*

En un artículo significativamente titulado “Por una democracia de los géneros”, Laurietz Seda inicia su estudio de la dinámica entre los sexos representada en la obra *La pistola* de Sabina Berman con un epígrafe atribuido a la misma dramaturga: “Quitar las máscaras del estereotipo sexual y jugar con ellas es un juego doblemente lúdico” (Seda 161)<sup>1</sup>. De hecho, este ímpetu por desenmascarar los estereotipos y cuestionar los parámetros sociales determinantes para los papeles de hombre y mujer desde una perspectiva lúdica y posmoderna, que desequilibra el *status-quo* al poner de relieve problemas controversiales sin ofrecer soluciones obvias, es una constante en la mayoría de las obras de la teatrista mexicana. *Muerte súbita*, la pieza que se va a analizar a continuación, también contiene este núcleo temático. Este se revela a través de la representación del proceso de desintegración de una pareja, como resultado de la invasión de un intruso quien desequilibra el balance del poder entre los sexos. Significativamente, dicho intruso se llama “Odiseo”, y su nombre trae el eco del poema clásico de Homero, introduciendo una asociación directa con el contenido mítico de la *Odisea* griega y suscitando la posibilidad de una lectura intertextual y arquetípica de la obra teatral. Lo que se propone con el presente análisis es mostrar cómo este tipo de lectura pone de relieve el grado y la significación de la reestructuración de los espacios<sup>2</sup> e identidades sexuales dentro de los cuales se veían inscritos los personajes, a base de un proceso intertextual que invoca con-

notaciones relacionadas tanto con el contenido mítico aludido, como con el ambiente social representado por la obra.

Reconocida nacional e internacionalmente por su dominio de una variedad de técnicas teatrales, Berman es una presencia importante en la vida teatral de México comparable, por la popularidad y calidad de sus obras, con figuras reconocidas como Emilio Carballido, Hugo Argüelles y Vicente Leñero. En obras como *El suplicio del placer* (1978), *Águila o sol* (1985), *La grieta* (1990), *Entre Villa y una mujer desnuda* (1992), *Krisis* (1996), *Feliz nuevo siglo*, *Doktor Freud* (2000) y *eXtras* (2002) se muestra una diversidad impresionante de temas y estilos, que incluyen el realismo psicológico, el comentario político, la farsa, el absurdo y el teatro lúdico. Sin embargo, como observa Jacqueline Bixler (xxi), se pueden trazar ciertos elementos en común que aparecen en la mayoría de la producción teatral de Berman, a saber: una destreza para el diálogo vivo y perspicaz; una predilección por el humor negro y la ironía; un cuestionamiento de los discursos oficiales; un interés subrayado por la identidad nacional e individual, y una comprensión profunda de la teatralidad de la historia y política mexicanas. Aunque difícil de clasificar en términos de etapas y tendencias creativas, la trayectoria de Berman ofrece la posibilidad de trazar la presencia de temas y figuras que repercuten en varias obras. En los años noventa, obras como *La grieta* (1990), *Entre Villa y una mujer desnuda* (1993), y *Muerte súbita* (1991, segunda versión) combinan dos de las preocupaciones centrales de la dramaturga mexicana: las relaciones entre los sexos y las luchas por el poder, sea éste personal o político. *Muerte súbita* utiliza la desintegración de una relación amorosa para poner de relieve los procesos violentos que se necesitan para la reestructuración de la identidad social y sexual; en *Entre Villa y una mujer desnuda* se usa la figura arquetípica de Pancho Villa para cuestionar los mitos mexicanos que dan vigencia a un machismo extendido a las esferas de lo íntimo y lo público; en *La grieta* se usa la farsa para atacar un sistema burocrático absurdo que, a la vez que niega su propio y obvio derrumbe, logra corromper la igualdad de los roles femenino-masculino. Críticos como Stuart A. Day y Jacqueline Bixler abarcan el análisis de estas obras con un énfasis en el aspecto político por cuanto cuestionan, critican y subvierten el discurso dominante y la versión oficial de la historia. George Woodyard añade a este enfoque la observación de que en las obras mencionadas—y también en *Yankee* de 1979—se puede notar la presencia de un personaje central que es un escritor frustrado (novelista en *Muerte súbita* y *Yankee*; historiador en *Entre Villa y una mujer desnuda*; poeta en *La grieta*) y que la futilidad de los esfuerzos de dicho personaje es clave para comprender el tono crítico, irónico y en su mayoría pesimista sugerido por las obras. Tomando en cuenta estas consideraciones, se propone con este estudio profundizar el análisis del aspecto mítico-intertextual de *Muerte súbita* para poner de relieve la reestructuración de la identidad sexual. Dicha reestructuración tiene una doble función: hace hincapié en los defectos del sistema hasta el momento operante y ofrece una posibilidad de reescritura y revaloración del proceso creativo. A diferencia de las

otras obras ya mencionadas, en *Muerte súbita* se puede encontrar el germen de una esperanza: el autor frustrado, al perder su capa de macho, se libera de la futilidad y reencuentra su sentido de ser; es decir, permite renacer su vocación de escribir, de crear.

El análisis de la pieza a través de la perspectiva del mito de Odiseo/Ulises se introduce dentro de los marcos del presente estudio para abarcar de una manera más directa el complicado problema teórico de la construcción de la identidad de género. Mediante las alusiones a las figuras y estructuras míticas, y a través de las consecuentes inversiones y replanteamientos de las mismas, se evidencian los parámetros de nuestra conciencia social a la vez que se cuestiona la base invariante de nuestras presuposiciones más “naturales”. El juego de alteraciones pone de relieve un entendimiento que es axiomático en el campo de la teoría del género sexual: la identidad sexual, así como cualquier otro tipo de identidad, es una construcción. También, nos ayuda percibir de una manera inmediata dos postulados a primera vista limitados a la esfera de las abstracciones: primero, que “la construcción de la identidad sexual es a la vez el producto y el proceso de su representación y auto-representación” (De Lauretis 9); y segundo, que “la construcción de la identidad sexual es también impactada por su deconstrucción”, es decir, por cualquier mecanismo representativo que la ponga en tela de juicio (3). En otras palabras, como medio analítico el aspecto arquetípico nos ayuda a acceder, de una manera eficaz y quizá más fácil, a niveles de comprensión para los cuales normalmente se necesitaría el uso de complejas teorías.

La naturaleza del mito—que en términos abstractos es por definición una unidad polimorfa—abre el texto para varias modalidades de interpretación centradas en el lector. Se puede afirmar que una interpretación mítico-arquetípica es por definición intertextual, en el sentido de Kristeva y Barthes, quienes ven la interpretación de las correspondencias temáticas y estructurales entre textos no tanto como función del texto mismo, sino como función del lector/receptor quien no localiza sino que produce el contenido connotativo del texto a base de sus propios poderes interpretativos. En el contexto de *Muerte súbita*, la introducción de la alusión mítica permite ver cómo se desequilibran las dicotomías subyacentes en el orden cultural del patriarcado occidental no sólo por invertir las jerarquías alto/bajo, espíritu/cuerpo, hombre/mujer, sino también por cuestionar a nivel fundamental cualquier división dicotómica—y cualquier consecuente apropiación masculina—de lo universal.

La introducción de un arquetipo introduce, inevitablemente, la estructura mítica de la cual deriva éste y en ese proceso se hace clara la dificultad teórica de definir el concepto del mito. Como una definición operativa, me valdré aquí de la propuesta por Debra Moddlemog en *Readers and Mythic Signs* (1993). Según Moddlemog, podemos buscar la definición de “mito” a nivel de forma y a nivel de función. En cuanto a forma, el mito es una narración que vuelve a presentarse a lo largo de un período considerable de la historia cultural, adquiriendo e invitando una variedad de diversas significaciones producidas por las interpretaciones de los

lectores que buscan comprender la dimensión misteriosa del plano síquico, social o sexual que el mito expresa (Moddlemog 4). En cuanto a su función dentro de un texto de ficción, el mito opera como un sistema autónomo de signos que los lectores identifican de acuerdo con su competencia cultural, sus sistemas de valores y sus conocimientos literarios. El mito se puede dividir en unidades funcionales llamadas “mitemas” que tienen como núcleo estructural una acción dentro de la narrativa mítica e invitan a una comunicación recíproca--de mito a texto y de texto a mito--que los lectores descodifican cuando aparece en una obra de ficción.

Ya que los componentes de la trama son claves a la hora de discernir en ellos ciertos mitemas, parémosnos con más detalle en los personajes y sucesos de la pieza. Los personajes principales de *Muerte súbita* son tres: Gloria, “una mujer indiscutiblemente bella” que “de hecho se encuentra en una etapa de transición, intentando romper con su gracia “femenina” para lograr otra variedad de conductas”; Andrés, “un joven escritor obsesionado con su responsabilidad hacia su propio talento” (89) y Odiseo, también escritor, recientemente salido de la cárcel. La historia que traza la obra es aparentemente sencilla: Andrés y Gloria viven juntos. Llega Odiseo, seduce a Gloria y Andrés los sorprende en el acto. Esto corta la relación entre Gloria y Andrés y, al final, los dos hombres acaban peleando. Pero detrás de esta sencillez aparente hay toda una red de asociaciones complejas que puede suscitar interpretaciones tanto metafóricas, como directamente asociadas con realidades sociales identificables. Por imposibilidad de abarcarlas todas en este corto estudio, se trazarán los aspectos más relevantes para el tema del presente análisis.

La obra empieza con un acto sexual que, a nivel simbólico, puede interpretarse como afán de declarar el género sexual, ya que por inclinación tradicional se tiende a identificar las preferencias y los comportamientos sexuales como determinantes en cuanto a femineidad-masculinidad. Aunque a primera vista los roles femenino-masculino parecen perfecta y estereotípicamente repartidos, con el transcurso de la obra el lector/espectador se da cuenta de la existencia de un sinnúmero de ambigüedades sutiles. El hecho que realmente provoca la revaloración en la percepción de género e identidad, es la llegada de Odiseo, quien lanza su desafío transgrediendo el espacio de la intimidad. Es significativa la escena en la que Andrés presenta a Odiseo a Gloria, ya que introduce el carácter doble de la alusión mítica: por una parte, pone de relieve la división entre los sexos y la definición de la mujer como un ser corporal, poco verbal, nada más que un objeto de deseo; por otra, introduce el intertexto clásico cuya inversión subsiguiente va a poner en tela de juicio dicha división:

ODISEO: Hola, voz de ángel.

ANDRES: Ella es Gloria.

ODISEO: Cómo no. Te lo creo.

ANDRES: Y este es ....

ODISEO: (Adelantándose.) El Capitán Centella.

GLORIA: ¿De veras?

ODISEO: Más vulgarmente conocido como Odiseo Ramírez “y” Barra.  
 GLORIA: ¿Odiseo?  
 ODISEO: Sin ache.  
 GLORIA: Claro, como La Odisea, ¿no?, sin ache.  
 ODISEO: Cómo no: la divina Odisea: una chavita de la Roma a la que dejé tan apantallada que se cambió de nombre.  
 GLORIA: ?  
 ODISEO: La Odisea Rivera, muy jaladora chava. ¿Y en qué reventón la conociste tú?  
 GLORIA: No, yo hablaba de .... Híjoles, no importa.  
 ODISEO: ¿Tú hablas de la historia de ...?  
 GLORIA: La Odisea, una historia de marineros, da igual.  
 ODISEO: Unos marineros que hicieron un viaje muy grueso (?).  
 GLORIA: Esos.  
 ODISEO: Griegos.  
 GLORIA: Pero me equivoqué, disculpa.  
 ODISEO: Al contrario, mujer: sólo que no creí que fueras tan culta. Caramba, el mundo es un pañuelo. Figúrate que mi mami me puso Odiseo por la historia que dices. Soy un viaje tan grueso que ya quiero regresarme.

Como implica la actitud de Odiseo, en el principio de la obra Gloria es nada más que una belleza cuya inteligencia es ignorada en favor de sus atributos físicos. Su trabajo como modelo y sus interacciones con Andrés la pintan como una mujer cuya existencia se limita a tomar en consideración los caprichos y el sentido de posesión de su amante, sirviéndole como oyente de su obra y como encarnación casi muda de sus fantasías sexuales. Parece que el poder de Gloria sobre Andrés no excede el campo de la intimidad donde ella, con su físico, puede manipularlo, haciéndole creer que la necesita. Esta posición estereotípicamente femenina se refuerza por el aspecto de abnegación insinuado por Gloria, quien afirma: “Cuando yo lo necesito, él me huye .... Cuando él me desea, yo estoy siempre disponible” (129). Se nota también que “Gloria no es un ser muy intelectual; tiene problemas con las palabras multisilábicas (como “circunspecto” y “consuetudinario”)” (Woodyard 182) y que tanto Andrés como Odiseo parecen programados para tratarla sólo de dos maneras posibles, siempre acompañadas por insinuaciones sexuales: como objeto del deseo del que se apoderan físicamente y como una “niña de doce años”, una “ternura” (129) de poco vocabulario a quien vencen verbalmente gracias a sus superiores facultades léxicas. Sin embargo, aunque limitada por su cuerpo y restringida por su vocabulario, a Gloria no le falta un entendimiento muy agudo en cuanto a los defectos de Andrés y a los juegos de Odiseo. En varias ocasiones reprocha a ambos de ser insensibles y poco sinceros, y deja traslucir que lo que busca ella es una relación profunda de mutuo respeto y amor. Poco a poco, paralelamente con la (hasta cierto punto inesperada) complejidad de personalidad de Gloria, se está revelando que a pesar de las apariencias, es ella quien ocupa el “espacio de la masculinidad”. No sólo desafía los estereotipos de pasividad y abnegación, buscando satisfacción emocional y sexual en otros amantes fuera de la intimidad de la relación principal, sino que también

es ella la persona de más alto rango dentro de la esfera pública del trabajo, las posesiones y la clase social: es suyo el apartamento en que viven, es ella quien trabaja e, incluso, la máquina de escribir—el medio de producción de Andrés—es propiedad de la familia de ella.

Después del choque con el anti-héroe Odiseo, Gloria se ve empujada a revalorizar sus deseos y modo de vivir, lo que la lleva a abandonar el juego de falsas identidades que era la relación con Andrés.

Al describir a Odiseo como un anti-héroe, se alude aquí no sólo a su carácter carente de nobleza sino también a la relación de negación entre lo que representa el personaje y el respectivo arquetipo del mito griego. Los mitemas originales—los núcleos temáticos organizados alrededor de una acción significativa—ayudan percibir el grado de desviación que ocurre en la revisión de las estructuras míticas introducidas por la obra. Durante su ausencia, el Odiseo del mito viajaba por el mundo; en cambio el Odiseo de la pieza estaba encarcelado. El Odiseo del mito regresa para reclamar su hogar; el Odiseo de la pieza regresa para destruir un hogar. Restituyendo su propio espacio íntimo, el Odiseo del mito restituye la justicia poética; destruyendo el espacio íntimo ajeno, el Odiseo de la pieza provoca en las personas con que entra en contacto un cuestionamiento de las convenciones a que se estaban sometiendo, forzándolas de una manera dolorosa a buscar su liberación. Berman pone en boca del mismo personaje la motivación y el sentido de su propia función disruptiva:

ODISEO: Había en la cárcel un viejito. Un viejito simpático. Sonriente. Siempre sonriente. Lo apodaban El Viejito .... No molestaba a nadie. Todos lo trataban con cierta deferencia, hasta los guardias. Un día me enteré que El Viejito ne quería salir de allí. Había logrado que lo dejaran quedarse. Al fin iba a morirse cualquier día, eso decía.... Me dio rabia. Me dio mucha rabia. Me irritaba, me sacaba de quicio verlo tan calmado en su mundito. Con su pasito manso. Empecé a escupirle cuando pasaba. En el comedor le botaba su plato en la cara. Entré a su celda y le rompí sus fotos. La de Vedette, la de la Virgen, todas. Lo traía en jabón al Viejito. Un día lo desnudé a medio patio. Al otro día, ya no estaba. Se fue sin nada, con sólo el uniforme puesto. Al mes su hermana vino a visitarme. Una viejita de ojos brillantes. Me trajo un cartón de cigarros y me dio las gracias. Su hermano trabajaba en una panadería, dormía en su casa, en fin. Hijo, me dijo así la señora, hijo, has encontrado una misión en la vida. (155-56)

El rol de Odiseo como provocador implacable y cruel de un proceso de revalorización y liberación tiene doble función: rechazar tanto su propio mito como el mito que la sociedad impone, situación que adquiere adicionales matices significativos al tener en cuenta que, para Andrés, él había sido una figura “mítica” que le infundía admiración, con respecto a su común ocupación de escritores.

La presencia violenta de Odiseo—salvaje, amenazante, sexualmente cargada—invoca otro mito: el de la virilidad indomada, indomable y primordial que inspiran el comportamiento y el modo de ser del *macho* contemporáneo. Al

analizar el machismo en el contexto mexicano, Dianna C. Niebylski subraya el hecho de que la versión moderna del machismo mexicano nace con la Revolución y se consolida en los años 1930, con el avance del proyecto de revolución institucionalizada<sup>3</sup>. Apoyándose en el artículo de Américo Paredes “The United States, Mexico and ‘Machismo’” (1971), el estudio de Guillermo Sheridan *México en 1932: La polémica nacionalista* (1995) y el libro de Robert McKee Irwin *Mexican Masculinities* (2003), Niebylski recuerda que, durante la época del porfiriato, la virilidad poco pulida y ostentosa traía connotaciones negativas de desprecio por ser asociada con las clases humildes, mientras que esta misma hipermasculinidad cobra más y más popularidad durante la época marcadamente nacionalista de la Revolución, ayudada por las representaciones encontradas en novelas y películas dedicadas a las décadas bélicas (161). No es de extrañar, por lo tanto, que el Partido Revolucionario Institucional (PRI) utilice esta imagen de la masculinidad como elemento fundacional de su consolidación ideológica (Niebylski 161). Una consecuencia del triunfo de la retórica revolucionaria es que se problematiza el concepto de masculinidad mexicana: la virilidad ‘verdadera y auténtica’ no encaja con modales refinados y “ocupaciones del espíritu” y, como consecuencia, los intelectuales de clase media se enfrentan con el problema de reconciliar en su autoidentificación el modelo de hombría que se asocia con la agresión y el modo de ser de la *intelligentsia*, que se tiñe de connotaciones de “afeminamiento”. En el contexto de *Muerte súbita*, la pareja Odiseo-Andrés representa a nivel simbólico el conflicto de las fuerzas contradictorias que componen la masculinidad mexicana, haciendo resaltar, al mismo tiempo y en general, la condicionalidad de las identificaciones de género.

Después de la partida de Gloria, el papel genérico femenino casi automáticamente se transfiere a Andrés, quien sin la máscara de machismo que podía llevar en una relación con el sexo opuesto, muestra muchas de las características que tradicionalmente se adscriben a la femineidad: queda como único habitante del espacio íntimo invadido por un agresor, es pasivo y victimizado por un Odiseo que, en el ímpetu de una hostilidad a primera vista inexplicable pero producto de su ‘naturaleza’, realiza un acto simbólico de violación física (atacando a Andrés con un cuchillo -símbolo fálico) y ultraje espiritual (destruyendo el manuscrito de Andrés). La implicación en cuanto a la ‘feminización’ de Andrés se delinea aún más clara con las insinuaciones de homosexualidad y dominación que hace el intruso:

ODISEO: ... (*Odiseo se acerca a Andrés.*) Quihubas, Penélope. ¿No me reconoces? ¿Qué urdías mientras estaba yo ausente?

ANDRES: No me toques.

ODISEO: (*Luego de besarlo delicadamente.*) Ay dolor. Ay fatiga de ser. No te prometo la luna .... Tan sólo un momento de ... (151)

De una manera irónica y algo cruel, Odiseo usa para sus insinuaciones hacia Andrés la misma frase con que había seducido a Gloria: “Y por eso te

sientes poderosa ... e irresistiblemente atraída ... a entregarte ... a esta muerte. Gloria, no te prometo la luna, tan sólo un momento—un momento sólo—de abismo ...” (138). Es un momento emocional culminante, en el cual llega a su apogeo la reacción negativa tanto del otro personaje de la pieza como la del público que, a estas alturas, reconoce el golpe calculado que ejecuta Odiseo. Provocando reacción contra sí mismo, Odiseo provoca metafóricamente una reacción contra su mito, implicando también algo acerca del valor del mismo mito (siendo anti-héroe, representaría un anti-mito). Su afán de despertar una oposición activa a lo que encarna o al espacio cerrado en que funciona—la cárcel con respecto al viejito y el hogar con respecto a Gloria y Andrés—lo revelan en su papel doble de lo rechazado y del que rechaza. Al despertar una revolucionarización interna dentro de unos marcos rígidos, este personaje metaforiza la oposición a los discursos dominantes: a nivel social es contra las mitologías de la sociedad mexicana de aquel momento, que es, como sardónicamente enfatiza el mismo Odiseo, una sociedad de “revolución institucionalizada”; a nivel privado, está contra las convenciones que limitan la expresión del individuo dentro del continuum femineidad-masculinidad. En realidad, siendo él mismo marginalizado por la sociedad, Odiseo encarna no tanto los mitos de esta sociedad sino que, simbólicamente, representa la función de dichos mitos: de una manera exagerada, a través de la violencia y del absurdo, él se apropia de las técnicas de dominio de las ideologías y figuras estereotipadas del discurso dominante, desempeñando el papel de una lupa que evidencia el mecanismo represivo de estos estereotipos.

La clara conciencia de Odiseo de que está cumpliendo con un rol, junto con la manera en que encarna no tanto un contenido, sino una *función* (la de los mecanismos de dominio físico y discursivo), establece un diálogo muy claro con el concepto de las construcciones sociales como un modo de actuación (*performance*). La noción de *performance* adquiere suma importancia a la hora de identificar la identidad sexual, cuya naturaleza inestable y ambigua es un tema central en *Muerte súbita*. Para Judith Butler, la identidad sexual es un conjunto de actos repetidos dentro de un rígido marco regulatorio. Con el transcurso del tiempo, dichos actos se coagulan, produciendo la apariencia de una sustancia (Butler 33): es decir, el género sexual es una categoría relativa, un fenómeno de sustancia efímera que se produce en condiciones determinadas. En su introducción a *Gender in Performance: The Presentation of Difference in the Performing Arts* (1992) Lawrence Senelick formula una idea parecida de manera incluso más categórica: “Gender is performance .... Whatever biological imperatives may order sexual differentiation, whatever linguistic patterns may undergrid it, it is outward behavior that calibrates the long scale of masculinity and femininity in social relations” (ix). Como se puede intuir de estos dos ejemplos de identificación entre actuación y género sexual, el análisis de la relación entre los dos se puede abarcar desde dos perspectivas: por un lado, puede resultar en una examinación de los roles que la identidad sexual impone (roles que se deben actuar) y por otro lado, puede adelantar la hipótesis de que el género sexual es nada más

que una actuación (Gladhart 61). La pieza de Berman parece concitar la segunda y más abstracta interpretación: a la medida que progresa la obra, la definición de la identidad sexual se hace más y más ambigua, puesto que los personajes (sobre todo Andrés y Gina, empujados por Odiseo) se encuentran en un estado de desequilibrio, entrando y saliendo de espacios que se asocian ya con la femineidad, ya con la masculinidad, y asumiendo o dejando comportamientos que se identifican ora como “femeninos”, ora como “masculinos”. Una consecuencia de esta ambigüedad es que se borran los límites que separan los espacios semánticos de lo público y lo privado. Este efecto es notado por Amalia Gladhart, quien analizando *El suplicio del placer*, observa: “When gender roles (or genders) performed are blurred .... space begins to dissolve” (67). En *Muerte súbita*, esta disolución de líneas divisorias se hace visible de manera muy inmediata en el espacio de la escena.

Desde el momento de su aparición Odiseo invade el espacio privado, haciéndolo público: uno de sus muchos actos declarativos es convertir la sala de estar en un campo del juego de *squash*. Esta extensión enfatiza el hecho de su impacto, tanto en el campo de la intimidad como en la esfera de los contactos sociales. La estructuración de su presencia violenta en la que repercuten procedimientos del teatro de la crueldad, se une a la utilización de elementos de multimedia en la representación (transparencias y grabados en la contestadora telefónica) para elevar la tensión dramática generada por un uso posmoderno de la hiperbolización y la heterogeneidad. A través de este personaje disruptivo que desempeña el papel de una metáfora desacralizante, Berman desmitifica el poder del discurso histórico-político provocando una participación activa por parte del público en el proceso de interpretación de la obra. Sin ofrecer soluciones obvias, la autora introduce una negación de los moldes tradicionales, un cuestionamiento de valores, un despertar de conciencias. La cuestión que queda abierta es si en este proceso de revaloración se llega a una re-creación de mitos/ideologías.

¿Hasta qué punto sería acertado buscar una interpretación ideológica/política de *Muerte súbita*? ¿Podemos percibir la obra como feminista? Tanto Catherine Davies como Debra Castillo han destacado en sus estudios respectivos sobre producción literaria femenina en España y Latinoamérica la resistencia de la gran mayoría de autoras hispanas a la etiqueta “feminismo/feminista”. Por supuesto no se manifiesta resistencia hacia los valores feministas *per se*, sino hacia una categorización que, por una parte, parece limitar la libertad creadora al reducir sólo a un género sexual representaciones que buscan reflejar la complejidad de la experiencia humana y que, por otra parte, se hace eco de modelos conceptuales ajenos (muchas veces percibidos como moldes impuestos) como lo son los paradigmas críticos del mundo académico norteamericano. Sin embargo, como observa Catherine Davies, la categoría de la identidad sexual se extiende a todos los niveles de la cultura y la sociedad y, por lo tanto, “issues related to gender cannot be ignored and are no longer confined to feminist politics”(194). Si optamos por un enfoque más generalizado de los estu-

dios feministas como un campo amplio y diverso, podríamos adoptar la visión generalizada que ofrece Jill Dolan: “[feminism is] a keen awareness of exclusion from male cultural, social, sexual, political and intellectual discourse. It is a critique of prevailing social conditions that see women’s position as outside of a dominant male discourse” (cit. en Zachman 12).

Como se ha visto, el conflicto central en *Muerte súbita* procede en gran parte de la marginalización del espacio de la femineidad y, tanto Gina como Adrián, se liberan de la visión estereotipada de su propia identidad gracias a la invasión violenta de un Odiseo que empuja, tanto a personajes como a espectadores, a cuestionar los fundamentos de lo que parecen ser categorías esenciales, pero que resultan nada más que máscaras sociales. Este carácter de actuación, el cual es la característica determinante de la identidad sexual, la convierte en un concepto inherentemente político. En palabras de Judith Butler, “it becomes impossible to separate our ‘gender’ from the political and cultural intersections in which it is invariably produced and maintained” (3). La deconstrucción del arquetipo femenino introducido por las alusiones a Penélope (la habitante del hogar, la esposa dedicada y abnegada, la estable, estática e inmutable dentro de los confines de su espacio privado) se efectúa en *Muerte súbita* gracias al juego de actuaciones que posiciona a Andrés en el lugar desocupado por Gloria. La misma posibilidad de que este juego pueda ser realizado pone de relieve el carácter borroso, limitado e inestable de la identidad sexual como construcción social, a la vez que ofrece una mirada crítica a la sociedad dentro de la cual ésta se construye y mantiene.

Comentando la relación entre género sexual y actuación, Amalia Gladhart observa lo siguiente: “to recognize a tie between gender and performance opens up possibilities for new performances that rewrite or refine previous scripts” (85). ¿Ocurre algún tipo de re-escritura en *Muerte súbita*? Es significativo notar que al final de la obra, después del ataque a su espacio íntimo y de la reestructuración del mismo, Andrés se pone a escribir de nuevo. A la luz de lo ya dicho, podemos percibir este acto como un acto de reescritura por parte de un ente que busca redefinir su identidad como individuo y como ser social/nacional y, en relación con esta identidad, reformular su mitología. El hecho de que este ser es de sexo masculino pero ocupa “el espacio de la femineidad” (el hogar, la noche, la supervivencia como víctima de violencia), refuerza todavía más las implicaciones en cuanto a la ambigüedad y arbitrariedad de la categoría de identidad sexual. En comparación con otras obras de la misma década (como *Entre Villa y una mujer desnuda* y *La grieta*) donde el proceso creativo es silenciado y vencido por los conflictos irresueltos del machismo subyacente, *Muerte súbita* parece ofrecer una esperanza, un final que trae la chispa del optimismo. Dicha esperanza se basa en la revalorización del espacio femenino como un foco de articulación o, en otras palabras, se introduce por medio de la reincorporación equitativa de la ‘femineidad’ a los discursos cultural, social, sexual, político e intelectual. La destrucción del espacio que habita la nueva y antitética “Penélope” (es atacada y abandonada

en vez de protegida y amada; ocupa un hogar desacralizado en vez de mantener intacto un hogar “sagrado”; en lugar de ser un ideal indiscutible de lo femenino, se nos presenta ‘vestida’ de cuerpo de hombre), anuncia a nivel simbólico la desintegración del viejo sistema, la ruptura (¿permanente? ¿temporal?) de sus confines, la libertad de crear algo nuevo. El tecleo de la máquina de escribir con que se clausura *Muerte súbita*, aunque lejos de ofrecer un final conclusivo, parece anunciar que en el encuentro catártico con el anti-héroe se ha superado la marginalización de lo femenino dándole, en cambio, una centralidad en cuanto a la posibilidad de influenciar los discursos dominantes y, como consecuencia, las estructuras sociales.

#### NOTAS:

<sup>1</sup> En realidad, este párrafo introductorio pone de relieve un importante problema terminológico: el uso de “género” y “sexo” en castellano como equivalentes de las nociones de *gender* y *sex* en inglés. La distinción entre la característica biológica (*sex*) y su representación socialmente construida (*gender*) resulta difícil de traducir a cualquier lengua romance y consecuentemente enfatiza la futilidad de “internacionalizar” o “universalizar” los marcos de la teorización de la relación sexo-género (De Lauretis 4). Para evitar la confusión con la implicación literaria de “género” y la posible simplificación en la interpretación de “sexo”, en el contexto del presente estudio se alternarán los términos “identidad sexual” y “género sexual” como equivalentes de *gender*.

<sup>2</sup> El contraste entre “espacio íntimo” y “espacio público” que por fines analíticos se utilizará a lo largo del presente estudio no debe confundirse con una identificación esencialista entre femineidad/esfera de la intimidad y lo privado, y masculinidad/esfera de lo público y lo político. Aunque esta correlación existe en las representaciones estereotípicas de la identidad sexual dentro de los marcos del patriarcado occidental, no se trata de dos esferas mutuamente exclusivas de la realidad social. Como convincentemente arguye Joan Kelly, si operamos desde el postulado fundamental feminista de que lo personal es político, deberemos hablar de dos conjuntos interconectados de relaciones sociales (de trabajo, clase y raza por una parte, y de sexo/género por otra) dentro de los cuales los hombres y las mujeres ocupan diferentes posiciones y se ven influenciados de manera diferente (Kelly 57). Véase también Teresa De Lauretis (*Technologies of Gender* 8-9). Los postulados de Kelly y De Lauretis indican una fluidez esencial de los conceptos de femineidad y masculinidad en su acepción abstracta: algo que la obra de Berman convincentemente muestra a través del cuestionamiento constante de estereotipos y de la redefinición resultante de los roles aparentemente fijos.

<sup>3</sup> Cabe mencionar que el estudio de Niebylski analiza la representación de la identidad sexual y la crítica ideológica subyacentes en *Entre Villa y una mujer desnuda*, haciendo resaltar cierta inestabilidad tanto retórica como semiótica de la pieza, que deriva de la mezcla de lo cómico y lo melodramático y que pone de relieve las capas de complejidad—y el aspecto de vaguedad—que contiene la obra. Esta predilección por la confluencia de lo complejo, lo contradictorio y lo inconcluso a la hora de retratar al hombre mexicano se puede observar también en *Muerte súbita*, sobre todo en la mezcla de la bravura machista con los gustos sibaritas y el don de la palabra que directa-o indirectamente caracterizan tanto a Andrés como a Odiseo. Al enfrentarse, los dos hombres se reflejan mutuamente: son antípodas que resultan ser los dos lados de la misma moneda. Antes de la “muerte” de las identidades ilusorias que ambos mantienen hasta el apogeo de su conflicto, la dinámica especular de la dicotomía Andrés-Odiseo parece construir una identidad masculina que oscila entre dos estereotipos: el de la virilidad indomada y el del refinado

---

“intelectual afeminado”.

### OBRAS CITADAS

- Allen, Graham. *Intertextuality*. London: Routledge, 2000.
- Berman, Sabina. Berman: *Entre Villa y una mujer desnuda, Muerte súbita, El suplicio del placer*. México: Escenología, 1998.
- . *La grieta*. Unpublished ms., 1996.
- Bixler, Jacqueline E. “From Ecstasy to Heresy: The Theatre of Sabina Berman”. *The Theatre of Sabina Berman: The Agony of Ecstasy and Other Plays*. Por Sabina Berman. Trad. Adam Versényi. Carbondale: Southern Illinois UP, 2003. xx-xxvii.
- . “The Postmodernization of History in the Theatre of Sabina Berman”. *Latin American Theatre Review* 30.2 (1997): 45-60.
- , ed. *Sediciosas seducciones: sexo, poder y palabras en el teatro de Sabina Berman*. Mexico D.F.: Escenología, 2004.
- . “Una introducción al teatro elusivo de la elusiva Sabina Berman”. Bixler, *Sediciosas seducciones* 17-29.
- Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge, 1990.
- Castillo, Debra. *Talking Back: Toward a Latin American Feminist Literary Criticism*. Ithaca: Cornell UP, 1992.
- Davies, Catherine. *Contemporary Feminist Fiction in Spain: The Work of Montserrat Roig and Rosa Montero*. Providence: Berg, 1994.
- Day, Stuart A. “La sediciosa seducción de México: La grieta”. Bixler, *Sediciosas seducciones* 87-101.
- De Lauretis, Teresa. *Technologies of Gender*. Bloomington: Indiana UP, 1987.
- Gladhart, Amalia. “Playing Gender”. *Latin American Literary Review* 24 (1996): 59-89.
- Kelly, Joan. *Women, History, and Theory*. Chicago: U of Chicago P, 1984.
- Moddelmog, Debra A. *Readers and Mythic Signs: The Oedipus Myth in Twentieth-Century Fiction*. Carbondale: Southern Illinois UP, 1993.
- Niebylski, Dianna C. “Caught in the Middle: Ambiguous Gender and Social Politics in Sabina Berman’s Play *Entre Villa y una mujer desnuda*”. *Revista de Estudios Hispánicos* 39 (2005): 153-77.
- Seda, Laurietz. “La pistola: Por una democracia de los géneros”. Bixler, *Sediciosas seducciones* 161-174.
- Senelick, Laurence, eds. *Gender in Performance: The Presentation of Difference in the Performing Arts*. Hanover, NH: Tufts, 1992.
- Woodyard, George. “Muerte súbita y los autores frustrados de Sabina Berman”. Bixler, *Sediciosas seducciones* 175-193.
- Zachman, Jennifer Ann, “Playing Gender on the Contemporary Spanish Stage: Feminism in the Works of Paloma Pedrero, Concha Romero, Charo Solanas and Yolanda Pallin”. Diss. The Pennsylvania SU, 2002.