

***Gulliver dormido* de Samuel Rovinski: Una parodia del discurso del poder**

Mario A. Rojas

En este estudio nos proponemos especificar, semióticamente, los mecanismos encubiertos del discurso del poder y el modo paródico con que en *Gulliver dormido* Rovinski los desmonta sistemáticamente para criticar las prácticas discursivas de los políticos de su país.¹

Con el título mismo de esta obra *Gulliver dormido (farsa en seis cuadros y un epílogo)*,² Rovinski nos propone un modo de lectura que orienta nuestro horizonte de expectativas. Hay en este título una huella intertextual claramente discernible, porque ¿quién no ha leído *Los viajes de Gulliver*, la novela satírica del irlandés Jonathan Swift aunque haya sido la versión infantil simplificada? Sin duda, hay aquí una parodia cuya proyección y alcance dilucidaremos a medida que avancemos en nuestra lectura. El subtítulo también nos dice bastante. Se trata de una farsa y esperamos, por lo tanto, un texto cómico, posiblemente con el grotesco y absurdo característico de la farsa contemporánea y con didascalias o acotaciones escénicas que piden al actor una trabajada técnica corporal, ya que así lo requiere el género.³ Nos indica, además, que el dramaturgo ha preferido una forma teatral popular, de naturaleza subversiva (la farsa desconstruye el delicado tono y estilo de la comedia) que refleja el propio espíritu del dramaturgo quien privilegia la farsa como un efectivo medio para satirizar su realidad inmediata.⁴ El subtítulo, finalmente, nos anticipa que comenzamos un texto que propone un ritmo dramático con pulsaciones en que, en una sucesión de cuadros, se reemplaza la conformación aristotélica del texto dramático.

A poco andar en nuestra lectura ya sabemos que estamos delante de un texto que no se burla del texto parodiado, la novela de Swift, sino que entreteje una intertextualidad que se sitúa (como veremos) a otro nivel más general que el literario: en el de las prácticas discursivas culturales.⁵ De la novela, Rovinski se apropia del elemento estructural espacializador: el motivo del "extraño en el mundo," con Gulliver viajero, que esta vez no llega a un lugar inexistente en el mapa, a un espacio ficticio que icónicamente representa otro real al cual se satiriza, sino que lo que está detrás del biombo y que indiscretamente se despliega, sin ambages. Es un lugar reconocible y ubicable

en nuestra geografía: San José, la capital de Costa Rica. De este modo el dardo satírico llega directo, sin rebote, analogando referente ficticio y referente real. Por otra parte, Gulliver, el narrador testigo y focalizador de Swift,⁶ que al mismo tiempo que ve, en un moralizante discurso, enjuicia, constituyéndose en la voz más importante de la novela, no funciona de la misma manera en la obra de Rovinski. Aquí, por el contrario, Gulliver carece de voz, al estar sumido en un profundo sueño en una buena parte de la obra, y cuando despierta los sonidos que emite carecen de referente, no son más que ruidos atronantes que permanecen sólo en su materialidad significante. Gulliver carece de palabra pero, paradójicamente, su mudez estimula la palabra, haciendo estallar con su presencia una incontenible avalancha de discursos que irrumpen de boca de las autoridades del país en un torrente retórico. Él no intenta convencer por la razón, sino dominar la mente del interlocutor, siempre visto como un potencial adversario que hay que mantener a raya, controlado muy de cerca. Es, precisamente, aquí donde encontramos el hipotexto:⁷ el texto parodiado es el *discurso político, el discurso del poder*.

En nuestro análisis del discurso partimos del supuesto de que la relación entre lenguaje y sociedad no es unidireccional, consistente solamente, como podría sostenerlo la sociolingüística, en la influencia que ejercen diferentes estructuras sociales sobre el lenguaje (una estructura social específica determina el uso de una variedad lingüística particular). Sin embargo, a su vez el lenguaje confirma y consolida las organizaciones que le dan forma, al ser usado para manipular, establecer y preservar funciones y posiciones económico-sociales; para asegurar el poder de individuos influyentes, de instituciones privadas o estatales, o corporaciones diversas. Visto así, el lenguaje es tanto parte como resultado del proceso social. Si el lenguaje expresa procesos y estructuras sociales y contribuye al mismo tiempo al establecimiento de tales estructuras, la tarea del crítico consistirá en recuperar los significados sociales expresados en el discurso a través del análisis de signos lingüísticos captados en su estrecha interacción con el contexto social. De este modo, las diferentes formas del lenguaje no son percibidas como cognitivamente equivalentes, como meras variantes estilísticas, sino como efecto de la potencial expresión de una ideología.⁸

Una de las estructuras sociales que más fuertemente determina el uso de patrones lingüísticos es la desigualdad de poder. No se trata aquí solamente de una codificación diferencial de poder a través del lenguaje, sino que el lenguaje se convierte en instrumental puesto que pone estas estructuras de poder en funcionamiento. A través del lenguaje, los hablantes aprenden a adquirir, mantener o aceptar poder y, más crucial todavía, a través del lenguaje se desarrollan y comunican cogniciones sociales enmarcadas ideológicamente que determinan las estructuras de poder.

Siguiendo a Goldschläger definiremos el discurso del poder como "toda expresión verbal mediante la cual un locutor se propone dirigir y controlar la vida y comportamiento de un interlocutor, quien se somete de esta manera a

la vigilancia del primero.⁹ Este poder por el lenguaje puede manifestarse no sólo por medio de estructuras gramaticales sintácticas o semánticas, sino también, a nivel pragmático, en formas específicas de actos de habla. Nuestra tarea, como lo hemos anticipado, será aquí la de determinar cuáles son las estructuras del discurso del poder usadas paródicamente por Rovinski en *Gulliver*, y examinar cómo este lenguaje del control expresa un sistema de ideas que, por supuesto, se extiende más allá del marco costarricense.

En nuestro análisis del discurso en *Gulliver*, aplicaremos una metodología y conceptos instrumentales similares a los que se utilizan para el estudio de un discurso corriente, no ficticio. Aquí concordamos con los teóricos, Burton entre otros,¹⁰ quienes sostienen que los diálogos dramáticos (como también aquellos incorporados en un texto narrativo) pueden ser leídos como formas condensadas de observaciones etnográficas de diálogos realizados en situaciones normales. Los dramaturgos (y autores en general) poseen un conocimiento práctico de estructuras discursivas, de su funcionamiento y reglas de interacción verbal. Los dramaturgos modelan comunicaciones de este conocimiento práctico que los lingüistas o semiólogos reconstruyen gracias a su competencia y conocimiento de los sistemas de comunicación. En un drama, los participantes (personajes/actores) actúan como si estuvieran sujetos a los mismos sistemas de reglas pragmáticas y semánticas del discurso diario, siguiendo las mismas reglas de referencia en el uso de marcadores deícticos temporales y espaciales y actuando de acuerdo a las condiciones de un acto de habla plenamente acabado (o incumplido por trasgresiones a los postulados básicos de la comunicación). Además siguen reglas de conducta similares y los mismos actos ilocutivos del habla corriente, no ficticia. Los diálogos ficticios, así percibidos, se constituyen en fuente especial para el análisis del discurso en general porque en ellos se alcanza un grado de condensación que difícilmente puede encontrarse en prácticas corrientes de interacción verbal.

La estructura sintáctica más empleada en el discurso del poder es el imperativo,¹¹ que resulta muy eficaz porque con su uso se establece de inmediato una relación social asimétrica en que hay un sujeto que ordena y otro que obedece. Su unidireccionalidad no acepta reciprocidad lingüística y, ya que su función es esencialmente perlocutiva y el mensaje transmitido es irrelevante, la única respuesta que se busca es la reacción favorable a una orden impartida. Con el uso del imperativo el locutor tiene un control no sólo del presente sino también del futuro; tiene la capacidad de transformar la realidad conquistando el tiempo y dominando así la vida de los demás. En resumidas cuentas, con el imperativo se produce un desequilibrio, una falta de balance intencionada, una manipulación que redunde en beneficio directo del locutor, cuyo poder impone una forma de conducta. No es de extrañarse que en *Gulliver*--donde políticos de la rama ejecutiva y legislativa se disputan entre sí y con la clase empresarial el control del país--abunden las formas del imperativo. El presidente imparte órdenes a sus ministros (en este caso los ministros de seguridad y de la presidencia) quienes a su vez pugnan

constantemente entre ellos con el fin de imponerse el uno sobre el otro. El presidente recibe órdenes de los diputados de oposición y de su propio partido; sin embargo, por encima del poder político está otro aún más fuerte: el de los empresarios o "cámaras patronales" de quienes, en última instancia, depende el gobierno, al que pueden paralizar totalmente si se pone en peligro sus intereses o si sus demandas no son atendidas. En el "apéndice," en que (como lo explica Rovinski [66]) se transcriben los cambios que debió hacer al texto original, con el fin de ceñirse a los términos establecidos por la autocensura que se aplicó el grupo que tuvo a su cargo la escenificación de la obra en Costa Rica, se ilustra lo señalado. Aquí, de modo caricaturesco, se deja muy en claro quien tiene el toro por las astas.

Ministro: Deme la lista [se refiere a los "requerimientos" o demandas de los empresarios].

Empresario: ¿Puedo enumerarlos?

Presidente: Sí, Tuto, por Dios, nos tenéis en ascuas . . .

Empresario: (como recitando de memoria) Considerando que el gigante está manejado por los enemigos de nuestra idiosincrasia y nuestras tradiciones democráticas, y que ello afecta, sobre todo, a la clase productora de riqueza, damos al Gobierno un plazo de 48 horas para que cumpla con lo siguiente: a) romper relaciones con los de allá, b) encarcelar a los quintacolumnistas y tontos útiles, c) poner fuera [de la] ley al partido de acá, d) reclutar voluntarios para combatir al gigante . . . (67)

Es importante notar que, mientras mayor es la diferencia de poder entre las partes, más directas son las formas usadas para imponer el mandato. En esta cita no sólo se usa la forma de imperativo, sino que además la orden se formula transitivamente en un documento oficial con las demandas claramente especificadas en una lista y en un tono impersonal que refleja la frialdad y el carácter perentorio de la orden.

Todas las formas de poder crean una estructura piramidal que va demarcando claramente la distribución del poder que disminuye a medida que se desciende en la escala social: unos pocos en la cima y una extensa masa obediente en la base.¹² Cada miembro de grada en grada va ejerciendo su poder sobre el de más abajo, jerarquía piramidal que aparece perfectamente demarcada en *Gulliver*, con los miembros de la cámara patronal y presidente de la república en el tope, hasta la viejecita que vende dulces en la calle, que representa al pueblo. Los empresarios tienen, además, controlado el congreso, dependencia que se hace patente en la obra cuando un representante de los diputados lee una lista de "requerimientos" que es idéntica a la que, momentos antes, ha presentado el empresario, lo cual lleva al presidente a exclamar: "Un momento, un momento: ¿no estará leyendo el

papel del Tuto. . . ?" (68), observación que ofende al diputado quien cínicamente, y de modo amenazante, le replica al presidente "Qué insinúa . . . ?" (68).

Junto al uso del imperativo, el poder del hablante se manifiesta en el control que ejerce sobre la situación enunciativa o el acto de habla mismo. Así, mientras más poder tiene el hablante, más derecho tiene a la palabra, como así mismo a no usarla si así lo decide de acuerdo a sus intenciones, puesto que, muchas veces, el silencio resulta ser la forma más efectiva de control. El de más poder no necesita hablar, tiene a sus asesores (sus 'speakers') que dan a conocer, en boletines especiales o entrevistas de prensa,¹³ los deseos, planes o decisiones de la autoridad que al mismo tiempo se difunden por la televisión y la prensa. Se asegura así que el mensaje llegue a la mayoría de la población, que tiene la oportunidad de escuchar a su presidente sólo en elocuciones patrióticas (o cuando anuncia catástrofes naturales) y, sobre todo, económicas ("El país atraviesa por un peligro difícil, que requiere el sacrificio voluntario de todos" [38]). En *Gulliver*, los ministros de la presidencia y de seguridad son los que hablan por el presidente. El presidente se entiende directamente con los empresarios y diputados, porque están a su mismo nivel o sobre él. Manteniendo su control sobre el acto discursivo, el hablante más poderoso puede interrumpir a su interlocutor o liquidar un diálogo. Esto es precisamente lo que hace el empresario quien se retira cuando sus demandas no son aceptadas por el presidente: "Entonces, no hay más que hablar . . . Perdóneme, pero tengo que irme, señor . . ." (47). Igualmente el hablante con más poder puede controlar el contenido de la conversación, obligando al oyente a contribuir a la construcción del tema de acuerdo al modelo que se le impone, siempre respetando las opiniones del superior. Todos estos mecanismos discursivos de cohesión son desmontados sistemáticamente por Rovinski. Un ejemplo de este abuso del poder es aquel en que incurre el Ministro de Seguridad que, en una conferencia de prensa, interrumpe a una periodista (más vulnerable todavía por ser mujer), increpándola por no informar al público con noticias positivas, que oculten la situación catastrófica provocada por la presencia del gigante, porque así le conviene al gobierno:

El deber de la prensa es dar a conocer las noticias positivas y no las alarmistas. Si su lector se asusta es porque usted quiere asustarlo . . . (acalla un gesto de protesta de la periodista) Dele información positiva: dígame que duerma tranquilo, que la fuerza pública vela por su seguridad. (41)

En este segmento de diálogo, Rovinski pone en evidencia, además, un modo de razonamiento característico del discurso político e ideológico, que es el *razonamiento apodáctico* en que un pensamiento se desarrolla silogísticamente a partir de una afirmación inicial o premisa que no necesita

ser demostrada. El proceso mental es típicamente lineal sin que haya discusión o una verificación interna; el único requisito es la coherencia con respecto a la premisa inicial. La conclusión a que se llega debe ser aceptada sin apelación por los destinatarios. De este modo la corrección ética del discurso desaparece detrás de la eficacia pragmática.¹⁴

Hay otros recursos lingüísticos de control que son unos muy evidentes, como sucede con verbos de deseo, de voluntad, de orden, o impersonales seguidos de subjuntivo. Así en su discurso televisado dice el presidente "Quiero pedirles a todos los costarricenses que guarden la serenidad necesaria" (39). En otra parte del texto: "Espero que así sea . . . En todo caso, señor Ministro, estoy autorizado por mi gobierno para ofrecerle armas y un grupo de asesores" (35), responde el embajador (¿de los Estados Unidos?) al Ministro de Seguridad cuando éste le promete que "acabará" con el gigante si se descubre que es un propagador de "doctrinas exóticas" (35).

Igualmente evidentes son las formas de indicativo en presente, pero con valor de futuro ("Empresario: Mejor no lo haga, porque la nuestra [represalia] será más fuerte; dejamos de pagar impuestos, sacamos los depósitos de los bancos, quebramos nuestras empresas y los trabajadores se quedarán en la calle" [58]). El uso de rasgos suprasedgmentales--como entonación, intensidad y altura de la voz--refuerzan también el poder: el discurso es enfático, directo y firme si pertenece a los de arriba, o tartamudeante y dubitativo si es dicho por los de abajo. Estos rasgos suprasedgmentales, que marcan una división del poder, son distintivamente acotados por Rovinski en las didascalias (*enérgico, ecuánime, arrogante, solemne, ufano, despectivo, burlón, con mucho aplomo y orgullo, temeroso, humilde, amedrentado, cauteloso*). Todos estos signos lingüísticos van acompañados de otros no-lingüísticos, en especial proxémicos y gestuales (*deteniéndolo con el gesto, levantándose con dignidad ofendida, busca la cámara para mirar fijamente a los ojos de los costarricenses*), que aclaran al máximo la palabra autoritaria evitando toda posible ambigüedad o confusión en la orden impartida.

Otros signos lingüísticos son menos evidentes pero igualmente efectivos como instrumentos de control. Este es el caso, por ejemplo, de las oraciones declarativas, que aunque aparentemente parecen desempeñar un papel neutro en las relaciones de poder, sin embargo, como lo ha demostrado Roger Fowler, sí, expresan una relación de poder, puesto que el hablante se autodesigna el rol de agente "proveedor de información" al mismo tiempo que impone en el oyente un rol pasivo de "receptor de información."¹⁵ En primer lugar, deja muy en claro quien está facultado para ejercer o no el derecho de la palabra en una situación determinada y, segundo, señala que quien habla es fuente de información y conocimiento y quien escucha carece de tal saber (o al menos debe presumir que carece de tal conocimiento). Quien da la información es, pues, el que ostenta el poder que da el conocimiento. En el plano político este aspecto adquiere especial relevancia pues sólo los que están en la cima del poder tienen un conocimiento real de lo que pasa, conocimiento

que pocas veces llega al resto del país, y cuando llega lo es a medias o completamente tergiversado. Más que la verdad lo que importa es la proyección de una imagen positiva a costa de lo que sea. Así, en *Gulliver* el M. de Seguridad les asegura a los periodistas que la situación está totalmente controlada ("... si yo les doy mi palabra de que la situación está controlada es porque es cierto... Yo no miento [murmullo desaprobador]" [40]). La verdad es que las autoridades del gobierno no saben qué hacer con los destrozos que inocentemente provoca el gigante.

Hasta aquí hemos visto sólo formas sintácticas y algunas modalidades de actos de habla en relación al ejercicio del poder, dejando para el final el componente semántico de la lengua que constituye la fuente más importante de que se vale el discurso político. En su *Language, Semantics and Ideology*,¹⁶ (cuyas ideas elabora a partir de trabajos de Volosinov y Althusser, entre otros) Michel Pêcheux reformula la dicotomía saussuriana *lengua/habla* como *lengua/proceso discursivo*. Para justificar este cambio, Pêcheux parte del supuesto de que las palabras o expresiones (los significantes de Saussure) adquieren diferentes significados según la posición ideológica de los usuarios y los efectos determinantes de las condiciones sociohistóricas en que son producidas. No es la lengua la que determina el significado de las palabras. Lo real "exterior" de estos significados no tiene nada que ver con propiedades puramente lingüísticas (Pêcheux 185). El significado parte de una "esfera ideológica" y el discurso es una de las formas específicas de tal ideología. En términos lingüísticos, Pêcheux describe el 'proceso discursivo' como el "sistema de relaciones de sustitución, paráfrasis, sinonimias [y metonimias] que se establece entre elementos lingüísticos (los significantes) en la formación de un discurso dado" (Pêcheux 112).

El discurso político (que abarca desde documentos de rigurosa formulación como leyes, decretos y otros tipos de regulaciones escritas hasta otros discursos menos formales, como discusiones parlamentarias, conferencias de prensa, entrevistas) ha desarrollado un conjunto de reglas semánticas y léxicas que tienen como fin articular la ideología de la clase gobernante. De este modo, las palabras cristalizan los conceptos importantes que los usuarios desean transmitir a la sociedad con el fin de formar una conciencia común. Mediante la reiteración de determinados signos se insiste en una serie de conceptos que construyen la realidad social. El lenguaje desempeña así el importante papel de articular una ideología, de insistir en un sistema de valores que legitiman las instituciones de poder (tarea que es compartida con otros sistemas semióticos, como vestuario y gestos, por ejemplo). Uno de los procedimientos léxicos más comunes del discurso político es el de la 'ultralexicación'¹⁷ en que se remarca la importancia de un concepto o valor refiriéndose a él mediante el uso de muchas palabras que funcionan como sinónimos. A través de la ultralexicación se pueden identificar ciertas peculiaridades (por su insistente frecuencia) de la ideología de un grupo de control. Cuando se trata de imponer un modo de pensar o una forma

determinada de conducta, el discurso político es unívoco y directo, pero, sin embargo, cuando se intenta aclarar su base doctrinal o filosófico o alguna medida gubernamental que afecta directamente a la mayoría de la población, la ambigüedad es la que impera. Esta ambivalencia se realiza, en general, a través de un proceso inverso a la ultralexición, en que una misma palabra es puesta en distintos contextos muchas veces divergentes, lo cual pierde al oyente en un laberinto semántico, de modo que al no encontrarles un sentido lógico a las palabras, simplemente las acepta, sin cuestionarlas, ya que están justificadas por la autoridad de quien las emite. Esto sucede con el 'slogan' político, citas de frases famosas de ex-presidentes y, más refinadamente, con el uso del oxímoron, en que se relacionan opuestos irreductibles (revolución conservadora, militarismo democrático, etc). La lógica unión de contrarios cancela toda negación y contradicción que, como dos líneas paralelas que se unen en el infinito, se reconcilia en la figura última del líder. Al investirse éste de un poder especial (según muchos de ellos de inspiración divina) resuelve cualquier contradicción discursiva lo cual a su vez sirve para apoyar sus propias acciones contradictorias y lo habilitan para cometer cualquier tipo de atropello en pro de la 'democracia' y para establecer la paz mediante la represión y la tortura.

A continuación tomaremos de *Gulliver* dos discursos pronunciados por el presidente para demostrar como Rovinski, a través de su parodia del discurso del poder, hace evidente algunos de los encubiertos mecanismos de manipulación semántica que hemos señalado. Hemos dividido los textos en bloques semánticos, estructurados ideológicamente.

Texto 1

(1) (Busca la cámara para mirar fijamente a los ojos de los costarricenses) (2) ¡Costarricenses!: ha llegado el momento que todos ustedes esperaban y que yo, como su más humilde servidor, me enorgullezco en mostrárselo en su grandeza . . . (3) Cuando en el resto de nuestra sufrida Centroamérica, los extremistas de izquierda y derecha se enfrascan en una sanguinaria lucha fratricida, en nuestra querida Patria, que flota como un remanso de paz en medio de la vorágine guerrera, (4) hemos recibido con beneplácito el inestimable apoyo de una nueva fuerza: ¡la fuerza del gigante! (5) Los enemigos de la Patria y los pusilánimes habrán querido ver en esta fuerza una amenaza para el equilibrio democrático de nuestra Nación. (con desprecio) ¡Pero todos sabemos que detrás de sus altisonantes y pesimistas denuncias se esconden sus propios intereses mezquinos y no los sacrosantos intereses de la Patria! (6) ¡Costarricenses!: el apoyo de esta gran fuerza al gobierno traerá el progreso y consolidación de nuestra tradicional democracia y vendrá

a fortalecer las instituciones que han hecho de nuestro país un ejemplo para el mundo. (27)

Texto 2

(carraspea) ¡Señoras y señores, buenos días. . . ! (1) (al Ministro de la Presidencia) ¿Estamos en cadena Nacional. . . ? (El Ministro asiente con la cabeza y hace seña a los camarógrafos de la T.V. para que accionen sus cámaras. (2) El presidente se pone de pie y los demás lo imitan. Luego, se lleva la mano derecha al corazón y, durante unos instantes, todos guardan silencio escuchando el Himno Nacional, cuya música no llega al público. El Presidente sonríe al acabar la pausa y se sienta, al igual que los demás) (3) ¡Costarricenses. . . ! La situación es muy grave. El país atraviesa por un periodo difícil, que requiere el sacrificio voluntario de todos . . . No está en mi ánimo ensombrecer los corazones de los ciudadanos con visiones apocalípticas . . . Quiero asegurarles que mi Gobierno está capacitado para solucionar los graves problemas que aquejan a nuestra querida Patria . . . (4) Los principios sagrados de nuestra democracia no serán conculcados por la perfidia de ningún extremista . . . Estamos firmes y sabremos defender estos principios heredados de nuestros abuelos . . . (5) Ustedes saben que gobernar es como ser el piloto de una nave que surca procelosa los mares bravíos y que debe corregir la posición a cada embate de las olas, responder con órdenes precisas en los momentos de peligro y no apartarse de la ruta trazada por los cálculos de su saber y experiencia . . . Por esta razón, no se le puede exigir al piloto una travesía totalmente placentera y sin sobresaltos. (6) Quiero pedirles a todos los costarricenses que guarden la serenidad necesaria para evitar el pánico y que no se presten a las maniobras de quienes pretenden desestabilizar las sagradas instituciones patrias . . . (7) Estamos alerta ante la contingencia, sabedores que, con la ayuda de Dios, pronto volverá la paz a nuestros hogares. . . (39)

El primer discurso sucede cuando, en un desconcierto general, nadie sabe cuáles son las intenciones del gigante aún adormecido y en momentos en que los políticos se preparan para las próximas elecciones, buscando ávidamente el apoyo de fuerzas importantes. En estas condiciones, todos tratan de conquistar el apoyo del gigante. Con el fin de desconcertar al oponente, cada grupo finge haber hablado con el gigante y contar con su favor. El presidente, siguiendo el consejo del Ministro de la Presidencia, es el primero en declarar por la televisión este apoyo. El segundo discurso transcrito tiene lugar cuando el país está convulsionado por los destrozos del

gigante y el gobierno en total caos. El presidente, ocultando su propia desesperación, en cadena televisada, trata de mantener al país en calma.

En un metateatro paródico, Rovinski presenta la situación enunciativa de ambos discursos, especialmente del segundo poniendo así de manifiesto la farsesca teatralización en que el presidente ficcionaliza a su antojo lo que realmente está sucediendo. Esta autorreflexividad rompe la solemnidad elocutiva del discurso que, desprovisto de su seriedad, se convierte en un signo cómico.

Como bien lo señala Fischer-Lichte,¹⁸ los signos no-verbales son esenciales para la comprensión de los signos lingüísticos del texto dramático, ya sea para expandir su significado, modificarlo, neutralizarlo o contradecirlo. En los dos segmentos citados, los signos no verbales tienen la función de expandir el significado de la estructura verbal. En el *texto 1*, el apoyo de los signos no verbales es mínimo, limitándose sólo al gesto del rostro del presidente que con su penetrante mirada pretende atrapar visualmente al televidente. Aquí, más importante que los signos visuales son los suprasegmentales (gráficamente señalados por los signos exclamativos) que tienen la función de segmentar el discurso enfatizando palabras o expresiones para destacar la importancia de sus significados. Estos signos enfáticos de entonación también son usados profusamente en el *texto 2*, pero aquí se aprovecha mejor el reforzamiento semántico de los signos visuales: la pose solemne del presidente con la mano puesta sobre el corazón y su complaciente sonrisa después de escuchar el himno nacional, que no se oye sino que también llega visualmente por medio de la mímica, lo cual acentúa las líneas caricaturescas del cuadro. Todos estos signos parodian la recepción emotiva del discurso destinado a despertar el "amor patrio" del televidente, amor que emana del corazón del presidente ("mano derecha al corazón") cuya imagen evoca, por sinécdoque, a la patria misma. El efecto de las palabras se hace así más potente y la autoridad más impositiva. Todos estos signos visuales son necesarios en el segundo discurso porque, a diferencia del tono positivo del primero, aquí se trata de una catástrofe, anticipada por los televidentes, bien entrenados en la lectura de los signos preparatorios al anuncio de estas corrientes "puestas en escena." A continuación daremos una rápida mirada a la estructura verbal del discurso y de su contenido ideológico.

El segmento (1) corresponde al código visual ya comentado. En (2) se parodia el tópico de la falsa modestia, característico del discurso político, que aquí se desarrolla mediante la antinomia *más humilde servidor/grandeza* y que por la ambivalencia del segundo término (que al mismo tiempo que alude a lo extraordinario del acontecimiento se refiere también a la monumental figura del gigante) produce un hilarante efecto. Dejando en suspenso la revelación de la buena nueva, en (3) se introduce, también por antinomia, un nuevo tópico, igualmente trillado en el discurso político costarricense: la paz idílica y equilibrio democrático del país que contrasta con "la vorágine guerrera" provocada por "extremistas de izquierda y de derecha." En (4) por fin se

anuncia que el regalo consiste en la "fuerza" del gigante. No se dice nada de cómo se beneficiará el país con esta fuerza, sino que de inmediato en (5) el presidente se lanza en contra de los partidos de oposición que, a pesar de que están aún estupefactos ante la presencia del gigante y no saben qué posición tomar frente al intruso, son criticados como obstruccionistas y enemigos de la Patria que ven al gigante como un elemento sospechoso. En (6) se anuncia el aporte del gigante quien fortalecerá la democracia y hará de Costa Rica un ejemplo para el mundo. Todo esto a pesar de a) las amenazas externas y malos ejemplos que vienen de los países vecinos y b) de la oposición de los partidos de extrema izquierda y derecha. Como hemos visto, todo este discurso resume ambigüedad y se estructura a través de manoseados tópicos, que de tanto repetirse suenan como ecos significantes vacíos de contenido. El único móvil que anima al presidente es asegurarse de que las fuerzas opositoras no se aprovechen del gigante y le lleven la delantera en la conquista del poder.

En la tercera secuencia (las dos primeras ya las hemos comentado) del *texto 2*, el tono optimista del primer discurso ha desaparecido, el presidente enfatiza la difícil situación del país ("grave," "gravedad") que (como en todas las catástrofes nacionales) requiere del "sacrificio" del pueblo. Aunque asegura que el gobierno está preparado para solucionar todo tipo de problemas del país, como veremos, el presidente no dice, en ningún momento, cuáles son las medidas concretas que tomará el gobierno. La palabra "corazones" ligada semánticamente a su sinónimo visual (la mano sobre el corazón), además de orientar el discurso más por el sentimiento que por la razón, establece relaciones semánticas destinadas a insistir, por sinécdoque, en que tanto el presidente (la cabeza visible de la autoridad máxima) como los ciudadanos están, por el amor, incondicionalmente unidos a la patria, a la que hay que apoyar en todo momento mediante la aceptación del sacrificio voluntario que demanda el gobierno. En la secuencia (4) se presenta al gigante como "un extremista," apelativo que por implicación se extiende a todos los extremistas de izquierda y derecha aludidos en el discurso anterior. Son estos enemigos de la patria, las fuerzas de oposición, contra quienes el gobierno se enfrentará con firmeza. Queda en claro que lo que realmente preocupa al presidente, más que la presencia misma del gigante, es la oposición que lo culpa de la crisis económica que vive el país. En la secuencia (5), la más extensa, Rovinski parodia otro rasgo típico del discurso político que consiste en el uso de anquilosadas metáforas, como ésta del capitán (presidente) y su navío (país) que, a pesar de los mares bravíos y olas tempestuosas (extremistas del país, las guerras en países vecinos), gracias a su experiencia y sabiduría (rasgos reminiscentes del héroe épico) salvará a su pueblo. Todo este rodeo está destinado a realzar una vez más la figura del presidente y su gobierno, cuya eficacia y honestidad se contraponen en (6) con las de aquellos que intentan destruir la estabilidad institucional (los extremistas de izquierda y derecha). En (7) mediante el uso de los sustantivos "Dios" y "hogar" se redondea, de

forma clara y precisa, el sistema ideológico del gobierno que, con apoyo divino, defiende y preserva firmemente los principios heredados de los abuelos (un derecho adquirido por privilegio), que aseguran la estabilidad democrática, consolidada en las sagradas instituciones patrias y el bienestar de la familia. Se configura así el dominio semántico característico del gobierno conservador: *Dios-Patria-Tradición* (democrática e institucional)-*libertad-heredada* (que privilegia a la clase hegemónica)-*hogar-familia*. Cualquier intento subversivo (simbolizado por el gigante) constituye una seria amenaza que pone en peligro el mantenimiento de este orden social.

Similar al trabajo de un semiólogo, Rovinski hace visibles (y audibles) de modo caricaturesco, todos los procesos lingüísticos del discurso del poder. Se trata de un discurso de la intimidación y del engaño que defiende una estructura de poder y, sobre todo, el derecho a la palabra única y definitiva. Es este un discurso dessemantizado que, al cancelar los valores semánticos y referentes concretos, permite al hablante introducir cualquier valor o deseo en el sobre vacío en que se transforma la palabra.¹⁹ En fin, se trata de un discurso que, al neutralizar oposiciones semánticas, permite al emisor unificar términos irreconciliables; un discurso que pierde al oyente en un laberinto semántico en que no es posible discernir lógica alguna. Pero esto no importa mucho, pues no se trata de decir algo, sino de mostrar poder y control sobre los demás. El *Gulliver* de Rovinski se convierte así en un metatexto del discurso teatralizado del político quien (no importa cuál sea el escenario desde donde lo haga), como el actor, intenta capturar con las palabras las mentes y emociones de la audiencia. Es un metatexto paródico que al desenmascarar los mecanismos del discurso del poder, provoca en el lector/espectador una risa circense, risa que es, sin embargo, liberadora porque le hace tomar conciencia de la manipulación a que es sometido a través de la palabra, despojando así al político de un importante poder: el poder sobre la palabra.

La intencionalidad satírica de la obra y su referente tan inmediato, su propio país, produjo una censura que obligó a Rovinski a modificar el texto original. Al comparar los dos textos que se incluyen en la edición usada, vemos que, en esta tarea obligada, el autor no sólo burla hábilmente esta censura, sino que mejora el texto dramático en sus posibilidades escénicas. La representación de la obra en San José, como podía anticiparse, produjo una violenta reacción de los políticos. (Algunos de ellos, en la función de estreno, aprovechan un apagón de luces imprevisto para escaparse de la sala).²⁰ Por atentar en contra de las "sagradas instituciones patrias," Rovinski fue duramente criticado por la prensa oficialista pero, como la mayoría de las obras del autor, *Gulliver* se convirtió en un éxito de taquilla,²¹ para goce y provecho de sus espectadores, cumpliéndose así el objetivo de Rovinski quien sostiene: "Como dramaturgo que cree en el teatro popular (no de masas), en el deber ineludible de explorar y señalar la verdad de los acontecimientos sociales, en la misión de un teatro que eduque mientras entretiene y que sabe despertar el espíritu crítico del público, me siento comprometido por mis

últimas obras que se acercan cada vez más a la dramatización de lo inmediato.²²

The Catholic University of America

Notas

1. Para una información general sobre Rovinski, ver de Virginia Sandoval de Fonseca, "Dramaturgia Costarricense." *Revista Iberoamericana* (1987): 173-192.
2. Samuel Rovinski, *Gulliver dormido* (San José, Costa Rica, 1985).
3. Patrice Pavis, *Diccionario del teatro* (Buenos Aires, Barcelona: Paidós, 1983). Trad. de Fernando de Toro.
4. Sobre las ideas de Rovinski sobre su teatro, ver su "Dramatización de lo inmediato," en *Escena*, Año 7 (1982): 24-25.
5. Tenemos en cuenta la distinción que hace Fernando de Toro entre prácticas discursivas literarias y no literarias en su discusión de los conceptos de intertexto e intertextualidad en su *Semiótica del teatro* (Buenos Aires: Galerna, 1987).
6. Usamos los conceptos de "narrador testigo" y "focalizador" en cuanto acuñados por Gérard Genette en *Figures III* (París: Seuil, 1972).
7. Sobre el concepto de "hipotexto," ver Gérard Genette, *Palimpsestes* (París: Seuil, 1982).
8. Teun A. van Dijk, "Social Cognition, social power and social Discourse" *Text* 1/2 (1988): 129-157.
9. Alain Goldschläger, "Towards a Semiotics of Authoritarian Discourse," *Poetics Today*. Vol. 3:1 (1982): 11-20.
10. Deirdre Burton, *Dialogue and Discourse. A Sociolinguistic Approach to Modern Drama Dialogue and Naturally Occurring Conversation* (London: Routledge & Kegan Paul, 1980).
11. Sobre el uso de estructuras lingüísticas relacionadas con el lenguaje del poder, ver Roger Fowler, et al. *Language and Control* (London: Routledge & Kegan Paul, 1979) y, del mismo autor, *Literature as Social Discourse* (Bloomington, Indiana University Press, 1981).
12. Goldschläger, *Obra citada*, p. 13.
13. Teun A. van Dijk, *Obra citada*, p. 148.
14. Alan Goldschläger, "On Ideological Discourse." *Semiotica* 54 1/2 (1985): 165-176.
15. Roger Fowler, "Power." In *Handbook of Discourse Analysis*. Vol. 4: *Discourse Analysis in Society*, Teun A. Van Dijk, ed. (London: Academic Press, 1985), pp. 61-82.
16. Pêcheux, Michel. *Language, Semantics and Ideology* (New York: St. Martin's Press, 1982.) Trad. Harbans Nagpal.
17. Ver Fowler et al., *Language and Control*, pp. 143-4.
18. Erika Fischer-Lichte, "The Dramatic Dialogue—Oral or Literary Communication?" In *Semiotics of Drama and Theatre*, ed. Herta Schmid y Aloisius Van Kesteren. (Philadelphia/Amsterdam: John Benjamin Publishing Company, 1984): 137-173.
19. Goldschläger, *obra citada*, pp. 15-16.
20. Entrevista a Rovinski realizada en San José de Costa Rica, enero de 1988.
21. Un éxito de taquilla aún mayor ha sido el reciente estreno de la última obra de Rovinski *El martirio del pastor* (San José: Educa, 1982), que fue escenificada por la Compañía Nacional de Teatro de Costa Rica en 1987-1988.
22. Rovinski, "Dramatización de lo inmediato." *Escena* 7 (1982): 25.