

## El cambio de código en *Heroes and Saints* de Cherríe Moraga (1992)

Yamil E. Barrios

Licenciatura en Lengua Inglesa, UTN, C. del Uruguay

yamil\_barrios1@hotmail.com

### Introducción

En este trabajo, que es parte de una investigación mayor que estamos comenzado, nos proponemos describir y ejemplificar la materialización de las tres características principales de las escrituras de minorías, según estas han sido definidas por Deleuze y Guattari ([1975] 1998), en la obra de teatro *Heroes and Saints* (1992) de la escritora y dramaturga chicana radicada en San Francisco Cherríe Moraga (1952). Deleuze y Guattari ([1975] 1998) señalan que las literaturas de las minorías presentan tres componentes distintivos: la desterritorialización de una lengua dominante, una naturaleza política y la presencia de valores de enunciación colectivos. En relación con estos componentes, en esta oportunidad, examinaremos el funcionamiento de la estrategia del cambio de código, la cual, en el interior de la obra de Moraga, se presenta como central para la desterritorialización de la lengua dominante. De este modo, nuestros objetivos principales son identificar y explicar los tipos de cambio de código presentados por Moraga en la obra y señalar y describir los métodos que usa para incorporar la lengua española en su trabajo. Para alcanzar estos objetivos, articularemos la perspectiva de Deleuze y Guattari con los conceptos teóricos desarrollados por la profesora de literatura étnica americana Martin (2005), los eruditos en escritura post-colonial Ashcroft, Griffiths y Tiffin ([1989] 2002), y el experto en literatura chicana Rudin (1996). Pretendemos que el resultado de este trabajo contribuya, en particular, a un mejor entendimiento del uso del cambio de código en *Heroes and Saints* y, de modo más general, de la obra de teatro como un ejemplo específico de la literatura de las minorías.

Con estos objetivos en mente, a continuación caracterizaremos sucintamente algunos de los aspectos del marco teórico que sustenta el análisis de nuestro corpus. En su obra *Kafka. Por una literatura menor* Deleuze y Guattari ([1975] 1998: 16) afirman que “Una literatura menor no proviene de una lengua menor; es más bien aquella que una minoría construye dentro de una lengua mayoritaria”. Asimismo y como ya indicamos, los expertos señalan que este tipo de literatura presenta tres componentes principales: la desterritorialización de una lengua dominante, una naturaleza política y la presencia de valores de enunciación colectivos. El primer constituyente indica que aunque este tipo de literatura se escribe en una lengua mayoritaria, esto se hace desde una postura marginal o minoritaria. El segundo componente enfatiza que cada intriga individual expresada en un fragmento de literatura menor se conecta a otras preocupaciones del entramado social, refiriéndose así a temáticas (políticas, económicas, burocráticas y jurídicas) más amplias, colectivas. Finalmente, el tercer elemento alude al hecho de que, en una literatura menor, lo que cada autor individual dice constituye una acción común que es, simultánea y potencialmente, revolucionaria o política.

En segundo lugar, dados los puntos en común en la configuración discursiva evidente en las escrituras de minorías y las literaturas del mundo poscolonial, recurriremos al

concepto de *apropiación* y al catálogo de *estrategias de apropiación* propuesto por Ashcroft, Griffiths, y Tiffin en *The Empire Writes Back* ([1989] 2002) para describir la producción literaria de distintos escritores poscoloniales. El término *apropiación* alude a la noción de “*capturar y amoldar la lengua* [podríamos decir: “la lengua mayoritaria”] *a nuevos usos*” (Ashcroft y otros [1989] 2002: 37). Para esto, los escritores del mundo poscolonial recurren a una variedad de estrategias, las cuales incluyen: el uso de glosas, de palabras sin traducir, la interlengua, la fusión sintáctica, el cambio de código y la transcripción vernácula. Todas estas estrategias, según indican estos estudiosos ayudan al escritor tanto a inscribir la alteridad como a convenir un sentido de distancia y diferencia cultural.

En tercer lugar y considerando la especificidad del estudio, aplicaremos las categorías que Rudin propone en su obra *Tender Accents of Sound. Spanish in the Chicano Novel in English* (1996). El estudio del experto se centra mayormente en el bilingüismo intratextual, es decir, el uso de técnicas bilingües dentro de los textos. Rudin argumenta que tanto la clasificación de Lipski como la de Keller son muy útiles para la discusión de las literaturas bilingües. Lipski (en Rudin 1996: 21), por una parte, distingue tres categorías de textos bilingües, las cuales hemos aplicado al análisis de la obra de Moraga. El Tipo I es el texto monolingüe con un número de palabras en la L2 agregadas para dar sabor; el Tipo II presenta cambios de código inter-oracionales (es decir, cambios que ocurren entre frases u oraciones); y el tipo III exhibe cambios de código intra-oracionales (los cuales son típicos de individuos bilingües). Keller (en Rudin 1996: 22), por otra parte, contrasta los cambios de código miméticos, que reflejan a modo de espejo el fenómeno del cambio de código según este ocurre en sociedad, con los cambios de código literario, los cuales funcionan como instrumentos para la ironía, la caracterización, la comparación, etc.<sup>1</sup>

Asimismo, resulta de interés considerar las observaciones de Martin (2005) respecto de las razones que explican el uso del cambio de código por parte de los escritores chicanos. Según la autora, el fenómeno obedece a una variedad de razones, a saber: para proveer significados adicionales en contextos particulares, para expresar tanto una identidad dividida como una herencia cultural mixta, o para simplemente usarlo como un recurso retórico. Además, menciona que los escritores chicanos hacen uso de varias técnicas para incorporar los cambios de códigos. Algunos, explica, incluyen fragmentos largos sin traducción, lo cual instaura un punto de alteridad importante en el discurso. Asimismo, la autora señala que otros escritores incluyen, por ejemplo, una traducción del fragmento que aparece en español, una instancia de cambio de código retórico,<sup>2</sup> o solo palabras sueltas o frases cortas en español para evitar que la audiencia monolingüe de habla inglesa se sienta alienada.

Para simplificar la comprensión de este análisis, comenzaremos incluyendo el siguiente resumen de la obra de Moraga. *Heroes and Saints* transcurre en el pueblo agropecuario ficcional de McLaughlin, en el Valle de San Joaquín, California, en 1988. Los residentes locales, la mayor parte de los cuales son chicanos, afirman que pesticidas químicos, usados para los cultivos, se filtran en el sistema de agua público y la contaminan. Como resultado, un número considerable de niños en el pueblo sufren de malformaciones, tumores y cáncer. Aparte de esto, los residentes también alegan que, a

<sup>1</sup> Rudin, sin embargo, considera que tanto la *ironía* como la *caracterización* pueden ocurrir en cambios de código miméticos (1996: 23).

<sup>2</sup> Rosaura Sánchez (en Martin 2005: 405) señala que los cambios de código retóricos pueden ser metonímicos (expresan conexiones semánticas), metafóricos (expresan características compartidas o idénticas) o indicar relaciones de género y especie entre expresiones (sinécdoque).

pesar del total conocimiento del gobierno, sus casas fueron construidas sobre un antiguo basurero químico. Las madres y los vecinos protestan en contra de la situación, pero estos son violentamente reprimidos. Además, los cuerpos de los chicos que mueren de cáncer son misteriosamente crucificados en los campos como señal de protesta.

A continuación, indagaremos acerca del modo en que la obra de Cherríe Moraga constituye un ejemplo de literatura minoritaria. En primer lugar, la desterritorialización del inglés estadounidense como lengua dominante es, quizás, la característica más distintiva de esta obra de teatro. Escribiendo desde una posición marginal y usando una variedad de estrategias, Moraga consigue apropiarse de la lengua inglesa para hablar sobre los problemas de una comunidad particular de granjeros chicanos, exponiendo así, al mismo tiempo y de un modo más general, las dificultades que su propia gente, la comunidad chicana, debe enfrentar. Para apropiarse de la lengua dominante, la dramaturga se apoya firmemente en el cambio de código como su estrategia preferida. Sin embargo, ella también hace uso de otras estrategias para este propósito como por ejemplo la fusión sintáctica y la transcripción vernácula. Además, para no hacer que su audiencia monolingüe de habla inglesa se sienta alienada, Moraga hábilmente introduce una *traducción al inglés* en las líneas del mismo personaje que recurrió al cambio de código o en el parlamento de otro personaje. Debajo, incluimos una selección de ejemplos de la obra con el propósito de ilustrar el modo en que la escritora aplica las estrategias previamente mencionadas.

Como ocurre completamente en inglés, el siguiente ejemplo puede ser considerado como una instancia de cambio de código, si consideramos este fenómeno de contacto lingüístico desde la óptica que propone Myers-Scotton (1993, 2006). Sin embargo, el inglés que retrata no es la variedad estándar, sino más bien una vernácula que presenta rasgos distintivos del habla de la comunidad latina de los Estados Unidos, a saber: la no distinción entre los fonemas ingleses /b/ y /v/, y características morfosintácticas como el uso de la negación doble y la falta de concordancia entre sujeto y verbo, lo que podría interpretarse como una interferencia del español.

AMPARO: [...] **She don' like the television cameras too much no more.** {*A ella ya no le gustan mucho las cámaras de televisión.*}<sup>3</sup>

[Acto 1. Escena 2. Líneas 39-40]

El ejemplo mencionado debajo es digno de ser notado por varias razones. Por un lado, muestra cómo Moraga logra aclarar el significado de una palabra española (*Cerezita*) a una audiencia monolingüe de habla inglesa incluyendo una explicación en la línea de otro personaje. Por otra parte, la línea de Ana Perez presenta un cambio de código interoracional (Tipo II), el cual hace más evidente la naturaleza bilingüe del personaje.

ANA PEREZ: Cerezita. **That's an unusual name.** Es una fruta ¿qué no?  
{(...) *Es un nombre inusual* (...)}  
}

<sup>3</sup> Con el propósito de facilitar la lectura del ensayo, hemos destacado en negrita los fragmentos en inglés e incluido entre llaves y en cursiva traducciones de los mismos.

AMPARO: **That's what they call her because she look like that'... a red little round cherry face.** {*Así la llaman porque se parece a eso... una carita de cereza roja y redonda.*}

[Acto 1. Escena 2. Líneas 57-61]

El siguiente diálogo, el cual se encuentra inmerso en una secuencia de cambio de código entre el inglés y el español, se materializa completamente en el segundo idioma sin ningún tipo de traducción, inscribiendo así un sentido de distancia y diferencia cultural. Sin embargo, ya que la dramaturga emplea fórmulas y expresiones transparentes, y porque también ubica el diálogo en el contexto de una presentación, el significado del intercambio no se pierde completamente para el espectador monolingüe de habla inglesa.

DOLORES: Halo. [sic]

JUAN: Mucho gusto.

DOLORES: ¿Habla español?

JUAN: Soy mexicano.

DOLORES: ¿Verdad?

[Acto 1. Escena 3. Líneas 163-167]

En esta otra línea, Moraga usa el español más escuetamente, empleando palabras y expresiones básicas y bien conocidas con el propósito de dar solo un cierto sabor cultural o local (Tipo I).

AMPARO: Señorita, **I don't know who. But I know they not my enemy.** [...] Con su permiso. [...] {(...) *no sé quién. Pero sé que ellos no son mi(s) enemigo(s) (...)*}

[Acto 1. Escena 2. Líneas 112-114]

Los dos ejemplos mencionados debajo son, quizás, los más interesantes de toda la obra ya que ambos presentan una fusión entre el español y el inglés que ocurre a nivel tanto sintáctico como morfológico. El primer ejemplo, *wáatchale*, resulta de la combinación del verbo inglés *watch* (= mirar) con la desinencia española *-a* (la cual indica la segunda persona del singular) y el elemento clítico *-le* (el cual se refiere a la tercera persona del singular) para ser usado como advertencia de modo similar al imperativo español *mírale*. Asimismo, el segundo ejemplo presenta una fusión del verbo inglés *watch* y la desinencia española *-o* (la cual indica la primera persona del singular) usado, en este contexto, de la misma manera que la expresión española de despedida *te veo*. Aquí, es interesante preguntarse acerca del efecto que tales fusiones pueden provocar en la audiencia que tiene la puesta en escena de estas obras: ¿Se marca de este modo un mayor sentido de distancia y distinción cultural?

Aunque corta, la siguiente línea ejemplifica un cambio de código intra-oracional. Aquí, en primer lugar, para introducir la proposición subordinada, la dramaturga incluye en la línea de Amparo la conjunción española *que* en lugar de la inglesa *that*, y luego, en el resto de la proposición, la estructura gramatical que el personaje continúa usando es

puramente inglesa. En segundo lugar, Moraga también incorpora la palabra *prove* y no el término inglés *evidence*, lo cual resulta de una traducción literal directa. Además, deberíamos resaltar que para referirse a *Dios*, Amparo usa la palabra española (no la inglesa *God*) precedida por el artículo definido *el*. Esto, tal vez, se deba a que Moraga pretende enfatizar la creencia católica en la existencia de un único *Dios*.

DOLORES: [...] **Every day that she lives, it's prove que el Dios does not forget us.** {*Cada día que (ella) vive, es prueba de que el Dios no nos olvida.*}

[Acto II. Escena 2. Líneas 50-52]

MARIO: Pues, **wátchale.** [...] {(...) *mírale*}

[Acto I. Escena 7. Línea 8]

MARIO: [...] Ay **te watcho.** [...] {(...) *te veo.*}

[Acto I. Escena 7. Línea 89]

Con respecto a la naturaleza política de la obra, esta es más que evidente en su temática principal en la que la autora explora la marginalización y discriminación que sufre la comunidad chicana, cuyas tierra y agua son contaminadas por pesticidas y cuyas manifestaciones en contra de esta situación son violentamente reprimidas por el gobierno de los EE.UU. Simultáneamente, Moraga logra con gran habilidad hacer referencia a una amplio número de temáticas, lo cual contribuye a la posición política de su obra. Entre estas, se incluye la discriminación contra los homosexuales dentro de su propia comunidad, y también la necesidad de una educación sexual y de mayor información que permita evitar la transmisión del sida. Además, la escritora también trata el rol que la religión tiene en la comunidad latina, no solo como forma de consuelo en tiempos difíciles, sino como medio de tomar la iniciativa y alcanzar la justicia. Asimismo, aunque no directa ni completamente, Moraga hace referencia a las expectativas que su propia gente tiene respecto tanto de los hombres como de las mujeres, retratando así los defectos y virtudes de los estereotipos que circulan en el interior de la comunidad.

El valor colectivo de la enunciación presente en la obra parece estar comprimido en la siguiente cita: ¡El pueblo unido jamás será vencido!<sup>4</sup> [Acto II. Escena 3. Líneas 7-8]. Esta línea, cantada por los manifestantes en la protesta contra los terratenientes y el gobierno de los EE. UU., parece sintetizar toda la obra de teatro. Por un lado, se usa el español, en lugar del inglés estadounidense, instaurando así una fuerte alteridad y enfatizando un sentido de distancia y diferencia cultural. Por otra parte, las palabras del canto de protesta parecen adquirir una nueva fuerza en este contexto, alentando a los granjeros chicanos a luchar por sus derechos y a cambiar el orden dado, mostrando que ya no temen ocultar su posición política y expresar sus opiniones sobre la injusticia de la situación que los aqueja.

---

<sup>4</sup> Este es el título de una canción de protesta chilena compuesta por el pianista Sergio Ortega. El título de la misma se inspira en las palabras de un discurso pronunciado por el líder político colombiano Jorge Eliécer Gaitán en los años '40.

## Conclusiones y perspectivas

Para concluir, en este trabajo hemos presentado solo algunos ejemplos de *Heroes and Saints* de Cherríe Moraga que sirven para ilustrar algunas de las estrategias que la autora chicana elabora para desterritorializar y apropiarse de la lengua inglesa con el propósito de desarrollar su temática, marcando, simultáneamente, un sentido de distancia y diferencia culturales a partir de la lengua que usan los estadounidenses anglosajones y los chicanos.

El análisis nos ha permitido concluir que *Heroes and Saints* presenta las tres características distintivas de una literatura de minorías. En efecto, la dramaturga desterritorializa la lengua inglesa a través del uso del cambio de código y de otras estrategias de apropiación. Además, la escritora no solo trata una temática profundamente política como la marginalización y la discriminación de la comunidad chicana en los EE.UU., sino que también logra hacer referencia a otras cuestiones relacionadas con su propia comunidad como la discriminación contra los homosexuales, el papel de la religión en la comunidad y los roles de los hombres y las mujeres en la conformación del hogar latino. Asimismo, Moraga habla por toda la comunidad chicana, alentándolos a través de sus líneas en la obra con el propósito de que esta adopte una postura política y comience a luchar para mejorar su situación. Como se recordará, en sus inicios el teatro chicano surge como una manifestación de protesta de la comunidad. Finalmente, y si bien hay mucho aún por investigar, creemos que este recorrido nos ha permitido adquirir una mayor comprensión del funcionamiento y estatus del cambio de código en un exponente de las escrituras de minorías como *Heroes and Saints* de Cherríe Moraga.

## Bibliografía

- Ashcroft, B. et al ([1989] 2002). *The Empire Writes Back*. Cornwall: Routledge. 2da. edición.
- Deleuze, G. y Guattari F. ([1975] 1998). *Kafka. Por una literatura menor*. México D.F.: Era. 1ra. edición.
- Martin, H. E. (2005). "Code-switching in US ethnic literature: multiple perspectives presented through multiple languages". *Changing English*. Vol. 12, N° 3, Dec. 2005, 403-415.
- Moraga, C. (1990). *Heroes and Saints*. En Kathy A. Perkins y Roberta Uno (ed.) *Contemporary Plays by Women of Color. An Anthology*, 233-261. New York: Routledge.
- Rudin, R. (1996). *Tender Accents of Sound. Spanish in the Chicano Novel in English*. Tempe: Bilingual Press.