

Aguila o Sol de Sabina Berman: un enfoque semiótico de la conquista de América

319

Marta Beatriz Ferrari

Universidad Nacional de Mar del Plata

En este trabajo nos proponemos abordar ciertos aspectos derivados del análisis del texto dramático, a saber: el problema del lenguaje y del sujeto enunciante en el caso específico de la obra, **Aguila o Sol**, de la dramaturga mexicana Sabina Berman. Nos centraremos en el modo de utilización de dicho lenguaje (entendiendo por tal a la totalidad del sistema de signos productores de significados) atendiendo al contexto de emisión y recepción, es decir, al sujeto y sus condiciones de enunciación así como al destinatario.¹ Intentaremos puntualizar algunos aspectos que recubren la problemática sujeto/lenguaje:

● Siguiendo las teorizaciones de Keir Elam, diremos que la potencialidad pragmática del discurso dramático/teatral se realiza a través del valor performativo de los "actos de habla" así como a través de las "estrategias deícticas". La noción misma de "actos de habla" se basa en el supuesto de que una teoría del lenguaje forma parte -como quería Searle y mucho antes Aristóteles- de una teoría de la acción. Una emisión lingüística no sólo "dice" algo sino que también y al mismo tiempo "hace" algo, cosas tales como interrogar, ordenar, aseverar, etc. En este "hacer cosas con palabras" está presente, de alguna manera, la impronta pedagógica del teatro - advertida también tempranamente por Aristóteles:² ejercer influencia sobre alguien, convencer, persuadir. Esta

fuerza interpersonal del lenguaje se convierte en dominante en la obra dramática. Serán entonces los llamados "actos ilocucionarios" los que tengan bajo su responsabilidad el avance de la trama.³ Por su parte, las "estrategias deícticas" crean también una dialéctica interpersonal. En una conversación, el papel del hablante se transfiere de un participante a otro de modo tal que el "centro" del sistema deíctico cambia. Jakobson denominó "shifters" a estos índices verbales vacíos e intercambiables que tienen como función orientar el discurso hacia la acción.⁴

320

• Ahora bien, tanto en el caso de los deícticos como en el de los actos de habla existe un segundo nivel de información que es el provisto por aquellos indicadores paralingüísticos-suprasegmentales- que orientan la interpretación del discurso. En el caso particular que nos ocupa, el de la obra dramática, caben las reflexiones de Eco sobre las diferencias existentes entre un texto escrito y otro de emisión oral: "En la emisión cara a cara intervienen infinitas formas de reforzamiento extralingüístico (gesticular, ostensivo, etc.) e infinitos procedimientos de redundancia y *feed back*".⁵ Esto revela que nunca se da una comunicación meramente lingüística, sino una actividad semiótica en sentido amplio en la que varios sistemas de signos se complementan entre sí" (Eco, *Lector in Fabula*, 1979:75). Esto nos permite enfocar la cuestión del lenguaje en dos niveles de análisis: el del diálogo propiamente dicho y el de los indicadores o acotaciones escénicas.⁶ En este mismo sentido, Lotman distingue entre los signos de tipo "palabra" (el texto verbal de la pieza) al que denomina "sistema signico discreto" (sistema de signos separados unos de otros) y los "sistemas no discretos" como la entonación, la mímica, lo gestual, en los cuales es imposible delimitar un signo de otro. Sin embargo, ambos sistemas confluyen en el texto teatral resignificándose mutuamente y creando suprasignificaciones.

• Esta fuerza interpersonal que adquiere el lenguaje en la obra dramática se vincula, en primera instancia, con la carga apelativa del mismo: apelación que reconoce dos frentes, uno en el interior del contexto dramático (relaciones interpersonajes) y otro en el contexto extradramático (hacia el afuera del espectador). Iuri Lotman subraya esta particularidad del hecho teatral,⁷ "el teatro -afirma- exige un

destinatario dado en presencia y percibe las señales de éste" Más adelante agrega: "el lenguaje, como todos los restantes elementos teatrales, al entrar en la convención semiótica, adquiere significados complementarios a aquellos que tenía en la vida cotidiana, es decir, se satura de significados complejos" para concluir que mientras en los actos de habla propiamente dichos el hablante sólo tiene en cuenta el oído y la percepción de su interlocutor/es, "en la escena la naturaleza del destinatario se vuelve doble" (Iuri Lotman, "Semiótica de la escena", *Criterios* 21-24, I-1987), la orientación del discurso apunta a dos órdenes diversos (el personaje de la escena y el público espectador de la sala). Esta característica supone también una particular codificación del discurso teatral.

321

Al enfrentarnos a *Aguila o Sol*⁸ lo primero que advertimos es el alto valor informativo del "prólogo" En él Berman nos ofrece una precisa información acerca de sus "fuentes": "las crónicas indígenas de los sucesos, recopilados por el maestro León Portilla en *La Visión de los Vencidos*", con lo cual nos instala definitivamente no sólo dentro del teatro "histórico" sino también en una perspectiva, desde la cual dichos sucesos históricos serán presentados Esta toma de partido que, por una parte, nos lleva a anular toda pretensión de objetividad -requisito indispensable para el rigor histórico- no es más que una petición de principios ya que lo que el texto nos va a plantear es un cuestionamiento crítico que pondrá en tela de juicio tanto el discurso de la historia oficial como la misma perspectiva de los conquistados, dejando sin resolver el enigma con una interpretación totalizante

Berman pone también de manifiesto la extraordinaria "economía" que caracteriza al signo "teatro" Así, el hecho de que "los conquistadores estén representados únicamente por Cortés y un soldado, la Iglesia por un cura y el pueblo azteca por seis indios" habla claramente del proceso de semiotización que experimentan "los objetos y los cuerpos" -en términos de Elam.⁹ La sola presencia de éstos sobre un escenario los convierte en signos portadores de nuevos significados. En este mismo sentido, Sandra Messinger Cypess¹⁰ habla del "uso sinecdóquico de los personajes" ("*Dramaturgia femenina y Transposición Histórica*", *Alba de América*, 1989) en esta pieza de Berman Sin

embargo, creemos que dicho tratamiento (el objeto al entrar en la convención semiótica deviene representativo de una clase) no es excluyente del signo "personaje". Empleando el mismo principio, la idea del transcurso temporal está plasmada kinésicamente a través de un grupo de hombres y mujeres girando sobre sí mismos, la presencia de la canoa es sugerida a través de dos palos movidos como remos, el caballo por dos actores doblados sobre sí mismos que luego, a su vez, se transforman en dos guerreros en la gran matanza del templo, los muertos en combate renacen para encarnar a nuevos guerreros. Todo lo cual refuerza la idea de flexibilidad y capacidad de transformación del signo en el teatro. Por último, estas palabras preliminares nos alertan acerca de un modo específico de construcción del texto dramático: "la obra se enfila en la tradición mexicana de la representación a base de signos y símbolos", advertencia que nos sitúa dentro de un tipo de construcción semiótica muy rica y compleja.

La noción fundamental que proporciona el enfoque semiótico del fenómeno teatral es la definición del teatro como macro-signo o signo complejo, un auténtico sistema de sistemas signícos. Trataremos de indagar el funcionamiento de estos sistemas en la obra que nos ocupa.

El personaje de Moctezuma es, ante todo, un personaje complejo en oposición a Cortés, simplificado hasta la caricatura. El despotismo con que el emperador azteca dirigía su Imperio se manifiesta claramente en sus parlamentos: interrogaciones y órdenes a sus subalternos - "Llévenles joyas. Obséquienlos con las frutas más perfectas. Vengan agoreros. Oigan, vean, presten atención. Y este guerrero cautivo, ábrarle el pecho, sáquenle el corazón y ofrézcansele al sol en presencia de esos dioses" (249). Todos estos actos "ilocucionarios" tendrán sus respectivos efectos "perlocucionarios", efectos que nos son comunicados (en tanto lectores) a través de las acotaciones escénicas. El suyo es también el discurso del poder y éste lo ciega conduciéndolo por el camino de la necesidad.

En primer término, Moctezuma es un mal decodificador, malinterpreta los signos -augurios y premoniciones que anunciaban la

llegada de los españoles. En este sentido, el emperador mexicano se aproximaría al héroe trágico aristotélico.¹¹ En segundo término, acalla soberbiamente (pecado de "hybris" homérica) las dudas que lo asaltan. Una posible lectura del "Hombre de las dos cabezas", creemos, es entenderlo como una exteriorización del propio Moctezuma: Una Cabeza: "Y si los matamos y nos traían un sol blanco?" Otra Cabeza: "Y si nos matan y no traían más que cacahuetes?" Moctezuma: "Silencio"

Pero también corresponde señalar que Moctezuma es presentado, al mismo tiempo como un personaje capaz de reflexiones de orden metafísico y en sus discursos emplea intertextos clásicos: "Ingenuo es el que busca en este mundo inestable algo perpetuo. Nada permanece para siempre. Venimos aquí a soñar, un tiempo breve nada más" (239)

Como contraparte, Hernán Cortés es un personaje ridiculizado. Sus actos de habla, también son parodiados. Una escena particularmente significativa es la del bautismo de Ixtlixuchitl. Volvamos por un momento a la teoría de los "speech acts" y recordemos que Austin proponía hablar de una "emisión activa", centrándose en los usos verdaderamente ejecutivos del lenguaje; estos serían los actos performativos propiamente dichos, los que realizan actos sociales tales como sentenciar, declarar en matrimonio, bautizar, etc. En el contexto de **Aguila o Sol** este poder activo del lenguaje también está vaciado de significado, está siendo atacado, socavado a través de procedimientos paródicos.

El lenguaje deviene así un medio ineficaz no sólo para operar sobre la realidad (el ansiado hacer cosas con palabras) sino que emerge también como medio ineficaz de comunicación con el "otro"

Quizá, esta desconfianza acerca de la capacidad comunicativa del lenguaje se traduzca en la economía de palabras y en el refuerzo de las acciones. Y es en este contexto cuando adquiere pleno significado el "otro lingüístico" que no es ya más Moctezuma sino el propio Cortés.

El gran tema del teatro de Sabina Berman, el problema de la comunicación/incomunicación con el "otro", reviste en esta obra la

problemática del "otro" lingüístico. La perspectiva de los vencidos se plasma claramente a través de la recepción de una lengua -la española- absolutamente ridiculizada, una suerte de "pastiche", suma de anglicismos, latinazgos, italianismos, mexicanismos y repeticiones cacofónicas de tipo tipo. El empleo de un lenguaje así concebido, que parodia la totalidad de la tradición lingüística occidental, opera simultáneamente sobre los dos planos de la recepción: la relación interpersonajes (Cortés/Moctezuma, Cortés/indios) y la transacción más abarcadora: signo teatral/público espectador.¹²

324

En *Aguila o Sol* conviven distintos códigos formales: inclusión de versos y tonadas de canciones, corridos cantados por mariachis, teatro de títeres y escenas del teatro callejero. Esta presencia de escenas del teatro dentro del teatro -sobre el escenario los personajes se convierten ocasionalmente en espectadores de otra representación- instala una cadena infinita de simulacros. Estas escenas se desarrollan en clave de humor pero hablan de la instauración de una farsa de segundo grado que sitúa a la pieza en un nivel metadramático deliberadamente alejado del referente real.¹³ Estas sucesivas mediaciones refuerzan la dimensión simbólica de la obra.

La concepción del lenguaje que recorre esta obra de Berman, se vincula con las más recientes teorías postestructuralistas. La insistencia en una concepción inestable del signo lingüístico que cuestiona la relación misma entre el signo y su referente nos habla de una pérdida de la confianza en todas las construcciones verbales, incluidos, naturalmente los documentos históricos. Convicción que nos habilita para considerar al discurso histórico no ya como una verdad incuestionable, sino como un relato sujeto a alteraciones y abierto a toda interpretación posible. De aquí que la re-lectura de la historia fundacional mexicana que realiza Sabina Berman sea una dentro de las infinitas posibles. Esta re-lectura y re-escritura de la historia colonial de México se realiza en base a un procedimiento fundamental: la inversión. Uno de los niveles en los cuales dicho proceso de inversión se verifica es el plano lingüístico. El dominio de un léxico preciso y de expresión inteligible, de un razonamiento lúcido está asignado a los indios; mientras que la incongruencia lingüística, la expresión vulgar y grosera, a los españoles. Un

segundo nivel queda definido por la oposición conciencia estética/crasa materialidad. Es en la escena del tesoro¹⁴ donde los conquistadores españoles adquieren plenamente sus rasgos de animalidad: "¿Van a fundir las estatuillas, los brazaletes, las orejeras, los vasos? ¿Todo con todo?", pregunta alarmado Moctezuma y Cortés responde fastidiado: "Ladrillos. Cuadrados-Como se debe:de oro". La codicia ciega de los españoles los lleva a concluir: "No pueden ser dioses y si son dioses qué terror: son dioses ciegos, tienen el corazón de piedra". Aquí subyace la idea que recorre toda la pieza, la idea de que nada es sagrado.¹⁵ Y es precisamente a partir de este convencimiento, que persiste el efecto de ambigüedad hasta el final de la obra.

325

Aclaremos, sin embargo, que dicho procedimiento de "inversión" no supone que un elemento vaya a ocupar necesariamente el sitio del otro -cosa que resolvería el enigma pero anularía el efecto de ambigüedad-, significa sencillamente que se subvierte una ubicación históricamente aceptada. Con esto queremos indicar que ni los conquistadores ni los conquistados acceden a un indiscutido sitio de privilegio en la visión dramática de Berman; unos y otros son sencillamente desplazados de sus respectivos paradigmas históricos de predicación. Su función es la de descolocar -a través de la sátira que supone la ridiculización de Hernán Cortés pero también la miopía de Moctezuma, a través de la parodia a la tradición lingüística occidental y de la comicidad grotesca que recubre la totalidad de la obra- las piezas de un "rompecabezas" para que el lector/espectador las reubique asignándoles así un nuevo significado, construyendo un nuevo sentido, produciendo, en síntesis, una nueva semiosis.

Notas

- 1 Peter Strawson, "Sobre el referir": "Intención y convención en los actos de habla" "Significado y verdad", *Ensayos lógico-lingüísticos* Madrid: Tecnos, 1983 p.30.
- 2 También Platón en el *Fedro* (268 c/d 245 a) pero sobre todo en el *Gorgias* (453/a, 455/a) define a la retórica como "al arte de la persuasión" pero inmediatamente reconoce que puede comparársela con un arte auténtico: la poesía dramática que tiende a conmovir de modo semejante. Platón *Obras Completas*, Madrid: Aguilar, 1979 p.877 y ss.

- 326
- ¹ Austin distingue entre **acto locucionario** (el acto de decir algo), **acto ilocucionario** (lo que hacemos al decir lo que decimos) y **acto perlocucionario** (efecto producido por un acto ilocucionario) Searle por su parte, se centrará en la diferenciación entre la "comprensión" y el "efecto" de aquí derivado. María Coira ejemplifica claramente esta diferencia: "Cuando decimos 'Hola' no intentamos producir o evocar ningún estado o acción en nuestro oyente que no sea el conocimiento de que está siendo saludado y ese conocimiento es simplemente su 'comprensión' de lo que hemos dicho. Diferente es el caso particular de enunciados tales como 'Márchate', donde su significado está ligado al hecho de que se intente un efecto perlocucionario determinado: que el oyente se vaya" María Coira en "Referencia y Comunicación", **Itinerarios entre la ficción y la historia**, Bs As: Grupo Editor Latinoamericano, 1994 p 149-150
- ⁴ John Lyons, **Introduction to Theoretical Linguistics**, Cambridge University Press, 1968 p 121.
- ⁵ Umberto Eco, **Lector in Fabula**, Barcelona: Lumen, 1979 p 78
- ⁶ André Martinet considera que los fonemas son unidades "discretas" porque existe un número fijo e identificable de ellos en una lengua dada, mientras que los fenómenos vinculados con la entonación constituirían unidades no discretas. André Martinet, **Elements of General Linguistics**, The University of Chicago Press, 1960 p 31
- ⁷ Iuri Lotman, "Semiótica de la escena", **Criterios** 21-24, I-1987 p 59
- ⁸ La numeración de las páginas corresponde en todos los casos a la siguiente edición: **Teatro de Sabina Berman**, Mexico: Editores Mexicanos Unidos, 1985
- ⁹ Keir Elam al desarrollar el modelo de comunicación teatral propuesto por Eco explica que "la fuente de información puede ser una idea en la mente de un hablante, un hecho, un estado de cosas" K. Elam, **Semiotics of Theatre and Drama**, Londres and New York, 1980
- ¹⁰ Sandra Messinger Cypess, "Dramaturgia femenina y Transposición Histórica", **Alba de América**, 1989 p 297
- ¹¹ Para Aristóteles la peripecia, es decir, el cambio de suerte en suerte contraria, debía estar provocada no por perversión sino por un gran error. **Poética**, Bs As: Emecé 1977
- ¹² Sandra Messinger Cypess, "From Colonial Constructs to Feminist Figures :Re/Visions by Mexican Women Dramatists" p 501
- ¹³ Citado por Sandra Messinger Cypess, "Dramaturgia femenina y Transposición Histórica", **Alba de América**, 1989 p 298
- ¹⁴ Sumamente significativo es este personaje del "horracho" que junto con los cómicos callejeros constituyen la única voz que alerta sobre la vergonzosa sumisión de

HOMENAJE A JOSÉ CARLOS MARIÁTEGUI EN EL CENTENARIO DE SU NACIMIENTO (1894-1994)

Moteczuma ante los blancos. Pero el disfraz de simple "borracho" oculta a una de las deidades más veneradas por los mexicanos "Señor del Cielo y de la Tierra, fuente de vida, defensa y amparo del hombre, origen de todo poder y de toda felicidad, arbitro en las batallas, mano que regía lo presente, ojo que veía lo porvenir, misericordioso, fuerte, invisible como el aire e impalpable como la noche". **Nueva Enciclopedia Sopena**, Tomo V. Sabina Berman cierra el pasaje mencionado diciendo: "y se desvaneció en la noche" (248)

- 1: León Portilla consigna "cuando [los indios] vieron su modo de comportarse, su codicia y su furia, forzados por la realidad, hubieron de cambiar su manera de pensar, los extranjeros no eran dioses, sino popolocas, es decir, bárbaros". En este mismo sentido, resulta interesante citar algunos versos de un "canto triste" o *icnoculcatl* referidos por los historiadores indígenas en los que leemos: "Rojas están las aguas, cual si las hubieran teñido / Golpeábanlos los muros de adobe en nuestra ansiedad / y nos quedaba por herencia una red de agujeros () ¡Déjenos ya morir, déjenos ya perecer, puesto que ya nuestros dioses han muerto!" Recordemos que la expresión "red de agujeros" haciendo referencia a la fragmentación de la memoria y de la realidad en sí misma, había sido reiteradamente empleada por varios personajes de otra obra de Berman, *Yankee* (antes *Bill*) Miguel León Portilla. **El reverso de la conquista México**: Edit. Joaquín Mortiz, 1972, p.21

Bibliografía

- Peter Strawson **Ensayos lógico-lingüísticos**. Madrid: Tecnos, 1983
- Platón, **Obras Completas**. Madrid: Aguilar, 1979
- María Coira, "Referencia y Comunicación", **Itinerarios entre la ficción y la historia**, Bs As: Grupo Editor Latinoamericano, 1994
- John Lyons, **Introduction to Theoretical Linguistics**. Cambridge University Press, 1968
- Umberto Eco **Lector in Fabula**. Barcelona: Lumen 1979
- André Martinet **Elements of General Linguistics**. The University of Chicago Press, 1960
- Grinor Rojo, **Muerte y resurrección del teatro chileno 1973-1983**. Madrid: Michay, 1985
- Iuri Lotman "Semiótica de la escena". **Criterios**, 21-24 I-1987
- Keir Elam, **Semiotics of Theatre and Drama**. Londres and New York, 1980
- Sandra Messinger Cypess "Dramaturgia femenina y Transposición Histórica". **Alba de América**, 1989

VI CONGRESO DE LA «ASOCIACIÓN AMIGOS DE LA LITERATURA LATINOAMERICANA»

Aristóteles, **Poética**, Bs As : Emecé, 1977

Miguel León Portilla, **El reverso de la conquista**, México: Edit Joaquín Mortiz, 1972