


6-1997

## Aguila o sol de Sabina Berman: Archivo, memoria, u re-escritura

Nieves Martínez de Olcoz

Follow this and additional works at: <http://digitalcommons.conncoll.edu/teatro>

 Part of the [Spanish and Portuguese Language and Literature Commons](#), and the [Theatre and Performance Studies Commons](#)

---

### Recommended Citation

Martínez de Olcoz, Nieves. (1997) "Aguila o sol de Sabina Berman: Archivo, memoria, u re-escritura," Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies: Número 11, pp. 219-234.

This Article is brought to you for free and open access by Digital Commons @ Connecticut College. It has been accepted for inclusion in Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies by an authorized administrator of Digital Commons @ Connecticut College. For more information, please contact [bpancier@conncoll.edu](mailto:bpancier@conncoll.edu).

The views expressed in this paper are solely those of the author.

# 11

---

## **ÁGUILA O SOL DE SABINA BERMAN: ARCHIVO, MEMORIA Y RE-ESCRITURA**

*Nieves MARTÍNEZ DE OLCOZ*

La dramaturgia mexicana del fin de siglo muestra una clara opción por el discurso histórico, fábula de identidad o relato nacional con una fuerte renovación en los modos de representación, que indaga en los fondos del repertorio, en los orígenes del archivo. Son las herencias postmodernas de un barroquismo nunca muerto en la cultura y las contaminaciones teatrales de la crisis de lo visible en la fuerte narrativa metropolitana mexicana, que viene planteada desde el agotamiento de la experiencia de vanguardia con la experimentación de las décadas anteriores a los ochenta.

En el México finisecular de la postmodernidad, el destino de la palabra, en la gran crisis cultural de los últimos años del siglo depende de la habilidad del mito para recuperar la memoria oral del sujeto y re-escribir una tradición sojuzgada por la ilegalidad de la ortodoxia escrita. El testimonio autobiográfico se convierte en expresión de una memoria colectiva que ha constituido hasta ahora el cuerpo sordo de la cultura. Se reescribe el pasado para encontrar el sentido del presente. Esta historia alternativa, configurada en el mito, encuentra la posibilidad de articularse con la apertura de los protocolos culturales de la postmodernidad y su literatura de desplazamientos, que ordena un nuevo universo semántico desde las fuerzas centrífugas de la cultura popular<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Carlos Monsiváis ( "Notas sobre cultura popular en México", *Latin American Perspectives*, 16, vol. 1, nº1, 1978) abrió el debate sobre la presencia de la cultura popular en la definición de la última literatura mexicana, adelantándose con su acostumbrada perspicacia a la crítica cultural de los ochenta, cuando en fecha tan temprana como 1978 anuncia la cultura popular, paradójicamente, como "aquello asimilado orgánicamente a la conducta y/o a la visión de las clases mayoritarias" (p. 98); un ámbito donde la modernidad demarcada se quiebra en múltiples aporías capaces de cuestionar las encarnaciones de orden que cifraron las metrópolis europeas.

Lo popular, sin embargo, aunque se establezca como lógica de circulación y producción, delata siempre una situación ambigua y oprimida frente a la perfección de los discursos dominantes. Un estado de constelación y suspense "donde las tradiciones no se han ido y la modernidad no acaba de llegar"<sup>2</sup>. El impacto de la diferencia del fenómeno histórico de América latina, su sentido inacabado, se refleja en la literatura del México de los ochenta, especialmente de su teatro, como la superposición de distintos mundos históricos a nivel de mundos cotidianos --Sabina Berman representará el ejemplo más logrado<sup>3</sup>. La memoria "trucada" denuncia una literatura exiliada de su

---

Monsiváis ve el fenómeno como el estallido cultural que se da a partir de las conjunciones de la Revolución Mexicana, donde la activación de las masas mediante la *teatralización* --sustituyente especular de un verdadero mejoramiento de su destino-- "creará" un país como nación: México. Junto a este sentido de lo visible desde la teatralidad de los fenómenos político culturales, destacan, para Monsiváis, como catalizadores nacionales la radio y el cine. El melodrama como estética colectiva de identificación integra en el nuevo orden cultural un concepto diferencial de las realidades comunicativas de este fin de siglo (pp. 106 y ss.). El fenómeno, por otra parte sería extrapolable al Cono Sur --piénsese en la ruptura de brecha de la narrativa de Manuel Puig con su serial de Vallejos--; véase también, Jesús Martín-Barbero y Sonia Muñoz, coords., *Televisión y melodrama. Géneros y lecturas de la telenovela en Colombia*, Bogotá: Tercer Mundo, 1992, pp. 14-ss.

<sup>2</sup> Cfr. Néstor García Canclini, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México: Grijalbo, 1990, p. 14.

<sup>3</sup> Cuando la periferia aborda al centro se produce una eclosión heteróclita del pasado y el presente: "Se puede hablar de una revolución epistemológica al tratar de contextualizar los nuevos conceptos que, sin descartar las experiencias culturales de la literatura (la gran Literatura del canon), conciben la modernidad a través de dinámicas comunicativas, interrelativas y hermenéuticas heterogéneas entre los diferentes niveles de la cultura, desde el "nuevo" funcionamiento social de rituales arcaicos, pasando por el desbordamiento cultural de la política, hasta las multivalencias del video y la enorme repercusión del melodrama televisivo en la América latina actual", Herman Herlighaus y Monika Walter, "Modernidad periférica", en *Postmodernidad en la periferia. Enfoques latinoamericanos de la nueva teoría cultural*, Berlín: Langer Verlag, 1994, pp. 19-20. En efecto, lo más característico de esta nueva literatura es su forma de proyección, siempre desde el código popular más accesible, profundamente investigado y sometido a una hábil estilización que testimonia sus fuentes desde el cuerpo bajo --con frecuencia festivo-- de la cultura y da voz a la solemnidad del pasado. Desplazada de todo tipo de paradigmas, hay implícita en esta forma literaria un revisionismo de la literatura de los setenta: de la fascinación que para Paz el modernismo cultural vanguardista ofreció como compensación a la precariedad histórico-social latinoamericana (*El ogro filantrópico*, Barcelona: BB, 1990, pp. 33-36); contestación también al "macondismo" o identificación de la literatura latinoamericana con el vitalismo de lo real maravilloso y su satisfacción de autocontemplación en el espejo mítico. Salir, por tanto, de la inercia del Boom y su creatividad incombustible al desencanto, a la evocación de un narcisismo doméstico y contradictorio como metafísica de la alteridad.

cultura, literatura de los cuerpos clandestinos de la cultura, ávida de una casa para la escritura, escritura fuera de la ley, fuera del cuerpo, de la voz y el lugar. Literaturas confinadas por el archivo histórico a un no-lugar, a una falta de sitio, como diría Derrida, para evitar que ocurrieran, que tuvieran lugar. Prisión, censura, anatema, excomunión, tortura, desaparición, son las figuras de una violencia que ha llevado a tantos textos de la cultura latinoamericana al exilio, la cancelación y el silencio. El gran teatro de la arena postmoderna, representación de representaciones, ha permitido sin embargo que por fin *ocurran*.

### **La apertura del archivo mexicano**

La reescritura del mito indígena, la indagación en la escritura de los orígenes, una de las formulaciones básicas de la fábula de identidad mexicana, empieza desde las primeras muestras del teatro contemporáneo del México que sobrevive a la revolución<sup>4</sup>. En la década de los cincuenta, *La leña está verde* de Celestino Gorostiza inscribe la pregunta de la identidad mexicana en la asunción del malinchismo, en la automitificación del sujeto histórico en un "ser nuevo". El gesto escénico quiere romper con el malditismo del espejo roto de Quetzalcóatl, reivindicando las páginas tapadas del archivo. Si el planteamiento conceptual --reconciliación con la herencia malinchista y celebración heroica de Cuatémoc como símbolo de la identidad--supone un primer paso hacia lo que será el grave cuestionamiento de lo propio en los ochenta, el planteamiento escénico del mito es todavía un asunto de especulación en el marco de convenciones teatrales de la tradición realista<sup>5</sup>. La indagación del ser mexicano y su origen todavía no se plantea

---

<sup>4</sup> Hago un paréntesis con el teatro de la vanguardia, notablemente desconocido y de extraordinaria riqueza, pero más centrado en la experimentación teatral del manifiesto y la proclama, que en el ahondamiento de la propia imagen histórica o cultural como verdadera investigación. Las primeras reflexiones agudas sobre la estética del espejo empañado del ser mexicano datan de mediados de siglo.

<sup>5</sup> Conviene recordar de cara al desarrollo de este ensayo las reflexiones de Mieke Bal sobre la "ceguera" del código realista:

El textualismo promueve la construcción autoconsciente de la totalidad y, consecuentemente, la conciencia de su constructividad. El realismo, en su acepción tradicional, proporciona una totalidad evidente en sí misma que no es ni siquiera notada sino meramente asumida ("De-disciplining the Eye", *Critical Inquiry*, vol. 16, n° 3, primavera 1990, p. 509).

Reproduzco el original para su confrontación: "Textualism promotes the self-conscious construction of wholeness, and hence the awareness of that constructedness. Realism as it is traditionally understood promotes a self-evident wholeness that is not even noticed but merely assumed".

como exigencia de un lenguaje capaz de representarlo. La reflexión en torno al mito retrocede en este sentido aún más con otras muestras cercanas del teatro histórico de la época. Rodolfo Usigli cae progresivamente en sus *Coronas* en la explicación teleológica. Es la suya una concepción organicista y liberal de la historia, de fidelidad al dato oficial y desde una visión armónica de la trayectoria mexicana sobre la superficie de un espejo conocido: el mito novomundista. *Corona de fuego* (1960) refleja ya la tensión que supone elevar a tragedia el elemento americano y su lenguaje. La experiencia formal no supera el carácter de ceremonia de la consecución y la memoria históricas.

En dichas piezas, en definitiva, la reescritura del mito es todavía anecdótica, apenas implicada en el modo de representación. Hay que entrar de lleno en la gran conversación cultural de los sesenta para encontrar una aproximación dramática más coherente con la línea de Sabina Berman --ejemplo emblemático de nuestro estudio para el momento finisecular-- con la obra de su maestro, Emilio Carballido. El día que se soltaron los leones (1965) ahonda en un tema central en la dramaturgia de Emilio Carballido: la capacidad del sujeto para contestar al poder que mide su integridad como individuo, y los recursos de género chico, urbano y popular de que dispone este actante callejero. Directamente vinculada a dicha contestación, surge la urgencia del presente, la defensa de una intensidad vital que no puede sacrificarse al recuerdo de lo previsible. La anécdota de la escapada de los leones de un zoológico y toda la peripecia que desencadena sirven para desacreditar cualquier segmento de autoridad: el Estado, la religión, el sistema educativo, el orden social y la seguridad de tantas imágenes heredadas, la familia y la maternidad, la prensa, el heroísmo como vinculante del colectivo social, emblema de investiduras, espejo de todos. La ruptura con lo establecido se personaliza en la trayectoria de Ana, una mujer sexagenaria que ha vivido bajo el permanente despotismo de su tía. En Ana el sometimiento y la aquiescencia (hasta el límite patético de su edad) han sido un modo de subsistir, de no turbar la superficie de las aguas. Su encuentro con el Hombre (un personaje marginal por vocación, poeta y vagabundo) le permite conocer por primera vez en su vida una forma de resistencia. Con el peso de una vida perdida, Ana rechaza, sin embargo, el papel de víctima o la trampa de la autocompasión (frente al personaje de la Señora). Ana comprende la propia responsabilidad que tiene en su fracaso. Detrás del espejo, intuye que el destino es una elección y un riesgo, un acto de valor que lo gana todo en sí mismo. Desde ese momento ya no puede volver a su pasado, y se hace cómplice de la fuga de los leones, símbolo de la escapada de tantas imágenes canceladas, de la salida del cuerpo de la sombra y el silencio al que se ofrece, salvaje, sin mediaciones ni rejas, directo a los ojos:

Ana.- ¡No, no! ¿Adónde vamos?

El Hombre.- No sé. ¡A las calles!

Ana.- No es posible. Ni siquiera llegaríamos. ¿Y qué íbamos a hacer en las calles?

El Hombre.- ¡A rugir hasta el final! (p. 267)

**Del desahogo de la primera audacia frente al espejo, al final de la pieza donde la opción de Ana por el mundo verdaderamente libre de la abigarrada cultura popular es ya lucha:**

Ana - ¡Ya llegará el día en que todos ustedes estén en jaulas mientras todos los leones andemos sueltos, rugiendo por las calles! ¡Ya llegará el día! (p. 270)

Los márgenes se tornan reivindicativos para ordenar un nuevo área de conocimiento. Carballido se vale del modelo brechtiano y un tono tragicómico como forma de representación para un conflicto de tanta trascendencia como la ruptura de las mediaciones del orden de un mundo social. En las "Notas sobre una puesta de escena" que incluye la obra a manera de prólogo se advierte que "el escenógrafo debe inventar trastos que sean enormemente elocuentes y sencillos" y "las luces deben ser exageradas, irreales, fuertemente coloridas y muy matizadas". Todos los discursos tienen su contrapunto irónico: desde las disciplinas del maestro y las consignas policiales, al planto de la novia del profesor o la retórica poética del compañero de Ana. Se recurre con frecuencia a proyecciones en escena, como un modo de extrañamiento y narratividad y de cita de lo visible en lo visible. La música (articulada en "solemnes" sinfonías) contribuye a la estilización paródica general junto con la danza y el movimiento, entre el juego y el combate, como formas de materializar la subversión desenfadada o el caos inherente al poder y su comportamiento. Los animales hacen la función de personajes simbólicos y traen a la línea del teatro épico cierto aire de fábula: el misterio del gato, la elegancia artificial del cisne, los leones indomables. Como resultado, al espectador le queda el vértigo de esa mezcla de entretenimiento y tensión que es el teatro entendido sin cuarta pared, el teatro como foro de las imágenes de lo popular o no institucionalizado. El legado más importante de Carballido será el de un modo escénico de codificación imprevisible, que exige la iniciativa y la colaboración del espectador para la integridad de la fábula.

El siguiente paso de nuestro recorrido lo marca Sergio Magaña con *Los Argonautas* (1967)<sup>6</sup>. La pieza de Magaña entra de lleno en la principal conversación cultural de la

---

<sup>6</sup> La difícil distribución del teatro latinoamericano nos obliga a "presentar" a un autor de la categoría de Magaña, que no conoce la difusión de los narradores contemporáneos de la modernidad mexicana. Formado en la escuela de la UNAM, donde fue alumno de Rodolfo Usigli, al igual que Emilio Carballido, Luisa Josefina Hernández, Héctor Mendoza y Jorge Ibarguengoitia, en 1951 fue descubierto por Salvador Novo, quien dirigió y montó el estreno de *Los signos del Zodiaco*, primer éxito de crítica de Magaña. El dramaturgo de Michoacán ha desarrollado una larga carrera en colaboración con Emilio Carballido, ha practicado la crítica teatral, el cuento y la novela, aunque su dedicación prácticamente exclusiva es el teatro. Fue maestro clave de la Escuela de Arte Dramático del INBA, tarea que compaginó con la escritura y producción de casi una treintena de piezas teatrales. En 1968 gana el premio "Manuel Eduardo Gorostiza" por su pieza *Los motivos del lobo* del año 1965. Tras su última producción teatral en

década de los sesenta en América Latina: la definición de una identidad desde la revisión de los portavoces del discurso histórico y su suplantación por la mirada familiar del mito. La polémica en torno al ser latinoamericano exige de la literatura de estos años la reivindicación del mito avasallado --el saqueo del Paraíso--, la revisión del pasado desde nuevos interrogantes (¿sincretismo cultural o genocidio?, agonías del postcolonialismo). Es el forcejeo equívoco entre cultura y esencia; se trata de elegir el icono: ¿Calibán o Ariel?. Magaña toma postura en este contexto desde la risa de la cultura popular, desde la mirada oblicua de la "sátira", legitimidad del espejo que nos refleja para deformarnos, asumida explícitamente desde la declaración autorial:

Usamos nuestro derecho a la *licencia literaria* para convertir los acontecimientos históricos, siempre vagos y subjetivos, en un **hecho teatral concreto**. Es decir, que de la historia, conjunto de datos falsos, hacemos una obra de arte, que es la única verdad (p. 8, el subrayado es mío).

La pieza sienta la autoridad de su voz en esta búsqueda del origen, defendiendo la imagen verbal de la realidad sobre la palabra del poder; por encima de la falsedad del acontecimiento, está la verdad de su representación<sup>7</sup>. En escena, el empleo deíctico de la luz convoca los espacios al encuentro y la confrontación; la participación simultánea de personajes inconciliables (Bernal, Carlos V, Moctezuma, Cortés, la Malinche) en un mismo cuadro, convierte el evento en debate.

El "hecho teatral" que enfrenta *Los Argonautas* es el de una "vida privada" de la conquista. Su "cantor", Bernal, hábil juglar entre burlas y veras, guía al público como un Orfeo para el infierno de nuestras incertidumbres:

No sería difícil de dónde venimos; pero no puedo decir a qué. Eso es parte de la historia que aquí comienza y que yo no habré de cerrar, porque todavía la ignoro (p. 10).

La incertidumbre del cronista abre el ejercicio de la re-escritura<sup>8</sup>. *Los Argonautas*

---

1984, *Los enemigos*, vuelve sobre el texto de *Los Argonautas*, ahora rebautizado como *Cortés y la Malinche*, sintetizando su tesis sobre la dualidad de la historia mexicana, como espejo indeciso. Murió en 1990.

<sup>7</sup> La tesis de Hayden White: "la historia no es menos una forma de ficción que la novela una forma de representación histórica" ("Tropics of Discourse", en *The Content of the Form*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1988, p. 122), adquiere implicaciones más allá de lo narrativo.

<sup>8</sup> Magaña es autor de un *auto sacramental* trucado en comedia musical, que afina aún más los acordes de la herencia sorjuanina, titulado, significativamente, *El mundo que tú heredas* (1970).

saca a la luz el secreto combate de deseos que fue la conquista de México. La ambición sin escrúpulos de Cortés, el rencor que convierte al traidor en sujeto de pasión para la Malinche; un Jasón y una Medea para sacrificio de "los hiperbóreos". El gran engaño de la conquista de México fue una promesa vacía a la que nunca podrá renunciar. Cortés introduce entre los súbditos de Moctezuma el nuevo fetiche, la libertad, que él mismo no posee. El oro, ansiedad incontenible del conquistador, es símbolo de ese ideal en la vieja Europa. Cortés se vale de una palabra como estrategia de conquista. La libertad entra en un mundo donde no tiene forma y que asume su necesidad como destino:

pero esto no acaba aquí, se prolonga, se ha prolongado siempre y volverá a pasar hasta que --como dijeron ellos-- "la racial ignominia de los pueblos se canse", o hasta que el hombre aprenda que hay algo más grande que la libertad ¡El derecho a tenerla! (p. 77).

Magaña plantea las condiciones de una cultura para poder constituirse desde los propios esquemas de pertenencia. Las referencias sólo pueden volver a ser signadas de propia mano si existe la oportunidad de un imaginario colectivo<sup>9</sup>.

En esta misma línea de confrontación con los iconos de la Historia, estrena en 1970 Vicente Leñero la pieza *Compañero*<sup>10</sup>. En esta obra, Leñero encarna el mito de la autoconfrontación en la figura emblemática de la revolución cubana, Ernesto Guevara, convertido en alter-ego de la conciencia latinoamericana de los sesenta, en virtud de una puesta en escena que busca reproducir la galería de espejos de los emblemas nacionales. El protagonista de Leñero supone una tentativa de desmitificación de la figura mítica popular, una denegación de la consagración histórica desde una propuesta escénica que añade al teatro político-documental característico del momento, un contenido ontológico.

Nos interesa especialmente en la trayectoria que pretendemos dibujar el tratamiento del espacio y los niveles diegéticos. El escenario se divide en dos zonas significativas:

---

<sup>9</sup> Cfr. Benedict Anderson, *Imagined Communities*, London-New York, (1983) 1992; Clifford Geertz, *The Interpretation of Cultures*, New York: Basic Books, Inc., 1973; James Clifford, *The Predicament of Culture. Twentieth-Century Ethnography, Literature and Art*, Cambridge: Harvard University Press, 1988.

<sup>10</sup> Leñero es conocido fundamentalmente por su constante labor periodística (*Claudia*, *Revista de revista* de *Excelsior*, subdirección de la revista *Proceso* hasta el año 85). Su labor novelística comienza en los sesentas con *Los albañiles*, que todavía atrapa la estela del Boom al recibir el premio Biblioteca Breve de Seix Barral en 1963 (en 1969 publica la versión teatral). Es autor de una docena de novelas, dos tomos de cuentos, una autobiografía, y un libro de memorias, *Vivir del teatro*, a manera de Poética teatral. Su habilidad para manejar los recursos del guión cinematográfico y sus constantes reescrituras dramáticas de primeros intentos novelísticos, lo convierten en un ejemplar exponente de la multiplicidad de códigos del autor de la postmodernidad.



centro-fondo o "campo de batalla", el espacio más dinámico, que evoca distintos marcos del pasado, y el proscenio-izquierda, decorado realista de una escuela, foro donde se cuenta la historia de lo que somos, lugar de la confrontación, encuentro de la conciencia con su doble. El empleo de la luz como deixis activa o quita función a la incidencia del nivel del pasado. La técnica de caracterización apoya también la transición entre niveles o su interferencia, como son simultáneas las imágenes e impresiones en la corriente de conciencia.

El monólogo del protagonista se diversifica mediante un complejo recurso de extrañamiento. No sólo el Comandante debate con otra versión de sí mismo, sino que los personajes secundarios (la Maestra, el Político, el intelectual francés, el Capitán) participan también de su interacción. Comandante 1 y Comandante 2 son alternativas de una identidad, despliegue del espejo, en que el soldado mira al político, el revolucionario al ideólogo, el héroe al hombre, el sacrificio a la coartada. Del acto primero al segundo ambos intercambian su dominio escénico en un juego de papeles aún de mayor ambigüedad. No es tanto una tesis política lo que se beneficia del modo de representación, como un conflicto psicológico: el cuestionamiento de nuestra capacidad de compromiso para la causa del yo. El Comandante es víctima final de sus propios y definitorios antagonismos.

Si el análisis y la refracción privan sobre la crónica, se emplea no obstante en la obra un recurso fiel del teatro documental ya señalado por Zipes: las palabras actúan como barómetros de contenido moral<sup>11</sup>. Encarnados en los distintos personaje, el discurso del poder, de la demagogia de la nación, del ideal, del hombre de acción que define pueblos, son retóricas que cargan su ruido en la escena, que calibran su contrapunto. La indagación de la figura histórica, que se sumerge sin peyorativos en lo profundo de su imagen, ha actualizado la indagación del ser. El grito final de ";Victoria o muerte!" implica ambos niveles de lectura: como Julia, la testigo, el público asiente al combate eterno, a la asunción de las contradicciones.

En este contexto de articular en la escena los vericuetos del espejo, aparece en la

---

<sup>11</sup> Jack D. Zipes, "Documentary Drama in Germany: Mending the Circuit", *The Germanic Review*, 42, nº 1, enero 1967, pp. 49-62. Zipes sostiene la tesis de un teatro político autorreflexivo que debe exponer los resultados de la investigación histórica del autor, significando **el modo de representación**, no la cualidad. Heredero de Brecht, este discurso teatral emplea técnicas ilusionistas de los modernos "mass-media" (grabaciones, altavoces, discos y pancartas, fotogramas y comentaristas intentan ligar al público con la imagen alusiva de su propio contexto, en un "verse" implacable), creando escenas cortas y rápidas que culminan en la verificación de la tesis. La estructura dramática subyacente es el juicio; el diálogo discurre desposeído de metáforas innecesarias, los símbolos se hacen concretos y se simplifican los enigmas, pero sobre todo los hechos no se establecen, se discuten, reiteran e interpretan con la novedad de constantes actualizaciones. Son todos rasgos ineludibles del teatro de Vicente Leñero.

espacio teatral mexicano de los años ochenta Sabina Berman<sup>12</sup>. Su primer planteamiento de teatro histórico a la caza del mito se centra en el pesado espejo del Norte que gravita sobre lo mexicano. El conflicto de *Yankee* se entreteje sobre los conceptos clave de género, raza, identidad y sujeto histórico. Bill, norteamericano, con un turbio pasado represor y a su vez víctima, representa en la tesis de la obra la respuesta violenta implícita en el imperialismo norteamericano. Alberto, mexicano, indígena, intelectual, tiene una posición difícil como sujeto de saber. Es producto de un sincretismo de culturas que es más bien un sistema de dispersión: Alberto ha perdido su modo fundamental de participación en lo real (frente a Rosa), se cuestiona la validez de sus formas de conceptualización como escritor, la legitimidad de su forma de ver el mundo y, por tanto, la autenticidad de su discurso para representarlo.

Frente a ambos hombres, Rosa sugiere el instinto de lo materno, la necesidad de recuperar el origen. Junto a ella, Bill intentará convertirse en un ser sin memoria --sin retorno--, reducir toda trascendencia de un acto (incluso el crimen, la negación del otro) a la impunidad del juego. Rosa supone para Bill recuperar el reconocimiento gratuito, sin necesidad de merecer, como código madre-hijo. De cara a Alberto, Rosa es el deseo y la tierra, la integración, dependencia que paga con un sutil despotismo. El personaje de la mujer opera más a un nivel mítico, frente a los protagonistas masculinos y su función contextual e histórica.

La pieza desarrolla la tensión de esta relación triangular dentro de un código de suspense, de ocultamiento, que obliga al espectador a una hiperactividad interpretativa que le insinúe la inquietud del desenlace. Toda una serie de huellas y presencias tantean la sospecha de la amenaza que esconde la figura de Bill: la alusión al "retrato de palabras" desde la jerga policial, el manuscrito un tanto críptico de Alberto, las pesadillas de Bill (doblete prisionero-Alberto), la ambigua (por elemental, por primitiva) complicidad de Rosa y el Yankee, la agresividad dialéctica del escritor incapaz de encontrarse en sus propias palabras, el temor insuperable de ver a Bill con el niño de la pareja en brazos. La trama termina resolviéndose en un último cuadro de cierto reduccionismo político: Bill, devuelto al inglés, el lenguaje de la pesadilla, intenta borrar con una súplica inútil la brutalidad de ese estallido irreprimible. Es una víctima condenada a sus mismos gestos, a sus mismas traiciones.

Berman empieza por buscar un rostro a lo mexicano haciendo de la frontera un espejo. Este tipo de indagación no tarda en comprometer, en una tesis antigua pero más inmediata, el sentido de las miradas. Su gran testimonio teatral viene desde el homenaje a Paz y la internalización de la mirada sobre lo Mismo en *Aguila o sol*.

---

<sup>12</sup> Dramaturga, actriz, poeta, cuentista, ensayista y guionista de cine y televisión, Sabina Berman es una de las figuras más interesantes de la nueva dramaturgia mexicana. Discípula de Paz y Carballido, sus textos dramáticos recogen la tradición escénica mexicana hasta sus últimas consecuencias.

## El cuaderno de Berman

*Aguila o Sol* (1984) de Sabina Berman parte de un cuestionamiento del mito de mayor profundidad respecto a la dramaturgia nacional que le precede. La obra de Berman constituye una experiencia teatral que asume el mito como pregunta y modo de investigación. Fundamentada en las relaciones indígenas recopiladas por León-Portilla, en *Aguila o Sol* Berman va a entrar en la conversación cultural de lo que Martín Lienhard denomina "literatura alternativa" mediante la reescritura de mitos de identidad cultural acuñados desde la conquista como procesos históricos herméticos que excluyen la voz del vencido<sup>13</sup>. La pieza de Berman es, por tanto, una forma de resistencia a los fenómenos de aculturación y transculturación coloniales y una propuesta desde la hibridación cultural --el mito del desconocido, el sin rostro, Quetzalcóatl, puesto en escena (dado *representación* en sentido teatral y en términos de identidad cultural) por su propia estética y modos de expresión, la única forma conocida de su presencia.

La investigación de las formas de representatividad en la obra de Berman puede calificarse de "arqueología" en el título que Michel Foucault da a la palabra: sistema que "designa el tema general de una descripción que interroga lo ya dicho al nivel de su existencia: de la función enunciativa que ejerce en él, de la formación discursiva a que pertenece, del sistema general de archivo de que depende"<sup>14</sup>. El dominio de aparición del mito se abre porque el archivo no es memoria, sino órgano activo, textualidad operante del enunciado como acontecimiento<sup>15</sup>. "Infidel al intento de reconstruir los hechos" (prólogo, p. 225), *Aguila o Sol* da voz al mito desde su archivo reproduciendo en escena sus "condiciones de realidad"<sup>16</sup>.

El planteamiento técnico fundamental de la pieza consiste en conocer a fondo la morfología del mito y sus símbolos --depurados de las mediaciones discursivas que los aculturalizan-- para garantizar en la escena la supervivencia consciente de su poder de representación, de la identidad que denotan. *Aguila o Sol* explota la teatralidad entendida en sentido bartheano como conciencia de "espesor de signos" frente a la monodía literaria. En esta práctica de escritura teatral, todas las formas dramáticas constituyen lo que Anne Ubersfeld llama "matrices textuales de representatividad": los recursos del teatro callejero (cómicos, máscaras, muñecos, guiñol), de las danzas de la culebra y de las representaciones de la Crucifixión en Semana Santa, el registro del corrido, el coro, el canto plañidero, el tono, la concepción del espacio y del rito a la manera de los códices precolombinos y coloniales, el espejo como estructura de la visión interna. Se

---

<sup>13</sup> Martín Lienhard, *La voz y su huella*, Lima: Editorial Horizonte, 1992.

<sup>14</sup> Michel Foucault, *La arqueología del saber*, Siglo XXI editores, 1970, p. 223.

<sup>15</sup> *ibidem*, p. 220.

<sup>16</sup> Todas las citas siguen la edición de Sabina Berman, *Aguila o Sol, Teatro*, México: Editores Mexicanos Unidos, 1984, pp. 223-265.

puede considerar este repertorio como conjunto de didascalias embebidas que tejen texto, o bien textualidad de valor didascálico, en la medida que informa de una identidad y gestualidad esenciales, que se recuperan inventadas por una construcción cultural legitimada. El espacio del autor (acotación) y el espacio del personaje (diálogo) se fusionan en un texto teatral donde la única enunciación es la epifanía del mito vencido. Este archivo o palimpsesto hace de *Aguila o Sol* una gran didascalia documental desde el momento en que las formas de expresión escogidas designan --en palabras de Ubersfeld<sup>17</sup>-- "un contexto de comunicación" clave, unas "condiciones concretas del uso de la palabra": la pragmática de los símbolos de un mundo perdido, convocado camino a su oscuridad. La mirada de esta pseudocrónica pretende destacar la voz que no se oía por un proceso de intimación entre instrumentos diferentes al hecho teatral: el signo textual se forja en la información proxémica que proporciona el archivo. Se trata de hacer de la parte contextual del texto --fundación de identidades culturales-- el texto mismo --fundación de discurso--. Dialogizar en la escritura teatral la práctica de su representación que, por su carácter simbólico, provoca una superposición histórica y mítica.

*Aguila o Sol* es en este sentido de sincronía de tiempos una experiencia de *teatro inmediato* tal y como la define Peter Brook<sup>18</sup>:

Una representación es el período de tiempo en que algo se representa, en que algo del pasado se muestra de nuevo, en que es ahora algo que fue. La representación no es imitación o descripción de un acontecimiento pasado. La representación niega el tiempo, anula esa diferencia entre el ayer y el hoy. Toma la acción de ayer, y la revive en cada uno de sus aspectos, incluyendo su intermediación. En otras palabras, la representación es lo que alega ser: hacedora de presente.

Desde la perspectiva del *performance*, la representación final de la obra dará vida a un mensaje verbal que figura al interior de su sistema y que a su vez contiene una materia de expresión propia (formaciones discursivas de códigos --textos fundacionales-- y cultura popular del mestizaje) voz genuina del otro. En la posibilidad de ese encuentro de lo que fue con lo que es se convoca una ausencia mítica. Todos los códigos llamados a escena logran así dar rostro a lo incognoscible, crean el símbolo para la huida, para el mito del destino mexicano como "mundo que mañana ya no será" (*Aguila o Sol*, p. 239).

Roberto González Echevarría ha señalado en relación a la narrativa latinoamericana contemporánea la obsesión textual por el *archivo* como mito moderno basado en una forma del comienzo, como espacio metaficcional desde el que poder comenzar a

---

<sup>17</sup> Ann Ubersfeld, *Semiótica teatral*, Madrid: Cátedra/ Universidad de Murcia, 1989, p. 17.

<sup>18</sup> Peter Brook, *El espacio vacío*, Barcelona: Néxos, 1968, p. 187, el subrayado es mío.

articular<sup>19</sup>. *Aguila o Sol* es una ficción archival en un sentido distinto y tan profundo como la mediación discursiva llamada a provocar la alteridad, gesto fundacional de obras como *Cien años de soledad* o *Los pasos perdidos*, estudiadas por Echevarría. La obra de Berman no media con el archivo sino que lo *inscribe* en su texto a través del *códice*, incorporado como documento de este discurso en el margen, como "monumento" (diría Foucault) de su historia, de su genealogía perdida. Se trata de recuperar el primigenio sentido "archivista" de la escritura indígena, asumiendo su *modo de significación*. Martín Lienhard<sup>20</sup> ha descrito este comportamiento textual del *códice* como "dar voz a la palabra viva", que entiende la escritura como "puesta en escena", como suplemento de la memoria oral o instrumento mnemotécnico del discurso lírico e histórico. Encausada en la dialéctica oralidad/escritura, en el canto de la pintura, *Aguila o Sol* respira como un poderoso cuerpo sonoro la actitud reflexiva del *códice*.

Sólo la escritura recuperada de los orígenes y sus índices de representación actualizados pueden encarnar la presencia mítica por propia voz, defendiendo la imagen verbal de la realidad sobre la palabra del poder; por encima de la falsedad del acontecimiento, la verdad de su representación. La vida como breve sueño que no puede permanecer, el mundo que se acaba entre prodigios (p. 230) es el sometimiento a Quetzalcóatl, escrito como un estigma en el destino mexicano. Mundo en huida, el *códice* aparece como garante de su presente mítico, de sus "condiciones de realidad". Aporta a la pieza formas de representación acústica, visual y kinésica privilegiadas en la figura pausada de Moctezuma, que junto a su corte de magos, hombre tigre y de dos cabezas infiltran una iconografía emblemática en el texto dramático. Están también presentes en la grandeza épica del príncipe Patlahuatzin cuyo estilo es de una firma valorativa y temporal del pasado, pero que implica al espectador en el mundo de los inicios, en la tragedia de sus cimas; Patlahuatzin es el héroe de la vergüenza que en su estilo ritual transfiere la experiencia de la pérdida a la categoría consagrada de la epopeya. Lo épico, recordemos, acoge un valor específico en la cultura de un pueblo para Bajtín<sup>21</sup>: el hallazgo del pasado absoluto; la forma epopéyica atestigua el comienzo. El texto de Berman empieza así a colaborar en la fundación de identidades.

Moctezuma y Patlahuatzin son una forma de "escritura a través de imágenes". Ideogramas del enigma de una identidad, semejan transposiciones a escena de la pictografía de los *códices* mexicanos. *Aguila o Sol* responde a este concepto de "idioma

---

<sup>19</sup> Roberto González Echevarría, *Myth and Archive. A Theory of Latin American Narrative*, Cambridge University Press, 1980, pp. 17-18.

<sup>20</sup> Martín Lienhard, *op. cit.*, p. 34 y p. 47.

<sup>21</sup> Mijail Bajtín, *Teoría y estética de la novela*, Madrid: Taurus, 1989, p. 460.

dibujado" de extraordinaria capacidad simbólica, como recuerda Luis Reyes García<sup>22</sup> en relación a los libros sagrados mexicanos, estudiados como corpus fundamental de la literatura mexicana por León Portilla en su reciente *Literaturas indígenas de México*.

Esta investidura glífica de *Aguila o Sol* supone una tecnificación en la pieza de los ideogramas originales, es decir, se los evoca para llamar la atención sobre sí mismos, son una cita deliberada con el fin determinante de hacer de su carácter emblemático subrayado una revelación.

Es ésta la insistencia de recursos escénicos como los mencionados en el cuadro "El encuentro": "En la puesta original, los invitados sugerían la canoa sólo con dos palos movidos como remos y desplazándose al girar sobre los talones" (p. 234), los enviados "miman la carrera en un mismo sitio" (p. 237), o más adelante, la dinámica del cuadro "Días funestos": "En torno a Moctezuma se han parado hombres y mujeres. Empiezan a girar sobre sus ejes, lentamente, los brazos extendidos" (p. 239). Es también el caso de la asombrosa escena de la matanza de Cholula para la que se indica: "El caballo se desarma en jinete y dos hombres armados de varas. Cada cual se va contra un cholulteca. Estos quedan inertes en el suelo. Caballo y jinete se reintegran" (p. 247). Cuadros que se explican como la transferencia escénica de la visión espacial de la lámina codificada, la sugerencia de agregación, de abatimiento de planos, de "paisaje sin espacio" contrapuesto al estilo europeo perceptual, unificado y de composición focal, como distingue Xavier Noguez en su estudio de los libros aztecas<sup>23</sup>. *Aguila o Sol* explota los recursos dramáticos en esta línea de conceptualización de un estilo gráfico: el código es una voz al interior del texto que a su vez es una presencia al interior de la representación. Los espacios entre estos dominios se aprovechan como incidencias épicas, como extrañamiento o enajenación crítica. Es una forma de narración al interior de las instancias diegéticas que ahonda en la actitud de los narradores explícitos que incorpora la pieza. El resultado supone una invocación de la aventura brechtiana desde la investigación arqueológica, una forma absoluta pero sutil de la presencia autorial "encubrimiento de la palabra del yo por la palabra del otro"<sup>24</sup>.

El código es además estructura, arquitectura básica de la pieza en un sentido analógico: la división en cuadros evoca el predominio de la "forma biombo" en el formato de los códigos mexicanos; "en todo momento resume el número de los actores y de los hechos, a la manera de los códigos precolombinos y coloniales" (prólogo, p. 225). De igual modo, el sentido de simultaneidad y conjunción sincrónica en la pieza

---

<sup>22</sup> Marten Jansen, Ferdinand Anders, Luis Reyes García y Xavier Noguez, "Libros sagrados del México Antiguo", *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, n° 246, México, Junio 1991, pp. 2-4, 20-26, 45-50.

<sup>23</sup> *op. cit.*, p. 48.

<sup>24</sup> Ubersfeld, *op. cit.*, p. 18.

parece inspirado en el patrón de lectura del código mexica que avanza a manera de "bustrófedon" ("a semejanza de los surcos que trazan los bueyes arando"<sup>25</sup>; alternancia de sentidos verticales y horizontales) y que dan una perspectiva de concepción escénica al espectador apuntando a una posición descodificadora significativa. La conjunción de imagen y palabra está ya prevista en la evolución de los códigos del siglo XVI y su llamado proceso de "viñetización"<sup>26</sup>. Lo que hace de estos recursos poderosos signos teatrales es precisamente que están enfatizados manteniendo una distancia que permita al espectador identificar su gesto y actitud social y cultural en sentido brechtiano. Son transposiciones dramáticas que señalan constantemente su origen, símbolos que "descansan en sí mismos"<sup>27</sup>.

Los vacíos épicos son la oportunidad del espectador para corregir la mirada en el espejo de Moctezuma, para recuperar el manto entregado de Quetzalcóatl. Carlos Fuentes recuerda en *Tiempo mexicano*<sup>28</sup> el mito de la caída del dios que marca al ser mexicano; el dios que al preguntarse "¿qué es mi cuerpo?" queda preso del terror de sí mismo:

¿Qué es mi cuerpo?, preguntó con asombro Quetzalcóatl. Entonces Tezcatlipoca le ofreció el espejo a Quetzalcóatl, que desconocía la existencia de su apariencia, y la serpiente de plumas se miró sintió gran miedo y gran vergüenza: "Si mis vasallos me viesen -dijo- huirían lejos de mí". Presa de terror de sí mismo --del terror-- de su apariencia-- Quetzalcóatl, esa noche bebió y fornicó. Al día siguiente huyó, hacia el oriente, hacia el mar. Dijo que el sol lo llamaba. Dijeron que regresaría: por el Oriente, por el mar. Quetzalcóatl se fue sin saber que había sido el protagonista simultáneo de la creación y de la caída. Sembró, en la tierra, el maíz: pero en las almas de los mexicanos sembró una infinita sospecha circular.

En palabras de Fuentes, Quetzalcóatl "rompe la fatalidad de la máscara" y en la espera de su regreso se convierte en "un principio de unión" de "libertad original"<sup>29</sup>. En el cuadro "Los presagios" de *Aguila o Sol*, ilustrado por la lámina del código florentino, Moctezuma usurpa esa promesa de unión, mirándose en los ojos de un destino desconocido. La ansiedad del encuentro equivocó al mexica. *Aguila o Sol* reivindica la necesidad mayor que nunca del mito de Quetzalcóatl, la lucha por la apariencia. Quetzalcóatl es una revisión de Narciso pues desea contemplarse como, en expresión de

---

<sup>25</sup> F. Anders, *op. cit.*, p. 20.

<sup>26</sup> Noguez, *op. cit.*, p. 49.

<sup>27</sup> Parafraseando a Furio Jesi, *Literatura y Mito*, Barcelona: Barral Editores, 1972, p. 20.

<sup>28</sup> Carlos Fuentes, *Tiempo mexicano*, México: Joaquín Mortiz, 1971, p. 17.

<sup>29</sup> *ibidem*, p. 22.

Villaurrutia, éste hubiera querido: "desde el agua hacia afuera". Como Fuentes explica, Cortés destruyó el tiempo y el espacio inventados para recibir esa mirada desde el interior del espejo. *Aguila o Sol* es finalmente la convocación circular de aquel momento: Quetzalcóatl, el encuentro en el mito con el dios --son palabras de Fuentes-- "caído porque creó a la criatura"<sup>30</sup>.

### Obras citadas

- Anderson, Benedict. *Imagined Communities*, New York: Verso, (1991) 1993.
- Bajtin, Mijail. *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus, 1989.
- Berman, Sabina. *Aguila o Sol y Yankee en Teatro*. Editores Mexicanos Unidos, 1984, pp. 223-265.
- Brook, Peter. *El espacio vacío*. Barcelona: Nexos, 1968.
- Carballido, Emilio. *El día que soltaron los leones*, México: FCE, 1965.
- Clifford, James. *The Predicament of Culture: Twentieth Century Ethnography, Literature and Art*, Cambridge: Harvard University Press, 1988.
- Foucault, Michel. *La arqueología del saber*. Siglo XXI Editores, 1970.
- Fuentes, Carlos. *Tiempo mexicano*. México: Joaquín Mortiz, 1971.
- García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México: Grijalbo, 1990.
- Geertz, Clifford. *The Interpretation of Cultures*, New York: Basic Books, 1973.
- González Echevarría, Roberto. *Myth and Archive: A Theory of Latin American Narrative*. Cambridge University Press, 1990.
- Herlinghaus, Herman y Mónica Walter. "Modernidad periférica", *Postmodernidad en la periferia. Enfoques latinoamericanos de la nueva teoría cultural*, Berlín: Langer Verlag, 1994, pp. 19-20.
- Jansen, Marten; Ferdinand Anders; Luis Reyes García y Xavier Noguez. "Libros sagrados del México Antiguo", *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, n°246, México, Junio 1991, 2-4, pp. 20-26, 45-50.
- Jesi, Furio. *Literatura y mito*. Barcelona: Barral Editores, 1972.
- Leñero, Vicente. *Compañero, Teatro documental*, México: Editores Mexicanos Unidos, 1985.
- León-Portilla, Miguel. *Literaturas indígenas de México*. México: Fondo de Cultura Económica, 1992.
- Lienhard, Martín. (1990). *La voz y su huella: Escritura y conflicto étnico-social en América Latina 1492-1988*. Lima: Editorial Horizonte, 1992.
- Magaña, Sergio. *Los Argonautas y Los enemigos*, en *Teatro*. México: INBA, 1967.
- Martín-Barbero, Jesús y Sonia Muñoz, coords., *Televisión y melodrama. Géneros y lecturas de la telenovela en Colombia*, Bogotá: Tercer Mundo, 1992.
- Monsiváis, Carlos. "Notas sobre cultura popular en México", *Latin American Perspectives*, 16, vol. 1, n° 1, 1978, pp. 98- 110.
- Paz, Octavio. *El ogro filantrópico*, Barcelona: BB, 1990.

---

<sup>30</sup> *ibidem*, p. 19.



Ubersfeld, Anne. *Semiótica teatral*. Madrid: Cátedra/Universidad de Murcia, 1989.

White, Hayden. *The Content of the Form*, Baltimore: John Hopkins University Press, 1988.

Zipes, Jack D. "Documentary Drama in Germany: Mending the Circuit", *The Germanic Review*, 42, n° 1, Enero 1967, pp. 49-62.