

## Guerreando lenguajes: El teatro de Guillermo Gómez-Peña

David William Foster

today, the sun came out in English

the world spins around en inglés

(*Border Brujo* 77)

El lenguaje es el grado cero del cuerpo, no tanto en el sentido que se suscribe por lo menos desde el estructuralismo de que es el lenguaje lo que define categóricamente al ser humano, siendo todos sus sistemas cognoscitivos estructurados cual sistemas idiomáticos, sino en la medida en que no existe ningún tipo de conocimiento más allá del que proporciona el lenguaje.<sup>1</sup> Por ello, es un craso error pensar que el lenguaje describe la realidad: más bien, el lenguaje formula una realidad que, a través de él, percibimos e interpretamos. En el caso del grado cero del cuerpo, el lenguaje nos facilita una definición del campo corporal, lo parcela y distribuye en categorías semánticas, y posibilita las relaciones de aproximación y distancionamiento, de semejanza y diferencia, entre las entidades sociohistóricas identificadas como distintos cuerpos. Para bien o para mal, definiciones

Como yo vs. tú, masculino vs. femenino, blanco vs. moreno, raza vs. gringo, son las consecuencias de los procesos constructivos del lenguaje, ya sea como potencial semiótico o como praxis de un idioma determinado.

Por mucho que ciertos movimientos teatrales modernos se hayan querido apartarse del valor humanístico de la palabra, renunciar al lenguaje no ha sido posible debido a su cualidad como el punto mismo de construcción de cualquier momento de conocimiento sociocultural: la palabra como Arte no es lo mismo que la palabra como semiosis. Renunciar al teatro de la palabra, en aras de la recuperación y la consolidación de otros sostenidos lenguajes teatrales, no desbanca al lenguaje, sino que lo desplaza y lo sublima, en el sentido de que lo que se signa a través de aquellos otros lenguajes del escenario, son procesos semióticos que en una instancia anterior han sido configurados por el metalenguaje rector: el proceso significativo de un lenguaje corporal, por ejemplo, sería inconcebible fuera de un sistema de significados previamente plasmados que da significado a las posibles utilidades significantes del cuerpo. Dado el hecho de que un brazo no es un brazo en sí, sino existe dentro de una red de significados lingüísticos, realizar un ejercicio teatral fundamentado en las posibilidades signíficas del brazo carecerían de sentido si el brazo no viniera ya semantizado por el lenguaje compartido por una determinada cultura.

Pero, ¿qué pasa cuando se trata de dos sistemas lingüísticos en conflicto, o de la presencia de un tercer lenguaje que funciona dialécticamente en contraposición frente a dos otros lenguajes determinantes, como puede ser el caso del inglés contra el español, o el chicano contra ora el español, ora el inglés? Y ¿qué pasa cuando uno de los dos idiomas anteriores al tercero, sirve para citar al otro: el inglés cita al español, para entrecomillar al chicano, el español cita el inglés para entrecomillar al chicano, para que eventualmente el chicano cita ora al inglés, ora al español, para confirmar su estatus de privilegio semiótico.

Típicamente, la producción cultural chicana ha sido un movimiento entre el inglés (debidamente matizado, para ser suroccidental, campesino, chicano) y el tercer lenguaje del chicano, este en explosiva conjugación más con el español mexicano que con el inglés americano. Bien que haya cierta producción apropiadamente marcada como "chicana" que aspire a los registros más categóricamente mexicanos, quedó evidente desde los albores del movimiento cultural chicano que se podía tratarse de asimilarse al español de México, por todo lo que la fracturación entre chicano y mexicano condecía: el escritor chicano que quisiera escribir como mexicano, se desentendería de todo lo que establece la división histórica e ideológica entre las dos sociedades. Y el escritor mexicano que quisiera escribir como chicano...

Guillermo Gómez-Peña es un caso singular en la literatura étnica de Estados Unidos. Por mucho que haya figuras como Miguel Méndez-M., nacido en México pero culturalmente formado en Arizona, donde publica hace veinticinco años sus primeras narraciones detonantes, muchas de ellas autobiográficas o por lo menos simbólicas en lo que a mexicanos que se convierten en chicanos se refiere, el fenómeno de "achicanamiento" que resume la figura de Gómez-Peña es realmente singular en la literatura chicana. Cuando Gómez-Peña emigró a USA, optó por instalarse en la frontera californiana/bajocaliforniana, junto con el eje El Paso/Ciudad Juárez, fácilmente uno de las dos concentraciones binacionales más paradigmáticas para México/USA. Digámoslo claramente desde el principio: no se trata de psicoanalizar un presunto "deseo" de Gómez-Peña de ser chicano (puede o no existir, y tiene mucho que ver con el campo semántico del signo del "deseo"): cada uno es libre o, por lo menos, así lo contempla el paquete posmoderno de la identidad cultural de elegir la nacionalidad y sus adláteres que quiera y, total, México no gana ni pierde con un ciudadano más o menos.

Más bien debe tratarse de procurar averiguar qué es lo que pasa con la cultura chicana con el proceso de la afiliación desde México, más aún cuando dicha afiliación viene como un compromiso personal y no como una

nueva fórmula política y partidista. Es bien evidente que México nunca va a interesarse realmente en la suerte de los chicanos, pues Aztlán nunca va a volver a formar parte de México ni es previsible que los chicanos se interesen en ciudadinarse mexicanos. Por ello, cabe dudar de la productividad ideológica de que desde México haya o no mexicanos dispuestos a consolidarse con el movimiento chicano.

El intento aquí no es aislar a Guillermo Gómez-Peña (aunque tal movida ha sido practicada por artistas chicanos que consideran que se ha valido de su cosmopolitismo chilango para abrirse un espacio fundamentalmente vedado a ellos), sino de emprender una indagación en su arte acción para ver a qué parámetros se presta en cuanto al proyecto de especificar un grado cero del cuerpo significante. A este efecto inquiriremos en los campos sociosemióticos que organiza su discurso teatral, las pormenoridades de su decir lingüístico, y la imagen de frontera, en todo su alcance significativo, que su teatro modelo. Tal análisis se ve obligado a desentenderse del genial oportunismo de la denominación misma de "gringostroika", configuración lingüística que nada tiene que ver con las apuestas idiomáticas y culturales que están en juego, salvo meramente recoger una formante lexemática sobreusada en cierto momento de la prensa internacional. Al mismo tiempo, se percata de la urgencia de entender como semejante calco apunta hacia una (¿fácil?) superación del conflicto construido por el ideologema de la frontera, al mismo tiempo que da paso a una meditación de si se trata, a fin de cuentas, de fojar, de todos modos, una superación de la frontera, en aras de una hermandad binacional o no: si la gringostroika quiere decir lo mismo para un mexicano que para un chicano, es precisamente por donde pasan las varias definiciones sociosemánticas que están en juego.

A los efectos de esta discusión, nos ceñiremos a *Border Brujo*, texto de desde el vamos anuncia el papel nuclear del bilingüismo, amén de invocar el punto referencial, la frontera, alrededor del cual se conjugan los sistemas idiomáticos en contienda: "BORDER BRUJO speaks in Spanish to Mexicans, in Spanglish to Chicanos, in English to Anglo-Americans and in tongues to other brujos, locos, and border crossers. Only the perfectly bicultural can be in complicity with him" (75).

Pero urge preguntarse en qué consiste lo "perfectly bicultural" (concepto que involucra necesariamente lo "perfectly bilingual"). Evidentemente, no se remite a aquellos casos de chicanos hispanohablantes que habitan en Estados Unidos y cuyo dominio del inglés será a la par de su dominio del castellano, y por razones políticas no puede querer decir aquellos mexicanos que viven en México cuyo inglés se ajusta a los mismos niveles de competencia que su español: tal fenómeno confirmaría el modelo

nacional de vendepatria americanizado cuyo manejo del inglés como nativo apunta, en un esquema de jerarquía invertida, hacia la insuficiencia del idioma español: saber inglés en México es manejar uno de los instrumentos del comercio internacional; saber español en Estados Unidos es comprometerse con un acto de recuperación y reivindicación del patrimonio cultural, de la preservación de la identidad heredada. La primera circunstancia es tan sólo instrumental, mientras que la segunda resume resonancias de sobrevivencia psicosocial, y por ello el bilingüismo en el sentido de la completa complementareidad del inglés y del español sólo puede entenderse como el obverso y el reverso de la misma moneda al desentenderse de todos los contextos históricos en los que uno u otro idioma se habla.

Por consiguiente, el biculturalismo y el bilingüismo no pueden sino referirse a una circunstancia del lado americano de la frontera, donde efectivamente frontera no significa, más allá de una circunstancia histórica que origina la cuestión del biculturalismo, la presencia de una división social y política entre México y Estados Unidos. Mis bien, frontera tiene que funcionar aquí prioritariamente para evocar el proceso de compenetración entre el español y el inglés dentro de los Estados Unidos, compenetración vista como problemática desde el punto de vista del movimiento Sólo Inglés, lo mismo que es considerada conflictiva desde el punto de vista de los guardianes de algún standard lingüístico del Castellano. Entendidas así las cosas, el ideograma de frontera que esgrime Gómez-Peña constituye de una resemantización de un fenómeno de las relaciones políticas entre USA y México, para que funcione axialmente en un planteo contestatario ante proyectos radicales de la eliminación de la sociedad chicana, o en términos de su más completa asimilación al inglés y al mundo anglo, o en términos de su reintegración en la sociedad mexicana en aras de un mítico retomo a casa. Bien será el caso de que la realidad socioeconómica nunca permitirá esto y que el racismo frenará aquello una y otra vez (por mucho que el latino aprenda inglés y se amolde a la "vida americana", siempre de alguna manera manifestará la marca de su latinidad). No se trata de preocuparse de que la sociedad chicana pueda desaparecer, a pesar de todas las proposiciones que se voten, sino de auscultar en qué propiedades tendrá la sociedad que sigue perdurando.

El cuerpo y su decir que Gómez-Peña modela en *Border Brujo* son, entonces constitutivos de una identidad chicana y de ninguna manera aluden al tipo de binacionalismo que propaga entidades oficiales como, por ejemplo, la Comisión Arizona-Sonora y pares. Recogiendo menos la "problemática" con la que se ocupan sociólogos y antropólogos, los *performance texts* de Gómez-Peña asientan la dinámica de una identidad en ebullicosa evolución a

través de los códigos lingüísticos que el artista trae a colación. Tales códigos tienen su origen en México al sur, no porque la cultura chicana únicamente puede entenderse como una reversión de lo mexicano, sino por el simple hecho de que esa cultura donde el gentilicio de "chicano" cede paso a "latino" para señalar que las fuentes no son uninacionales, se sigue nutriendo de un movimiento a través de una frontera política que luego queda resemantizada como la frontera que cada inmigrante hispano lleva por dentro y ante la cual tiene imprescindible que posicionarse.

*Border Brujo* está organizado en términos de treintinueve monólogos. Según las notas de programa, son "fifteen different personae, each speaking a different border language". Evidentemente, *language* aquí no alude específicamente a lo idiomático, en el sentido de dialecto o registro sociolingüístico, sino que se trata de fragmentos para un mosaico de la vida chicana, treintinueve situaciones que metonimizan una experiencia vital.

Dos características se desprenden del escrutinio de las quince máscaras que el artista se pone:

1) La mayoría de los parlamentos viene en inglés. El español está presente como un código de expresión que está en conflicto con el inglés y con el racismo que vehiculiza el inglés; está presente en términos de palabras claves que ejemplifican el drama del chicano; está presente como una invocación de las raíces mexicanas del chicano, aunque se vuelve a insistir en que dicha dimensión no opera solamente en referencia a la inmigración actual, sino como una retroproyección histórica que da uno de los esquemas para la reivindicación cultural; está presente como parte del trabajo expresivo que dice de la evolución del idioma en contacto con nuevas experiencias y vivencias sociales, sean éstas o no directamente atadas al inglés y la formación del spanglish, el pochismo, el inglenol; y está presente como el idioma de base del artista y en su origen personal como mexicano. Sin embargo y a pesar de todos estos factores que le dan paso en el texto a la presencia del español, el simple hecho es que el inglés funciona como portador de los núcleos significantes de cada instancia dramática. En ese sentido, el texto es menos bilingüe de lo que parecería, pues los dos idiomas no cumplen por igual la misma función expresiva y no hay, en definitiva, ninguna tentativa de consolidar un verdadero bilingüismo coordinado (es decir, donde dos idiomas funcionan en todos los casos con un estrecho paralelismo de portar significado). Con lo cual se puede entender que la nota de programa referente a lo "perfectly bilingual" tiene más valor simbólico que estrictamente sociolingüístico. Indudablemente, a los efectos de la *gringostroika*, conviene más que el texto sea inteligible para los que están más del lado gringo que del lado chicano ante la frontera interna.

2) El reparto de funciones en *Border Brujo* entre el inglés y el español reconfirmar el espacio interno que ocupa el *border* del que se está hablando, pues si se tratara de USA vs. México, habría una conflictiva conjugación entre el inglés y el español y una radiografía de cómo éste le cede el paso a aquél en el peregrinaje por sobre la frontera. El hecho de que en este texto se trate más bien de casos de bilingüismo correlativo, el cual quiere decir necesariamente un idioma dominante (el inglés) y un idioma dependiente (el español), marca la reubicación de la frontera dentro del *sen'* de la sociedad chicana en el que se inserta el que salta la frontera política. Aparentemente no hay un retomo, no hay un acceso histórico al español como parte de un binomio de bilingüismo coordinado. Mas bien hay una compenetración del español y del inglés en un tercer idioma que es lo que marca la verdadera situación sociolingüística del chicano, siendo más bien la imagen que Gómez-Peña parece tener en mente, aunque en este caso se preferiría hablar, no de lo "perfectly bilingual", sino de un "imperfecto productivo" que es lo que en el fondo sustenta los textos de este artista.

Sin embargo, si es que Gómez-Peña pareciera confundir los hechos al propagar una imagen del bilingüismo que no concuerda con la materialidad expresiva de su propio texto, tiene plena conciencia de la violencia política que rodea a toda decisión idiomática:

VOICE WITH THICK MEXICAN ACCENT  
[pointing at specific audience members]:  
I speak Spanish therefore you hate me  
I speak in English therefore they hate me]  
I speak Spanglish therefore she speaks Ingleñol  
I speak in tongues therefore you desire me  
I speak to you therefore you kill me  
I speak therefore you change  
I speak in English therefore you listen  
I speak in English therefore I hate you  
pero cuando hablo en español te adoro  
but when I speak Spanish I adore you (78-80)

Nótese que "I speak Spanish", pero "I speak in English": la pequeña pero no por ello menos significativa alteración sintáctica recalca la distancia que mide aquí entre la realidad sociolingüística y lo "perfectly bilingual"; la misma alteración se hace extensiva al emparejamiento de las dos últimas frases citadas.

Quiero enfocarme ahora en detalle en el texto completo de una de las instancias:

## IX

## VULNERABLE AND TENDER VOICE:

estimado compañero  
del otro lado del espejo  
there's really no danger tonight  
estoy completamente desarmado  
the only real danger lies  
in your inability to understand me  
in your unwillingness to trust  
the only real danger is in your fingers  
your thumb lies on the button  
your index finger on the trigger  
you have the weapons maestro  
I merely have the word  
my tongue is licking your wounds  
it hurts but it makes sense  
it's up to you to dialogue  
it's up to you to dialogue (82)

No viene al caso reiterar la propuesta ya trillada de que cada idioma constituye su propio universo semiótico y por ello, la traducción, más allá de lo meramente superficial, es esencialmente una empresa fallida. El principio semántico que prima en este diálogo--el noveno y por ello, parte del bloque medio de los sketches la imagen del espejo. El espejo es aquí una metáfora de la frontera, pero se trata otra vez de la frontera interna y evidentemente, con una resonancia superficial de Lacan, es el espejo en el que uno se encuentra a sí mismo como el Otro. En este caso, el Yo se está expresando en español y el Otro es el (del) inglés: retomando el postulado de la violencia lingüística, el Otro se perfila como agresivamente defensivo contra la presencia del hispanohablante. Es importante notar que se entiende la agresividad sobre la base de la falta de entendimiento y comprensión. Bien que este desajuste remita a factores cruciales de confianza-y acuerdo social, se recalca que el lenguaje juega un papel primordial en el enajenamiento entre los dos: "you have the weapons maestro / I merely have the word".

Semejante conjugación de "weapons" and "word" le asigna a la palabra un valor de resistencia social, puesto que coloca a los dos instrumentos en el mismo campo semántico: la palabra puede

resistir/combatir las armas. El concepto instrumental de la palabra da pie a la siguiente imagen, donde el lexema "lengua", tanto el principal órgano bucal como la metonimia del idioma, sirve para aliviar las heridas históricas del Otro, para así propiciar el diálogo entre los dos.

De esto se descuelga que la palabra española se puede valorizar para cicatrizar la alienación social, e interesa notar que dicha alienación funciona para marcar una doble disyunción. Por un lado; se refiere a la distancia que media entre el anglo(hablante) y el chicano(hablante), y se pondera claramente la violencia que éste siente a manos de aquél. Como en otros monólogos del Brujo, se evoca todo el complejo panorama de mortífero racismo del anglo contra el chicano, partiendo del grito de guerra de la lengua.

Por otra parte se alude a la disgregación del mexicano/latino/chicano que no sólo experimenta en carne propia la violencia del conflicto lingüístico, sino que emprende como consecuencia el viaje despersonalizante hacia el inglés: "VOICE WITH MEXICAN ACCENT:/ [...] I am finally speakin' English" (83). El Otro como el anglo anglohablante, el Otro como el chicano anglohablante: la palabra, la lengua del Brujo se postula para saltar el espejo, sanar heridas y emprender el diálogo. *Border Brujo* se tensa en gran medida sobre el violento conflicto de la lengua, y sus monólogos inventarian todos los lugares comunes de la miseria del español, sea como idioma decadente a ojos del anglohablante *redneck* (una de las máscaras recurrentes del Brujo) o sea como la consecuencia del inapelable asedio que experimenta en el seno de la sociedad anglohablante. Una de la grandes genialidades de Gómez-Peña radica en su habilidad de articular conceptos retóricos que, un ay otra vez, recalcan las fragmentaciones lingüísticas, como por ejemplo, estos versos donde la alusión gramatical a los tiempos verbales proporciona ya otra imagen de la tensión entre el Yo y el Otro del lenguaje:

I'm floating, floating  
on the ether  
of the present tense  
of California  
and the past tense  
of Mexico  
[He speaks in tongues.] (85)

Será claro que el proyecto de Gómez-Peña en *Border Brujo* es de proporcionar un amplio panorama de los conflictos culturales en el seno de la sociedad chicana, las relaciones entre esta sociedad y México y otros países latinoamericanos, y las agresiones entre la sociedad chicana y la hegemonía

anglohablante de cuyas agresiones padece a diario y en todas las esferas de su vivencia. Al hacer eso el Brujo enfatiza en particular el papel que juega el lenguaje, y descuelga el grado en que responde sensiblemente a todas las variedades y variaciones que provienen del modelo multifacético de conflicto social que pormenoriza. Cada una de las quince máscaras en las que se basa la obra constituye una faceta diferente del encuadre sociolingüístico que el artista se empeña en desvelar. Desde el punto de vista del lenguaje como performance, el arte acción de Gómez-Peña da una plena realización a la propuesta rectora en el estudio científico de la lengua de que **hablar** es un acto material que se origina en el cuerpo. El performance del Brujo es una serie de plasmaciones de instancias del conflicto social del chicano, y en esse sentido se lee como un mosaico plástico expuesto a través de los múltiples lenguajes teatrales de los que Gómez-Peña se vale.

Pero al mismo tiempo, el lenguaje en su sentido primario y originario de lengua (la facultad humana de la expresión verbal) e idioma (un determinado sistema de expresión verbal) ocupa un primer plano en *Border Brujo* como un indicio señero, una instancia metalingüística de la realidad sociocultural. Sería valioso intentar un registro de las varias plasmaciones del lenguaje en este texto y de ver cómo se correlacionan con los lenguajes teatrales propiamente dichos: el texto impreso da algunas indicaciones--- [He turns into a México City ñero (derogative for urban mestizo).] (78)---pero en general uno tendrían que remitirse a representaciones específicas para ver todo el proceso de conexiones que se establecen.

Sin embargo, mucho más interesante a mi modo de ver, sería examinar todas las indicaciones que da el texto para señalar la incorporación específica del lenguaje hablado en términos de su proyección corporal:

- [... ] He speaks like a smooth-talker, and sends kisses to various audience members. ] (82)
- [He hold the Tequila bottle and delivers the following comercial as a Latino transvestite. ] (83)
- [He speaks like a macuarro (racist depiction of a Mexico City urban mestizo). ] (85)
- REDNECK VOICE / [mumbling and mispronouncing Spanish] (87)
- UPPER-CLASS LATINO VOICE [SUPER-FLAMBOYANTLY AND WITH EXAGGERATED GESTURES] (88)
- AUTHORITATIVE VOICE [with megaphone]: [He points with a flashlight at the faces of audience members.] (91)
- (Music continues. He speaks like a stylized Pachucho. ] (94)

Tales didascalias sirven para subrayar la materialidad y la corporeidad del lenguaje, para que no sólo se entienda que el teatro es lengua hablada, sino también un performance de la misma y una semiotización del cuerpo a través de la lengua. Al semiotizar el cuerpo lingüísticamente, se da una representación significativa de los lenguajes de los conflictos sociohistóricos que uno lleva inscriptos en el cuerpo: las heridas, las laceraciones, las cicatrices y las deformaciones. El cuerpo es un manuscrito de la represión política y las quince máscaras que el Brujo va barajando son los subsistemas lingüísticos que pretenden facilitar una adecuada lectura de esse manuscrito.

### Notas

<sup>1</sup> Este ensayo forma parte de una serie de estudios referentes a los registros lingüísticos en el escenario latinoamericano y latino. Ver referencias en la lista de referencias abajo.

### Referencias

- Foster, David William. **"Code-switching y los espacios lingüísticos de una identidad chicana en *Zoot Suit* de Luis Valdez"**. Inédito.
- "Espacio escénico y lenguaje." *De Lope de Vega a Roberto Cossa: teatro español, iberoamericano y argentino*. Osvaldo Pelletieci, ed. (Buenos Aires: Editorial Galerna; Facultad de Filosofía y Letras (UBA), 1994): 189-205.
- "Espacio real, espacio teatral y espacio soñado en *Gris de ausencia de Roberto Cossa*" *Quinientos años de teatro latinoamericano: del rito a la postmodernidad* (Santiago de Chile: Instituto Intemacional de Teoria y Critica de Teatro Latinoamericano. 1994), pp. 247-252.
- "Theatrical Space and Language: J. Humberto Robles's *Los desarraigados*." *Lenguas modernas* 20 (1993): 93-103. Reprinted in *El teatro y los días; estudios sobre teatro iberoamericano y argentino*. Osvaldo Pellettieri, ed. (Buenos Aires: Editorial Galerna; Facultad de Filosofía y letras (UBA), 1995), 265-276.
- Gómez-Peña, Guillermo. *Border Brujo. Warrior for Gringostroika; Essays, Performance Texts, and Poetry*. Introduction by Roger Bartra. 75-95.