



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

POSGRADO EN CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

MÉXICO EXTENDIDO: UN ESTUDIO DE RECEPCIÓN EN LOS ÁNGELES SOBRE LA POSIBILIDAD QUE TIENE EL TEATRO CHICANO PARA NEGOCIAR LA IDENTIDAD CULTURAL CHICANA

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:

MAESTRA EN COMUNICACIÓN

PRESENTA:

CARLA GLORIA COLOMÉ SANTIAGO

TUTORA:

DRA. LAURA ELENA LÓPEZ RIVERA

POSGRADO EN CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

CIUDAD UNIVERSITARIA, CDMX, ABRIL 2018



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Dedicatoria:

A Carlos, que cuidó de mi este tiempo, y porque “tiene un nombre muy parecido al mío”.

A mi padre, la inmensidad. Me regaló el primer libro de Teatro Completo de Héctor Quintero.

A mi hermano Adrián, y nuestros lunares en los pies.

A mi madre, joven.

A Mayle, yo misma.

A Dios.

Agradecimientos:

A Dra. Laura Elena López, mi tutora.

A Lic. Yeimi Ramos.

A Dra. Carmen Millé.

A Dra. Luz María Garay Cruz.

A Dr. Jesús Alberto Cabañas.

A Dra. Francisca Robles.

A José Luis Valenzuela, director de The Los Angeles Theater Center.

A la Universidad Nacional Autónoma de México.

A México, porque me recibe siempre que regreso.

TABLA DE CONTENIDOS

INTRODUCCIÓN	5
CAPÍTULO 1: LA IDENTIDAD CULTURAL CHICANA: UNA CONSTRUCCIÓN HISTÓRICA Y SOCIAL	7
1.1 Cultura, esa “telaraña de significados”	8
1.2 Identidad: concepto vivo	12
1.3 Identidad cultural: un término contextual	17
1.4 Latinos, hispanos, mexicoamericanos, ¿cómo nos identificamos?	23
<i>1.4.1. Pocho, cholo, pachuco: todas las derivaciones del mexicano en Estados Unidos.....</i>	<i>25</i>
1.5 Chicano, el término	26
1.6 Concepto vórtice: identidad cultural chicana.....	30
1.7 Se asume el riesgo: el concepto de hibridación	38
CAPÍTULO 2: EL “NEGOCIO” DE LA RECEPCIÓN.....	45
2.1 El placer de los sujetos: la llegada de los estudios de recepción	46
2.2 La recepción también se trata de “negociar”	52
2.3 La identidad cultural, un asunto de recepción.....	61
2.4 La recepción teatral: espacio de espontaneidad	64
2.5 De Marinis y el acercamiento a una teoría posible.....	66
2.6 Otras miradas al acto de la recepción teatral.....	72
CAPÍTULO 3: UNA CIUDAD Y UN TEATRO: APUNTES DE UN MARCO CONTEXTUAL	77
3.1 Latino Theater Company: espacio de confluencia cultural.....	77
3.2 Los Ángeles y la comunidad latina como primer escenario	78
3.3 El fenómeno chicano.....	82
3.4 La peculiaridad de un teatro chicano	89

3.5 A mexican trilogy: an american history, una obra chicana	92
--	----

**CAPÍTULO 4: LA EXPERIENCIA DE UN ESTUDIO DE RECEPCIÓN TEATRAL:
METODOLOGÍA Y HALLAZGOS98**

4.1 Acercamiento metodológico para un estudio de recepción teatral.....	98
---	----

4.2 Identidad cultural chicana, esa tercera cultura.....	104
--	-----

4.2.1 ¿Qué piensan los entrevistados de su identidad cultural?	104
--	-----

4.2.2 Visualizar la identidad cultural: Idioma, comida, tradiciones.....	113
--	-----

4.2.2.1 El idioma	113
-------------------------	-----

4.2.2.2 La comida.....	116
------------------------	-----

4.2.2.3 Las tradiciones	117
-------------------------------	-----

4.3 Mexicoamericanos: el producto de una hibridación cultural	120
---	-----

4.3.1 El concepto de hibridación en la experiencia de los entrevistados	120
---	-----

4.3.2 El biculturalismo en la identidad	122
---	-----

4.4 Las negociaciones de un espectador teatral	130
--	-----

4.4.1 La Trilogía... ¿una obra de teatro chicano?	130
---	-----

4.4.2 La obra: retrato de la comunidad	131
--	-----

4.5 Mensaje de la obra, al público	142
--	-----

4.6 El teatro como medio de reafirmación de la identidad	145
--	-----

4.7 Categorías y demarcaciones: articulaciones posibles	147
---	-----

CONCLUSIONES DE LA INVESTIGACIÓN.....152

1. Apuntes sobre la teoría utilizada.....	152
---	-----

1.1 Reflexión teórica.....	153
----------------------------	-----

2. Metodología utilizada en la investigación.....	161
---	-----

3. Resultados obtenidos.....	163
------------------------------	-----

4. Otros temas de interés.....	168
--------------------------------	-----

FUENTES CONSULTADAS.....	172
ANEXO 1.....	181
ANEXO 2.....	185
ANEXO 3.....	189

INTRODUCCIÓN

“El espectador hace el cuadro”

M. Duchamp

El histórico tema de la emigración mexicana hacia Estados Unidos no se agota, sino que cada día es un asunto más controvertido entre ambos países, y por ende, para quienes deciden emprender el camino de la emigración¹. Así, los mexicanos en ese país se han debatido por años a causa de su difícil condición de migrantes, apostando por el mantenimiento de su identidad cultural como comunidad dentro del panorama anglosajón.

El teatro, como otros medios de comunicación, digase la televisión, la radio o Internet, ha desempeñado un rol fundamental dentro de la comunidad chicana como difusor y transmisor de su identidad. En palabras del estudioso Manuel M. Martín Rodríguez (2010), "El teatro chicano ha sabido balancear y apropiarse de elementos de múltiples culturas y de diversas maneras de entender la práctica escenográfica, con el resultado de un producto que es hoy en día bilingüe, multicultural, transnacional, fronterizo y, al mismo tiempo, decididamente original".

El movimiento chicano por los derechos civiles de los años 60 contó también con un importante activismo desde las artes. La literatura, la poesía, el arte mural o el teatro estuvieron presentes en la lucha a favor de la inclusión y legitimidad de la comunidad chicana. "A través del arte, él logra comunicación con su pueblo y expone a la opinión pública su situación, al mismo tiempo que reafirma la cultura chicana y penetra la ideología anglo" (Gorodezky, p.20).

Esta investigación se propone contribuir con los estudios que desde la Comunicación abordan el teatro como medio capaz de reflejar, reafirmar y dar voz a la comunidad chicana. Por tanto, el

1

Es preciso destacar que esta investigación fue realizada antes de la toma de posesión del presidente Donald Trump. Se enmarca en el período de su campaña electoral, entre los meses de septiembre a diciembre de 2016, cuando realicé una estancia de investigación en la University of Southern California.

objetivo fundamental del trabajo consiste en analizar si el teatro chicano contribuye hoy con la negociación de la identidad cultural chicana en Los Ángeles, a partir de un estudio de recepción de la obra *A Mexican trilogy: an American history*, representada por la agrupación Latin Theater Company (LTC) durante el mes de octubre de 2016.

El trabajo asumirá la categoría de negociación como la capacidad que tienen los sujetos de interpretar, resignificar, negociar significados. Para que exista el acto de negociación, debe haber articulación de pares de elementos indispensables del proceso de comunicación. La negociación en este trabajo se presenta como un proceso activo de la audiencia con el texto, la interacción que el sujeto puede establecer con el texto, las múltiples lecturas que puede realizar de este.

La obra *A Mexican trilogy: an American history* fue elegida para la realización del estudio por la temática que aborda: la historia intergeneracional de una familia mexicana que llega a los Estados Unidos, y en la que se desarrollan otros acontecimientos que aluden, manifiestan o hacen referencia a la identidad cultural del mexicanoamericano en el país predominantemente anglosajón.

Por otra parte, la investigación contempla los siguientes objetivos específicos:

- 1-Realizar un estudio de recepción con el fin de conocer la manera en que el teatro chicano podría contribuir con la negociación de la identidad cultural chicana.
- 2-Construir la categoría de identidad cultural chicana, sistematizando los conceptos de cultura, identidad, hibridación cultural.
- 3-Describir la importancia de los estudios de recepción teatral en la negociación de identidades culturales y comprender las características de estos.

Para el cumplimiento de los objetivos, la investigación dedicó un capítulo al desarrollo teórico de la categoría identidad cultural chicana, y otro capítulo teórico centrado en la recepción teatral. Un tercer capítulo analiza la información recopilada en el trabajo de campo, y constituye el estudio de recepción teatral propuesto.

En el primer capítulo teórico, dedicado al desarrollo de la categoría de identidad cultural chicana, se realiza una sistematización y recorrido por las definiciones de cultura desde su concepción simbólica, además de los conceptos de identidad e identidad cultural, para entonces arribar al de identidad cultural chicana. También se problematiza el término chicano y se esclarece lo que la investigación asumirá por este.

El término chicano ha transitado, desde la connotación peyorativa que nombraba a la población de origen mexicano en Estados Unidos, hasta la perspectiva progresista de cultura resistente, sinónimo de comunidad que ha luchado por mantener y conservar valores identitarios. Ya que han existido diálogos maneras de nombrar al mexicano en Estados Unidos, este trabajo, aunque se dedica a abordar la identidad cultural chicana, también maneja el término de mexicanoamericano, por su carácter inclusivo y porque los entrevistados muchas veces no se asocian con la connotación política del término chicano.

El siguiente ejemplo, de una de las entrevistas realizadas, describe la gran contradicción de la identidad del mexicano en Estados Unidos. Elizabeth Ruelas, mexicanoamericana, de primera generación, dice al ser entrevistada en octubre de 2016 en la ciudad de Los Ángeles: “Crecí en una comunidad latina y todos mis compañeros eran latinos. Algunos me dicen, como soy blanca, que no soy mexicana, pero ¿qué puede ser un mexicano?”.

Por otra parte, el primer capítulo de la investigación dedica un apartado al abordaje del concepto de hibridación cultural, el cual ha sido esencial para explicar los procesos de construcción de identidades. Este eje teórico se apoya en las nociones de autores fundamentales como Gilberto Giménez (2005, 2010), Stuart Hall (1980, 1996), Clifford Geertz (1987), John B. Thompson (1993), Néstor García Canclini (1982, 1990, 2004), Paul Du Gay (1996), Jorge Larraín (2003), Conrad Kottak (1994), Jesús Martín Barbero (1991), Ignacio González-Varas (2000), Tino Villanueva (1980, 1985) y Jürgen Habermas (2004).

El segundo capítulo del trabajo está dedicado a la recepción teatral, y desarrolla como principal categoría la de negociación. Teniendo presente la pregunta de Guillermo Orozco (2000) “¿Qué más son las audiencias antes, durante y después de sus interacciones mediáticas?”, este capítulo pretende demostrar que el teatro es un medio capaz de comunicar, incentivar, transmitir e impulsar ideas en una comunidad como la chicana o mexicoamericana.

La perspectiva culturalista que adopta la investigación permite analizar, además de la relación teatro-público, los fenómenos que se generan más allá del medio en sí, teniendo en cuenta contextos culturales, referencias políticas, históricas y sociales.

En el capítulo se realiza un breve recorrido por las diferentes etapas de desarrollo de los estudios de recepción, que transitan desde la primaria *Bullet Theory* hasta las corrientes teóricas que reconocen el rol activo desempeñado por el receptor en el proceso comunicativo.

Aunque abundan los estudios de recepción que tienen como objeto de estudio la televisión, la radio, la prensa o Internet, desde una disciplina como la Comunicación no encontré ninguno que realizara un análisis de recepción teatral. Es necesario precisar que sí existen investigaciones que abordan otros componentes y cuestiones del teatro como medio.

En este trabajo la recepción se asumirá como un proceso que no acaba en el acto mismo, sino que también cobra sentido en otros espacios de interacción del sujeto como la familia, la escuela o el centro laboral. Interesa comprender cómo el teatro es capaz de impactar de alguna manera a la comunidad chicana, y en algún sentido, devolverle su historia, sus raíces.

En este segundo capítulo la investigación presta especial atención a la categoría negociación, tal y como se definió anteriormente, o sea, la capacidad que tienen los sujetos de apropiarse de los contenidos y resemantizarlos o interpretarlos, donde se articulan otros elementos del proceso o las demarcaciones culturales de los propios sujetos.

El trabajo, además, dedica un apartado a la relación existente entre los estudios sobre identidad cultural y los de recepción, ya que en estos últimos años se ha mostrado especial interés en ese tipo

de cuestiones. “ Los medios de comunicación fueron considerados como elementos creadores, renovadores y/o de consolidación de las identidades culturales” (Jacks, 1999).

Es válido aclarar que para la construcción de este eje teórico resultó difícil apoyarse en otras teorías sobre recepción teatral. Aunque abundan análisis que abordan la parte estética del teatro e incluso sus públicos, escasean los estudios de recepción que se centren en la relación de los espectadores y la obra.

No obstante, fue esencial para este trabajo la teoría de Marco de Marinis (2005), ya que brinda una metodología para el estudio del espectador teatral como parte fundamental del espectáculo.

También contribuyeron a la construcción de este eje teórico autores como Jensen y Rosengren (1997), Guillermo Orozco (1990, 1993, 2000, 2010), Nestor García Canclini (1990), Ileana Medina (1995), Stuart Hall (1980, 1991, 2010), Laura Elena López (2008, 2010), Nilda Jacks (1993, 1999), Jesús Martín Barbero (1991), Humberto Eco (1992), Lucina Jiménez (2000), Wolfgang Iser (1989), entre otros.

Por último, esta investigación presenta su capítulo de resultados, donde desarrolla el estudio de recepción teatral requerido, a partir de las entrevistas realizadas a los 3 espectadores mexicanoamericanos de la obra *A Mexican Trilogy: an American History*, representada por LTC.

Respecto al diseño metodológico para el análisis de recepción, se utilizaron técnicas e instrumentos que sirvieran a la recogida de información de acuerdo a los objetivos planteados. Estas fueron las entrevistas semi-estructuradas, con la aplicación de sus respectivos cuestionarios de entrevista (Ver Anexo 1); además, se hizo una observación no participante con el apoyo de una bitácora, y una extensa búsqueda bibliográfica que ofreció la posibilidad tanto de construir teóricamente el objeto de estudio como de contextualizarlo.

El texto de la obra -facilitado por LTC- fue utilizado también para complementar y contrastar la información recopilada, pues algunas partes específicas de este despertaban en el público cierta

identificación, y respondían a determinadas escenas de manera singular, lo cual ofreció pistas sobre la conexión que se establecía con el público.

En cuanto a los hallazgos de la presente investigación, estos demuestran que el término chicano tiene varias connotaciones, significados e interpretaciones que abarcan desde lo peyorativo de l término -para quienes prefieren distanciarse de su connotación política-, hasta una manera de asumir la identidad más actual, donde lo chicano no se restringe solo a lo mexicano, sino que incluso personas de otros países de la región se identifican de esa manera.

Por otra parte, no existe homogeneidad en la manera de asumir un término como el de chicano, existen factores externos, situaciones contextuales y demarcaciones culturales de los entrevistados que influyen en la manera en cómo asumen su identidad cultural y el término chicano.

Resulta de suma importancia, de acuerdo con los testimonios de los entrevistados, percatarse de que el público chicano/mexicoamericano, a través de la obra de teatro, es capaz de negociar, o sea, interpretar, reafirmar su identidad cultural. En la medida en que la obra presentó temas relacionados con la comunidad, el público fue capaz de reconocer sus historias familiares en las historias escenificadas, de identificar sus problemáticas. Las respuestas de las entrevistas realizadas, las cuales se analizan en el Capítulo 4, evidencian que los entrevistados tuvieron una relación crítica con la obra, que se cuestionaron y repensaron su identidad cultural.

Esta investigación, además, constituye un aporte a los estudios de recepción de teatro desde una disciplina como la Comunicación, y específicamente del teatro chicano. También es un aporte a los estudios sobre identidad cultural, y deja el camino abierto para otras investigaciones sobre identidad cultural chicana y teatro chicano.

CAPÍTULO 1: LA IDENTIDAD CULTURAL CHICANA: UNA CONSTRUCCIÓN HISTÓRICA Y SOCIAL

Llegar a un consenso cuando hablamos de identidad cultural, o cuando tratamos de definir lo que entendemos por esta, no resulta sencillo. Significa, entre otras virtudes, saber moverse en los terrenos de lo contradictorio, de lo multiséntico, y hasta de lo líquido. Es también dejar a un lado las aseveraciones definitivas y abrirse a lo diverso y cambiante. En un panorama como el que se nos presenta hoy, de sujetos sociales cada vez más interculturales, de fronteras difusas, donde nuestro mundo ya no se restringe al espacio en el cual nacimos y crecimos, sino que se expande y cada vez parece ser más accesible lo que un día fue lejano y desconocido, hablar de identidad cultural requiere de un ejercicio de tolerancia y entendimiento. Eric Hobsbawm (2007, citado en García Canclini, p.36) oportunamente lo sentencia: “la mayor parte de las identidades colectivas son más bien camisas que piel: son, en teoría, opcionales, no ineludibles”.

Es objetivo de este capítulo exponer lo que conviene entender y asumir en la investigación por identidad cultural chicana, sistematizando como antesala conceptos de teóricos e investigadores del tema. Para esto, se hará un breve recorrido por las nociones de cultura e identidad que hace suyas este estudio, y que, bien los aben los investigadores sociales, son conceptos de los más controvertidos, estudiados, debatidos. Desde las ciencias como la Sociología y la Antropología los han definido infinidad de veces, encontrando en unas ocasiones consenso, y asumiendo diferentes posturas ante ellos y la circunstancia según se visualice.

A su vez, son conceptos que, aunque con sus peculiaridades, tienen una interrelación y comunión indiscutible. En algún sentido, el de cultura contiene al de identidad, y viceversa. Hay en ese binomio una relación un tanto dialéctica, y es propósito de la investigación definir cada uno y analizar sus zonas de confluencia.

1.1 Cultura, esa “telaraña de significados”

Gilberto Giménez (2005), uno de los principales referentes en esta investigación por sus amplios, recorridos y sistematizados conceptos de identidad y cultura, ha dicho que según lo que se asuma y se entienda por cultura, resultará también lo que se asuma y entienda por identidad.

En consecuencia con lo anterior, es de interés para esta investigación, antes de arribar a un concepto de identidad cultural, repasar algunas nociones de cultura e identidad, y cómo estos conceptos se complementan, cómo constituyen efectivamente un par, cómo, aunque con sus peculiaridades, tienen una interrelación y comunión indiscutible.

Sistematizar nociones de investigadores y teóricos como Gilberto Giménez, Néstor García Canclini, Stuart Hall, Jorge Larraín, Clifford Geertz o John B. Thompson, resulta de interés para marcar el cauce que tomará el estudio, adoptando, como Giménez (2005), una posición que visualiza estos dos conceptos como inseparables, asumiendo como se dijo anteriormente “la cultura como identidad, y la identidad como cultura”.

Los debates sobre el concepto de cultura han sido plasmados, referenciados, vueltos a citar una y otra vez por los investigadores que se han inclinado por esta cuestión. Sin embargo, interesa destacar aquí una mirada a la concepción de la cultura que comenzó a adjudicarse desde la década del 70, -aunque tiene referentes anteriores-, que asume el concepto con una carga de sentido social y construido, es decir, la concepción simbólica de la cultura que viene a iniciarse, según la bibliografía, con el antropólogo cultural Clifford Geertz (1987), quien destaca la carga semiótica de su concepto, y por ende, confiere situarlo en contextos de significación:

“El concepto de cultura que propugno, es esencialmente un concepto semiótico. Creyendo con Max Weber que el hombre es un animal inserto en tramas de significación que el mismo ha tejido, considero que la cultura es esa urdimbre y que el análisis de la misma ha de ser, por tanto, no una ciencia experimental en busca de leyes, sino una ciencia interpretativa en busca de significaciones” (párr.2).

O sea, la cultura entendida como fuente de sentidos, a aquellos que atribuimos para crear significaciones, eso que “inoculamos” a las cosas para que cobren significación. Esta es una noción de cultura que tanto ha servido a los investigadores sociales porque, de alguna manera, revolucionó la forma de abordar la cultura en las investigaciones.

Para Geertz (1987) la cultura es un sistema de símbolos a través de los cuales el hombre explica y significa su existencia, y en algún momento, la llama, como Weber, “telaraña de significados” dentro de la cual quedamos atrapados, y la considera –a la cultura- como pública, y persiste en las relaciones comunicativas y manifestaciones de las personas.

Algunos autores – aunque existan las discrepancias o superaciones- tienen maneras de abordar y asumir la cultura similares a las propuestas por Clifford Geertz. Podríamos encontrar miradas como la de Néstor García Canclini (2004) o el propio Gilberto Giménez (2005). Todos a sumen el concepto desde su contenido simbólico. Estos autores convergen en ver a la cultura como un espacio hueco que los sujetos sociales llenan de sentido, situados en un contexto histórico-social específico. La cultura y su dimensión simbólica en sociedad está presente y se manifiesta en la interacción entre sujetos, en los actos de comunicación, y se exterioriza a través de diversas maneras. Por eso, en el andar cotidiano, asociamos cultura a tantas cosas: cultura como arte, cultura de religión, cultura del buen vestir y el buen comer, tener educación y ser culto es tener cultura, saber de diversos aspectos es tener cultura general, las tradiciones de un pueblo son su cultura y sus manifestaciones culturales.

John B. Thompson (1993), por su parte, sostiene que la vida debe ser observada desde la cultura y la aborda desde cuatro concepciones distintas, pero la que nos compete es la estructural para el estudio de fenómenos culturales, por considerarla más abarcadora.

Dicha concepción, que este autor denominó como estructural, se basa tanto en el carácter simbólico de los fenómenos culturales como en el hecho de que estos fenómenos se insertan siempre en contextos estructurados, y John B. Thompson pretende enfatizar en esa mirada

contextual de la cultura. La importancia que se le da al término de formas simbólicas en la obra de Thompson consiste en su condición de estar dotadas de sentido y significación por parte de los sujetos. La concepción estructural de la cultura “ enfatiza tanto el carácter simbólico de los fenómenos culturales como el hecho de que tales fenómenos se inserten siempre en contextos sociales estructurados” (Thompson, 1993, p.149).

El análisis cultural será el estudio de formas simbólicas (las acciones, los objetos y las expresiones significativas) en relación con estos contextos que son históricamente específicos en los cuales se producen y transmiten estas formas simbólicas.

Sin embargo, esta propuesta supera la de Geertz, para quien la cultura es una fuente de sentidos, con los cuales se dotan de significado los fenómenos de la vida cotidiana, manifestada en formas simbólicas, que se transmiten a otros individuos y, además, constituye un conjunto de estructuras de significación socialmente ya establecidas. Esta propuesta de Geertz (1987) sobre la cultura resulta restringida, deja de captar contextos, situaciones, articulaciones necesarias, lo cual la diferencia de la concepción estructural, donde los fenómenos culturales se insertan siempre en contextos y procesos sociales determinados. Tanto la propuesta simbólica como la estructural son de interés en este trabajo, pues se complementan, una aporta lo que a la otra carece.

Ahora bien, no todo forma parte de lo que estamos entendiendo como cultura. Para que algo tenga, digamos, un significado cultural, debe ser compartido por otras personas, debe extenderse de algún modo y que perdurar en el tiempo, o sea, no es fugaz ni instantáneo.

Según Gilberto Giménez (2005), la cultura “es la organización social del sentido, interiorizado de modo relativamente estable por los sujetos en forma de esquemas o de representaciones compartidas, y objetivado en “formas simbólicas”, todo ello en contextos históricamente específicos y socialmente estructurados, por que para nosotros, sociólogos y antropólogos, todos los hechos sociales se hallan inscritos en un determinado contexto espacio-temporal” (p.5).

Como vemos, Gilberto Giménez retoma tanto la concepción estructural de Thompson como la simbólica de Geertz. Refiriéndose a los aportes de autores que hicieron que se volucionara el concepto de cultura hasta esa concepción, Giménez (2005) añade:

“hace de este concepto “cultura” una categoría mucho más amplia, abarcadora, holística y relacional que el de la cultura inculcada simplemente a la reacción artística, puesto que incluye el conocimiento, las creencias, el arte, la moral, el derecho, las costumbres y cualesquiera otros hábitos y capacidades adquiridas por el hombre en cuanto miembro de la sociedad” (p.67).

Hasta el momento, los autores citados asumen el concepto de cultura con su carga simbólica y de significación. Otro autor en consonancia es García Canclini (2004), quien declara su interés por un concepto de cultura con un componente semiótico. Este autor latinoamericano estudia y sitúa los conceptos de cultura e identidad en un escenario como el actual, donde somos cada vez más sujetos interculturales por la interacción, es imposible –como se ha comprobado- llegar a un consenso sobre el concepto de cultura, este autor opta por una delimitación sociosemiótica del concepto, manifiesta en varias vertientes y narrativas, y en la que algunos autores coinciden: “la cultura abarca el conjunto de los procesos sociales de significación, o, de un modo más complejo, la cultura abarca el conjunto de procesos sociales de producción, circulación y consumo de la significación en la vida social” (García Canclini, 2004, p.34).

Este concepto de cultura de García Canclini le ha permitido estudiar, comprender, y llevar a cabo sus interesantes investigaciones con artesanos mexicanos, y concluir que, precisamente, una olla confeccionada por un artesano mexicano puede servirle a un turista o a alguien de una zona urbana como florero, y que por esto no cambia el sentido del objeto, sino que se transforma. Este concepto sociosemiótico de la cultura permite entender la interculturalidad de la cual somos parte hoy, y que influye en nuestras identidades.

Asimismo, no se ha querido desligar un concepto del otro, sino ver la cultura y la identidad en su interrelación. Se ha planteado la manera que interesa asumir la noción de cultura, y se pretende entonces plantear, a través de la sistematización de conceptos de autores esenciales, lo que se asume por identidad.

1.2 Identidad: concepto vivo

Gilberto Giménez es uno de los autores más abundantes si de identidad hablamos. Entre muchísimas otras cosas, ha dicho que la identidad “no es más que el lado subjetivo (o, mejor, intersubjetivo) de la cultura” (Giménez, 2010, p.1), acentuando esa interrelación que caracteriza a ambos conceptos, la necesidad de definir cómo y desde dónde se perciben, y destaca el carácter de la cultura como “operadora de diferenciación”.

Este autor ha llegado a verlo tan enraizado –el concepto de identidad- a la sociedad que, afirma, no se puede analizar ni pensar en ella aislada de la identidad, “porque sin interacción social no hay sociedad” (Giménez, 2010, p.6) y cada actor, al reconocerse en el proceso de interacción, es tá llevando al juego su identidad, o sea, aquello que lo caracteriza y lo distingue.

Pensamos en la palabra identidad e inmediatamente arriba la idea de quiénes somos. Se ha asumido la palabra en el habla popular como algo que nos hace únicos y hasta auténticos. Se ha entendido muchas veces que el “tener identidad” es en algún sentido valioso. Por ejemplo, suele decirse en el habla popular que la persona con “identidad” es una persona interesante, con aptitud y actitud, una persona que se diferencia de la masa precisamente porque tiene identidad, o sea, es ese “don” que la hace única. Pasa con las personas y pasa con los lugares. Infinidad de veces he oído –y hasta vivido- que la gente se siente mejor o disfruta un lugar más que otro en tanto el lugar tenga esa carga identitaria, o sea, algo que lo caracteriza. Por eso la gente escoge vacacionar en Egipto, o en la India, y en México probar un taco de pastor y visitar Teotihuacán. Son países con una historia fuerte y cimentada, y por tanto poseen elementos que conforman la identidad y la exteriorizan. Es decir, la identidad dice y habla de quiénes somos y quiénes no somos, y esto en relación con lo que

son o no son los otros. Vemos indicios de identidad cuando entonces vemos allá lo que no tenemos acá, vemos en el otro lo que no tenemos nosotros y viceversa, y es esa relación en base al contrario la que nos permite todo el tiempo encontrar aquello que nos une o nos aleja, entonces vemos y discernimos eso que entendemos por identidad.

En su afán por un acercamiento a la idea de identidad, al sentido que encierra, Giménez (2010) ha dejado plasmada y especificada esa condición bicausal del concepto, que para que exista tiene que existir, irremediablemente, un este y aquel, un ellos y nosotros, un allí y aquí. En esta relación de pares y contrarios, se basa también el debatido concepto de identidad. La identidad, vista de este modo, se define y afina en la diferencia, en qué tiene el uno que no tiene el otro, en eso que nos hace, en nuestro entorno cultural y social, distinguibles y, aunque no absolutos, sí diferenciables.

Es por eso que la identidad nace, se construye, se reafirma a partir de la diferenciación. Existe identidad en la medida que exista otro para reconocerla, compararla, asentarla. Existe la identidad respecto a algo, respecto, también, a otras identidades.

“Toda individualidad humana es histórica y social en su identidad, y en la construcción de su identidad. No hay identidad sino por relación con otros, aun en el caso del fallecido al nacer, del enfermo mental, o del náufrago solitario; pero cada uno de estos otros es a su vez una identidad por el entrecruzamiento de relaciones con múltiples otros. Toda identidad humana es histórico-social, o sea cultural” (Sambarino, 1980, p.20).

En este mismo sentido, para que exista lo que estamos entendiendo por identidad debe figurar obligatoriamente la presencia del contrario y el acto de reconocerse frente al otro, también el sociólogo chileno Jorge Larraín (2003) ha dicho:

“(…) la identidad en un sentido personal es algo que el individuo le presenta a los otros y que los otros le presentan a él. La identidad supone la existencia del grupo humano. Responde no tanto a la pregunta “¿quién soy yo?” o “¿qué quisiera ser yo?” como a la

pregunta: “¿quién soy yo a los ojos de los otros?” o “¿qué me gustaría ser considerando el juicio que los otros significativos tienen de mí?”(párr.31).

Otro autor esencial que señala la importancia de tener siempre en cuenta que el concepto de identidad existe por la diferencia y en la diferencia, es Stuart Hall (1996): “sólo puede construirse a través de la relación con el Otro, la relación con lo que él no es, con lo que justamente le falta, con lo que se ha denominado su afuera constitutivo (...)” (p.18).

Llegado a este punto queda esclarecido que para que exista la identidad deben existir sujetos sociales y reconocerse en situación. Ahora bien, para ampliar la idea de la diferencia de sujetos donde se constituye la identidad, Giménez (2010) se refiere a dos atributos que, según él, son distintivos en cuanto a esa voluntad de distinguirse de los sujetos. Estos son:

- 1) atributos de *pertenencia social* que implican la identificación del individuo con diferentes categorías, grupos y colectivos sociales (v.g., la identificación con una nación);
- 2) atributos *particularizantes* que determinan la unicidad idiosincrásica del sujeto en cuestión. (p.7)

La identidad, definitivamente, está compuesta por lo que el sujeto ha incorporado socialmente y lo que le aporta de él como sujeto, o sea, su experiencia personal o características propias que pueden haberse adquirido en el entorno familiar, o que provienen de la formación de cada quien o lo vivido. Por la carga simbólica que tanto Giménez como Larraín le imprimen al concepto de identidad, por situar a los sujetos sociales en un contexto y ver ahí sus particularidades y diferencias, lo que los hace ser únicos, este trabajo los considera de suma utilidad. Por una parte Larraín, en aras de definiciones, arriba a que “La identidad, por lo tanto, es la capacidad de considerarse a uno mismo como objeto y en ese proceso ir construyendo una narrativa sobre sí mismo. Pero esta capacidad sólo se adquiere en un proceso de relaciones sociales mediadas por los símbolos. La identidad es un proyecto simbólico que el individuo va construyendo. Los materiales simbólicos con los cuales se construye ese proyecto son adquiridos en la interacción con otros (Larraín, 2003, p.32).

En el libro *Cuestiones de Identidad* (Hall y Du Gay, 1996) se hace una crítica reflexiva e interesante del concepto de identidad y que a esta investigación, particularmente, le interesa tratar. Hall hace un llamado a visualizar las identidades ligadas al uso de la historia, de la lengua, de la cultura, y precisa que deberíamos enfocarnos más en el qué nos vamos a convertir, que en el quiénes somos:

Precisamente por que las identidades se construyen dentro del discurso y no fuera de él, debemos considerarlas producidas en ámbitos históricos e institucionales específicos en el interior de formaciones y prácticas discursivas, mediante estrategias enunciativas específicas. Por otra parte, emergen en el juego de modalidades específicas de poder... (Hall, 1996, p.18).

En la introducción que hace Hall (1996) al libro y que titula *¿Quién necesita identidad?*, se hace un cuestionamiento fundamental, y enfatiza en la idea de que el concepto de identidad se ha vuelto poco funcional ya, además de que critica la irreductibilidad asignada a dicho concepto. Señala Hall como error, y me parece muy pertinente, que la identidad se concibe como algo estático y estable, sin cambios en el tiempo, invariable y sin modificaciones. Si miramos la historia de los pueblos, la historia de la humanidad entera, vemos que, aunque también se trate de mantener cuestiones elementales que precisamente dan sentido al concepto de identidad, los procesos se vuelven cada vez más híbridos, y unos toman de otros, y otros de otros y así en lo sucesivo.

Avizoramente, Hall (1996) sostiene que la identidad "...no señala ese núcleo estable del yo que, de principio a fin, se desenvuelve sin cambios a través de todas las vicisitudes de la historia; el fragmento del yo que ya es y sigue siendo siempre 'el mismo', idéntico a sí mismo a lo largo del tiempo. Tampoco es —si trasladamos esta concepción esencializadora al escenario de la identidad cultural— ese 'yo colectivo' o verdadero que se oculta dentro de los otros muchos 'yos', más superficiales o artificialmente impuestos, que un pueblo con una historia y una ascendencia compartidas tienen en común" (p.17).

Quienes han estudiado a Hall saben la carga de importancia que le confiere a conceptos como contextualismo, a ese deber de situar algo frente a su historia, situarlo en sociedad, típico de los culturalistas, que no permite ver los fenómenos de manera casual o aislada, sino siempre en relación con algo. Así hace con el concepto de identidad, no lo suprime, no lo aísla, sino que lo hace converger y lo ve como un fenómeno cambiante y en proceso todo el tiempo.

Hablábamos anteriormente de la relevancia que Stuart Hall le daba al concepto de identidad, relacionándolo con cuestiones para él esenciales como la historicidad, la cultura, la lengua, y apuntábamos lo trascendental que era para Hall y sus estudios la idea del contexto.

Por su parte Giménez (2010), en un sentido completamente halliano, habla también de las identidades y la relación indisoluble con los contextos: “En cuanto construcción interactiva o realidad intersubjetiva, las identidades sociales requieren, en primera instancia y como condición de posibilidad, de *contextos de interacción* estables constituidos en forma de “mundos familiares” de la vida ordinaria, conocidos desde dentro por los actores sociales no como objetos de interés teórico, sino con fines prácticos” (p.14).

Ahora bien, sería necesario dejar explícito que el concepto de identidad puede abordarse según el sujeto o los sujetos, o sea, estos definirán si se habla de identidad individual o colectiva.

Como se infiere, la identidad puede abordarse desde estas dos aristas. La primera, o sea, cuando se habla de identidad individual, según Gilberto Giménez, también se habla de “un proceso subjetivo y frecuentemente auto-reflexivo por el que los sujetos individuales definen sus diferencias con respecto a otros sujetos mediante la auto-asignación de un repertorio de atributos culturales generalmente valorizados y relativamente estables en el tiempo” (Giménez 2010, p.4). Es decir, esta forma de la identidad vendría a manifestarse de manera endógena, es la que el individuo crea para sí, incorpora, interioriza, y que lo hace particular y lo distingue de los otros.

Por otro lado podemos hablar de identidades colectivas. Para llegar a un consenso de este término Giménez (2010) cita a varios autores y refiere que se puede hablar de identidades colectivas

por analogía con las identidades individuales. Eso significa, según el investigador, que ambas formas de identidad son a la vez diferentes y semejantes entre sí. Especifica que este tipo de identidades no son ni concretas, ni delimitadas, ni consensuadas, sino que pueden moverse dentro de límites más amplios, como afirma Brubaker (2002) citado por Giménez (2005, p.7) “porque las identidades colectivas no constituyen un dato, un componente 'natural' del mundo social, sino un 'acontecimiento' contingente y a veces precario producido a través de un complicado proceso social (v.g.: macropolíticas o micropolíticas de grupalización) que el analista debe dilucidar”.

Así como apuntamos en las identidades individuales, las colectivas necesitan de grupos donde se reconozcan, se definan, interactúen, para que exista eso distintivo en el grupo que es la identidad.

De acuerdo con Giménez (2005, p.15) las identidades colectivas se diferencian de las individuales en que las primeras carecen de autoconciencia y psicología propias, en que no constituyen un dato, sino un “acontecimiento” contingente y en que no son entidades discretas, homogéneas y bien delimitadas. No obstante, a la igual que las identidades individuales, las colectivas tienen la capacidad de diferenciarse, de marcar sus propios límites.

Mientras las identidades individuales hablan de un sujeto que se distingue de los demás, que implica un proceso subjetivo y autorreflexivo de reconocerse en la individualidad; las colectivas hacen que un grupo de personas, a través de características comunes, se reconozcan, creen sentido de pertenencia grupal, se relacionen socialmente y formen parte de algo, ya sea una etnia, un partido, una organización, un barrio.

Hasta el momento se ha realizado un recorrido por lo que autores fundamentales para mi investigación han aportado y definido sobre el concepto de identidad que, como se ha ratificado, gira y enfatiza las cuestiones del yo y la diferencia, de aquello que distingue y caracteriza y que, en toda dimensión, tiene el componente que llamamos cultura. “En efecto, lo que nos distingue es la cultura que compartimos con los demás a través de nuestras pertenencias sociales, y el conjunto de

rasgos culturales particularizantes que nos definen como individuos únicos, singulares e irrepetibles” (Giménez, 2010, p.4).

Puede inferirse que para entender el concepto de identidad, hay que remitirse al concepto de cultura. En la identidad se inscribe un cúmulo de cultura, una adición de elementos culturales. Acudimos a uno para desentrañar el otro y viceversa.

1.3 Identidad cultural: un término contextual

Ya vimos que el concepto de cultura lleva consigo esa carga de diferenciación en tanto representa características de un grupo las cuales no son compartidas con otros. Es decir, por un lado unifica, y por otro diferencia y confiere autenticidad a algo.

Por eso, como se dijo al inicio, se relacionan tanto los conceptos de cultura e identidad, porque están contenidos, porque se complementan, el primero tiene esa carga simbólica que hace que el segundo cobre sentido; es decir, la identidad nace y cobra sentido a partir de la cultura. Sostiene Giménez (2005): “ (...) la identidad no es más que la cultura interiorizada por los sujetos, considerada bajo el ángulo de su función diferenciadora y contrastiva en relación con otros sujetos” (p.5).

La identidad es, de alguna manera, un cúmulo de cultura, una adición de elementos culturales. “En efecto, nuestra identidad sólo puede consistir en la apropiación distintiva de ciertos repertorios culturales que se encuentran en nuestro entorno social, en nuestro grupo o en nuestra sociedad”, (Giménez 2005, p.1).

Sin embargo, sería de interés para esta investigación dejar plasmada la importancia de tener en cuenta que el cambio de cultura, o el asumir rasgos de otra cultura, o experimentar vivencias, otros modos y costumbres, y hasta incorporarlos, no quiere decir que haya una transformación de la identidad, o mutación de la identidad: “ Las culturas están cambiando continuamente por innovación, por extravención, por transferencia de significados, por fabricación de autenticidad o

por 'modernización', pero esto no significa automáticamente que sus portadores también cambien de identidad” (Giménez, 2010, p.10).

Ya la identidad, que es ese repertorio en acumulación sedimentado en el tiempo, tiene esa dosis de asentamiento, de marca que define y habilita al sujeto. De hecho, Giménez (2010) sostiene también que en esa capacidad que puede tener el sujeto de poner límites (aunque sean inconscientes) - ellos lo denominan “fronteras”- y poder convivir y coexistir con otras, está lo que define la identidad.

Según el autor citado anteriormente, no se trata del aislamiento –porque además es cierto que en épocas de globalización estamos cada vez más conectados- se trata de delimitar fronteras. Se trata de esta acción de mantener fronteras lo que establece la identidad, y no solamente la cultura, aunque esta también define la identidad. En un planteamiento así podemos estar o no de acuerdo, teniendo en cuenta que hoy los límites, las fronteras, lo divisorio, son concepciones líquidas, o sea, cada vez más las personas se desplazan, tienen mayor accesibilidad, movilidad, intercambian, se mezclan. Considero que esos límites o fronteras a los que se refiere Giménez los establece el individuo o la sociedad casi naturalmente y surgen del repertorio cultural capaz de acumular y mantener y que, por tanto, será algo constante y presente aun cuando o tras influencias culturales comiencen a tener también presencia. Entonces, esos límites y fronteras ayudan a imponer, sostener, salvaguardar la identidad.

Llegado a tal punto, esta investigación pretende particularmente abordar un concepto nacido de la conjunción de los conceptos tratados antes, y es el concepto de identidad cultural.

La identidad cultural ha sido una denominación que ha interesado a muchos investigadores sociales cuando pretenden estudiar a cabalidad un grupo y su cultura y aquello que los define. Teniendo en cuenta la importancia que Hall (1996) le confiere a la identidad, estudiándola y viéndola siempre al interior de contextos históricos y prácticas culturales específicas, y visualizando la cultura como esos rasgos particulares que asumen los sujetos, aunque no sean estables y de por

vida, podríamos afirmar que la identidad cultural es eso que comparte una comunidad o grupo de personas, que los distingue y les confiere unidad, que los marca y los diferencia, es lo que comparten con otros sujetos de su comunidad. La identidad cultural permite que los sujetos se reconozcan como miembros de un grupo, que digan pertenecer a él y estén conscientes de por qué pertenecen. Su cultura tiene rasgos inevitables que los diferencian de otras culturas, que les permiten anunciarse como no iguales, y definirse por su diferencia.

El antropólogo estadounidense Conrad Kottak ha ofrecido un concepto bastante esclarecedor de lo que convendría a esta investigación entender por identidad cultural y son “todos aquellos rasgos culturales que hacen que las personas pertenecientes a un grupo humano y a un nivel cultural (...) se sientan iguales culturalmente” (Kottak, 1994, p.64).

Para la autora Olga Lucía Molano, quien ha realizado varios estudios acerca de la identidad cultural, este no es un concepto estático e invariable, sino que está en constante evolución. ¿Cómo, pues, podemos percibir, definir, dar cuenta de la identidad cultural en un pueblo? Muchos autores, entre ellos Molano, han referido que estos aspectos se encuentran o pueden detectarse en la lengua, los ritos, las costumbres, los sistemas de valores o creencias. Molano dice que la identidad cultural solo es y puede manifestarse a través del patrimonio, o sea, como Hall, le confiere ese innegable vínculo con la historicidad. “La identidad está ligada a la historia y al patrimonio cultural. La identidad cultural no existe sin la memoria, sin la capacidad de reconocer el pasado, sin elementos simbólicos o referentes que le son propios y que ayudan a construir el futuro” (Molano, 2007, p.74).

El importante investigador latinoamericano Jesús Martín Barbero, también defiende la noción de identidad cultural e historia: “la identidad cultural está en la historia y no es una esencia que estaría incontaminada en el pasado” (Martín Barbero, 1991, p.26).

Ignacio González-Varas, profesor titular en la Universidad de Castilla, se ha preocupado por la investigación acerca de cuestiones sobre patrimonio cultural, y dentro de sus estudios ha definido muy acertadamente el concepto de identidad cultural: “La identidad cultural de un pueblo viene

definida históricamente a través de múltiples aspectos en los que se plasma su cultura, como la lengua, instrumento de comunicación entre los miembros de una comunidad, las relaciones sociales, ritos y ceremonias propias, o los comportamientos colectivos, esto es, los sistemas de valores y creencias (...) Un rasgo propio de estos elementos de identidad cultural es su carácter inmaterial y anónimo, pues son producto de la colectividad” (González-Varas, 2000, p.43).

Muchas investigaciones acerca de las nociones de identidad cultural, además de resaltar su carácter histórico, su tendencia al auto-reconocimiento en el plano individual y colectivo, el ser “una especie de reflejo de la imagen social” (Jacks, 1993, p.28) suelen hacer hincapié en la importancia del estudio de los contextos. Conciben al contexto como la fuente de la cual emana la cultura, los rasgos de los cuales se va apropiando un grupo determinado. La cultura y sus elementos cobran sentido en un determinado contexto.

Existen debates interesantes alrededor de las identidades culturales y tienen que ver con maneras de asumir dicho concepto. Existe la propuesta esencialista, que le preocupa el cómo concebir una identidad única y estable, y que sostiene que la identidad es algo que está completamente construido y asentado, que se distingue de otras identidades, se conforma por imágenes negativas y positivas, y pone énfasis al cómo resistirse a la influencia del contrario.

Esta investigación no se encuentra en consonancia con la propuesta esencialista, sino, como hemos mostrado desde el principio, concibe la identidad como algo cambiante y vivo. Por eso es más conveniente en este caso una propuesta como la contingente, cuyos referentes son Stuart Hall y Paul Dugay (1996), y que concibe la identidad a la interior de los procesos móviles, multidireccionales y creativos; la identidad negociada entre lo global y lo local, niega la existencia de las identidades auténticas y originarias sino que afirman que las identidades son elementos relacionales e incompletas en proceso, o sea, múltiples, cambiantes y fragmentadas.

En la compilación *Cuestiones de Identidad Cultural* (Hall y Dugay, 1996), confluyen diversos autores que ofrecen acercamientos y definiciones interesantes sobre dicho concepto, y el libro es en sí un debate atractivo en torno a la identidad, la cultura, y la identidad cultural.

El sociólogo y filósofo Zygmunt Bauman (2006, citado en Hall y Dugay 1996, p.40), por su parte, se refiere al problema moderno de la identidad, y dice que dicho problema “era cómo construirla y mantenerla sólida y estable”, sin embargo, dice, “el «problema *posmoderno* de la identidad» es en lo fundamental cómo evitar la fijación y mantener vigentes las opciones. En el caso de la identidad, como en otros, la palabra comodín de la modernidad fue «creación»; la palabra comodín de la posmodernidad es «reciclaje»”.

Muchos debates giran alrededor de cuán líquidas pueden llegar a ser las identidades en un mundo de globalización, cuán poco sólidas y consolidadas, cuán adaptables y desechables. “Y de ese modo la dificultad ya no es cómo descubrir, inventar, construir, armar (e incluso comprar) una identidad, sino cómo impedir que esta se nos pegue. La identidad bien construida y duradera deja de ser un activo para convertirse en un pasivo. El eje de la estrategia en la vida posmoderna no es construir una identidad, sino evitar su fijación” Bauman (2006, citado en Paul y Dugay, p.51).

Como vemos hay un afán por el estudio de las identidades en tiempos presentes. Hay quienes plantean que hay en los nuevos contextos pérdida de las identidades, o que unas identidades se “tragan” y fagocitan a otras, pero hay quienes, como Gilberto Giménez, remarcan la idea de las fronteras, y que en dichas fronteras y su solidez está el secreto de las identidades, en la resistencia de los sujetos para mantener sus culturas. Son estas cuestiones muy debatidas en estos tiempos, si realmente esas fronteras son sostenibles o no.

Los debates sobre identidad e identidad cultural, no pueden ser debates enclaustrados sino abiertos y reflexivos, hay que asumir los conceptos en los tiempos presentes como conceptos plurales y tolerantes. Desde que esta investigación introduce el concepto de hibridación, está optando por una manera de asumir la identidad cultural, o sea, la identidad cultural, con sus matices,

su hibridez, sus ligamientos, las identidades culturales fronterizas, o las que se construyen a través de la experiencia, no las identidades estáticas.

1.4 Latinos, hispanos, mexicoamericanos, ¿cómo nos identificamos?

Debido a las grandes migraciones a lo largo de la historia de los Estados Unidos, se han buscado algunas soluciones terminológicas para agrupar a los migrantes y sus descendientes en dicho país. La acción de definir a una población, ya sea por su origen, raza, idioma, resulta un factor que no logra siempre un consenso social total. El caso de la comunidad mexicana en Estados Unidos lo demuestra: ha n s ido l la+mados hi spanos, hi spanoamericanos, l atinos, l atinoamericanos, mexicoamericanos, chicanos.

Si bien no es propósito de esta investigación ahondar en cada una de estas definiciones, sí es de gran importancia plasmar qué términos son manejados hoy y dentro de la comunidad mexicana en Estados Unidos, cuáles toleran y cuáles no, o cuán inclusivos o no pueden ser dichos términos.

En muchas ocasiones los vocablos hispano y latino se identifican como sinónimos, se emplean indistintamente, s in e mbargo no t ienen pr ecisamente por qué s er ho mólogos. Incluso, e xisten quienes no a ceptan ni nguno de los dos términos y deciden identificarse según su país de origen. También hay quienes optan con más frecuencia por el término latino que por el de hispano, vocablo que comenzó a usarse para nombrar a la comunidad de habla o raíces españolas a partir del Censo de población de 1980 (Cortina, 1988, p.13). Latino comprende a todas las personas provenientes de países de América Latina, mientras que hispano denomina a los descendientes de un lugar o cultura en la que se habla español.

En l as en trevistas r ealizadas p ara es ta i nvestigación, al gunos d e l os entrevistados e legían l os términos latinos, o mexicoamericanos, y en menor medida el de hispano, por eso resulta importante esclarecer los significados de dichos vocablos.

El diccionario de Oxford (1989) contempla que *latino* (adj.) es “Relativo a los pueblos en los que se habla alguna lengua procedente del latín, o a sus habitantes”, y *latinoamericano* “Relativo a los

países de América que fueron colonizados por países europeos de origen latino (España, Francia y Portugal) o a sus habitantes”.

Por otra parte, el diccionario de Oxford (1989) propone que *hispano* (adj.) es “Relativo a las personas de origen hispanoamericano que viven en Estados Unidos de América”, e *hispanoamericano*, “Relativo a los países de América que fueron colonizados por España o a sus habitantes”.

Una encuesta publicada en Pew Research Center (2015), reveló que la mayoría de los que son denominados hispanos o latinos no acepta totalmente esos términos, sino que suelen identificarse más con el país de origen de su familia.

Sólo el 24% de los hispanos prefieren una etiqueta que habla de una gran etnia, como lo hacen los términos hispano o latino. La mayoría –51%- dijo utilizar la identidad nacional (...) Sólo el 21% dijo emplear con frecuencia el término estadounidense para describir su identidad”.² La encuesta arrojó además que un 37% se identificaban como miembros de “alguna otra raza”, con lo cual se adherían a términos como mexicano, hispano o latino. No obstante, para la Oficina del Censo las categorías anteriores –hispano, latino- no se refieren a la raza de la persona, sino al origen, y que personas que identifican su origen como español, hispano o latino pueden ser de cualquier raza³.

El diccionario de Oxford, por su parte, no contempla el concepto de mexicanoamericano, vocablo que, en ocasiones, es también referido como Mexican-American, o mexicano-americano. Este es el término, además de chicano, que más se utilizó por los entrevistados en el momento de definir su identidad cultural. El vocablo es utilizado para identificar a ciudadanos de los Estados Unidos

2

Cohn, D y Passel, J (2015). Size of U.S. Unauthorized Immigrant Workforce Stable After the Great Recession. Recuperado de <http://www.pewhispanic.org/2016/11/03/size-of-u-s-unauthorized-immigrant-workforce-stable-after-the-great-recession/>

3

United States Census. (2017). Recuperado de <http://www.census.gov/topics/population/race/about.html>

mexicanos o descendientes de estos. No obstante, para Néstor Rodríguez, el primer catédrico mexicano en la Universidad de Houston, dice que el mexicano es mucho más que eso, según él, “un grupo social de ascendencia mexicana que se formó en los Estados Unidos en un contexto histórico de minoría, de exclusión social, con una subcultura basada en esa experiencia y, en muchos casos, con una separación inmensa de la sociedad mexicana” (Rodríguez, 2008, p.63).

1.4.1. Pocho, cholo, pachuco: todas las derivaciones del mexicano en Estados Unidos

No han sido pocas las maneras de nombrar, a lo largo de la historia de las migraciones fronterizas, a los mexicanos en Estados Unidos. Desde chicano, denominación que surge a finales del siglo XIX y principios del XX y que agrupó, despectivamente, al migrante de origen mexicano que trabajaba en labores agrícolas o en la industria ferroviaria estadounidense.

En las década de los años 40 y 50 del pasado siglo (Galeana de Valadés, 2008, p.90), comenzó a darse una novedad dentro de una parte de la población de origen mexicano en Estados Unidos, y fue el surgimiento del pachuco. Esta palabra nombró a las cuadrillas o grupos de trabajadores chicanos, muchos de los cuales vivían en barrios de migrantes considerados marginales, utilizaron un vestuario peculiar que se le llamó ZootSuit, -por lo que también eran llamados zootsuits- y representaban la imagen del obrero en los Estados Unidos. El pachuco llegó a implantar el lenguaje caló, que utilizaba indistintamente palabras de inglés y del español para comunicar. Por lo pintoresco de su vestuario y su irreverencia juvenil, los pachucos llegaron a considerarse contestatarios, jóvenes en busca de una identidad. Refiriéndose a los pachucos Octavio Paz escribió en *El Laberinto de la soledad*: “El pachuco no quiere volver a su origen mexicano; tampoco –al menos en apariencia– desea fundirse a la vida estadounidense. Todo en él es impulso que se niega a sí mismo, nudo de contradicciones, enigma. Y el primer enigma es su nombre mismo: pachuco, vocablo de incierta filiación, que dice nada y dice todo... Queramos o no, estos seres son mexicanos, uno de los extremos a que puede llegar el mexicano” (Paz, 2008, p.12) Ni completamente

mexicanos, ni completamente estadounidenses, los pachucos, valiéndose de ambas culturas, trataron de implantar y definir una propia.

Cholo, por su parte, ha sido otra de las formas de referirse a la población de origen mexicano en Estados Unidos –aunque se ha utilizado para nombrar a otros latinos muchas veces-, por su color mestizo y rasgos indígenas. En ocasiones también este vocablo es visto como sinónimo de resistencia social o asociado a la búsqueda de la identidad, y también ha sido asumido como algo peyorativo.

Asimismo, el pocho, que alude al mexicano “agringado o desnacionalizado” (Arce, 2014, p.20) también es el nacido en los Estados Unidos de origen mexicano y que se encuentra asimilado, habla perfectamente el idioma inglés y tiene incorporadas las costumbres anglosajonas, por tanto, es el sujeto al que en México llaman gringo y en Estados Unidos los perciben como mexicanos, por sus rasgos físicos.

El término pachuco, al pasar la moda zoot-suit, cayó en desuso. No obstante, podemos ver que los vocablos pocho y cholo se siguen utilizando dentro de la comunidad mexicana, aunque menos que chicano o que mexicoamericano. Solo una de las entrevistadas para la investigación se definió como chola.

Vale destacar que los vocablos pocho o cholo, no cargan con la militancia, o sea, el sentido de pertenencia política al movimiento chicano, que tiene dentro de la comunidad mexicana en Estados Unidos la palabra chicano, que apela a su vez por una identidad cultural específica.

1.5 Chicano, el término

Hay expresiones que, por su amplitud, se hace imposible encontrarles una definición única, pues dependen del contexto histórico-social o de los escenarios donde se enmarcan y cobran sentido. Si un término se ha impregnado de significaciones, connotaciones y divergencias, es el de chicano. Cuando esta investigación inició, la búsqueda documental, en su mayoría, develaba que el vocablo chicano primeramente incluía sólo a los habitantes que nacían en territorios estadounidenses que

pertenecieron anteriormente a México como Utah, Texas, Arizona, California, Nuevo México, entre otros. También el término sumó acepciones que lo atribuyen a los mexicanos o descendientes de estos en Estados Unidos, pero una definición así carga con muchísimas imprecisiones, pues no todos aceptan o asumen el término por igual. Por eso es necesario esclarecer que el término chicano no es aceptado por toda la comunidad de ascendencia mexicana en los Estados Unidos, ya que también lo asumen o perciben como una manera despectiva de nombrarlos. El término tenía una connotación “clasista y racista” (Arce, 2014, p.20).

Por otra parte, muchos coinciden en la definitiva confluencia de los términos chicano y mexicanoamericano: “Para algunas personas los términos mexicano-norteamericano y chicano son sinónimos, mientras que para otros no significan la misma cosa. Aunque ha sido esa duda, hoy día, estos términos han llegado a ser considerados categorías similares” (Corcoran y Segal, 1995, p.1). Para otros no tienen por qué ser necesariamente iguales. Hay quien prefiere llamarse mexicanoamericano a secas, o está el mexicanoamericano que también se visualiza chicano.

El concepto que brinda la Real Academia Española, por su parte, es el siguiente: “Se dice del ciudadano de los Estados Unidos de América perteneciente a la minoría de origen mexicano allí existente”. Pero a catarnos a un concepto que visualice y homologue lo chicano con ciudadanía, sería restringir el amplio sentido de este.

La estancia en una ciudad como Los Ángeles, la permanencia y contacto con los ciudadanos, principalmente con mexicanos o descendientes de mexicanos allí, permitió verificar que no todos asumen por igual dicho término, que unos lo aceptan y otros no, que ha sido una palabra en pugna, con matices según la etapa histórica a la que se ha asociado. El contacto directo con los entrevistados para esta investigación deja al descubierto varias premisas: No todo el chicano nació en los Estados Unidos; no todos los mexicanos en Estados Unidos o sus descendientes se asumen como chicanos; reconocerse como chicano implica una manera de militancia, un compromiso, o una

manera de manifestar orgullo por la raza; se puede no ser mexicano o descendiente de mexicano y asumirse como chicano.

De acuerdo con estas rápidas aseveraciones, es de interés para la investigación exponer las distintas connotaciones del concepto de chicano y llegar a uno por el que se rija el presente trabajo.

El término proviene, de acuerdo a algunos estudios, directamente de la palabra *mexicano*, de esta se extrajo la voz *xicano*, y se asumió la *x* en forma de *ch*, dando lugar entonces al vocablo *chicano*.

Como se ha tratado de dar a entender, chicano no ha sido un término con una definición estática en la historia de los mexicanos en Estados Unidos, sino que ha sido utilizado en varios contextos que lo han dotado de significación. La palabra chicano se utilizó para nombrar al obrero emigrante de origen mexicano que llegaba a los Estados Unidos a trabajar en las labores que el estadounidense no hacía. Puede decirse que era una denominación peyorativa, la manera de aludir a una minoría relegada por el color de su piel, y caracterizada por la pobreza y la marginación social. Chicano era “una categoría social de bajo estatus para referirse a un obrero eventual, transitorio, básicamente asignado a las labores agrícolas, relegado por ello a una categoría secundaria (Ramírez, 2003, p.9).

En la década de 1940, con el surgimiento del pachuco y el sentimiento de orgullo y diferencia que se experimentó entonces, hubo una necesidad de reivindicar la raza, insertarse dentro de la cultura estadounidense sin relegar su pasado mexicano, o sea, crear un espacio propio de tolerancia cultural en la sociedad. Pero la figura del pachuco fue fuertemente controversial, al punto de que el término llegó a adquirir un significado que adjetivaba a esta población como “vagos”, “pillos”, “maleducados”.

Fue a partir de la década del 60 que el término chicano se dotó de una connotación meramente política, teniendo como trasfondo las luchas del sector laboral chicano, las manifestaciones por los derechos civiles de 1960 y 1970. A partir de este momento, la chicana comenzó a visualizarse como una comunidad fuerte, asentada, capaz, reconocida, cultural y sociopolíticamente resistente. El término chicano tiene un sentido progresista, que nombra a un grupo capaz de construir una

identidad cultural dentro de una cultura tan fuerte y dominante como la anglosajona. La comunidad chicana ha reinterpretado tanto la cultura mexicana como la estadounidense, y ha tratado de implantar la suya propia. “ Presionado a defenderse de la marginación y el dominio político, económico y social de una mayoría estadounidense dominante, intentó fracturar la relación de dependencia y retomó el término chicano con toda su carga ideológica, para hacer frente a esa sociedad” (Ramírez, 2003, p.9).

La palabra se ha utilizado para nombrar a la comunidad, a los mexicanos e hijos de mexicanos nacidos al norte de la frontera, para nombrar un movimiento político y también artístico, para aludir al sentido de pertenencia. “Se defendió la referencia por este término como declaración de autoafirmación, ya que habla de lo que es autóctono y sincrético en la experiencia histórica” (Gómez-Quñones, 2004, p.19).

Vale indicar que el chicano ha sido discriminado de una u otra parte de la frontera. En territorio estadounidense por ser considerado el emigrante sin ciudadanía legítima, y en territorio mexicano se le ha llamado muchas veces “pocho” o “pocha” de manera despectiva, al pretender decir que son o quieren ser iguales a los gringos, negando entonces sus raíces. La alternativa de esta comunidad ha sido autodefinirse, sencillamente, como chicana, y manifestarse como tal, y tener una cultura que nace de la hibridez, de la fusión.

Hoy día, cada vez más, visualizarse como chicano es una cuestión individual. Algunos lo identifican con el reconocimiento a las raíces, otros a la mezcla de ambas culturas, hay quienes prefieren llamarse mexicoamericanos o latinos. Incluso, llama la atención cómo muchos latinos, sin tener origen mexicano, se autodenominan también chicanos.

Esto sucede porque el término chicano carga, indudablemente, con una connotación política. Ser chicano es también una manera de asumir la vida, y asumirse, de identificarse culturalmente. “El término chicano es, pues, un término claramente revolucionario, que evoca en síntesis la lucha de un pueblo, de una cultura por pervivir y afirmarse en un ambiente hostil” (Peñuelas 1978, p.133).

Por otra parte, los chicanos que son conscientes de llado político de la palabra, ven en la categoría mexicano una dosis de querer ser aceptado, de ser aceptado socialmente. Depende también de la generación a la que pertenezca la persona de origen mexicano, de su relación con México o sus familiares mexicanos o del tiempo que hayan permanecido viviendo en los Estados Unidos.

En una encuesta realizada a parte de la población de mexicana del Este de Los Ángeles, por el Centro de Estudios Chicanos de UCLA (Rodríguez, 2001, p.56) el 34.6% de los encuestados entiende el término chicano como identidad política, el 24.1% la entiende como descriptiva del origen mexicano, 18% contestó que no sabe los que quiere decir chicano y el 22.6% no quiso contestar a la pregunta.

La palabra chicano hoy significa mucho más que identificarla con los mexicanos o descendientes de estos nacidos en Estados Unidos. En esta investigación, dicho vocablo se revela como una cuestión cada vez más personal, como la manera individual de militancia (o no) que tiene el mexicano: “El término Chicano abarca todo un universo ideológico que sugiere no sólo la audaz postura de autodefinición y desafío, sino también el empuje regenerativo de autovoluntad y de autodeterminación, potenciado todo ello por el latido vital de una conciencia de crítica social; de orgullo étnico-cultural; de concientización de clase y de política” (Villanueva 1985 citado por Ramírez, 2003, p.10).

1.6 Concepto vórtice: identidad cultural chicana

El hecho de que el chicano ha sido un pueblo conformado en constante oposición, que nace de un conflicto y ha estado marcado por continuas luchas, demandas y reivindicaciones, la cultura e identidad chicana también se ha gestado por oposición; por forcejeo entre la implantación o penetración de una cultura sobre otra, y el deber de mantener una “autocultura” –si podríamos llamarla de ese modo- que se han agenciado los mismos chicanos y que algunos no de finen como estadounidense ni como mexicana propiamente, sino como chicana. “Nuestra insistencia en

llamarnos nosotros mismos Chicanos, se apoya en la realidad de que no somos únicamente un grupo minoritario más en los Estados Unidos. Rechazamos los juegos semánticos de sociólogos y mexicanos 'blanqueados' que frenéticamente nos identifican como: México-americanos, hispano-americanos, latino-americanos, de habla hispana, de apellido hispano, americanos de ascendencia mexicana, etcétera” (Villanueva 1985 citado por Ramírez 2003, p.10).

Sin embargo, no todas las generaciones de chicanos –y a qué se desempeñan un rol importante factores como la clase social- asumen el tema sin prejuicio. Aunque ya no tiene la connotación política que por la coyuntura el término adquirió en los años 60, sigue cargando con esa dosis de diferencia identitaria, de orgullo étnico, de acto de pertenecer. Hay quienes defienden el término, asumiendo la connotación política que este implica, y otros prefieren llamarse mexicoamericanos, y alejarse de las implicaciones ideológicas que sí tiene aún la palabra chicano. No es un término con poca carga semántica, sino todo lo contrario, porque lleva en sí una carga histórica importante. Es innegable, por otra parte, que de acuerdo a las realidades existentes, ha ido mutando su significado, evolucionando, cambiando.

Hoy lo chicano, más que un término para denominar a una comunidad que libra la pelea por su posicionamiento en la sociedad estadounidense, se ha convertido en una manera de asumirse, de manifestarse social y culturalmente, una forma de distinción, que tiene referentes culturales específicos que se diferencian de otras comunidades de migrantes en Estados Unidos.

La chicana es una cultura que tiene un acervo de costumbres específicas, muchas heredadas directamente de la cultura mexicana. Tiene marcas específicas en el idioma y podría decirse que el tema del idioma es un punto neurálgico para esta comunidad, un trauma persistente que puede verse en las entrevistas realizadas durante la investigación. Es también la vía para transmitir elementos de la cultura madre.

En muchas ocasiones combinan el inglés y el español, dando lugar a lo que llaman *espanglish*. Bien dejó escrito de Saussure (1945, p.132) en su *Curso de Lingüística General* que el lenguaje

genera identidad y es una manera de manifestación de la identidad: aunque a veces no es necesaria la correspondencia, hay identidad cuando un mismo “trozo” de sonoridad se corresponde con una misma significación en diferentes situaciones.

Así, podemos ver cómo entre la comunidad chicana se utiliza en ocasiones la palabra *parkear* para referirse a la acción de estacionar el auto, y que proviene del inglés, del verbo *park*, y podrían citarse infinidad de ejemplos. “But Chicano Spanish is a border tongue which developed naturally. Change, *evolución, enriquecimiento de palabras nuevas por invención o adopción* have created variants of Chicano Spanish, *un nuevo lenguaje. Un lenguaje que corresponde a un modo de vivir. Chicano Spanish is not incorrect, it is a living language*” (Anzaldúa, 1999, p. 76).

Para algunos investigadores, los años 60 marcan una fecha delimitadora y clave para el estudio de la cultura chicana, pues hay una constante búsqueda y un interés por conocer la historia y la cultura chicana, más aún con la publicación en 1967 del poema *Yo soy Joaquín*, de Rodolfo Córky González, que los hace volver sobre la historia y la cultura mexicana.

La cultura chicana es una cultura con un repertorio de canciones, mitos, cuentos, leyendas que se manifiestan distintamente, muchos de estos adoptados de la cultura mexicana o asociados a México. Pueden verse en barrios donde reside gran parte de esta comunidad desde el uso de colores más llamativos al pintar las fachadas de las casas, hasta el uso de trajes de charros para los festejos. La concepción de lo que significa la familia y el espacio familiar es sumamente importante para ellos. Diversos símbolos, leyendas o héroes se han mantenido o tomado una forma homóloga a la cultura estadounidense: en los cumpleaños se cantan “Las Mañanitas” o “Happy Birthday”, tienen panaderías donde se fabrica pan dulce, tienen leyendas como “La Llorona” y la “White Lady”.

Es innegable el interés constante por la historia mexicana, por la búsqueda y mirada hacia los orígenes y antecedentes, que básicamente son la historia de México: Chichén Itzá o Teotihuacán siguen siendo lugares de referencia a las raíces indígenas y así lo reconocen. En términos religiosos,

muchos veneran a la Guadalupe, o mantienen vivo el mito de Aztlán, aludiendo al lugar de origen del pueblo mexicano, y por tanto a sus raíces.

El chicano ha sabido moverse entre la cultura de sus ancestros y la cultura del país donde nació, o sea, la anglosajona, y ha sabido, además, procurarse rasgos muy únicos en la búsqueda y afirmación de su identidad, por lo cual ha devenido en un sujeto bilingüe, con facilidad para moverse entre una cultura y otra. La cultura chicana ha sido también un nicho de resistencia frente a la cultura estadounidense. Se ha distinguido por formas artísticas muy particulares, ya sea en el ámbito de la música, el baile, el teatro, la poesía -prácticamente inventaron un género de la poesía, al que nombraron poesía bilingüe, donde se usa tanto el inglés como el español-. Tienen tradiciones muy específicas devenidas de la cultura mexicana y que se reflejan por ejemplo, en la medicina tradicional, en formas curativas, en los juegos. Vale referir que la comunidad chicana carga con los problemas de discriminación y estereotipos impuestos por la comunidad anglosajona, que los tilda muchas veces de vagos, bebedores, machistas, o a la mujer de sumisa.

No todos los mexicanos o descendientes de mexicanos en los Estados Unidos se asumen como chicanos –como ya se ha dicho- o ni tan siquiera aceptan o tienen que ver con los rasgos de la cultura chicana que se han estado exponiendo. Depende en gran medida de la generación a la que se pertenezca. Si se es chicano o mexicanoamericano de primera generación, casi siempre se está muy cerca de los elementos devenidos de la cultura mexicana por herencia directa de los padres, y puede también pasar en la segunda generación. Tratan en sus hogares, por ejemplo, de transmitir la cultura originaria para la preservación de esta, puede verse en que persisten en mantener el español, aunque el aprendizaje del inglés sea imprescindible en la sociedad en que se desenvuelven y de acuerdo a las normas sociales que la rigen. Por eso casi siempre ha sido la segunda generación la que suele lanzarse e involucrarse con los movimientos políticos, pues siente la necesidad de definir su identidad –ellos mismos a veces dicen que se encuentran en un limbo, en México los tratan como “gringos” y en Estados Unidos como mexicanos, así se muestran algunas de las entrevistas

realizadas-, que está más lejos de México y se mueve entre lo que les enseñan sus padres y lo que aprenden en el país donde nacieron y se formaron.

No obstante, ya la tercera generación se encuentra un poco alejada en el tiempo de los orígenes, aunque ha y quien siempre se vuelve a ellos. Podríamos estar de acuerdo con la siguiente cita de Jürgen Habermas (2004), al tener en cuenta que cuestiones como la identidad y la cultura a veces son procesos heredados, incorporados, que se dan de manera “inconsciente” aunque podamos tener un grado de conciencia política o activista, también es cierto que “Los miembros de una nueva generación deben tener la posibilidad, y saber, además, que tienen una posibilidad realista, de decir no a las tradiciones heredadas. Deben poder decidir con qué elementos de una rica tradición quieren continuar y cuáles quieren rechazar. Porque en una sociedad compleja, en la que confluyen muchas tradiciones opuestas, la vitalidad de una tradición fuerte sólo puede mantenerse bajo las condiciones de una opción de salida” (Habermas, 2004, p.68).

La identidad cultural chicana nos sitúa frente a la discusión nada simple de las identidades culturales en general, más aun cuando hablar de estos términos en un panorama como el actual puede resultar complejo.

“Las identidades culturales se establecen mediante redes simbólicas de sentimientos, pensamientos y prácticas culturales comunes que posibilitan la asignación de sentido a las acciones sociales, y con ello las identidades se reconstruyen o recrean (...). Esto nos conduce a un escenario cultural donde ocurren procesos globales de hibridismo, o sincretismo cultural en los que perviven identidades profundas o resistentes” (Arce, 2014, p.34).

El mundo globalizado, la Era de las Comunicaciones, el pensamiento posmoderno, o cualquier categoría que se le quiera asignar a la forma en que vivimos y nos comunicamos hoy, ha venido a reconocer las identidades culturales como procesos fluidos y cambiantes.

La globalización supone el rompimiento de las geografías impuestas, la disolución de las fronteras. Habla del sujeto que hoy se mueve con facilidad, que ha tenido la experiencia de visitar

varias ciudades, incluso de vivir en otros países, y por ende, conocer, practicar, asimilar y hasta incorporar esas otras culturas. Se refiere, además, a ese espacio de intercomunicación donde todos, de alguna manera u otra, confluyamos. Por tanto, el proceso de construcción de identidad es un panorama que se presenta como tal es un fenómeno complejo, más cuando ya no es legítimo hablar de identidades fijas, establecidas, identidades puras, estáticas y definidas. Más bien conviene hablar de una de un ir y venir de estas, o sea, la relación un tanto dialéctica que tienen las identidades en la sociedad actual.

Tal es el caso de una identidad cultural como la chicana, inserta en ese flujo constante de intercambio entre la cultura de sus ancestros y la del país donde nacieron y al cual pertenecen. Por una parte está el afán de mantener la cultura originaria –y se manifiesta principalmente en el movimiento chicano de los años 60, y por otro el proceso de asimilación y aceptación de un sistema económico, político y social del cual forma parte.

Por eso, hablar de una identidad única, compacta y homogénea es completamente erróneo. Ni tan siquiera todos los chicanos o mexicoamericanos se visualizan como tales, unos se identifican más con la cultura mexicana, otros con la estadounidense, lo cual puede verse en las respuestas que brindan los entrevistados. Los chicanos o los mexicoamericanos se han desabotonado una y otra vez la camisa de la que habla Hobsbawn (1997) según lo que cada cual prefiera, o según la enseñanza que han recibido o la experiencia de vida que hayan tenido. Como se dijo anteriormente, las cuestiones sobre identidad cultural chicana no son iguales en todos los sentidos, las personas han asumido este concepto según su experiencia y sus verdades.

Si bien es cierto que luego de la Segunda Guerra Mundial la identidad cultural chicana se muestra en la figura del pachuco, es con el movimiento chicano de los años 60 que se fortalece la construcción de la identidad cultural de este grupo. Fueron estos años un espacio importante para unificar sentimientos, aspiraciones, ideas como comunidad y para la concepción de lo que entendemos por su identidad.

A través de los movimientos sociales se construye una realidad cuyo fundamento lo constituyen formas específicas de conflictos sociales. En el caso de los migrantes, el conflicto al que se enfrentan se relaciona con la reconstrucción de una identidad social, cultural y política, por lo que deben hacer valer su comportamiento de grupo (*collective behavior*) ante el otro. Es decir, con los movimientos sociales se constituyen identidades colectivas, 'proceso en el cual diferentes individuos confluyen en una experiencia aglutinándose en torno a un objetivo que los identifica como grupo y generando una solidaridad colectiva que se sobrepone a las distintas perspectivas individuales' Valenzuela (1998, citado en Herrera, p.9).

Era necesaria una sublevación por parte de la comunidad chicana, y que por tanto muchos chicanos en vía de asimilación total se percataron de que la "norteamericanización" implicaba una pérdida de sus valores culturales arraigados en su origen mexicano, es decir, un *autoetnocidio* que finalmente no conduciría a la aceptación total por parte de la población anglosajona dominante. Es aquí donde se presenta el síndrome del hijo pródigo, o sea, un cambio de actitud que conlleva una toma de conciencia, una revalorización y acercamiento de la imagen étnica y la cultura materna que había sido abandonada (Ramírez, 2003, p.11).

Sin dudas, este movimiento social cristalizó el sentimiento colectivo, de comunidad, de los chicanos. La tensión que en momentos como estos se crea hacen que florezca una organización, un sentido común que aúna a las personas y comienzan a sentirse identificadas como grupo. Por esta razón, Ibáñez (1999, p.129) llama a los chicanos "héroes culturales", por ser una comunidad que se reveló contra un sistema hegemónico para asentar sus valores, y que ha tenido que transitar por un proceso de sincretismo, identificación, asimilación y resistencia cultural.

Las celebraciones del Cinco de Mayo - conmemora el triunfo del ejército mexicano frente al ejército francés de 1862 - son, para este pueblo, la fiesta de reivindicación de la identidad cultural chicana, un momento donde se recrea el nacionalismo cultural mexicano. Los festejos tienen gran

popularidad en las ciudades con mayor cantidad de emigrantes mexicanos, los conecta de alguna manera con sus raíces porque son espacios de reafirmación de la identidad y que implica una manifestación de autoconciencia.

La identidad cultural chicana – es preciso entenderlo de este modo- no consiste en reclamar la identidad cultural mexicana, sino que es un fenómeno el cual hay que entenderlo en toda su complejidad, donde se mezclan los atributos originarios de México con los aportes de la cultura estadounidense mediante un proceso de hibridación de ambas. Algunos llaman a la identidad cultural chicana la “búsqueda de una tercera cultura que adquiere consenso a partir de los años 60” (Lugo, 2006, p.16).

Tino Villanueva (1980) dice que este fenómeno se genera a partir de un bisensibilismo que ha sido creado por la circunstancia bicultural, ese moverse la cultura chicana entre dos cultura, el coger de una y de otra hace que tenga esa categoría. “Es decir que, como ciudadanos norteamericanos de estirpe mexicana, claro está que nos movemos entre dos culturas: la de la intrahistoria, o sea, la heredada, que a diario seguimos mamando del seno del hogar; y la otra, la oficial, la que formula nuestra vida educativa y que rige nuestro comportamiento profesional de acuerdo con las tradiciones y las leyes anglosajonas-norteamericanas” (p.22).

Llegado a este punto, resulta algo extremadamente importante –y comprueba la flexibilidad que tienen los conceptos de identidad-, que como un mexicano o descendiente de este se desentiende del término chicano, no lo acepta o no quiere pertenecer a este grupo, existen muchas personas de la comunidad latina que se identifican con el término y lo acogen. Así ha pasado con muchos latinoamericanos, el término implica orgullo y militancia y por tanto lo asumen como tal. “Esta forma de autotitularse no se circunscribe al origen mexicano, empuja a hacerse extensivo al resto de latinoamericanos que viven en Estados Unidos” Sánchez (1945 citado en Rodríguez (2001), p. 48).

Según Rodríguez (2001) este suceso en la comunidad latina es un hecho, lo cual no quiere decir que todos los latinos se suman chicanos, tiene que ver en gran medida con las relaciones personales que las personas establezcan en la escuela, o como familia. Sin embargo, “los chicanos se encuentran en fuerte debate respecto a abrir la identidad chicana hacia otras nacionalidades, aunque esto es lo que ocurre en realidad. Los más ortodoxos consideran que no se puede desdibujar la identidad chicana puesto que tiene un contenido político y diluirla en la denominación latina sería despolitizar la identidad” (p.58).

Lo cierto es que se trata de una identidad cultural distinta a la mexicana, donde el chicano se constituye como un sujeto bilingüe, bicultural. La identidad cultural chicana es una manifestación autoconsciente de una comunidad como expresión de sus raíces, de pertenecer, con muchísimos rasgos heredados inevitablemente de la cultura mexicana y con otros que toman e incorporan de la anglosajona, una cultura que se mueve y subsiste entre esas otras dos culturas, con rasgos muy propios, no estáticos, que son elementos identitarios que los distinguen con precisión de otras comunidades, que los hace reconocerse frente a otros, y que se componen de elementos culturales históricos en muchos casos y que se mantienen en el tiempo.

1.7 Se asume el riesgo: el concepto de hibridación

Estando en consonancia con aquellos que han afirmado que la sociedad actual –sin dejar a un lado las épocas que nos han antecedido, por que ni ningún fenómeno es de por sí propio y completamente novedoso- cada día suele ser menos pura, de pocos límites, más convergente, y por el hecho de que este estudio en sí tiene bases en esos planteamientos, se hace necesario retomar un concepto como el de hibridación, propuesto por Néstor García Canclini, que, se sabe, ha despertado fuertes críticas y posiciones que le son contrarias, pero que ha servido para explicar procesos esenciales del escenario actual, posmoderno, intercultural, o como pretendamos llamarle.

Por hibridación García Canclini (1990) entiende los “ procesos socioculturales en los que estructuras o prácticas discretas, que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas” (p.14).

Algunos investigadores le señalan a Néstor García Canclini ser poco crítico en sus definiciones y consideraciones, o ser demasiado descriptivo en vez de ir más en la búsqueda de sentidos de los procesos, o de pecar de ciertos facilismos a la hora de decir que precisamente se puede entrar y salir de la modernidad, y que esta no acabará de una vez con las identidades locales. Aunque puede haber relativismo en esto, el autor de *Culturas Híbridas* propuso un término que, como él mismo luego ha declarado, fue su mejor manera de abarcar las mezclas interculturales, y en eso esta investigación está en consonancia.

Además, si algo competente tuvo –tiene- el concepto de hibridación, fue esa capacidad para poner en tela de juicio nociones que se han manejado por años y han sido objeto de estudio de las Ciencias Sociales. Por ejemplo, la palabra hibridación –mucho ha tenido su autor que aclarar en cuanto a su génesis biológica, ya que algunos han entendido que se refiere a cierto cruce que no procrea, y este lo asume en un sentido contrario- nos lleva a preguntarnos y cuestionarnos, entre otros conceptos y pares opuestos, los de cultura e identidad.

Se sabe que adoptar, asumir, optar en un estudio por esta concepción de hibridación, aliarse a su significado, conlleva también una manera de situarse frente a otras concepciones. Asumir hibridación es una manera de asumir la cultura; asumir hibridación es una manera de asumir la identidad. Se apuesta por no reconocer lo puro, lo completamente “legítimo”, y por una relevancia de los contrastes, de los matices, de esas mezclas indetenibles que cada día pueden verse en, por ejemplo, las ciudades, en las fronteras entre países, y en las que no lo son también. Ese desdibujarse de los límites y las posibilidades de estar en cualquier sitio. “ Cuando se define una identidad mediante un proceso de abstracción de rasgos (lenguas, tradiciones, ciertas conductas

estereotipadas) se tiende a menudo a desprender esas prácticas de la historia de mezclas en que se formaron” (García Canclini, 1990, p.17).

Como decía, adoptar el concepto de hibridación viene a situar a los ya trabajados conceptos de identidad y cultura en arenas movedizas, en sitios inestables. ¿Qué es identidad hoy?, o ¿existe una identidad, por ejemplo, mexicana, cubana, puertorriqueña? ¿Qué es ser, en este caso, un mexicano en los Estados Unidos? Por otra parte: ¿existe una cultura legítima, no influenciada, no penetrada por otras culturas? ¿Qué somos realmente? ¿El producto de un fenómeno que se expande con las migraciones, con la interconexión?

El término viene a complejizar los acercamientos a estos temas. Aquel pensamiento maniqueo y tremendista que decía que las identidades locales iban a ser tragadas por las globales, que la modernidad extinguiría las tradiciones, pasa ahora a un segundo plano. Los procesos sociales han demostrado que las situaciones, las personas, las comunidades, los grupos de indígenas, los grupos de emigrantes, se adaptan, se resitúan, se nivelan. Son capaces de coexistir.

“Hoy existe una visión más compleja sobre las relaciones entre tradición y modernidad. Lo culto tradicional no es borrado por la industrialización de los bienes simbólicos” (García Canclini, 1990, p.38).

Néstor García Canclini en sus diferentes estudios con comunidades de artesanos mexicanos lo ha demostrado: el artesano reconfigura su arte y de esta manera saca provecho también del turista. Los estudios sobre chicanos han dejado a ver cómo hubo un momento en que, para estos conseguir trabajo, optaban por cambiarse el apellido por uno acorde al entorno anglosajón, cosa que ha ido cambiando con la constante perseverancia por el reconocimiento de los chicanos en Estados Unidos. Pero en otro tiempo fue así para algunos. No solo los chicanos, los emigrantes del mundo entero históricamente han buscado estrategias de inserción en las sociedades que por factores políticos, económicos, personales, o de cualquier otra índole, han elegido para vivir: aprenden un nuevo idioma, adoptan una manera de vestirse, o adoptan hábitos ajenos. Todas estas imbricaciones

cada vez mayores en las sociedades contemporáneas, pueden traducirse en una hibridación de las culturas, o de las identidades: “el resultado es un cruzamiento, una interpenetración de objetos y sistemas simbólicos” (García Canclini, 1990, p.150).

Por lo anterior, al plantearse este autor toda su teoría y miradas sobre los procesos de hibridación, propone desplazar, como apunta Goldberg (1994, citado en García Canclini, p.17), el “objeto de estudio de la identidad a la heterogeneidad y la hibridación interculturales”. Esto viene precisamente de los planteamientos que insisten en lo difícil que es hoy separar lo “culto”, lo popular y lo masivo, lo moderno y lo tradicional. Se trata de cómo las formas conviven, se trata de entender que lo rural y lo urbano siguen conectados, que lo distinto, lo tradicional, lo vernáculo sigue trayendo a las grandes urbes, que aunque las ciudades vayan en ascenso, el ser humano guarda una parte que se aferra a lo individual, o lo distintivo, a las raíces.

Donde quizás puede verse una de las generalizaciones de Néstor García Canclini, y por eso esta propuesta genera polémica, es, entre otros aspectos, en el hecho de afirmar que la hibridación llega a desmentir las teorías hegemónicas. Así como ve los cruces entre lo popular y lo masivo, lo ve también entre lo hegemónico y lo subalterno, y a qué estos límites –aun cuando las sociedades funcionen ya bajo otras lógicas- siguen siendo marcados. Lo que sí es indudable es que este concepto de hibridación se alza más desde lo subalterno, es una noción más desde lo popular, una mirada de abajo hacia arriba. El concepto de hibridación –ese concepto social, como deja claro su autor- llegó a mirar las cosas desde otros ángulos necesarios, además de ser un planteamiento esencial en el momento de entender y abordar la comunicación, la cultura, la sociedad.

Entre todos sus planteamientos acerca del concepto y los procesos de hibridación, García Canclini complejiza sus nociones cuando se refiere a la desterritorialización de los procesos simbólicos y su importancia en el momento de explicar las hibridaciones interculturales. A esta investigación, particularmente, este fenómeno le es de interés, pues la emigración desde México hacia Estados Unidos resulta uno de los escenarios continentales más fuertes y constantes en cuanto

a flujos migratorios. No obstante, según García Canclini (1990), “No se borran los conflictos como pretende el neoconservadurismo; se colocan en otro registro: el de una creciente desterritorialización de la cultura: los movimientos populares que reubican su acción en este nuevo escenario combinan la defensa de sus tradiciones propias con una visión de la cultura más experimental, es decir, multifocal y tolerante” (p.20).

Este planteamiento encierra todo el conflicto que tiene en sí el fenómeno migratorio: el acto de irse del territorio donde se nace para adaptarse a otro medio y así traer un repertorio identitario e incorporar otros. Estos flujos migratorios a la larga resultan ser flujos culturales. Los constantes cruces de la frontera de México y Estados Unidos, históricos por demás, son la prueba constante de esta creciente desterritorialización de la que habla Néstor García Canclini, y por ende, de los procesos de hibridación.

Las crecientes olas migratorias han influido de manera tal en el territorio estadounidense y también en su cultura –en mayor grado en ciudades como Los Ángeles, que es además el escenario de esta investigación-, hasta el punto en que ya puede hablarse de un bilingüismo, es el segundo país, luego de México, con mayor presencia de hispanoparlantes; la alta concentración de latinos –en su mayoría mexicanos- al sudoeste del país va en ascenso, los mexicanos allí siguen vendiendo comida tradicional mexicana o vistiendo con ropas de tejidos o colores que remiten a México.

Muchos hablan en términos felices de la gran presencia y la incidencia de los latinos en la cultura estadounidense, sin embargo, otros ven en este fenómeno cada vez mayores indicios de peligro, una amenaza por lo perjudicial que podría ser para la cultura en general de los Estados Unidos esta penetración de culturas foráneas. Así lo ha declarado Samuel Huntington en su ensayo *Reto Hispano*: “La llegada constante de inmigrantes hispanos amenaza con dividir Estados Unidos en dos pueblos, dos culturas y dos lenguas. A diferencia de grupos anteriores de inmigrantes, los mexicanos y otros hispanos no se han integrado en la cultura estadounidense dominante, sino que han formado sus propios enclaves políticos y lingüísticos -desde Los Ángeles hasta Miami-

rechazan los valores angloprotestantes que construyeron el suelo americano. EE UU corre un riesgo si ignora este desafío." (2004, párr.1)

En esa "heterogeneidad multitemporal" de la que habla Néstor García Canclini, donde puede convivir hoy lo diverso, con esas mezclas culturales, siempre hay un componente, así lo afirma, que "no se deja hibridar" (García Canclini 1990, p.18). Es la parte que forcejea en este juego de búsqueda de lo identitario, de la preservación de las raíces, pero que entra y se reacomoda "en medio de conjuntos interétnicos, transclasistas y transnacionales" (García Canclini, 1990, p.18).

La noción de desterritorialización que se da como proceso en los flujos migratorios, no significa para el autor que se anulen las preguntas básicas tan importantes sobre la identidad. Más bien, García Canclini (1990) alude a que "En los intercambios de la simbólica tradicional con los circuitos internacionales de comunicación, con las industrias culturales y las migraciones, no desaparecen las preguntas por la identidad y lo nacional, por la defensa de la soberanía, la desigual apropiación del saber y el arte. No se borran los conflictos, como pretende el posmodernismo neoconservador. Se colocan en otro registro, multifocal y más tolerante, se repiensa la autonomía de cada cultura –a veces- con menos riesgos fundamentalistas" (p.20).

El concepto de desterritorialización, como puede verse, no nos permite mirar las cosas en blancos y negros, ni a ferrarnos en la polaridad de los procesos culturales que se dan en las sociedades, sino a analizar los resultados de los movimientos, de la diáspora latinoamericana. Además, dicho concepto, que vino a reconfigurar consideraciones en los Estudios Culturales en cuanto a teorías, metodologías, y afirmaciones establecidas, marca un recorrido para esa investigación; y es casi un deber asumir los procesos interculturales que se dan en la sociedad contemporánea comprendiendo su sentido, las mezclas culturales y de identidad, ya sea a niveles locales o transnacionales.

Hasta el momento, este capítulo ha pretendido hacer una reflexión de una de las categorías fundamentales de esta investigación: la de identidad cultural chicana. Los autores a los que se acoge

el trabajo se encuentran en consonancia con los planteamientos hechos desde el inicio, que abordan a la identidad y la cultura desde una concepción simbólica, que permite entender un fenómeno como el chicano. Por su parte, el concepto de hibridación viene a ser una herramienta para mirar de manera particular los procesos interculturales que tienen lugar con las migraciones, una mezcla de la cual la sociedad actual no escapa.

CAPÍTULO 2: EL “NEGOCIO” DE LA RECEPCIÓN

La presente investigación selecciona como referente esencial en su trabajo al LTC, a agrupación que llevó a los escenarios de Los Ángeles la obra de teatro chicano *A Mexican trilogy: an American history*. Esta investigación ha analizado, a través de un estudio de recepción, la manera en que el teatro chicano contribuye con la negociación de la identidad cultural chicana. Para dicho estudio de recepción se ha entrevistado a un grupo de espectadores mexicanoamericanos/chicanos –quienes constituyen el público más fiel de LTC- con el propósito de conocer sus distintas interpretaciones de la obra; cómo a través de la obra se puede (o no) reafirmar la identidad cultural chicana; cuánto puede el público reconocerse en la obra y si el teatro constituye un medio efectivo para el reflejo y la reafirmación de la identidad cultural.

Partiendo de que era un interés particular hacer un estudio que se centrara en las personas, y con ellas los espacios donde se desenvuelven, comunican, interactúan, dan sentido a su vida; y teniendo en cuenta además que, al menos desde donde se está visualizando esta investigación, uno de los aspectos más importantes es cómo negocia la gente su identidad, cómo construyen significados, propongo, primeramente, un recorrido por los principales supuestos que sustentan los estudios de recepción. No será el que viene a continuación un capítulo revelador, ya muchísimos otros autores se han encargado de ello.

Por tanto, teniendo presente que lo importante es “¿qué más son las audiencias antes, durante y después de sus interacciones mediáticas?” (Orozco, 2000, p.18), se pretende sistematizar, repasar las nociones de recepción que convienen al trabajo; construir también lo que se asumirá como negociación de las identidades culturales, lo cual constituye uno de los principales ejes, y enfatizar la recepción como proceso necesario en los estudios de Comunicación: lo fue hace unas décadas y lo es hoy. Es, diríamos, una demanda, un compromiso aún con el público, con la audiencia, con los receptores, en general, una deuda con las personas que son parte de estos procesos.

Los estudios de recepción –más en América Latina- han abordado el concepto de mediaciones como una noción fundamental, asumiendo que estas mediaciones traspasan la categoría de medio en sí, para prestar atención a la cultura, y mirar la recepción desde y dentro de la cultura, lo que se traduce en abarcar también los contextos donde se produce la recepción. Resulta conveniente abordar desde esta perspectiva conceptos claves como cultura, identidad cultural, o identidad cultural chicana, teniendo en cuenta que “Los *Cultural Studies* pueden ayudar a comprender las coyunturas de que forman parte, ayudarnos a esclarecer cómo y por qué se originan, en qué consisten, cuáles son sus dinámicas y cómo se puede trabajar para cambiarlas” (Hall, 2010, p.41).

El adoptar el enfoque culturalista en la investigación no significaría situarnos sólo en la parte que influye pero que le es “externa” al receptor, dígase contexto económico, político, social u otros factores, sino que esto viene a complementar la investigación, asumiendo la postura que ha beneficiado más el estudio de los procesos socioculturales y comunicacionales, donde los medios de comunicación no son el centro, sino los interesantes fenómenos que generan.

Los Estudios Culturales se han dedicado a abordar las audiencias abarcándolas etnográficamente, estudiando a fondo sus costumbres, tradiciones, cuestiones de identidad o prácticas culturales, y justamente lo anterior “ha conducido a los estudios de audiencia a ampliar la perspectiva y, con el fin de estudiar los procesos de entendimiento y de interpretación de los mensajes por parte de la audiencia, incorporar al lado del texto (novela, película, programa de televisión, etc.) y del receptor al contexto de recepción, entendido básicamente como contexto social en cuyo interior los mensajes adquieren sentido” (Corominas, 2011, p.3)

2.1 El placer de los sujetos: la llegada de los estudios de recepción

Por años, como se sabe, los estudios de Comunicación resaltaron el rol del emisor en el proceso comunicacional. Asumieron una postura hipodérmica en la que el receptor era la víctima y el emisor un tipo de victimario.

Quienes primero se preocuparon de estudiar qué sucedía y en qué consistían los procesos comunicativos, resolvieron las interrogantes con el fácil ejemplo de una bala: “si una persona es alcanzada por la propaganda, puede ser controlada, manipulada, inducida a actuar” (Wolf 2005, p.13). Esto contenía el primer modelo de comunicación de la *communication research*, la Teoría Hipodérmica o *Bullett Theory*.

Unos años después parece el modelo comunicativo lasswelliano, que finalmente no se alejó mucho de la *Teoría Hipodérmica* en cuanto a seguir reconociendo la falta de resistencia del individuo expuesto al mensaje, pero hacía énfasis en el análisis del emisor, en el contenido del mensaje emitido exclusivamente por ese emisor, y en quien recibe dicho mensaje y los efectos que produce. Obligatoriamente, con el avance de los estudios y las investigaciones, tuvieron que superarse también estos supuestos teóricos, y el ejemplo de la bala debió quedar como referente y aporte esencial de los estadounidenses, porque entendieron que el ejemplo de la bala no bastaba para comprender el proceso de comunicación.

Así, surgieron otros modelos para explicar el fenómeno comunicativo que prestaban atención a la relación emisor-mensaje-receptor, dándole a cada cual el rol que desempeña en el proceso. Se hace necesario mencionar aquí el importante texto *5 tradiciones en busca del público*, de Jensen y Rosengren (1997), y que reúne las cinco grandes tradiciones de investigación que estudian a los públicos; y que constituyen un intento fundamental de comprender la complejidad de las audiencias en las situaciones de comunicación.

La primera de estas tradiciones es la investigación sobre los efectos, que argumenta el tránsito de los efectos directos y a corto plazo, a los efectos indirectos y a largo plazo, donde se transforma la imagen del receptor, pasando de un receptor pasivo a uno más selectivo con los contenidos (Jensen y Rosengren (1997, p.337). Se pregunta qué efecto tienen los medios sobre la audiencia, una audiencia que visualiza, aún, en condiciones unilaterales de comunicación. Busca conocer “el poder del impacto en la audiencia” (Orozco, 1990, p.176).

La segunda de estas tradiciones es la investigación sobre los usos y gratificaciones. Aquí el receptor, cuya actividad en el proceso comunicativo había sido obviada (*Bullett Theory*), y luego un tanto tomada en cuenta (Lasswell y los estudios psicológicos experimentales), ahora puede actuar con el mensaje -siempre pudo, pero esto no lo explicaban las teorías- según sus necesidades: “los mensajes son disfrutados, interpretados y adaptados al contexto subjetivo de experiencias, conocimientos, motivaciones” (Merton, 1984 citado por Wolf, 2005). Una severación como la anterior, que dota al receptor de la capacidad de sentir o de descifrar, no se había planteado hasta el momento. Sin embargo, faltaba por reconocer aún el verdadero rol del receptor en el proceso comunicativo, sus facultades para intercambiar, y hasta negar. En los años cuarenta fue esencial la mencionada *teoría de los usos y gratificaciones* que se preguntaba esencialmente qué hacen los individuos con los medios.

La tercera de las tradiciones vendría a ser el análisis literario, donde se estudian las situaciones de comprensión de la literatura. “El análisis literario se refiere a lo que la estructura de los textos literarios le hace a los lectores más que a lo que los lectores hacen con la literatura” (Jensen y Rosengren, 1997, p.340). Esta tradición centra su atención en el mensaje, no en el emisor ni en el receptor, sino en el texto que se intercambia entre los actores de la comunicación a través de la lectura. El texto, apuntan, es cerrado y el lector es “ideal”.

Por su parte, el enfoque culturalista agrega el estudio del contexto en que se produce el acto de comunicación, se interesa por las prácticas sociales y culturales, fuera de los medios, o sea, el poder de estas en la construcción social de sentido. Lo importante en el acto de comunicación está afuera, más allá del emisor, del receptor y del mensaje; y según esta tradición, hay negociaciones de sentidos por parte tanto del emisor como del receptor, y este tiene la posibilidad de apropiarse críticamente de los significados.

La última de las tradiciones es la referida al análisis de recepción, que incorpora los componentes del proceso comunicativo de las tradiciones anteriores como emisor, receptor, mensaje

y contexto. Aunque esta tradición experimentó más contenciones, puede extenderse a cualquier situación de comunicación. Pone énfasis en el proceso de comunicación, los escenarios en que tiene sentido y las etapas del proceso; y muy importante, contempla que no es solo en el acto donde se realiza la recepción del mensaje, sino antes y después, tan así que llega integrarse con la vida cotidiana. “Hay escenarios presenciales y no presenciales en los que continúa la recepción y negociación de significados” (Orozco, 1990 p.179), o sea, no necesariamente la recepción del mensaje se hace de manera inmediata, ni momentánea, sino que los sujetos pueden llevarse la experiencia a su hogar, su trabajo, su cotidianeidad.

Hay un tránsito y avance de los planteamientos de una primera tradición a otra, como puede verse, son el pulso también de la evolución en los estudios de comunicación, e incluso el redireccionamiento en la concepción y el abordaje del mensaje, la audiencia, el emisor, los contextos, los interesantes procesos que tienen cabida en el acto comunicativo.

Cerca de los ochenta, los autores latinoamericanos –quienes se nutren directamente de la Escuela de Birmingham y los cuales serán referentes principales en esta investigación- comienzan a preocuparse por estos estudios, y se da entonces una “vuelta al sujeto” con el modelo de comprensión llamado Recepción Activa y el cuestionamiento de los modelos anteriores: “Un cambio metodológico puede abrirnos otra perspectiva. Hasta aquí indagamos el destino de la modernidad desde los lugares de quienes la emiten, la comunican y reelaboran. Hay que mirar cómo se desenvuelve desde el lado de los receptores. Un camino para averiguarlo es la investigación sobre el consumo cultural. El otro es el estudio y el debate sobre la situación de las culturas populares” (García Canclini, 1990, p.133).

Los investigadores confluieron en que importaban las personas, había que, inevitablemente, volver al sujeto, que significaba situar al hombre en el centro mismo de las investigaciones, en este caso de las investigaciones en Comunicación, conferirle el poder que ha tenido siempre de resemantizar, interpretar, tomar partido. Enfocar más la atención en la gente común y en sus

circunstancias culturales, ya que siempre estuvo centrada en los medios. Si los estudios sobre Comunicación son relativamente jóvenes en cuanto a su existencia si lo comparamos con otras ciencias y disciplinas –partiendo de los comienzos de la Mass Communication Research en los años veinte del pasado siglo- los Estudios de Recepción lo son aún más. Han sido muchas veces criticados por sus métodos, por su aparente “facilidad”, o porque vinieron a romper con los grandes paradigmas establecidos sobre el “omnipotente” emisor. No obstante, hay algo irrefutable: “Así, el referente mediático ya no es determinante, sino sólo una mediación más del proceso comunicativo en su conjunto” (Orozco, 2000, p.16)

Por eso, esta investigación pretende analizar y asumir la recepción como un proceso que no acaba en el acto, en el momento del consumo, sino visualizarlo precisamente como proceso, como algo que las personas llevan a casa, a su cotidianeidad, y al cual le incorporan inconscientemente o indistintamente el repertorio contextual y vivido. O sea, la recepción – el consumo, término también utilizado- “no sólo abordado únicamente en su dimensión de posesiones individuales de objetos o de reproducción de las fuerzas económicas, sino también, y principalmente, concebido como producción de sentidos y un espacio de lucha y acción social que forma parte de un conjunto de interacciones socioculturales complejas” (Cogo, 2011, p.4)

Se trata de entender que las personas se apropian y reapropian del contenido de los medios; que las personas, como se comprendió desde hace mucho tiempo, no son inoculadas y mucho menos una masa amorfa. “En algunos contextos, la relación audiencia-texto puede existir tan sólo en el espacio-tiempo en que se mira un programa. Pero es bastante posible que la relación continúe fuera del marco de este contexto” Nightingale (1999, citado en Corominas, 2011).

Y precisamente fuera de este contexto cara a cara que se establece con los medios, también existen otros escenarios que los estudios de recepción han estudiado y valorado, y que son imprescindibles: esas interacciones se han nombrado como indirectas –frente a las directas o de contacto inmediato-, o de segundo y tercer grado, y que son las establecidas luego de la

comunicación per se. O sea, en otros lugares, contextos, y en el intercambio con otros sujetos. Es por eso que este tipo de estudios han valorado y hecho hincapié en instituciones como la familia, el hogar, la escuela, el barrio y de más espacios de interacción, reconociendo que es ahí donde “se producen y reproducen nuevos significados entre los sujetos sociales miembros de la audiencia y se usan los referentes mediáticos” (Orozco, 2000, pp. 17-18). Por eso, ciertos autores han señalado que existen dos niveles sociales, uno macrosociológico y otro microsociológico. El primero hace referencia a la economía, la política, la cultura, mientras el segundo alude al ámbito familiar, el vecindario, donde se dan relaciones más directas. La conjunción de esos dos niveles, micro y macro, las lecturas y significaciones de esa confluencia, constituyen una fuente esencial para los estudios de recepción.

Aunque los estudios de recepción, desde sus inicios, han estado enfocados en el análisis de audiencias en su mayoría televisivas, el género telenovela, por así decirlo, ha constituido su fuente casi esencial, la presente investigación pone sobre la mesa otro tipo de “audiencia” –si pudiera así llamarse, o quizás debamos asumirla como público o espectadores- y pone sobre la mesa otro tipo de “medio”, como se denomina en este estudio al teatro.

No he encontrado un estudio de recepción teatral que provenga desde la Comunicación. Ciertamente es que el teatro es un espacio de menor alcance, una manifestación artística a la que la gente asiste no por casualidad sino por elección, pero eso no deja de lado todo lo que el teatro –demostrado en los hechos- ha influenciado, movilizado, incidido. Sostengo, por tanto, lo siguiente como casi una premisa: “‘Investigar para intervenir’, aunque sea en escenarios micro, parece sintetizar el interés principal de la mayoría de los ERM en la región” (Orozco, 2000, p.19).

Asumiendo lo descrito anteriormente, donde el sujeto es capaz de negociar, de interpretar, de experimentar placer, e insistiendo en la cualidad de estos estudios de enfatizar en “la posición activa que le da su ‘saber reconocer’, su libertad de lectura, su habilidad para resistir a los mensajes dominantes, el carácter negociado de los procesos de apropiación.” (Medina, 1995, p.25), se hace

imprescindible introducir un concepto que sustenta esta investigación y es el de negociación, es el espacio donde los sujetos llegan a acuerdos, resignifican. Sin preámbulos, negocian.

2.2 La recepción también se trata de “negociar”

Llegado a este punto, nadie pondrá en dudas que hablar hoy sobre el fenómeno de la recepción no es igual que haberlo hecho veinte años atrás. No solamente por el redireccionamiento de los estudios, por el acto de haber reconocido lo indispensable de este otro polo en el proceso de comunicación o haber abierto y flexibilizado las teorías que involucraban a emisor y receptor, sino porque los tiempos, el contexto donde nos situamos hoy, hace cuestionarse, repensarse una y otra vez los paradigmas y teorías por años diseñados para describir y evaluar el proceso comunicativo.

Tanto es así, que se habla en términos de “autocomunicación” (Castells, 2009), o se habla de “prosumidores”, y hasta de “webactores”, que aluden a la acción de participación en el escenario de los medios. Inevitablemente, internet y el panorama de las múltiples pantallas pone en jaque conceptos que se manejan desde hace tiempo en materia de comunicación, como por ejemplo, en este caso, el de audiencia, o la misma relación de emisor y receptor. En el nuevo panorama, sabemos, estos polos se desdibujan, intercambian roles, se difuminan. Y aunque a esta investigación no le concierne visualizar este tipo de audiencias necesariamente, sí es preciso dejar plasmado que ha habido un cambio interesante cuando hablamos en estos términos: “ser audiencias significa muchas cosas a la vez, desde el posicionamiento más tradicional de meros espectadores, hasta el más hiperactivo de usuario multitasking, conectado simultáneamente a varios dispositivos” (Orozco, 2010, p.6).

A esta investigación le interesa poner el foco de atención en la capacidad que tienen los públicos para apropiarse de significados, para dialogar y coquetear con el texto. Por eso, se hace necesario introducir este concepto fundamental para los estudios de recepción y que tiene lugar en el acto mismo de la recepción, y es el de negociación; y más que introducirlo, llegar a una definición sobre este o construirla, lo cual no resulta algo ligero. Podríamos suponer que hablamos de negociación

entre un interlocutor y otro u otros, en tanto se ponga en práctica el acto de la significación, y esté verdaderamente aceptado que hay un rol activo por parte de la audiencia en su relación con el texto.

Si en algo ya han estado de acuerdo los estudios de recepción, es en la importancia que tiene en el acto de comunicación, en el proceso en sí, los múltiples significados, el repertorio que las personas traen e influye en su interpretación o manera de asumir un hecho.

Los ER han asumido la “polisemia” como característica o cualidad de cualquier referente. No sólo se entiende, entonces, que la producción de sentido se realice por la confluencia o convergencia de diversos referentes (lo cual también es el caso) sino que ninguno de ellos es monolítico, monosémico, ni definitivo, sino susceptible siempre de distintas interpretaciones, diacrónica y sincrónicamente. Lo que, entonces, se convierte en objetivo de investigación en los ER, es el dar cuenta de las posibles combinaciones y/o “negociaciones” entre diferentes elementos en los intercambios mediáticos para comprender la producción misma de sentido, las fortalezas interpretativas y las significaciones que de todo ello resulten (Orozco, 2003, p.8).

En consecuencia con esto, podemos ver cómo los autores -desde Stuart Hall y su modelo de codificación/decodificación donde trata de demostrar la articulación que evidentemente pueden darse entre texto y audiencia- han buscado esa complejidad que descarta la linealidad del proceso de comunicación. Es por esto que el modelo de Hall (1980) confirió tanta importancia a la relación y la articulación de los momentos de Producción, Circulación, Distribución/Consumo y Reproducción en el proceso comunicativo.

Así, “debemos reconocer que la forma discursiva del mensaje tiene una posición privilegiada en el intercambio comunicativo (desde el punto de vista de la circulación), y que los momentos de ‘codificación’ y ‘decodificación’ son momentos determinados, a través de una ‘autonomía relativa’ en relación con el proceso de comunicación como un todo” (Hall, 1980, p.132)

Para Hall, la Producción y Circulación de mensajes se encuentra ubicada en el terreno de la codificación, y la Distribución/Consumo y la Reproducción en el terreno de la decodificación.

Esta “estructura compleja dominante”, como refiere Hall, resulta de suma importancia, pues critica desde sus propuestas la condición inductiva del proceso comunicativo, y alude a la polisemia del mensaje, añadiendo que, precisamente, el mensaje tiene diversas maneras de asumirse, de interpretarse, o sea, de decodificarse. En este proceso de codificación/decodificación los significados se negocian entre los actores de esos dos polos. Ahora bien, estos actos de codificación y decodificación no son simétricos. Asumiendo que el emisor es un ente diverso, con un repertorio cultural e identitario, con una marca contextual además, es muy posible que existan los grados de comprensión e incomprensión en el momento del intercambio, a la hora de decodificar un mensaje. No todos los códigos tienen que ser necesariamente compartidos en el momento de la interpretación del mensaje. Lo que precisamente sucede es que ciertas demarcaciones culturales, como Hall llama a las condiciones que tienen los sujetos sociales en cuanto a etnia, raza, género o nacionalidad, entre otras, no son compartidas por ambos, y se depende de los grados de simetría/asimetría del mensaje, o sea, inteligibilidad o ininteligibilidad, para la comprensión del mensaje transmitido.

Antes de que este mensaje pueda producir un ‘efecto’ (sea como fuere que se defina), o satisfacer una ‘necesidad’ o engendrar un ‘uso’, debe ser primero percibido como un discurso con sentido y decodificado con un significado. Es ese conjunto de significados decodificados los que ‘tienen un efecto’, influyen, entretienen, instruyen o persuaden, con unas consecuencias perceptivas, emocionales, cognitivas, ideológicas o de comportamiento complejas (Hall, 1980, p.219).

Asimismo, Hall (1980) ha presentado también tres tipos de significados otorgados a los mensajes por las audiencias, y que tienen que ver con la posición que el receptor asume ante dichos mensajes y con los códigos que, al articularse con algunas de estas posiciones, dan lugar al fenómeno de la recepción. Estas son: la lectura preferente, cuando el receptor admite la ideología contenida en el

mensaje; la lectura negociada, cuando el receptor reconoce valores del mensaje pero es capaz de desechar otros e incluso agregarle algunos; por último se encuentra la lectura oposicional, cuando el receptor es capaz de hacer un acto de rechazo al mensaje transmitido.

Interesa particularmente volver sobre una posición como la negociada. Esta posición que Hall (1980) refiere es un tipo de mezcla, como él mismo señala. Una mezcla entre lo hegemónico y lo propio, lo personal. En esta articulación de estos dos extremos se debate y tiene lugar la significación negociada: “Esta versión negociada de la ideología dominante es de esta forma atravesada por contradicciones, aunque éstas se hacen totalmente visibles sólo en determinadas ocasiones. Los códigos negociados operan a través de lo que podríamos llamar lógicas particulares o concretas: esas lógicas surgen de la posición diferenciada de aquellos que ocupan esta posición en el espectro, y de su relación desigual y diferenciada con el poder” (Hall, 1980, p.35).

En resumen y como puede verse, se trata de la capacidad de los sujetos de interpretar, resignificar. No solamente el reconocimiento de su actividad, sino que los sujetos pueden llegar a negociar, término que inmiscuye el acto de acordar, dotar de significado, interpretar, significar algo, se trata de la “posibilidad para la negociación de significados y la producción de sentido” (Orozco, 2003, p.8).

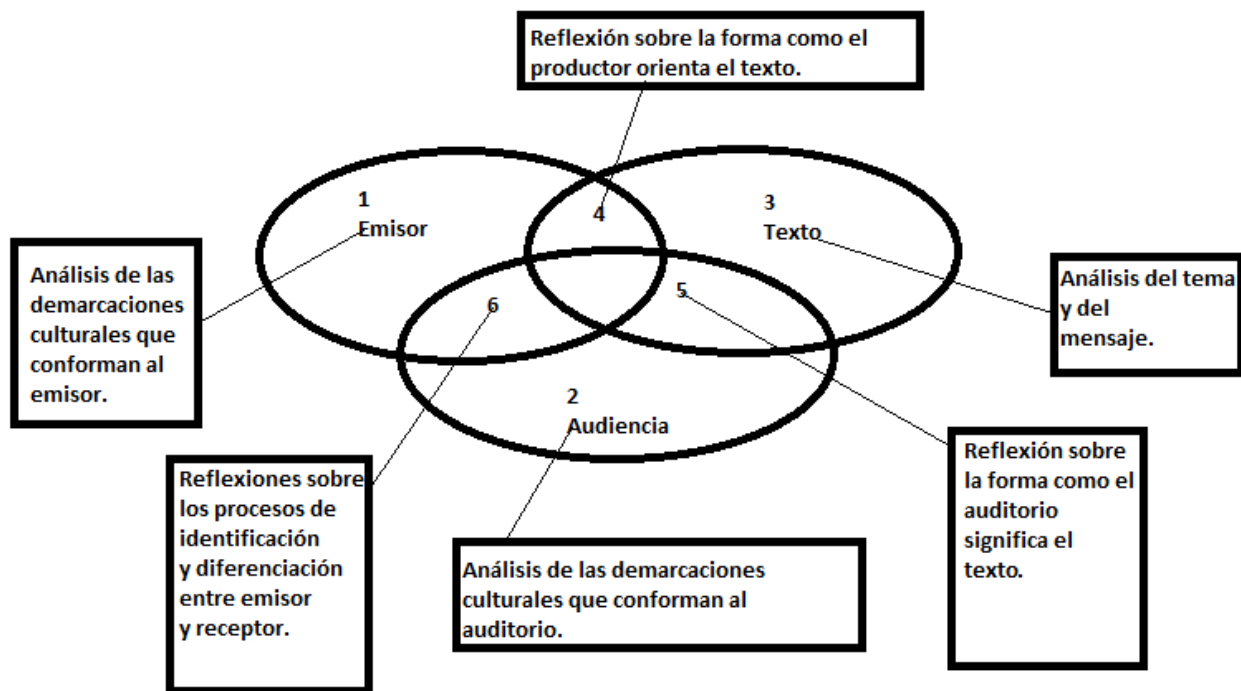
Ahora bien, la negociación no puede verse separada de la articulación, ese concepto esencial que Hall propone y que se refiere a “la forma de conexión que puede crear una unidad de dos elementos diferentes, bajo determinadas condiciones. Es un enlace que no necesariamente es determinado, absoluto y esencial por todo el tiempo” (Hall, 2010, p.85).

El acto de negociación depende de la articulación de pares de elementos indispensables del proceso de comunicación. La negociación se presenta como un proceso activo de la audiencia con el texto, la interacción que el sujeto puede establecer con el texto, imprimiéndole, a la vez, la interpretación –o las múltiples interpretaciones que de este se puedan hacer- que viene de la mano de su repertorio cultural.

El concepto de negociación, evidentemente, habla de actividad por parte de la audiencia. El receptor podrá hacer múltiples lecturas y tiene toda la libertad para interpretar un texto.

El siguiente esquema, de Laura Elena López (2008), muestra los niveles de análisis y reflexión en los abordajes de los procesos de comunicación, de donde se desprenden los grados de criticidad del receptor a la hora de conferir significado, dependiendo de las articulaciones que sea capaz de hacer.

Según López (2008, p.106), “ Si consideramos la negociación como un proceso donde se articulan emisor, texto y audiencia, encontramos las siguientes relaciones”:



López (2008, p.107)

Según López (2008) la comunicación es un proceso donde se ven articulados varios de los agentes del proceso de comunicación, y por tanto, la criticidad de la audiencia y su actividad “se verán favorecidas en la medida que el auditorio ubique estas articulaciones, las analice y reflexione

sobre ellas” (p.108) aunque, según la autora, los auditorios pueden ser activos y críticos aún sin aceptar las significaciones dominantes del texto.

Las posibles articulaciones entre emisor, mensaje y audiencia a las que se refiere López (2008) en el esquema anterior son:

1. El análisis de las demarcaciones culturales que conforman al emisor.
2. El análisis de las demarcaciones culturales que conforman a la audiencia.
3. El análisis del tema y del mensaje.
4. La reflexión sobre la forma como el emisor orienta el texto.
5. La reflexión sobre la forma como el auditorio significa el texto.
6. La reflexión sobre los procesos de identificación y diferenciación entre el emisor y la audiencia.

De estas posibles articulaciones, a este trabajo le interesa abordar las relaciones (procesos de negociación, interpretación) que se producen al articular, en este caso, la audiencia y el texto, una reflexión sobre la forma como el auditorio significa el texto.

Por lo tanto, el concepto de negociación es fundamental para entender y abordar la recepción desde esta perspectiva.

“La audiencia y el texto entran en una interacción, en donde los dos sistemas de sentido *negocian*. Es decir, los individuos, por un lado, aportan a la lectura parte de lo que ellos son; el texto, sugiere formas de aproximación e interpretación a partir de su estética y contenido” (López, 2010).

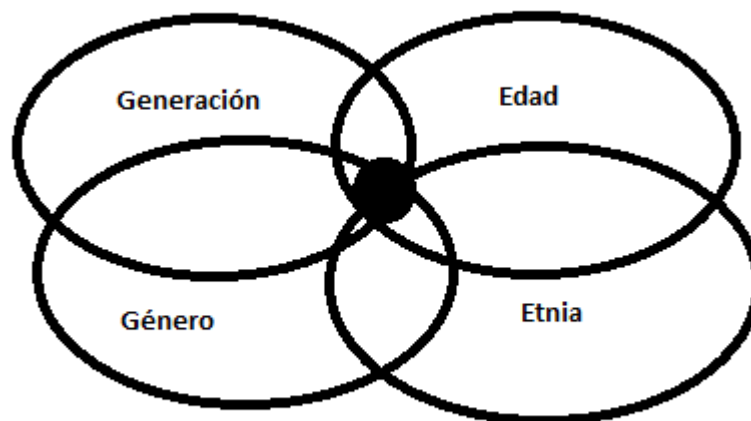
López (2010) propone entender la recepción como un proceso donde los pares (en este caso audiencia y texto) negocian. O sea, entender la recepción como el espacio donde negocian los elementos contrarios.

“Pensar y construir a la comunicación dentro de esquemas de negociación, de contradicción y de dinamismo, abre una serie de posibilidades para comprender su complejidad” (López 2010).

Por otra parte, la interpretación de los textos tiene mucha influencia por parte de los contextos de los sujetos, por tanto las negociaciones son afectadas por dichos contextos individuales y sociales.

Esta investigación, que estudia la recepción desde la lógica de la negociación, realizó una recogida de información en una audiencia teatral seleccionada, y tuvo como propósito acercarse a las interpretaciones que el público teatral hace de una obra de teatro según sus características, sus demarcaciones culturales.

Por tanto, es necesario decir que de acuerdo a las demarcaciones culturales será la significación que el emisor le confiera al mensaje. Vale esclarecer que a esta investigación le interesa abordar la negociación teniendo en cuenta las siguientes demarcaciones culturales y la articulación que se pueden establecer entre ellas a la hora de interpretar: edad, generación, género, y etnia. El esquema a continuación (López, 2008, p.21) muestra cómo estas demarcaciones culturales, al articularse, se funden entre ellas, tiene una relación por la que no se ven como entidades autónomas, sino entrelazadas y varían de acuerdo al contexto donde cobran sentido.



Demarcaciones culturales que se articulan durante un proceso de recepción para dotar de significado al mensaje

Se consideraron estas demarcaciones culturales y no otras, porque fueron las mismas utilizadas en los estudios de público realizados en el grupo de teatro (Ver anexos), donde archivan estadísticas importantes sobre estas cuatro demarcaciones. Además cada una desempeña un papel importante en la construcción de la identidad cultural de la comunidad chicana.

En cuanto al género, de la cultura chicana suele decirse que es una cultura patriarcal, se exista, suele es tereotiparse en cuanto a los roles de hombre/mujer, es tereotipos que muchas veces son reproducidos por los medios de comunicación. Por un lado, a la condición de hombre se le han conferido los adjetivos de machista o dominante, a veces hasta maltratador o borracho, mientras la mujer ha cargado con la imagen de abnegada o sumisa. En el caso de la mujer (García Giménez, 2010, p.365), históricamente ha sido desdeñada por su doble condición de mujer y de pertenecer a la cultura chicana. Esto ha influido en el momento de ocupar cargos laborales, o de desempeñarse socialmente. La obra seleccionada para la investigación narra varios conflictos, donde se ven muy marcadamente los roles de hombre y la mujer. De acuerdo con el género, se podrá también interpretar de determinada manera las historias presentadas.

Por otra parte, la generación de chicanos a la que pueda pertenecer una persona influye inevitablemente en el momento de asumirse como chicano, o de identificarse y estar más o menos apegados a la identidad cultural chicana; si están más cercanos a la cultura mexicana o no. El núcleo familiar es indispensable como transmisor de tradiciones, como ya se ha comentado. Los chicanos de primera generación suelen todavía estar más apegados a la cultura mexicana, porque les llega más directamente; la segunda generación, aunque se distancia un poco más porque ha crecido en Estados Unidos, suele estar emparentada con la cultura mexicana por el vínculo directo de sus padres o abuelos, mientras que la tercera generación se mantiene más alejada. Muchas veces la segunda y tercera generación apenas habla español, y es este, el idioma, un rasgo esencial que habla de la identidad chicana. La obra con la cual trabaja esta investigación tiene como propósito, entre

otros, reflexionar acerca de la temática generacional, lo cual constituye uno de los conflictos fundamentales en dicha obra (Corcoran y Segal, 1995)

La edad es un factor importante cuando hablamos de la comunidad chicana/mexicoamericana en Estados Unidos, y va directamente relacionado con la generación a la que se pertenece. Las personas de más edad suelen pertenecer a la primera generación, y las más jóvenes a las últimas generaciones, aunque esto no constituye una regla. Del público que suele asistir a las obras de teatro del grupo seleccionado para esta investigación, un 33% tiene entre 35 y 49 años de edad, un 29% de 50 a 64, y un 17% 65 o más (Ver anexos). Los entrevistados para este trabajo se encuentran en ese rango de edades, y de acuerdo con la edad que se tenga habrá una manera de asumir la identidad, de reconocerse dentro de la comunidad, de identificarse con algún hecho, de las experiencias vividas y, por ende, de la interpretación de la obra.

Las características étnicas⁴ por su parte, dan cuenta del sentido o no de pertenencia, configuran las identidades colectivas en gran medida, en las etnias se traslucen las tradiciones, la manera de ser parte o no, la cultura en general, el sentimiento de pertenencia, el grado de identificación. La etnia puede hablar de la comunión, de los rasgos compartidos, como podrían ser el idioma, religión, tradiciones, expresiones artísticas, manera de vestir, y demás rasgos distintivos de un grupo (Flores, 1997; Durand Ponte, 2000; García y García, 2007).

La articulación de estos cuatro elementos, o demarcaciones culturales -se reconoce que existen otras demarcaciones pero es esta investigación considera esenciales las cuatro señaladas anteriormente-, que son los elementos que median el proceso y el acto de recepción, van a influir –unas más que otras- en la manera en cómo se resignifica, se negocia el sentido del mensaje.

4

Se utilizará la palabra etnia, en tanto se refiere, según Oxford, “a un conjunto de personas que pertenecen a una misma raza y, generalmente, a una misma comunidad lingüística y cultural”.

Por otra parte, en los estudios de público que se realizan en el grupo de teatro, se utiliza el término etnia para referirse a las distintas clasificaciones: mexicanoamericanos, chicanos, latinos, mexicanos... Así lo asume también esta investigación.

Llegado a este punto, y expuestos algunos argumentos, esta investigación se plantea el proceso de recepción como una relación también de negociación, entre el texto y la audiencia. O sea, la recepción como práctica de construcción de sentidos donde tienen lugar los procesos de articulación a los que nos referimos anteriormente.

2.3 La identidad cultural, un asunto de recepción

Quienes enarbolaron los Estudios Culturales, y el propio Stuart Hall que tanto aportó con su modelo para el análisis de la audiencia, y también los investigadores latinoamericanos, han sabido que los estudios de recepción no pueden estar desatendidos de cuestiones como la identidad o la cultura. No solo eso, sino que son casi inherentes, están emparentados. Hall nos dice que cuando pareciera haber una explosión hacia afuera, en un mundo cada vez más transnacional, globalizado, conectado, de economías capitalistas, lo que realmente hay es un retorno a lo local, una mirada a las raíces, a lo étnico. “El retorno de lo local suele ser una respuesta frente a la globalización” (Hall, 1991, p.18).

Puede verse en todos los estudios de este corte cómo ha interesado siempre la manera en que las personas construyen el mensaje, si se identifican con él, o sea, si los medios son capaces de transmitir y generar identidad: “Los medios de comunicación fueron considerados como elementos creadores, renovadores y/o de consolidación de las identidades culturales; perspectiva que ha alimentado la exploración empírica, que ha sustentado las hipótesis sobre la relación entre procesos de recepción e identidad cultural” (Jacks, 1999, párr.26).

Por eso un concepto como el de cultura, que tan ligado está al concepto de identidad, tanto que el uno contiene al otro y viceversa, como he tratado de explicar, se vuelve esencial en las investigaciones. Por eso también ha interesado tanto a la comunicación ese concepto de cultura donde se dan las dinámicas sociales, donde cobran sentido, donde se reproducen patrones de comportamiento, la cultura, según Martín Barbero, como mediación de los procesos sociales, incluso la comunicación, “lo cual implica -y esto es fundamental- empezar a pensar los procesos de

comunicación no desde las disciplinas, sino desde los problemas y las operaciones del intercambio social. Esto es, desde las matrices de identidad y los conflictos que articula la cultura” (Martín Barbero, 1991, p.24).

Los medios han sido considerados como renovadores, transmisores, reafirmadores de identidades culturales. Ahora bien, es necesario apuntar que el hecho de que este tipo de estudios se base tanto en lo empírico, en salirse de los medios muchas veces e ir en busca de los sujetos en sociedad, esto no quiere decir que se desatienda de los medios para ir a las mediaciones, sino “evidenciar aquello que el fenómeno receptivo dice con respecto a un modo de vida, cuya lógica está forjada dentro de un universo cultural propio, incrustado en una memoria y en un imaginario, ambos expresión de las condiciones de existencia de cada grupo social” (Jacks, 1993, p.20)

Vale la pena introducir un concepto que puede servir a este estudio y que considero importante, y es el de “comunidad interpretativa”, y que de alguna manera resume lo que he tratado de explicar anteriormente, es la posibilidad que tiene el sujeto de interpretar el mensaje, y de tener elementos compartidos con otros sujetos lo cual se manifiesta en el momento de recibir los mensajes de los medios: “La comunidad interpretativa por tanto, la propongo básicamente como un grupo de sujetos sociales unidos por un conjunto particular de prácticas sociales de las cuales surgen televidencias específicas a lo largo de una combinación específica de mediaciones” (Orozco, 2003, p.69).

Creo que este concepto toma plena conciencia en un escenario como el actual, donde somos sujetos cada vez más interculturales, donde los espacios parecen haberse acortado por lo conectado que el mundo actual está, donde podemos compartir códigos con personas de otros países y culturas, o reconocer otros que no necesariamente están en nuestro radio de acción. Con un panorama por delante de nuevas tecnologías los estudios de recepción comienzan a repensarse. Los propios investigadores consideran estas nuevas dinámicas lógicas como retos en los estudios de audiencia: “La integración de estas lógicas, con diversos lenguajes, técnicas, formatos y géneros programáticos y con las propias experiencias, mediaciones y expectativas de las audiencias, se

percibe como uno de los ámbitos más fértiles en los ERM por venir. No sólo los medios cambian, las audiencias también y mucho. Ambos se transforman y su apreciación dinámica, en continuo movimiento, siempre es un desafío para la investigación de la comunicación (Orozco, 2000, p.29).

Son precisamente por estos nuevos contextos donde la identidad cultural cobra relevancia en tanto categoría de los estudios de recepción, pues “se propone verificar la manera como los contenidos masivos se consumen en la vida cotidiana, a su vez sustentada por las prácticas sociales originadas en la memoria colectiva, pero actualizada por la dinámica contemporánea” (Jacks, 1993, p.22)

Hall afirma que en este mundo globalizado lo local emerge cada vez. Lo subalterno se ha hecho atractivo para muchos, para las artes, por ejemplo. Lo subalterno de alguna manera se va empoderando y teniendo un discurso propio que defiende. Pareciera que ante una avalancha y un desorden del mundo, un caos de lo universal, la alternativa es retornar al barrio, a la comunidad. “Los sujetos de lo local, del margen, sólo pueden entrar en la representación —por así decirlo— recuperando sus propias historias ocultas. Tienen que procurar narrar, nuevamente, la historia, pero esta vez de atrás para adelante (Hall, 1980, p.20).

Puede verse cómo una categoría como la de identidad, y más aún, la identidad cultural, está tan emparentada con el papel que juegan en sociedad los medios de comunicación. Y más que todo, es necesaria esa posición de los medios de comunicación en los debates actuales sobre identidad, cierto “partidismo” por parte de los estudios en el momento de abordar nociones como hegemonía o democracia, que siguen estando entre los conceptos más debatidos del continente. Por eso continúa resultando tan conveniente estudiar los procesos sociales desde la recepción, analizar los diferentes agentes del proceso comunicacional y las relaciones que pueden establecerse entre ellos. En el caso de esta investigación, que se interesa particularmente por los receptores, da la posibilidad de l contacto directo, de los datos extraídos de los propios sucesos y de los propios sujetos.

2.4 La recepción teatral: espacio de espontaneidad

No podría decirse que es precisamente la Comunicación uno de los campos disciplinarios que más haya aportado a los estudios sobre recepción teatral. Abundan las investigaciones en torno a las audiencias televisivas, o radiofónicas, o sobre usuarios de Internet, pero como se ha dicho han escaseado los estudios que desde ese campo disciplinario aborden el teatro, quizás por no visualizarlo o no estar en el espectro que ha contemplado tradicionalmente a los medios de comunicación de masas.

Asun Bernárdez en su investigación *Recepción Teatral: ¿A la búsqueda de un público posible?*, sostiene que la semiótica, por ejemplo, ha sido una disciplina que en los últimos años ha tratado el tema de la recepción en el teatro de modo tangencial: “Me pregunto si esto se debe más que a una pereza metodológica, a una imposibilidad de acercarse a un elemento de la representación teatral difícil de abarcar desde presupuestos teóricos. Esta dificultad ¿es algo que se reduce al teatro?; ¿existen otras parcelas de la comunicación a las que les ocurre lo mismo?; ¿tiene algo de específica la comunicación teatral que la separa del resto de espectáculos de masas?”.

Del teatro, en sus inicios, se estudió principalmente la parte estética, y los públicos carecieron de importancia. Por años los estudios de teatro se dedicaron a evaluar estadísticamente a los públicos mediante encuestas, cuestionarios, enfocándose en “la composición numérica de los espectadores sin interesarse en los incentivos que los llevan al teatro” (Duvignaud, 1965, pp.37-38).

Los estudios sobre los públicos de teatro son transdisciplinarios. A lo largo de los años las disciplinas más interesadas en estudiar el espectador de teatro han sido el psicoanálisis, la crítica literaria, la filosofía del arte, la semiología, cada una con sus especificidades y miradas como campos disciplinarios. De la sociología, por ejemplo, dice Duvignaud (1966) que “Por muy poco desarrollada que se encuentre hasta ahora, la sociología del teatro ya tiene mala reputación, pues

ella ha dejado la puerta abierta a muchas confusiones y equívocos” (p.37), esto refiriéndose a que solo se han enfocado en los estudios sobre el público.

Es decir, los estudios acerca del teatro –desde cualquier campo del conocimiento- han carecido de un tratamiento más cualitativo de sus públicos y se han dirigido más hacia audiencias televisivas, o radiales, y no precisamente para la teatral.

Con el teatro ha pasado como ha sucedido con los estudios de comunicación: hasta un momento en el tiempo, el espectador –receptor, si lo situamos en un ámbito comunicacional- fue asumido como un ente pasivo, que iba a la sala de teatro a recibir, nunca, digamos, a intercambiar. Al igual que en las investigaciones en Comunicación, el espectador de teatro y sus nociones sobre él han tenido que re dimensionarse, aceptando ya a un espectador capaz de experimentar sensaciones durante la puesta en escena. Pero no sólo esto, sino aceptar a un espectador necesario: en primer lugar, porque sin él no tendría sentido la puesta en escena, no tendría sentido para el actor la sala vacía; en segundo lugar, porque ya la concepción que se tiene del teatro da la posibilidad, en ocasiones, de que el espectador tome partido en la obra, interactúe, se convierta también en un actor más, o defina incluso el curso o final de una obra: “El espectador moderno (...) no desea ser tutelado ni ser objeto de violencia, sino que simplemente quiere recibir de manera clara el material humano, *para ordenarlo por sí mismo*” (Brecht, 1972, p.32).

No solo en el teatro, sino que el arte contemporáneo en general está signado por la cada vez mayor participación del público en la obra, o su relación e interacción con ella, incluso en el proceso de creación.

Según Marco de Marinis (2005), teatrólogo y profesor italiano de Semiología del Teatro y a quien esta investigación toma como referente esencial, “Se puede hablar, y no metafóricamente, de una dramaturgia (activa) del espectador refiriéndose a las varias acciones/operaciones receptoras que cumple en el teatro: percepción, interpretación, apreciación estética y así sucesivamente. En

efecto, es solo gracias a esto que el texto espectacular alcanza su plena existencia dramática a nivel estético, semántico y comunicativo” (p.117).

Esto, se sabe, ha venido a cambiar la relación del artista y la obra con su público. Este último tiene la opción de intervenir, de interpretar, de discutir, hasta de decidir el curso que quiere darle en consecuencia con su interpretación o el significado que le conceda a la obra. Algunos, como Humberto Eco (1992) han hablado de “obra abierta”, haciendo referencia a la condición del arte (o de cualquier texto) de brindar un espacio de autonomía al público, poner en sus manos el sentido de la obra, a una escala también personal. En este punto, es evidente el cambio en la concepción de espectador.

Para de Marinis (2005, pp.142-143) hay dos cuestiones imprescindibles que marcan el curso que tomaron las investigaciones sobre recepción teatral cuando se empezaron a preocupar por el espectador. La primera se refiere al tránsito necesario que hubo de la noción homogénea de público a la de espectador, mucho más completa esta última en tanto está “determinada no solamente por factores sociales, sino también, y sobre todo, por factores psicológicos, culturales y hasta biológicos, etc.”

La otra cuestión que de Marinis contempla como clave para los estudios de recepción teatral es la de admitir la relación entre espectáculo y espectador como una relación de comunicación o, en sus propias palabras, como una “interacción significativa”, donde estos significados no son impuestos desde la escena hacia el público, sino que se construyen en el espectáculo.

2.5 De Marinis y el acercamiento a una teoría posible

Marco de Marinis ha sido uno de los investigadores que más ha guiado su trabajo por cuestiones relacionadas con la recepción de público. Si bien es cierto que de Marinis estudia la recepción teatral desde el campo de la sociosemiótica, no puede dejar de verse como un autor que viene a ser esencial para esta investigación, por las nociones que brinda sobre el espectador como parte fundamental del espectáculo, porque plantea una metodología para su estudio y es referente esencial

para quienes han abordado la recepción teatral: “creo que no hay necesidad de recordar el lugar totalmente secundario, accesorio, puramente formal, que el receptor, todo tipo de receptor, (y así mismo el espectador), tenían en la semiología estructuralista y formalista en los años sesenta y la primera mitad de los años setenta” (de Marinis 2005, p.141). Y es que fue precisamente a inicio de los años 80 que disciplinas como la Comunicación se centraron en la recepción como parte imprescindible del acto comunicativo, trazando el camino hacia una tradición de estudios que ha posicionado al receptor, que le ha otorgado la importancia que tiene en este tipo de procesos.

La autora mexicana Lucina Jiménez también tiene varias investigaciones sobre la recepción teatral, y es preciso destacar con su libro “El Lado Oscuro de la Sala: Teatro y Públicos”, donde analiza la participación del público en la actividad teatral. Su trabajo se ha basado en las investigaciones realizadas por Néstor García Canclini sobre consumo cultural, uso del tiempo libre y hábitos socioculturales de los individuos.

Para Jiménez (2000), una investigación sobre los efectos en las audiencias teatrales debe tomar en cuenta ciertos factores sobre el ambiente social, económico y político donde se lleva a cabo el estudio; además de la situación y características personales de quienes participarán en las encuestas y entrevistas.

Ahora bien, tanto para de Marinis (2005) como para Jiménez (2000) coinciden en que existen muy pocas investigaciones que estudien el público a profundidad.

Asimismo, en la realización de esta investigación hubo dificultad para encontrar bibliografía que abordara la recepción teatral, por su escasez. En el área de la comunicación –en las investigaciones realizadas en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales-, que es el que nos concierne, abundan los estudios de décadas, por ejemplo, a la recepción televisiva o cinematográfica, u otros tantos enfocados en las teorías de la recepción, pero no se encontró alguna donde se realizara un estudio de recepción con espectadores de teatro.

En el centro de Documentación en Ciencias de la Comunicación, de la Universidad de Guadalajara, hay varios estudios sobre teatro y comunicación, pero solo se encontró uno sobre teatro y público en el trabajo "Haydin, Rinaldi, Cuba y flamenco: los diversos públicos del Teatro Blanquita", donde se analiza el perfil del público asistente así como sus comportamientos y opiniones durante y sobre los espectáculos.

En la Facultad de Filosofía y Letras, por su parte, se encontraron tres investigaciones dedicadas a la recepción teatral. "Identidad y recepción chicana en la obra y puesta en escena de Crystal City 1969", se enfoca en el impacto de esa obra en la audiencia, para lo cual utiliza citas del público sobre sus percepciones acerca de lo visto; pero la tesis no cuenta con un soporte teórico dedicado a los estudios de recepción teatral.

"La tesis y el evento teatral contemporáneo. Un estudio de recepción", es otra de las investigaciones que hace un recorrido por los antecedentes y enfoques de la recepción teatral, por algunas teorías sobre recepción teatral.

Por último, "El fenómeno de la recepción estudiado a través de El Pato Salvaje, de Henrik Ibsen también presenta algunas teorías sobre la recepción y el espectador.

Ahora bien, estas tres investigaciones son del nivel de Licenciatura, no se encontró ninguna del de Maestría.

Algo en común que también tienen estas tesis es que el referente esencial cuando hablan de la recepción teatral y las teorías relacionadas con el tema, es Marco de Marini, lo que demuestra que aunque existen trabajos y personas dedicadas a investigar el tema, no puede hablarse de una abundancia como quizás exista en otros ámbitos de la recepción.

De Marini, consecuente con sus estudios sobre cuestiones de recepción teatral, ha propuesto un modelo para analizar distintas dimensiones en cuanto a la experiencia del espectador, además de una disciplina teórica nombrada Nueva Teatrología que también se interesa por estos estudios, donde la semiótica —con otras disciplinas agregadas— es el enfoque de donde parten y el ángulo

desde donde miran la recepción teatral. Así, de Marinis enfatiza por una parte en los contextos comunicativos de los espectadores, y por otra propone entonces la categoría de relación teatral, dos ejes que convienen a esta investigación. Por tanto, el objetivo de este apartado es sistematizar las nociones esenciales que sobre el espectador teatral y su estudio ofrece este autor.

Según de Marinis, las tres dimensiones principales del acto de recepción teatral –y así también lo concibe en otros tipos de recepción– son: “a) presupuestos del acto receptivo: b) procesos y subprocesos que lo componen (las operaciones receptoras); c) el resultado (o sus resultados)” (de Marinis, 2005, p.123).

La recepción teatral, contraria a otros tipos de procesos receptoras, que son mediados por artefactos, se presenta con características distintas. Para de Marinis (2005, p.115) las características de la recepción teatral se resumen en: sincreticidad, multidimensionalidad, no persistencia en el tiempo, irrepetibilidad, simultaneidad entre producción y comunicación, con la presencia real de emisores y receptores.

Cuando el autor habla de multidimensionalidad, se refiere a dos procesos que pueden darse durante el suceso teatral: uno, la incidencia que el espectáculo (donde entra el trabajo tanto del dramaturgo, como del director y los actores) se propone sobre el público que –aunque efectiva o no– tiene el objetivo de incidir en sus emociones o comportamientos; y dos, está la parte de autonomía que el espectador es capaz de enfrentar en este proceso, y que vienen a ser las interpretaciones, o negociaciones que hace el espectador de lo que ve.

Para el autor, los procesos más importantes en el acto de la recepción están contenidos en los dos bandos: el de los emisores, que para de Marinis (2005, p.144) serían tanto los actores como dramaturgos, directores, escenógrafos, quienes ponen en práctica estrategias de comunicación y manipulación; y por otra parte están los espectadores, que poseen las estrategias receptoras y que de Marinis las encuentra en la serie de procesos y subprocesos como la percepción, la interpretación, la emoción, la apreciación y la actividad de la memoria, además de la comprensión del espectador, que

vendría a ser el resultado de la recepción, y lo que llama “presupuestos del acto de recepción” que son los factores que influyen en la actividad de la recepción, y que el autor cita como los tradicionales raza, sexo, profesión, clase social, pero también los conocimientos que tiene el espectador sobre teatro, por ejemplo.

Las otras características que menciona de Marinis vienen de una relación directa con el medio en que se hace la recepción, en este caso el teatro. Nada en el teatro se repite, cada presentación puede ser distinta a la otra; es un acto en la que posee espontaneidad por parte tanto de los actores como del público presente. Nadie sabe ni puede predecir qué sucederá en cada nueva función. Nadie controla ni prevé –aunque sea intencional- las risas, los aplausos, o al público cuando súbitamente se levanta de sus asientos. El actor, por su parte, si ve que lo que está haciendo funciona en su público, lo extiende, lo acentúa. Son procesos que se dan en el momento y son irrepetibles en cada función.

A pesar de la importancia de los otros procesos de que se nutre un espectáculo, como la elaboración y montaje de un texto, entre otros, de Marinis (2005, p.116) coloca en un lugar de relevancia -desde su sociosemiótica- a la relación autor-espectador y a esta relación la ha nombrado *relación teatral*, afirmando que el objeto de una semiótica del teatro no podrá ser ya el espectáculo, o el texto, sino dicha relación teatral. Esta relación, además, considera que es “el modo en que se realizan las posibilidades de sentido”.

Por una parte, en efecto, la relación teatral parece consistir, fundamentalmente, en una manipulación del espectador por parte del espectáculo (y por lo tanto, “in primes”, por parte del actor). Mediante su acción, mediante la puesta en acto de determinadas estrategias seductivo-persuasivas, el espectáculo trata de inducir en el espectador determinadas transformaciones intelectuales y pasionales (ideas, creencias, valores, emociones, fantasías, etc.) tratando también, a veces, de impulsarlo directamente hacia comportamientos concretos (de Marinis, 2005, p117).

Es precisamente el teatro un espacio que da la posibilidad de esta relación, la posibilidad de interpretaciones infinitas, las que propone el espectáculo en sí o las que el espectador es capaz de conferirle. El espacio donde ese “espectador implícito” del que también habla el autor referenciado cuando parte de desechar las teorías que ven la recepción como algo premeditado y no espontáneo, y expone su noción de “espacios vacíos”, que vendrían siendo los huecos que el espectador va llenando a partir de su interpretación del espectáculo, ese margen que le brinda para la creatividad y la autonomía. Esos espacios serán llenados de acuerdo a los referentes culturales, políticos, o sea, contextuales de cada espectador.

El concepto de “espacios vacíos”, que también trabaja la Escuela de Constanza, marcó hito en el ámbito de la recepción estética. Wolfgang Iser, uno de sus representantes, lo introdujo a partir del concepto de indeterminación, que retoma de Roman Ingarden. Las indeterminaciones (Iser, 1989, p.155) movilizan la imaginación para producir el objeto imaginario como correlato de la conciencia representativa, son condiciones de comunicación y a partir de estas surgen los espacios vacíos, que son los que permiten la interpretación por parte de los lectores y dan lugar a la interacción del lector y el texto. Hay que recordar que Iser trabaja este concepto en los textos literarios, pero que puede abrirse a cualquier tipo de audiencia. Los define como “aquellas cuestiones que el texto deja sin resolver, expectativas despertadas que pueden ir solucionándose o modificándose y que requieren del trabajo mental del lector (Iser, 1989, p.152).

Los espacios vacíos dan la posibilidad de que el lector ocupe un lugar en el proceso comunicativo, en el texto mismo. Según Iser (1989, p.127) los espacios vacíos materializan las articulaciones, las condiciones elementales de comunicación en el texto, las cuales permiten la participación del lector en la producción de la intención del texto. Para él, todo texto de ficción crea los llamados espacios vacíos, que le brinda al lector la posibilidad de llenarlos mediante su imaginación, espacios que orientan la posibilidad de conjugar su conocimiento e interpretar, lo

involucra en la construcción de sentidos. El significado final de la obra, dependerá también de esta interacción.

Como puede verse, el planteamiento de los “espacios vacíos” tiene una relación indiscutible con el concepto de negociación, por lo que contribuye con el significado y la solidez de esa categoría central. Aunque esta concepción de espacios vacíos habla de “lector” y “texto”, lo mismo sucede con el espectador teatral y el texto de la obra: hay situaciones durante la puesta en escena que esta no resuelve, sino que deja la posibilidad al público para que pueda llenarla de significados, lo cual se muestra en las diferentes interpretaciones que este pueda hacer. Por ejemplo, hay partes de la obra en las que el público aplaude, se ríe, llora, mantiene silencio con mensajes que no tienen que ser necesariamente explícitos.

2.6 Otras miradas al acto de la recepción teatral

Corrientes como la filosofía del arte, que ha estudiado la relación de los sujetos sociales respecto al arte en sí, propone un concepto que en su contenido encierra y define de la actividad del espectador, y es el de *experiencia estética*, categoría que les permite estudiar al teatro desde el punto de vista del espectador. O sea, es una categoría que implica una preocupación por lo que puede o no experimentar el espectador, por cómo recibe la obra y cómo la interpreta.

Como vimos, el modelo telegráfico de la comunicación procuraba establecer la homogeneidad de las respuestas, en virtud de su exigencia central de la identidad de códigos entre los emisores y los «receptores». La noción de experiencia estética, por su parte, insinúa la fortaleza de la subjetividad y de la originalidad que concierne al dominio de las artes, tanto desde el punto de vista de la oferta, como desde el punto de vista de la aceptación, negociación o rechazo de ella (Santagada, 2004, p.25).

La recepción teatral es un tipo de experiencia (Santagada, 2004) para algunos autores, que coinciden en que es posible estudiarla si se abordan a algunos de los espectadores presentes en la

sala de teatro, teniendo en cuenta que hay una experiencia individual, pero que también existe una relación escena-sala, de tipo colectiva.

“A partir de estas puntualizaciones, los estudios empíricos de recepción teatral son factibles en la medida en que sean entendidos como juegos lingüísticos en los que investigadores y espectadores verbalizan la experiencia estética promovida por un espectáculo de terminado” (Santagada, 2004, p.2)

No obstante, según Santagada, la corriente filosófica del arte tiene sus limitaciones, en tanto la categoría de experiencia estética “está conectada a una dimensión restringida en razón de la matriz disciplinaria impuesta por la filosofía” (Santagada, 2004, p.4), además de que no se le ha prestado la suficiente atención a los estudios teatrales.

Santagada, como de Marinis, apuesta por los contextos específicos de los espectadores para dar sentido al espectáculo teatral. Analizar el teatro desde esta perspectiva “exige caracterizar al sujeto de la recepción en las circunstancias específicas de la dinámica cultural en que tiene lugar el encuentro de los espectadores con un espectáculo determinado. Tales circunstancias están lejos de ser enteramente accidentales” (Santagada, 2004, p.4).

Cuánto contribuyen los contextos culturales a establecer patrones de interpretación más o menos homogéneos dentro de una determinada clase (socioeconómica, etaria, de género, de profesiones, de oficios y ocupaciones, etc.), hasta dónde llega la libertad de lectura de los receptores, cuál es la fuerza manipuladora del texto y cuánto debe su eficacia a la legitimidad de la fuente, son asuntos que la teoría de la comunicación ha estado considerando desde siempre. Los estudios de recepción a que aludimos intentan especificar estas cuestiones mediante tareas de campo destinadas a la obtención de datos recabados entre esa porción restringida de consumidores culturales que conforman los espectadores teatrales (Santagada, 1999, p.4).

O sea, un estudio de recepción de teatro iónico se debería llevar a cabo pensando el teatro también desde las prácticas culturales del espectador y teniendo en cuenta la experiencia estética de estas personas que van a la sala y experimentan individual y colectivamente sensaciones, sentimientos, una vez que procesan e interpretan el espectáculo teatral. Abordar las prácticas teatrales desde una perspectiva culturalista remite irremediablemente a buscar y ahondar en los contextos, en las prácticas culturales de los receptores, o sea, los espectadores de teatro.

Este capítulo ha reflejado la dificultad para construir y desarrollar una categoría como la de recepción teatral, desde una disciplina como la Comunicación. Por tanto, el objetivo fue llegar a un consenso sobre dicha categoría a través de conceptos de distintos autores, escuelas, campos de estudio o corrientes filosóficas que pudieran contribuir con la construcción de lo que se asumirá en este trabajo como recepción teatral, y desde qué perspectivas se abordará.

Marco de Marinis	Humberto Eco	Escuela de Constanza	Estudios de Recepción	Miguel Ángel Santagada (corriente filosófica del arte)
-Dramaturgia activa del espectador (percepción, interpretación, apreciación estética). -Contextos comunicativos de los espectadores. -Relación teatral. -Teatro como medio.	-Obra abierta.	-Espacios vacíos. -Las Indeterminaciones	-Negociación -Articulación -Identidad cultural. -Comunidad interpretativa.	-Experiencia estética. -Contextos específicos de los espectadores.

La siguiente tabla -a modo de conclusión de capítulo- reúne a esos principales autores, escuelas y corrientes cuyas propuestas ayudaron a desarrollar la categoría de recepción teatral.

En la investigación un autor de referencia fundamental es Marco de Marinis, quien estudia específicamente la recepción teatral, por eso su teoría y metodología son esenciales en el trabajo. Son de interés sus planteamientos acerca del público, explicados en conceptos como el de “dramaturgia activa del espectador”, que habla de la actividad y el rol del sujeto, tal como ha pretendido asumirlo este trabajo.

Los estudios de recepción, por su parte, son fundamentales también para desarrollar la categoría de recepción teatral, teniendo en cuenta un concepto esencial como el de “negociación”, que define la manera en que se aborda o asume un fenómeno como la recepción.

Humberto Eco con su propuesta de “obra abierta”, la Escuela de Constanza con la de “espacios vacíos”, o de Marinis con la de “relación teatral” apoyan el desarrollo del concepto de espectador teatral, y por tanto el de recepción teatral. Asimismo lo hace la corriente filosófica del arte con sus planteamientos sobre “experiencia estética”.

Si algo en común tienen todos estos autores, corrientes o escuelas, es que visualizan al espectador como un sujeto con libertad para interpretar textos, interactuar con ellos, replantearse y hasta cuestionarse. Sus definiciones hablan de interacción, de una relación de comunicación entre un texto y una audiencia completamente activa.

La negociación, que es una categoría fundamental en esta investigación, encierra a su vez las esencias de los conceptos anteriores, los cuales lo reafirman, ya que es imprescindible asumir en este trabajo a la recepción teatral como una relación de negociación que tiene lugar mediante la articulación de pares de contrarios. El individuo tiene la capacidad de apropiarse del texto y “negociar” significados con este. También es de suma importancia subrayar que las demarcaciones culturales seleccionadas para trabajar con los sujetos en la recogida de información tienen una influencia directa en las interpretaciones del texto.

Otro de los planteamientos fundamentales que tienen en común los autores, corrientes o escuelas reflejadas en la tabla, son los contextos de la audiencia como factores esenciales en la interpretación

de un texto. Algunos se refieren a “contextos comunicativos”, otros a “comunidad interpretativa”, pero en general todos hablan de la importancia a un nivel individual o social que tienen los contextos de los sujetos en su capacidad de apropiarse de los textos y dotarlos de sentido.

Cabe destacar que estas propuestas, todas, están a fin con la perspectiva culturalista que desde un inicio se planteó en el trabajo, y permiten fundamentar y abarcar una categoría central de la investigación como es la de identidad cultural, y la importancia de un medio como el teatro para generar o reafirmarla. Por eso los procesos de recepción y un concepto como el de identidad cultural están tan emparentados.

Como de Marinis es el único autor que aborda y trabaja explícitamente la recepción teatral, es necesario destacar la importancia que este -y por tanto la investigación- confieren al teatro como medio. Los resultados que puede tener un estudio de recepción televisivo comparado con uno en una sala de teatro son completamente distintos. El teatro, en este caso, es un espacio donde se tiene la posibilidad de estudiar instantáneamente la reacción espontánea del público; donde actores y espectadores están en un mismo lugar y tiempo interactuando; donde no se puede predecir qué sucederá, porque cada espectáculo y cada público es irrepetible.

CAPÍTULO 3: UNA CIUDAD Y UN TEATRO: APUNTES DE UN MARCO CONTEXTUAL

3.1 Latino Theater Company: espacio de confluencia cultural

La agrupación teatral escogida como referente para realizar esta investigación fue Latino Theater Company (LTC), que pertenece al The Los Angeles Theater Center (LATC), ubicado en la calle Spring 514 en el *downtown* de la ciudad de Los Ángeles, un centro donde además coexisten otras agrupaciones de danza o musicales, y que funciona también como lugar de aprendizaje, encuentro, pasantías, e espacio para eventos, foros, todo dirigido al diálogo intercultural en una ciudad esencialmente diversa. El LATC atrae unas 45 000 personas al año al centro de Los Ángeles.

José Luis Valenzuela, actual director de LATC y director artístico de LTC, quien también es profesor de teatro chicano en la Facultad de Teatro, Cine y Televisión de UCLA, nació en San Francisco, California, y creció en Los Mochis, Sinaloa, fue parte del movimiento chicano, estudió teatro en la Ciudad de México hasta que regresó a San Jose State, donde se vinculó a El Teatro de la Gente, y allí comenzó su acercamiento con el teatro chicano. Luego formó parte de El Teatro de la Esperanza, en Santa Bárbara. En 1984 José Luis se mudó a Los Ángeles y recibió la propuesta de dirigir el LATC, donde fundaría el LTC. “Nuestra misión en el Centro de Teatro de Los Ángeles (LATC), es proporcionar un centro de arte de clase mundial para aquellos que buscan la excelencia artística; un laboratorio donde tanto la tradición como la innovación son honradas y perfeccionadas; Un lugar donde la convergencia de personas, culturas e ideas contribuye al futuro”, así declaran en su página web⁵.

LTC fue fundada en el año 1985 por el propio José Luis Valenzuela junto a otros actores miembro. Podrían mencionarse obras realizadas por esta agrupación y de significativo éxito tales

5

Esta es una traducción propia. En la página web de LATC la cita es la siguiente: ““Our mission at The Los Angeles Theatre Center (the LATC), is to provide a world-class arts center for those pursuing artistic excellence; a laboratory where both tradition and innovation are honored and honed; a place where the convergence of people, cultures, and ideas contribute to the future””.

como *La Virgen de Guadalupe*, *Dios Inantzin*, o *Dementia*, entre otras. Su teatro, y así lo demuestra su repertorio, constituye y está marcado por una vuelta constante a las raíces, el reconocimiento, la búsqueda de lo que somos, en un contexto multicultural que persiste en una ciudad como Los Ángeles. Desde su creación, LTC se ha caracterizado por el compromiso creativo con la comunidad latina en Los Ángeles, y así ha guiado su creación artística. En entrevista con José Luis Valenzuela en octubre de 2016 en la ciudad de Los Ángeles, expresó:

“Para mí lo importante del centro es que podamos tener diálogos con otras comunidades, asiáticas, afroamericanas, y tratamos de presentar obras también para esas comunidades, tenemos programas muy diversos, porque el propósito es que vengan y podamos conectarnos y decir ‘esta ciudad nos pertenece a nosotros’”.

“Como ves, aquí en Los Ángeles hay mucha gente de color, afroamericanos, asiáticos, indios, latinos, y no tienen un lugar donde hacer sus obras. Se creó el laboratorio como un espacio para entrenar, dialogar, crear obras”.

Vale destacar que la obra de LTC escogida para trabajar en esta investigación es *A Mexican trilogy: an American history*, por lo que será parte del corpus investigativo, ya que durante sus sesiones se realizó el estudio de recepción, central para esta investigación.

3.2 Los Ángeles y la comunidad latina como primer escenario

La historia de una ciudad como Los Ángeles, y la historia de la migración⁶ hacia Estados Unidos no pueden contarse sin la migración mexicana como aspecto esencial y el rol de los mexicano-americanos en este país.

Con la firma del Tratado de Guadalupe Hidalgo y la anexión de parte del territorio mexicano por Estados Unidos al finalizar la guerra de 1847, un número considerable de mexicanos –la literatura afirma que un aproximado de 100 000 - comenzaron a pertenecer a territorio estadounidense, sólo

6

“Movimiento de población hacia el territorio de otro Estado o dentro del mismo que abarca todo movimiento de personas sea cual fuere su tamaño, su composición o sus causas; incluye migración de refugiados, personas desplazadas, personas desarraigadas, migrantes económicos” (Glosario sobre Migración, 2006, p.38)

por motivos geográficos, pues eran los mexicanos que entonces vivían en Nuevo México, Texas, California, Colorado y Arizona. El Tratado les aseguraba derechos como ciudadanos norteamericanos, además del respeto a su lengua y cultura, pero nunca fue así y los mexicanos comenzaron a ser extranjeros en su territorio, a ser invadidos culturalmente y desechados. Fue un acto de desheredación, de despojo del territorio donde se nace, de rompimiento de una cultura, considerado por muchos un acto de barbarie contra el pueblo mexicano: “En todas las épocas, después de la caída del Imperio Romano, no se conoce, en la historia de un pueblo, un genocidio espiritual tan grande” (de Andrade, 2013, párr.5).

Estas personas, que empezaron entonces a “pertener” a otro país, también ahí comenzaron a hacer y a sentar a sus familias, a trabajar, a desenvolverse dentro y bajo territorio anglosajón. Comenzó también toda una historia de racismo, marginación, lucha por derechos civiles, huelgas laborales. Muchos mexicano-americanos fueron y son descendientes de quienes vivían al inicio al suroeste de los Estados Unidos, y otros de las olas de emigrantes⁷ que han llegado después. Esta historia ha estado marcada también por la situación fronteriza: pasajes de repatriaciones de mexicanos aun habiendo nacido ya en territorio estadounidense —algo que marcó definitivamente a la población mexicoamericana—, maltrato a la inmigración, mano de obra barata, puestos laborales como minería o agricultura que realizaban los mexicanos porque los estadounidenses no estaban dispuestos a ocuparlos.

El flujo de migrantes desde México hacia Estados Unidos se ha realizado en distintas etapas, y por distintos motivos y vías. Como consecuencia de la Revolución Mexicana en 1910 hubo una oleada de migrantes a ese país. A lo largo del tiempo los mexicanos han buscado opciones laborales en el país vecino, y a estos les han servido en tanto hacen los trabajos más pesados y mal pagados.

7

Es la persona que emigra. En el Glosario sobre Migración aparece el término emigración: “Acto de salir de un Estado con el propósito de asentarse en otro. Las normas internacionales de derechos humanos establecen el derecho de toda persona de salir de cualquier país, incluido el suyo. Sólo en determinadas circunstancias, el Estado puede imponer restricciones a este derecho. Las prohibiciones de salida del país reposan, por lo general, en mandatos judiciales” (2006,p.23)

Se han sucedido también períodos en los que muchos mexicanos han sido deportados a su país de origen, nombrándose, por ejemplo, a la década de 1929-1939, la “era de las deportaciones”. En la década de los 40 se instituyó el programa laboral de los “braceros”, que trasladó mano de obra mexicana para trabajar la agricultura en Estados Unidos, y que fue muy controversial en tanto fue tildado de violación de derechos humanos, sueldos bajos, inadecuadas condiciones laborales. Aunque antes ya muchos mexicanos se iban a Estados Unidos a trabajar en los tendidos de ferrocarriles, el bracero es el primer programa que se establece entre ambos países para trabajadores migrantes, y en los 22 años que duró, permitió la entrada de casi cuatro millones de trabajadores mexicanos a Estados Unidos de manera legal. Ha habido, además, leyes como la *Immigration and Nationality Act* para la concesión de visas de trabajo y otras por reunificación familiar. Muchos, por otra parte, son los que por años han optado por la emigración ilegal fronteriza, lo que representa una vía peligrosa para la vida de estas personas, al punto de que las cifras señalan que más de 300 mexicanos mueren cada año tratando de cruzar ilegalmente la frontera.

O sea, el flujo migratorio desde México hacia Estados Unidos no es un fenómeno en ningún caso joven, sino que viene ligado a la historia común de ambos países, a su situación geográfica y las marcadas diferencias económicas que han hecho que los mexicanos busquen una opción de vida en el país del norte, aun cuando son mal remunerados, pero su salario sigue siendo mayor comparado con el que tenían en México⁸.

Estadísticas recientes han señalado que, en la actualidad, el número de inmigrantes que entran a los Estados Unidos de manera ilegal se está reduciendo. Según un artículo publicado en The New York Times “desde 2008 han llegado más inmigrantes de Asia que de América Latina y la diferencia no deja de aumentar” (Brooks, 2016) Y con esto, también las estadísticas demuestran que el número

8

Es necesario tener en cuenta que este trabajo fue realizado antes del mandato de Donald Trump, período que se ha caracterizado -incluso desde su campaña electoral- por un recrudecimiento de los controles hacia la inmigración ilegal, la seguridad fronteriza y la condición de los migrantes en Estados Unidos. Estos temas resultan de gran interés para futuras investigaciones.

de mexicanos que deciden emigrar a los Estados Unidos ha ido en descenso, incluso se habla de un mayor número de mexicanos retornando a su país que los que emigran.

Aun así, la mexicana es la nacionalidad con más presencia en Estados Unidos, y por tanto, México la principal fuente de emigrantes.

Dentro de los Estados Unidos, Los Ángeles, California, es la ciudad con mayor población latina. Según el último censo realizado en ese país, el número total de latinos es de 5,8 millones. Los demógrafos previeron que para 2015 los latinos serían mayoría en California, que junto a Nuevo México, son los estados con más población de este tipo. Por su parte, Los Ángeles solamente tiene 4.9 millones de población latina.

La comunidad latina es mayoría en California, pero la comunidad de origen mexicano en ese estado es mayoría dentro de la mayoría. De acuerdo con datos de 2013 de la Oficina del Censo en Estados Unidos, 33.6 millones de personas provenientes de México viven en ese país, y de esa cantidad, 11.4 millones se encuentran instaladas en California, lo cual representa un 35 por ciento de la población de ese estado estadounidense⁹.

Deben entenderse entonces los grandes aportes que una cultura como la mexicana ha hecho a la estadounidense. Se habla, por ejemplo, que de tan asimilada la comida mexicana en ese país, hoy se vende prácticamente la misma cantidad de *hog dog* que de tortillas y los norteamericanos incorporan cada vez más este producto como parte de sus alimentos. También podría hablarse de música y ritmos latinos que han llegado a la escena y el panorama musical de Estados Unidos y que hoy confunden, mezclan o confluyen con los estadounidenses.

Si caminamos por una ciudad como Los Ángeles no es difícil darse cuenta de la fuerte presencia de la cultura mexicana. Desde las tradiciones hasta la religión católica que se hace mayor con la oleada de inmigrantes. Pueden verse en las calles numerosos sitios de venta de comida mexicana o de murales referenciando alguna tradición.

9

Estos datos los proporciona en un PDF la Secretaría de Relaciones Exteriores.

Podríamos mencionar el barrio Boyle Heights al este de Los Ángeles, que durante años fue un lugar a donde llegaron cantidades de inmigrantes, en su mayoría mexicanos. En este barrio angelino se encuentra la Plaza Mariachi, lugar donde se congregan músicos con su vestimenta mexicana e instrumentos y que son contratados para serenatas y fiestas. No en vano suele decirse que Los Ángeles es la segunda ciudad mexicana por la cantidad de mexicanos que viven en ella y lo arraigada que está su cultura en cada lugar.

El idioma es algo también peculiar de esta ciudad, se dice que allí todas las personas hablan o entienden “algo” de español. Es el idioma que ha traído la inmigración latina y puede palpase en las calles el uso indistinto del inglés y el español, aunque predomine el primero. La mayoría de los chicanos han recibido poca educación en español, el sistema educacional está estructurado para que sea el inglés el idioma que prevalezca, aunque algunas conquistas han logrado que en algunos centros se manejen ambos idiomas. No obstante, es el inglés el que abunda en los libros y con el que se imparten las clases.

Es precisamente en esta ciudad, que no es cualquier ciudad porque está marcada por el fenómeno de la inmigración, donde permanece el grupo de teatro y el trabajo que es te hace. Sobre Los Ángeles José Luis Valenzuela ha dicho: “This city will define theater for the 21st century because of its diversity, To me, culture is not static. It changes every day. We make a decision, and it becomes part of culture” (Gelt, 2014).¹⁰

3.3 El fenómeno chicano

Antes del fuerte movimiento político y social que se dio en la comunidad chicana en los años 60 del pasado siglo, existieron también importantes fenómenos que permitieron que surgiera, como lo fue el pochismo en los años 30, y el cual “creó una tajante división de clases sociales a mediados

10

"Esta ciudad definirá el teatro para el siglo XXI debido a su diversidad, para mí, la cultura no es estática. Cambia cada día. Tomamos una decisión, y se convierte en parte de la cultura "(Gelt, 2014).

**Las traducciones son realizadas por la autora de esta investigación.*

de los años treinta, pero también coadyuvó a crear una conciencia de clase; la aparición del pocho originó en esa época una situación cuyo resultado fue la marginación social del resto de los descendientes mexicanos, incluso de los trabajadores que llegaban a Estados Unidos en busca de mejores condiciones laborales” (Galeana de Valadés, 2008, p.88)

Luego, en los años cuarenta en los Estados Unidos, se dio un hecho que se considera fundamental para explicar el origen del movimiento chicano y el surgimiento de la figura misma del chicano, entendida en su sentido político. El caso de Sleepy Lagoon fue, en el orden cultural, uno de los hechos más importantes de la comunidad. A un grupo de mexicanos se les llamó, de manera despectiva, zootsuiters, y se les inculcó un crimen el cual no habían cometido, por lo cual el juez fue sancionado a causa de los prejuicios raciales que se manejaron en el juicio. En este tiempo surge el fenómeno del pachuquismo, con la figura del pachuco, que fue más bien un fenómeno cultural, un grupo de jóvenes se manifestó en contra de la segregación y el racismo. Constituyó una muestra de resistencia y se considera el antecedente más importante del movimiento chicano. “Es un error muy común pensar que el movimiento chicano se originó por primera vez en los sesenta, porque en realidad de lo que se puede hablar es de su renacimiento o resurgimiento, manifiesto en toda una serie de protestas sociales cuyo escenario geográfico fue el suroeste de los Estados Unidos (Galeana de Valadés, 2008, p.92).

Los años 60 y 70 del pasado siglo, fueron los de mayor lucha de la comunidad mexicoamericana por sus derechos, por su reconocimiento. Habían sido segregados por su condición de inmigrantes, por cuestiones raciales, habían sido estereotipados, se veían vulnerados sus derechos civiles y políticos, y en esos años se comenzó a gestar un verdadero movimiento a favor del reconocimiento de esa comunidad, que fue el movimiento chicano contemporáneo.

El activismo chicano surgió como desafío a los supuestos, las políticas, y los principios del orden vigente con énfasis en la autonomía de la comunidad, la autoestima, el orgullo cultural y la igualdad política y económica; abarcó cuestiones de educación, derechos civiles, salud,

pobreza, trabajo, acceso a profesiones, racismo institucionalizado, participación política, arte, ecología urbana, derecho a la tierra y muchos otros aspectos (Gómez-Quíñones, 2004, p.235).

Las protestas de la comunidad chicana las iniciaron los agricultores, que se manifestaron por los derechos sobre la tierra, y comenzaron a sumarse en tonces a estas causas instituciones educativas, artísticas, religiosas, de derechos civiles. Pueden citarse importantes huelgas que marcaron el inicio y carácter de este movimiento, como La Huelga de La uva, en California; La Marcha de Delano a Sacramento, La Retirada de Albuquerque, La Huelga de Texas. Cabe destacar la figura de César Chávez, uno de los principales líderes activistas chicano que hizo frente por los derechos de los campesinos mexicano-americanos. Entre sus luchas estaba el contrarrestar la inmigración ilegal de mexicanos que se dedicaban a trabajar en el campo, quienes eran explotados por los empresarios estadounidenses. Chávez se pronunció por la mejora de los pagos y derechos de los trabajadores de la agricultura y sus sucesivas protestas y huelgas dieron al traste para acabar de una vez con el programa bracero.

El chicano fue un movimiento que se manifestó por rescatar el orgullo étnico, combatiendo el estereotipo y validando la cultura mexicanoamericana, con un fuerte activismo político y un gran movimiento artístico que se hizo eco de la estética chicana. Se pronunció por los derechos básicos de igualdad, justicia social, derechos civiles para los mexicano-americanos en Estados Unidos, contra el racismo y la discriminación. Fue un movimiento que afloró en diferentes sectores sociales además de los campesinos, como los estudiantes, o los que se oponían a la guerra en Vietnam, por ejemplo. Tuvo como premisas la reivindicación de los obreros, el reconocimiento de sus derechos como ciudadanos estadounidenses, o los derechos a la preservación de su cultura y fundamentalmente la conservación del idioma. Uno de los partidos políticos más importantes de la historia chicana lo constituyó La Raza Unida Party, en el año 1970, en el intento por representar los intereses de la comunidad mexicanoamericana en Estados Unidos.

Este grupo siempre está en condiciones de crear y desarrollar movimientos de liberación, porque mantiene viva su cultura a pesar de la represión permanente, y organiza en su contra, pues aunque otro tipo de resistencia sea aniquilado seguirá resistiendo culturalmente. Y es la resistencia cultural la que, en un momento dado, puede tomar nuevas formas (políticas o económicas) para impugnar la dominación (Cabra, 1985, p.20).

El mundo en los años sesenta tuvo una efervescencia política sin par, que muchas veces nació de la iniciativa joven. Al igual que en varios países, se sucedieron en este período muchísimas huelgas estudiantiles por la causa chicana, podría mencionarse la importante repercusión que tuvieron en Denver y el Este de Los Ángeles. Por citar uno de los más conocidos, el grupo universitario llamado MEChA, (Movimiento Estudiantil Chicano de Aztlán), es una organización de activismo político chicano, que nace de las universidades de California y que aboga por el reconocimiento de la comunidad chicana, el mantenimiento de su identidad, sus derechos y libertades políticas, económicas, civiles, así como un mayor acceso de los chicanos a la educación superior.

Otro movimiento importante de estos años fue la conocida Moratoria Chicana, que también nace del seno estudiantil, principalmente de Los Ángeles, y en el que se congregaron muchas personas para protestar contra la guerra de Vietnam, una guerra en la que morían miles de chicanos y por la cual ya la comunidad se sentía extenuada. Hubo en ese período muchas huelgas por el abuso policial o la discriminación en las escuelas. Hay un hecho que dejó la historia de la Moratoria con una marca imborrable y fue el asesinato del periodista chicano Rubén Salazar en 1970, primer reportero en cubrir asuntos relacionados con la comunidad chicana en *Los Angeles Times*. Esta marcha protesta fue un punto de referencia importante en cuanto al desenlace de la lucha de esta comunidad, y en la que concurren también chicanos de Kansas City, Minnesota, Chicago y el suroeste.

No puede hablarse de los chicanos sin referirse al forcejeo y la significación que ha representado en esa comunidad el idioma que, precisamente, es uno de los aspectos que ha marcado y marca a la

población mexicoamericana en los Estados Unidos. Los habitantes mexicomericanos de una ciudad como Los Ángeles, por ejemplo, pueden ser testigo de esto: casi todos tienen una experiencia directa con el idioma, sufrieron algún tipo de marginación o discriminación en las escuelas. Algunos dominan perfectamente el español, otros solo hablan idioma inglés, otros hablan el español con dificultad. Muchos, principalmente los mexico-americanos de primera generación, lo dominan por transición directa de sus padres al hablarlo en el espacio familiar, otros lo han hecho por recurrir a las raíces, al idioma de sus antepasados. En generaciones más alejadas de la primera ya hay muchos que no dominan el español. Algunos, por otra parte, son criticados por el acento con que pronuncian el inglés. Rubén Rumbaut (1999) declaró en un estudio que el 88% de los hijos de inmigrantes en California preferían hablar inglés a pesar de que el 90% hablaba otro idioma en casa, y que la tercera generación hablaba solamente inglés.

This pattern of rapid linguistic assimilation is constant across nationalities and socioeconomic levels. It suggests that, over time, the use of and fluency in foreign languages will inevitably decline resulting in information which directly rebuts nativist alarms about the perpetuation of foreign-language enclaves in immigrant communities (p.6).¹¹

Lo cierto es que es un tema que marca la cultura mexicoamericana prácticamente más que cualquier otra cosa. Se ha llegado a manejar el término “españolish” para referirse a la mezcla idiomática del español y el inglés en esta comunidad y que se usa de forma coloquial.

El racismo, indiscutiblemente, también ha estado presente en la carrera de los mexico-americanos en Estados Unidos. Ha marcado la vida de muchos. En los años sesenta, cuando comenzó el movimiento chicano, las escuelas eran crueles nichos de racismo, principalmente en las ciudades del Este. Abundan las anécdotas sobre cuán difícil fue para los niños, y más para quienes

11

"Este patrón de rápida asimilación lingüística es constante entre nacionalidades y niveles socioeconómicos. Sugiere que, con el tiempo, el uso y la fluidez de las lenguas extranjeras inevitablemente disminuirán los resultados proporcionando información que refute directamente las alarmas nativistas sobre la perpetuación de los enclaves de lengua extranjera en las comunidades de inmigrantes "(p.6).

**La traducción fue realizada por la autora de esta investigación.*

no sabían hablar inglés. Fueron maltratados, señalados. Así pasó en los centros de trabajo o incluso para solicitar empleo: el color de su piel y el idioma no eran afines con las normas perpetuadas. Por esto tanto las huelgas como los movimientos organizados tuvieron siempre entre sus ideas fundamentales las de luchar y eliminar el racismo existente, las actitudes racistas manifestadas de cualquier forma, como la opresión, la tortura, la persecución, la falta de derechos civiles, de representatividad.

El chicano ha sido de alguna manera discriminado de una u otra parte de la frontera. En territorio estadounidense por ser considerado inmigrante, sin ciudadanía legítima, y en territorio mexicano se le ha llamado muchas veces “pocho” o “pocha” de forma despectiva, al pretender decir que son o quieren ser iguales a los gringos, negando entonces sus raíces.

Luego de estos sucesos y con la continua lucha del pueblo chicano –en la cual, además de obreros, campesinos, e estudiantes y otros ciudadanos de empeñaron un papel protagónico, o las manifestaciones artísticas como el arte mural, la poesía, la música, la literatura y el teatro-, comenzaron a abrirse márgenes de libertades y derechos para los chicanos y latinos. Lo cierto es que, de una forma u otra, los chicanos han logrado, si no todas las que deberían –porque aclaro, persisten aun mu chísimas formas de discriminación al inmigrante, al chicano en específico-, sí importantes derechos como ciudadanos en la sociedad norteamericana: comenzaron a ocupar mejores puestos laborales, mayor aceptación en las escuelas, algunas libertades políticas, una mayor atención a la comunidad, que puede verse en el auge que tomaron en esos años los estudios sobre chicanos, la necesidad de los intelectuales de formar centros de investigación para abordar la temática chicana en las universidades, comienza a producirse mayor bibliografía, hasta el momento escasa.

A pesar de todo esto, la discriminación ha persistido. Hoy en día, según los especialistas, el problema más serio que enfrenta el movimiento chicano es la Reforma Migratoria. En 2014 Luis Valdés, chicano que luchó por los derechos de su comunidad e importante director de teatro

chicano, dijo durante el Primer Festival de Cine Documental Chicano/Latino en la Universidad Nacional Autónoma de México, que en los años 50 y 60 “estábamos más preocupados por problemas domésticos. La migración no era nuestro problema, sino el racismo y la desigualdad para quedarnos en la escuela; educarnos para hallar buen trabajo y ser parte de la vida social”.

Con la entrada de nuevos residentes empezó el tema de la migración y el de la migra. Hoy están echando a muchas personas y separando familias. En la mayoría de los casos los hijos son nacidos en EU, por lo que son chicanos; los padres no, porque son nacidos en México. Los que llegamos hace mucho queríamos un cambio. A nuestros padres no los echaron. Un tiempo los estadounidenses se acostumbraron a tener emigrados.

Con la nueva migración se creó un problema político, muy serio y trascendente, porque involucra los derechos civiles. Separar familias es inhumano (Valdés, 2014)

Actualmente uno puede sentir –y los mismos habitantes de la ciudad se encargan de reafirmarlo– que persisten situaciones de discriminación en la comunidad chicana, en este caso de Los Ángeles. No son ajenos los problemas de drogadicción, de desempleo, crimen, abuso policial contra la comunidad chicana. Otro de los fenómenos que más afecta la ciudad es el de las pandillas, por la lucha de las drogas y el reconocimiento o la implantación del respeto o el terror en algunas zonas, así como por cuestiones raciales. Hoy Los Ángeles (Almada, 2015) es nombrada “capital mundial de las pandillas”, con aproximadamente más de 45 mil pandilleros.

El movimiento chicano de mitad del pasado siglo se enmarca en un período del despertar del sentimiento nacionalista y de la concientización política, cultural, económica de la comunidad chicana en Estados Unidos. El chicanismo, que vendría siendo la ideología nacionalista que primó en este movimiento, está ligado a la idea de reafirmación cultural, de asimilación, de reconocimiento de las minorías. Manifestaciones artísticas como la poesía, el arte gráfico, la danza, la música, y en el caso que nos concierne, el teatro, también se hicieron eco de ello.

3.4 La peculiaridad de un teatro chicano

Si un brazo importante tuvo el movimiento chicano de la década del sesenta, fue el movimiento artístico que se desarrolló de forma paralela, complementándolo. El arte chicano fue un arte esencialmente político, activista, ideológico, aludiendo siempre al orgullo cultural, a la necesidad de recurrir a la cultura ancestral. Por eso cuando se habla del movimiento chicano no puede dejar de aludirse al rol que desempeñó el arte en este período.

El arte chicano se desarrolló en todas las manifestaciones posibles como la poesía, el cine, la literatura, la pintura, escultura, el arte mural, el *graffiti*, el teatro. El principal propósito fue siempre la reafirmación cultural en un contexto desfavorable para la comunidad, la manera de expresión de los inmigrantes mexicano-americanos para hacer frente a la situación social que estaban viviendo, además de ser símbolo de resistencia cultural.

El artista chicano piensa que tiene algo especial que ofrecer: un humanismo orientado al espíritu de la comunidad y del mundo, el derecho a la libre expresión creativa y el derecho a encontrar un centro estabilizador en su vida con valores de su cultura. Él abre un nuevo camino estético en su obra además del arte de protesta que exhibe, su imagen está cambiando el estereotipo, ya no es visto como 'la novedad', 'lo exótico', 'lo espanglishado' ahora surge como un artista visual (Gorodozki, 1993, p.37)

Este arte, que comienza siendo un arte que involucra la rebeldía y el acto de imponerse por la asimilación, no solo debe ser considerado como arte de frente o protesta ni como arte conformado de estereotipos. Aunque es innegable su fuerte presencia ideológica, encaminada a la reafirmación de la identidad cultural de los chicanos, con referencia directa del arte mexicano, en un panorama donde se yergue la cultura anglosajona, este arte ha trabajado por mantener los valores estéticos que debe caracterizar al arte universal.

El teatro chicano fue una de las manifestaciones artísticas que más destacó dentro del arte de los sesenta y tiene sus orígenes en el nacimiento del emblemático Teatro Campesino, de Luis Valdés,

que surge en 1965 como apoyo a los campesinos en huelga y es antecedente directo y esencial del movimiento teatral chicano en general, en una búsqueda constante por rescatar la historia y reivindicar las raíces, unificados en el activismo político y en aras de rescatar el orgullo étnico. El Teatro Campesino emergió de las representaciones campesinas y mexicanas, según la tradición oral, y trabajaron el Acto, una manera artística del teatro a través de pequeñas piezas y la creación colectiva para improvisar acontecimientos populares. Según su propio creador, uno de los objetivos fue impulsar al pueblo a la acción social. *Zoot Suit* es, prácticamente, la obra más exitosa o representativa del Teatro Campesino y del teatro chicano en general, una pieza que denuncia el sistema judicial existente en la época y que es hasta hoy distintiva de la comunidad chicana.

En los años 70 –con el Teatro Campesino como antecedente- comenzaron a aflorar muchísimos grupos de teatro, se podrían mencionar Teatro Sinergia, Teatro La Esperanza, El Teatro de la Gente, Teatro la Libertad, Teatro Urbano, entre otros.

El teatro chicano suele acudir a los mitos, a la tradición, al uso del *espanglish* en la narración. Alude a personajes de la historia o de la cultura popular mexicana, además de la utilización de la música de ese país, como recursos apelativos de la cultura mexicana y chicana en Estados Unidos. Es un teatro de llamado de la conciencia, de exhortación a no olvidar las raíces, de reafirmación de la identidad cultural chicana y mexicoamericana, un medio para alentar a la comunidad a reclamar el reconocimiento social.

Hoy día puede hablarse de un teatro chicano que posee características similares –aunque recontextualizadas porque el panorama social y político es otro- al teatro chicano de los sesenta o setenta. La esencia se mantiene: la búsqueda de las raíces, la sátira como recurso, el deber de reafirmar una cultura de minoría. No obstante, muchas veces en la actualidad podemos encontrar quien se dirija a este tipo de teatro como teatro latino, que no excluye al teatro chicano sino que lo integra, que busca reflejar la situación en la que vive el latino en Los Estados Unidos y ser eco de la identidad latina, que es de los grandes asuntos a tratar en el teatro. El teatro latino se hace con el uso

del idioma español o portugués, o la mezcla de estos y el inglés. Lo anterior sucede por dos razones: una, en ciudades como Los Ángeles, con una fuerte concentración de inmigrantes¹², el teatro se ve con el deber de extender sus límites, no solo representar a la comunidad chicana o mexicoamericana, pues su público se compone cada vez más de puertorriqueños, de cubanos, de brasileños, de asiáticos, de centro y sudamericanos. Dos, a causa de lo controversial que puede ser a veces el término chicano, los propios directores coinciden en acudir a la definición de teatro latino – que vendría a ser un teatro también de las minorías en Estados Unidos- aunque sus grupos se caractericen por hacer teatro chicano en sí. Esto no quiere decir que todas las agrupaciones teatrales chicanas apelen a la distinción única de latino, se nombra el teatro chicano como se nombra el teatro puertorriqueño o *nuyorican*, o el teatro cubano. La estética teatral de los latinos en Estados Unidos conforma –aunque con sus especificidades cada cual- un nicho, un corpus. Quizás el más estudiado o referido sea el teatro chicano dentro de este panorama de teatro latino, por mayor presencia de esta comunidad en el país estadounidense y por lo exitosos que han sido tanto sus dramaturgos como directores.

En entrevista para esta investigación con el director José Luis Valenzuela en octubre de 2016 en la ciudad de Los Ángeles, le pregunto si el LTC hace teatro chicano o latino, a lo cual responde: “Claro que es teatro chicano, se encuncia como teatro latino ahora porque el chicano fue un movimiento político y a la gente no le gustan los políticos, preferimos llamarlo así, teatro latino. El teatro chicano tiene el propósito de tener un mensaje político todavía. Hay gente que no le gusta la *Trilogía* porque es muy política la tercera parte de la obra.

“El teatro chicano habla sobre una comunidad, no se trata de abarcar cualquier tema en las obras, lo chicano tiene objetivos muy claros, de crear comunidad, y no todo el teatro latino tiene esos propósitos. El teatro latino puede adaptar obras, por ejemplo, de Lope de Vega, de García Lorca, el teatro chicano trata de otras cosas”.

12

Es la persona que inmigra. En el Glosario sobre Migración aparece el término inmigración: “Proceso por el cual personas no nacionales ingresan a un país con el fin de establecerse en él” (2006, p.32)

La dramaturgia chicana está enraizada al folclor mexicano, a la mitología y el sentido espiritual de las cosas, donde se funden el drama con la música y el baile. Es, indiscutiblemente, un arte comprometido, dirigido a la revalorización cultural. Rescata la historia mexicana, pero sin olvidar el papel que juegan y deben jugar los mexicoamericanos en Estados Unidos, el país donde nacieron. Es el re juego de juntar ambas culturas, de validar la dominada en un escenario dominante, de rescatar el orgullo indígena, la historia de los antepasados, el lugar primero, de dónde se viene y de quiénes descendemos. Consiste en relatar la experiencia mexicana, mexicoamericana, chicana en Estados Unidos.

3.5 A Mexican trilogy: an American history, una obra chicana

La obra *A Mexican trilogy: an American history* fue la seleccionada para realizar esta investigación. Se eligió esta pieza, en primer lugar, porque es una obra chicana, por la temática que aborda; en segundo lugar, porque el grupo que la representa, LTC, es una agrupación que hace teatro chicano, y el público que asiste a sus espectáculos lo constituyen, en su mayoría, personas que se identifican como chicanas, mexicoamericanas o latinas, lo cual era imprescindible por los objetivos de la investigación y para llevar a cabo el estudio de recepción requerido.

A Mexican trilogy: an American history no siempre fue una totalidad, o sea, una trilogía como lo es ahora. Evelina Fernández, la dramaturga, escribió primero la tercera parte llamada *Charity* a finales de los 2000, y luego se dio cuenta de que la comunidad mexicoamericana en los Estados Unidos merecía una obra que rememorara las distintas etapas de su paso por el país norteamericano. Así, escribió *Faith*, que es la primera parte de la Trilogía, y por último *Hope*, que constituye la segunda parte. *Faith*, *Hope* y *Charity* componen la Trilogía que esta investigación toma como referente esencial en su estudio. LTC hizo temporadas de las tres obras por separado, en 2011 y 2012, y esta vez las sitúa sobre el escenario como un todo en la *Trilogía*, dirigida también por José Luis Valenzuela.

A Mexican trilogy: an American history lleva a las tablas la historia de una familia que abarca cuatro generaciones de mexicanos y mexico-americanos en Estados Unidos, en un período de casi 100 años. Los primeros integrantes de la familia Morales emigraron de México a Arizona, en el período de la Primera Guerra Mundial; luego la familia se establece en Phoenix, en la etapa de la Crisis de los Misiles y termina en Los Ángeles en el año 2005, en que muere el Papa Juan Pablo II.

La serie de Evelina Fernández está llena de humor, sátira, en ella el estereotipo denuncia y desacraliza al propio estereotipo, encarnado en la figura del mexicano o del mexico-americano. Se suceden alusiones a determinados acontecimientos importantes o personajes históricos que juegan con los actores como Franklin Delano Roosevelt, John Fitzgerald Kennedy, y el Papa Juan Pablo II.

La obra está marcada todo el tiempo por el debate y el rejuego entre el español y el inglés, que utilizan indistintamente los actores y que constituye un elemento fundamental de la cultura mexicoamericana y chicana.

La familia Morales -que se mueve todo el tiempo entre dos culturas, la mexicana y la estadounidense- se convierte en una caricatura de su época, del contexto político y social donde se desenvuelven sus miembros, desde que emigraron de México los primeros integrantes de la familia hasta los ya adaptados de la cuarta generación, que hasta les cuesta trabajo hablar el español y están un poco más alejados ya de la cultura mexicana. El público aprecia la evolución de la familia, su traslado, algunos de sus miembros mueren, otros crecen, crean familia, y puede verse cómo las tradiciones o se van perdiendo o perduran de generación en generación. La obra se convierte en una crónica familiar, en un registro cultural, identitario, donde se juega con la herencia y la historia de la experiencia mexicano-americana. Evelina Fernández en entrevista para *Latinheat* (Reynolds, 2012) “ We’ve been here over a hundred years now – that’s three generations of American-born Latinos – and these stories deserve to be told. Latino’s have been contributing to this country for hundreds of years now. It’s true that all immigrants go through this same process,

while living through the same social/political events as everyone else: the Depression, WWII, Vietnam, Iraq and Afghanistan Wars".¹³

A Evelina Fernández el tema que aborda la Trilogía le toca muy de cerca. Evelina tuvo la experiencia de haber estado involucrada en el movimiento chicano y de trabajar con Luis Valdés en el Teatro Campesino, con participación en la obra clásica de teatro chicano *Soot Zuit*. Además de la experiencia de Evelina en estas lides, en varias ocasiones la dramaturga ha declarado que la historia de la familia Morales, salvando algunas distancias, contiene mucho del testimonio de su propia familia, una familia intergeneracional que también emigró, en su caso sus abuelos emigraron desde México a Arizona, como lo muestra la primera parte de la obra. Dijo la dramaturga al respecto (Fernández, 2016) "It is my small contribution to understanding, not only the Mexican and Mexican-American experience, but the immigrant experience, their descendants and our contributions to the fabric of 'American' culture".¹⁴

A Mexican trilogy: an American history es la obra retrato de las familias intergeneracionales de inmigrantes mexicanos en Estados Unidos, que describe variados entornos urbanos, con la música como eje central relatando los contextos, identificando a los propios personajes ubicando al espectador en época, que llega a convertirse en el retrato de vida de los mexico-americanos. Pone delante de los espectadores las preguntas: ¿Quiénes somos? ¿De dónde venimos? Es una respuesta a la retórica neogativa que ha permeado los medios de comunicación estadounidenses cuando se refieren a los mexicanos en ese país. Es una reclamación deliberada de la narrativa estadounidense

13

"Hemos estado aquí más de cien años, son tres generaciones de latinos nacidos en Estados Unidos, y estas historias merecen ser contadas. Los latinos han estado contribuyendo a este país por cientos de años. Es cierto que todos los inmigrantes pasan por este mismo proceso, mientras viven los mismos acontecimientos sociales y políticos que todos los demás: la depresión, la Segunda Guerra Mundial, Vietnam, Irak y las guerras de Afganistán" (Reynolds, 2012).

14

"Es mi pequeña contribución a la comprensión, no sólo de la experiencia mexicana y mexicano-americana, sino de la experiencia del inmigrante, de sus descendientes y de nuestras contribuciones al tejido de la cultura americana" (Fernández, 2016).

de los mexicanos, una declaración de su contribución al tejido social, político y cultural de la nación.

“Es una obra que habla de fe, de esperanza, de caridad, de identidad, de lucha, de discriminación... y de una realidad que muchos han querido negar: los mexicanos y mexicano-americanos forman y son parte importante de este país” (Fernández, 2016)

Faith es la primera historia de la *Trilogía*, se remonta al período de 1910, 1940 y 1944, o sea, poco tiempo después de la Revolución Mexicana, y cuenta la historia de la familia Morales que emigra a Jerome, en Arizona, desde México, y se enfrenta al reto de mantener las antiguas tradiciones y la memoria cultural en medio de la agitación social y política del momento. *Faith* se desarrolla en un lugar donde se trabaja en las minas, el padre de familia es uno de los organizadores del sindicato de mineros mexicano-americanos que son muy mal pagados frente a los mineros estadounidenses. Uno de los personajes esenciales tiene por nombre Esperanza, quien es la madre en esta primera parte y el personaje que sobrevive hasta la última, y que encarna la herencia, lo ancestral, el espíritu de la mexicanidad a través del tiempo.

La obra y los personajes representan la rigidez en el ambiente familiar, la protección a las hijas por parte de la madre, quien está aún muy vinculada a las tradiciones mexicanas y de las cuales las hijas quieren desprenderse en busca de un ambiente de mayor libertad.

"Elegantly directed by José Luis Valenzuela, the trilogy understands the deepest changes of heart are best expressed in melody. Fernández must be doing something right, because when her characters break into song, you know exactly how they feel" (Stoudt, 2012).¹⁵

Hope, la segunda parte de la *Trilogía*, está ambientada en Phoenix a principio de los años 60, y el personaje principal es Elena, hija de Esperanza (personaje de la primera parte) y que para entonces ya hizo su propia familia. En esta aparecen y se hace alusión a personajes históricos como Kennedy

15

"Elegantemente dirigida por José Luis Valenzuela, la trilogía entiende que los cambios más profundos de corazón se expresan mejor en la melodía. Fernández debe estar haciendo algo bien, porque cuando sus personajes se rompen en la canción, sabes exactamente cómo se sienten" (Stoudt, 2012).

y Fidel Castro y se hace referencia a la guerra de Vietnam y las pérdidas humanas que reportó la guerra para la comunidad latina. Se distingue por el repertorio musical de la década sesentera estadounidense, además de poner de relieve los cambios políticos, sociales y culturales de la vida estadounidense en esta época -la revolución sexual, la participación militar cuando se alude a la guerra de Vietnam, el asesinato de un presidente como John F. Kennedy- todo visto a través del lente de una familia mexicoamericana en el proceso de asimilación.

La década de 1960 marcó la primera vez que los latinos, como un grupo demográfico, se involucraron en el proceso político de elegir a un presidente. Para el director José Luis Valenzuela este es el mayor vínculo entre la década de 1960 y el presente: la idea de la esperanza y la posibilidad de cambio.

Sobre la obra dijo Los Angeles Times: "With its bittersweet nostalgia, 'Hope' should be a hit for the Latino Theater Company" (Shirley, 2012).¹⁶

Charity es la tercera parte de la *Trilogía* y narra la vida de una familia establecida ya en Los Ángeles, una familia muy en consonancia con las libertades de una ciudad como esa y más distantes de cualquier manifestación estricta de la cultura mexicana.

En esta se van desarrollando diferentes tramas paralelas y contextuales como son la visita del Papa Juan Pablo II, o la visita a la familia centenaria del fantasma de un nieto muerto en Irak, o la inesperada llegada de un pariente mexicano que viene a buscar nuevas posibilidades de trabajo y superación a la gran ciudad.

En esta parte de la *Trilogía* puede verse cómo los padres inmigrantes luchan para transmitir y conservar las tradiciones culturales mexicanas en los hijos, mientras que los hijos se enfrentan al conflicto personal de sentirse que, inevitablemente, forman parte de la cultura estadounidense.

16

"Con su nostalgia agridulce, 'Esperanza' debería ser un éxito para la Compañía de Teatro Latina" (Shirley, 2012).

Sobre esta tercera parte de la obra se dijo en *Latin Heat*: "Fernández explores the deeply-held emotional convictions of her Latino family. Dealing as she does with the grander mysteries of life and the more prosaic problems of just living, she deepens her story with strong characterizations" (Lopez, 2012).¹⁷

En entrevista con José Luis Valenzuela para esta investigación en el mes de octubre de 2016 en la ciudad de Los Ángeles, expresó: "La obra empieza en 1910, luego se va a los 40 y luego al 2005, y la idea es que se deje de hablar de nosotros los mexico-americanos como si fuéramos criminales, como dice Trump, toda esta narrativa que tienen de los mexicanos (...) El problema que más persiste en la narrativa de los Estados Unidos es que no existimos, somos invisibles, la discusión es entre afroamericanos y blancos, en su narrativa los latinos no existimos, ¿y cómo, si no existes, puedes cambiar el orden social? Es complicado. Si, por ejemplo, esta obra fuera una obra blanca o afroamericana, fuera inmensa, un suceso, pero no existimos."

A Mexican trilogy: an American history es la historia de los mexicanos y mexicanoamericanos pero se extiende y puede ser la historia de cualquier latino o inmigrante. Una obra que muestra que la presencia mexicanoamericana y mexicana en Estados Unidos es una realidad, que son parte de un proceso de asimilación, de participación, de contribución cultural. La obra permite al público ver sus historias, y las historias de sus familias como una parte importante de la historia de Estados Unidos.

17

"Fernández explora las convicciones emocionales profundamente arraigadas de su familia latina, tratando como lo hace con los grandes misterios de la vida y los problemas más prosaicos de la vida justa, profundiza su historia con caracterizaciones fuertes" (López, 2012).

CAPÍTULO 4: LA EXPERIENCIA DE UN ESTUDIO DE RECEPCIÓN TEATRAL: METODOLOGÍA Y HALLAZGOS

4.1 Acercamiento metodológico para un estudio de recepción teatral

A lo largo de esta investigación se desarrollan tres categorías fundamentales como la identidad cultural, la negociación y la hibridación cultural.

La investigación es **cuantitativa**, por su naturaleza y propósitos, porque interesa más que probar con datos duros, explorar para describir, trabajar con sujetos reales en el terreno, confrontar y poner a discutir opiniones. De acuerdo con el tema seleccionado, que implica entrar en contacto con personas que forman parte de un público de teatro, la investigación depende en gran medida de criterios personales, de vivencias y puntos de vista individuales de los entrevistados. Es decir, “resultan de interés las interacciones entre individuos, grupos y colectividades. El investigador pregunta cuestiones generales y abiertas, recaba datos expresados a través del lenguaje escrito, verbal y no verbal, así como visual, los cuales describe y analiza y los convierte en temas, esto es, conduce la indagación de una manera subjetiva y reconoce sus tendencias personales” (Todd, Nerlich y McKeown, 2004). Debido a ello, la preocupación directa del investigador se concentra en las vivencias de los participantes tal como fueron (o son) sentidas y experimentadas” (Sherman y Webb, 1988 en Hernández Sampieri 1991).

Esta investigación, además, es **descriptiva**, pues de acuerdo a los objetivos y preguntas planteadas, el propósito es analizar la manera en que se negocian las identidades culturales entre el teatro chicano y su público. Es su objetivo también identificar causas y porqués en la manera de construir esa identidad, además de describir situaciones contextuales y coyunturales.

Según Hernández Sampieri (1991), la meta del investigador que conduce su labor por la investigación de tipo descriptiva, consiste en “describir fenómenos, situaciones, contextos y eventos; esto es, detallar como son y se manifiestan. Los estudios descriptivos buscan especificar

las propiedades, las características y los perfiles de personas, grupos, comunidades, procesos, objetos o cualquier otro fenómeno que se someta a un análisis (Dankhe, 1989). Es decir, miden, evalúan o recolectan datos sobre diversos conceptos (variables), aspectos, dimensiones o componentes del fenómeno a investigar” (p.85).

Como se explicó en el Capítulo I, el enfoque adoptado es el **culturalista**, entre otros aspectos, por la influencia y los aportes que la escuela de Birmingham y sus famosos Estudios Culturales hicieron a los estudios de recepción, por la manera de articular los fenómenos sociales donde se imbrican los sujetos, con su variedad de matices, con su inminente polaridad, por las herramientas que brindan para entender las prácticas contextuales de las personas, por lo interesante de abordar, desde esta perspectiva una cuestión como las identidades culturales.

El adoptar el enfoque culturalista no significaría situarnos sólo en la parte que influye pero que le es “externa” al receptor, dígase contexto económico, político, social u otros factores, sino que esto viene a complementar la investigación, asumiendo la postura que ha beneficiado más el estudio de los procesos socioculturales y comunicacionales, donde los medios de comunicación no son el centro, sino los interesantes fenómenos que generan aunque no sea en la interacción inmediata con estos

La condición de estudio cualitativo, además de manifestarse en su planteamiento y objetivos, se trasluce en las técnicas de recopilación de datos aplicadas, como son la **entrevista semiestructurada**, la **observación no participante** y la **revisión bibliográfica**.

Hacer uso de la entrevista semiestructurada como técnica investigativa permite –ya pensadas y trazadas las preguntas de corte abierto- invitar al interlocutor a que, además de responder lo que se requiere, tenga un margen para hablar de otros aspectos del tema, sin salirse del objeto de la entrevista. La observación no participante, brinda al investigador la posibilidad de estar en el terreno y tener contacto con la realidad a estudiar, aunque no forme parte del grupo objeto de estudio. Mediante la observación el investigador puede recibir y analizar comportamientos,

tendencias, va lorar opi niones y l uego l legar a c onclusiones s obre l o obs ervado. La r evisión bibliográfica p ermite rastrear d atos, ci fras, sucesos, de o btener i nformación ace rca d el o bjet o de estudio y complementar la con la adquirida en el trabajo de investigación.

Como se estableció en el Capítulo III, el estudio planteado se realizó con el grupo de teatro LTC, ubicado en el *downtown* de Los Ángeles. Las entrevistas semiestructuradas se aplicaron al director, actores y el público.

La obra con la cual se trabajó lleva por nombre *A Mexican trilogy: an American history* y que estuvo en cartelera de jueves a domingo durante el mes de septiembre y hasta mediados de octubre de 2016, en The Los Angeles Theater Center.

La obra tiene una duración total de 5 horas. Los días jueves se exponía la primera parte de la obra y mitad de la segunda; los días viernes se exponía la segunda mitad de la segunda parte y la tercera, con horario de 7:30 P.M a 10:00PM. Los días sábado, la obra comenzaba a las 5:00PM hasta las 10:00PM, con un intermedio para una cena en el mismo teatro de 30 minutos. Los días domingo la obra comenzaba a las 3:00pm, y culminaba a las 8:00PM, con el mismo tiempo de intermedio. Las entradas a la obra tenían un costo total de 100 dólares (cada parte 50 dólares).

Los cuestionarios de entrevista (que figuran en el anexo 1) se aplicaron indistintamente, l o mismo luego de la obra, que en el intermedio de esta, durante la cena, según la disponibilidad del entrevistado. Algunos de estos estuvieron de acuerdo en concertar citas posteriores, y en este caso el cuestionario se aplicó en el lugar de la cita. La aplicación de los cuestionarios no resultó sencilla, pues como la obra tenía tanto tiempo de duración, muchas veces al terminar algunos entrevistados debían irse y no querían participar de las entrevistas, o no se podía entrevistar a más de dos persona del público por día, pues mientras se entrevistaba a uno l os otros se marchaban. Esto quizás haya sido una limitación dur ante la i nvestigación. Con l os entrevistados que aceptaron c oncertar citas luego, las entrevistas fueron de mayor provecho.

Se aplicaron tres cuestionarios distintos: uno específico para el público, otro para el director y otro para los actores. Sin embargo, los tres cuestionarios tuvieron en común el estar enfocados y estructurados de acuerdo a las tres principales categorías de la investigación: identidad cultural, hibridación y negociación (Ver anexos).

Se realizaron un total de 14 entrevistas: una al director y 13 a personas del público. También se realizaron tres entrevistas a actores pero no se utilizaron al desarrollar los resultados de la investigación, pues como era de interés analizar la relación entre audiencia y texto, incluir las entrevistas a actores supondría otro estudio con otros objetivos, donde se tendría que tener en cuenta otras articulaciones y perspectivas. Vale acotar que estas sirvieron para informarse sobre los espectadores, el contexto de la ciudad y la experiencia teatral en sí. Las entrevistas al público fueron breves porque en ese número se detectó el punto de saturación y redundancia en sus respuestas. O sea, las opiniones de los entrevistados comenzaron a repetirse, y el conjunto de sus respuestas ya ofrecían los datos necesarios para la investigación. Noté que eran suficientes las que hasta al momento había realizado cuando detecté que las respuestas eran similares.

Los entrevistados son todos mexicanoamericanos, quienes son el público más fiel de LTC. Se tuvieron en cuenta demarcaciones culturales en los entrevistados tales como el género, la edad, la etnia y la generación a la que pertenecían. Esto se sustenta y apoya en las estadísticas que en la primavera de 2016 realizó el grupo de teatro y las cuales facilitó para esta investigación (Ver anexo II). Estas cuatro demarcaciones culturales fueron seleccionadas por varias razones: ya se habían hecho estudios estadísticos que podían ser utilizados para caracterizar al público seleccionado; son factores que han influido históricamente en la comunidad chicana, que tienen relación directa con sus vivencias, como se apreciará más adelante, y son parte esencial en la construcción de la identidad cultural chicana (Ver Capítulo II).

El equipo de LTC también puso a disposición de esta investigación el texto teatral de la obra de forma íntegra, con el cual se trabajó para construir específicamente la categoría de negociación.

Cabe destacar que durante la observación no participante realizada en el teatro, fue necesario el apoyo de una bitácora de trabajo, construida para cada uno de los días de asistencia a la obra y en la que se registraron datos como las reacciones del público, la relación evidente y las conexiones que estos hacían con el texto de la obra y sus actores. Son datos que no son medibles de otra forma que percibiéndolos en el momento en que suceden, y que indiscutiblemente forman parte del acto de la recepción y complementan el estudio. Estas percepciones que provienen de los apuntes en la bitácora se incluyen en los resultados de la investigación. Por ejemplo, como investigadora percibí que en ciertos momentos de la obra, con diálogos terminados, el público siempre aplaudía, o hablaba, o se reía, algo que se repetía de función en función y que da la medida de la identificación de estas personas con el texto de la obra.

Como se explicita en el Capítulo II, la presente investigación llevó a cabo un estudio de recepción, con el propósito de abordar las categorías principales. Así, se asumió la recepción como ese proceso que no culmina en el acto, sino que se lleva luego a otros espacios. O sea, la recepción más allá del momento de la recepción: en qué consiste o cómo construye los significados de la obra de teatro su público. La recepción como el sitio donde se negocian significados, donde los llamados “demarcadores culturales” que intervienen, se articulan para lograr este proceso de interpretación. La recepción para encontrar “¿qué más son las audiencias antes, durante y después de sus interacciones mediáticas?” (Orozco 2000, P.18).

Las entrevistas se realizaron a mexicanoamericanos/chicanos, quienes son el público más frecuente en las obras de LTC, aunque asisten también personas de otras nacionalidades o comunidades de la ciudad.

En entrevista en septiembre de 2016 en Los Ángeles con el director de LTC, José Luis Valenzuela, este dijo que para él, “algo importante del Centro es que podemos tener diálogos con otras comunidades, asiáticas, afroamericanas, y tratamos de representar obras también para esas comunidades. Los mexicanoamericanos somos la mayoría en la ciudad, tenemos programas muy

diversos, por que el propósito es que vean y podamos conectarnos y decir 'esta ciudad no pertenece a nosotros'".

Si alguna premisa constante tuvo esta investigación, fue conocer si el teatro era capaz de movilizar, transmitir, cambiar algo, no solo durante la puesta, sino en la cotidianidad de los espectadores, a través de un estudio de recepción donde fuera importante conocer "¿qué más son las audiencias antes, durante y después de sus interacciones mediáticas?" (Orozco, 2000, p.18).

Desde el momento en que se enuncia como una categoría esencial la de negociación, fue de sumo interés en el contacto con los entrevistados indagar en las distintas interpretaciones que estos hicieron de la obra, o si la obra fue capaz (o no) de remover algo en ellos, si se reconocieron (o no) en los personajes o el texto, si vieron (o no) reflejada su identidad cultural como mexicoamericanos/chicanos durante la puesta en escena, si el teatro es un medio (o no) capaz de contribuir con la reafirmación de la identidad cultural en una comunidad.

Para esto, se trabajó con la información recopilada en el trabajo de campo y se analizó a dos niveles: un primer nivel según las categorías de la investigación, y un segundo nivel de acuerdo con las articulaciones posibles entre esas categorías, y entre ellas y las demarcaciones culturales.

Esta investigación estableció cuatro demarcaciones culturales que se tendrían en cuenta en el momento de entender el sentido que los entrevistados confieren al texto (Ver Capítulo teórico II, p.13). Las cuatro demarcaciones consideradas fueron la generación, la edad, el género y la etnia. La articulación entre ellas da como resultados diversas interpretaciones por parte de los sujetos, así como con las categorías fundamentales del trabajo. Las entrevistas realizadas son una muestra de ello, ya que según la edad o la generación a la que se pertenezca, o el hecho de ser hombre, o mujer, o considerarse chicano o simplemente mexicanoamericano, dependerá en tonces la manera de interpretar determinados fenómenos.

Los significados e interpretaciones que el público hace de la obra, es decir, la forma en que negocia significaciones con el texto, tienen una explicación en las demarcaciones culturales que están de manifiesto.

4.2 Identidad cultural chicana, esa tercera cultura...

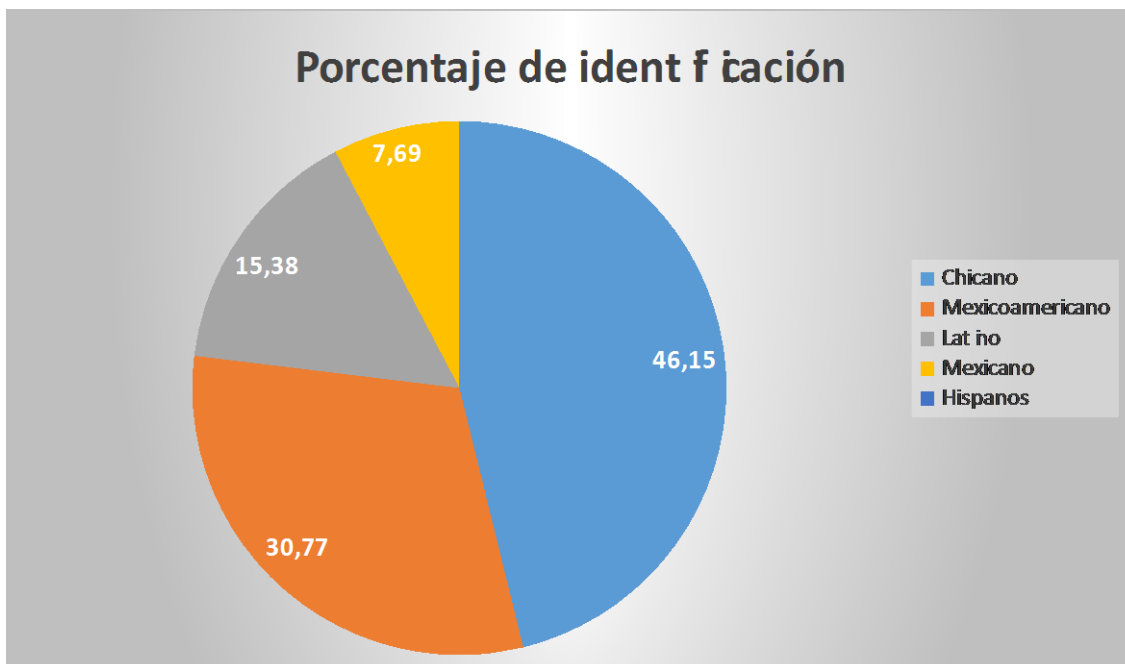
Sin dudas, la identidad cultural chicana era una de las principales categorías a abarcar en esta investigación. Era de interés poder indagar sobre cómo se ven y consideran los chicanos, con qué se identifican, qué entienden por identidad cultural chicana y a través de qué factores la visualizan o concretan.

Fue necesario comprender que la identidad cultural chicana no consistía en reclamar ni apropiarse completamente de la identidad cultural mexicana. Es algo más complejo que esto, es una cultura híbrida que se constituye de elementos de la cultura mexicana y la estadounidense, es también esa tercera cultura que se adquiere, a conciencia, a partir de los años 60 (Ver Capítulo teórico I).

Aunque en mucha de la bibliografía utilizada para esta investigación no queda claro lo anterior, y se persiste en homologar la palabra chicano a los mexicanos o descendientes de mexicanos en Estados Unidos, los entrevistados sí asumen el término de manera distinta. El diálogo con ellos conllevó a la formulación de tres premisas importantes (ver Capítulo teórico I): no todo el chicano nació en los Estados Unidos; no todos los mexicanos en Estados Unidos o sus descendientes se asumen como chicanos; reconocerse como chicano implica una manera de militancia, un compromiso, o una manera de manifestar orgullo por la raza; se puede no ser mexicano o descendiente de mexicano y asumirse como chicano.

4.2.1 ¿Qué piensan los entrevistados de su identidad cultural?

Cuando se indagó en esta investigación acerca de cómo se asumen los entrevistados, primeramente puede verse que no todos se denominan chicanos.



Del gráfico anterior se infiere que de l total de entrevistados, l a mayor p roporción (46%) s e asume como chicano al preguntarle por su identidad, seguido de un 31 % que prefiere denominarse mexicanoamericano. Una menor cantidad (15%) dijo identificarse como latino, sólo el 8% utilizó el nombre del país de procedencia (mexicano) para definir su identidad y nadie utilizó el término de hispano.

Todos los entrevistados aceptan tener como base y herencia cultural la mexicana, de hecho en sus respuestas puede verse el orgullo que muestran todos por esa cultura ancestral, o e l a fán por enseñarle a las generaciones nuevas el orgullo de ser mexicano, de ser chicano, el orgullo por su cultura. N o obs tante, t odos r econocen qu e s on e stadounidenses, qu e l a c ultura e stadounidense también les pertenece y que han crecido entre esos dos universos culturales.

Aunque algunos de los entrevistados no visitan México desde hace muchos años, todos –excepto uno- conocen el país, ya sea porque sintieron la necesidad de reencontrarse con las raíces, con la cultura de los padres o abuelos, o para visitar a sus familiares. Daniel Alba, de segunda generación y nacido en Los Ángeles, quien afirma haber comenzado a reconocer su herencia luego de estudiar la

historia, de asistir a la escuela, y quien no se considera chicano sino mexicanoamericano, dice: “Yo sí siento que hay una conexión con mi herencia mexicana, de ahí es de donde mi abuelo vino”.

Los lazos con México no son ni casuales ni distantes, sino algo presente en cada uno de los entrevistados. Es evidente el intercambio constante que tienen con la cultura mexicana y con el país: o ellos visitan a sus familiares en México, o los familiares mexicanos los visitan en Estados Unidos, o sea, hay un flujo e interacción constante con lo mexicano.

En los relatos de los entrevistados muchos dijeron haber crecido en barrios de mexicanos o latinos en Estados Unidos, o asistir a la escuela junto a mexicanos o latinos, de una forma u otra crecieron compartiendo esa cultura.

El reconocimiento de la cultura mexicana en cada entrevistado es evidente en sus respuestas. Puede verse en las entrevistas, lo cual resulta interesante, que quienes tienen más avanzada edad y pertenecieron al movimiento chicano, consideran que ya “ser chicano” no es lo mismo, ni tiene la misma significación que tuvo en otros años, porque ven el término completamente ligado a la actividad política. El entrevistado Samuel Paz, quien perteneció al movimiento chicano y que hoy tiene 73 años, dice al respecto: “Yo creo que esa época era de nosotros, durante los 60, hasta tal vez 1985, esa fue la época. Ya somos viejos, somos profesionales, hemos tratado de cambiar el mundo, no lo hemos hecho, pero tratamos. Los chicanos tenían implicación con la política, eran activistas, teníamos el sueño de una comunidad más fuerte, más poderosa”.

Lo anterior también puede verse reflejado en las opiniones del entrevistado Daniel Alba: “La identidad chicana es más para las personas de mi generación, no para los jóvenes de hoy. En los 70 nosotros estábamos más al tanto de la política, más envueltos en la política y conocíamos mucho de la historia, eso no significa que no exista en la actualidad para los jóvenes de hoy, pero yo creo que en la actualidad la mayoría de las personas que se consideran chicanos es más como una identidad cultural y menos como identidad política”.

Excepto una de las entrevistadas, todos los que se reconocen como chicanos –así dicen definirse también en el censo de los Estados Unidos- asumen el término con la connotación política de este, han estado o estuvieron involucrados en el movimiento chicano, y son conscientes de las implicaciones militantes de esa manera de autodefinirse.

Por otra parte, sólo hay un entrevistado que no homologa el término con política ni con los mexicanos o descendientes de estos en Estados Unidos.

Algunos de los entrevistados dijeron haber experimentado sentido de pertenencia con la comunidad chicana y empezado a asumirse como tal, cuando comenzaron a ir a las escuelas. Los de más avanzada edad vieron en las escuelas de los años cincuenta o sesenta focos de racismo, y a su vez, un movimiento emergente por los derechos de los chicanos en ese país en el cual muchos se involucraron.

Tal es el caso de Miguel Silveiro Roura, quien se asume como chicano, de primera generación: “Me involucré (en el movimiento chicano) cuando hubo paros escolares. Estas marchas comenzaron en marzo de 1968, y en ese año histórico hubo manifestaciones escolares mundialmente en Japón, París, por todos lados. La guerra en Vietnam era una preocupación para jóvenes como yo, que los agarraban y los mandaban a pelear, y la mayoría eran jóvenes mexicoamericanos, la única forma que había de que no te mandaran era si ibas a la universidad, y la mayoría de los mexicoamericanos no tenían la posibilidad de ir”.

El hecho de que la mayoría relacione la identidad cultural chicana con un momento y un movimiento específico en un período también específico, que quedó en una época pasada, es completamente comprensible si tenemos en cuenta la relación indisoluble de las identidades y los contextos, esa relación que hace que el uno cobre sentido por la coyuntura que le brinda el otro. Retomando del Capítulo I a Gilberto Giménez (2010, p.14), “En cuanto construcción interactiva o realidad intersubjetiva, las identidades sociales requieren, en primera instancia y como condición de posibilidad, de *contextos de interacción* estables constituidos en forma de 'mundos familiares' de la

vida ordinaria, conocidos desde dentro por los actores sociales no como objetos de interés teórico, sino con fines prácticos” (p.14).

Por su parte, la entrevistada Carla Corona, de 39 años, quien pertenece a una generación más joven, expresó que en la escuela “aprendí mucho de la cultura, de política, de la identificación de la mezcla, de lo latino. Por mucho tiempo yo me sentía muy vacía porque no soy gringa ni parezco una gringa, y tampoco soy mexicana y necesitaba encontrar alguna identificación. En mi identificación pongo chicana, mis padres nacieron aquí en Los Ángeles, los abuelos por el lado de mi papá son de México y los del lado de mi mamá son de Nuevo México, California”.

La misma opinión le merece Daniel Alba, de 61 años. Ambos entrevistados son de generaciones distantes, pero el contacto con la militancia chicana en las escuelas fue lo que sembró en ellos una necesidad de búsqueda de la identidad. Según Daniel Alba, su identidad “se formó porque yo estudié historia, y yo sé la historia”.

O sea, en estas opiniones podemos ver cómo el término –para muchos- es algo que no se conoció ni se heredó desde la infancia o los primeros años en el hogar, sino que vino con la madurez, con el contacto social en centros como las escuelas donde se denunciaban los abusos a la comunidad mexicoamericana. Muchos conocieron o reconocieron el término chicano una vez alcanzada ya la madurez o la conciencia política.

En el caso de Carla Corona puede detectarse algo interesante: decidió asumirse como chicana cuando se percató de que no pertenecía completamente a México o a Estados Unidos, y esa fue su manera de encontrar una identificación que no la restringiera de uno u otro universo cultural.

Si bien quienes se asumen como chicanos son conscientes de su sentido militante, quienes no se asumen como tal también son conscientes, y por tanto prefieren no inmiscuirse en asuntos políticos, ven en el vocablo chicano una “connotación negativa”.

Los entrevistados visualizan y asumen la identidad cultural chicana como una identidad que tiene rasgos innegables de la cultura mexicana, que convive entre la cultura estadounidense y la

mexicana, con esos componentes heredados, pero el hecho de que muchos vean en la palabra chicano una connotación negativamente política hace que su identidad prefieran llamarla mexicanoamericana, latina, o mexicana en otros casos. Quienes prefieren decir que su identidad cultural es mexicanoamericana, la ven completamente despolitizada, no niegan el complemento de las culturas mexicana y estadounidense.

Maria Castein, quien emigró a la edad de 3 años a los Estados Unidos y quien actualmente tiene 80, dijo que cuando era joven la palabra chicano era muy mal vista, “era insultante que te dijeran chicana. Ahora ya no. Prefiero decir latino”. También expresó que en otros casos podría utilizar el término de mexicanoamericano para definirse, por que “hablamos en español, tenemos costumbres mexicanas, tengo muchas amigas americanas y hay diferencias con ellas”.

Como puede verse, latino o mexicanoamericano puede usarlo indistintamente, no crea conflicto, lo cual demuestra una vez más la connotación política que para muchos carga la palabra chicano.

En la entrevista a Maria Castein también se refleja algo vital cuando hablamos de identidad, y es el saberse reconocer a partir de la diferencia con lo otro, lo opuesto. Ella dice: “(...) tengo muchas amigas americanas y hay diferencias con ellas”.

Así, podemos ver que Stuart Hall, un autor de referencia obligatoria en esta investigación, considera que la identidad existe por la diferencia y en la diferencia (Ver Capítulo teórico I). Hall (1991) dice: “sólo puede construirse a través de la relación con el Otro, la relación con lo que él no es, con lo que justamente le falta, con lo que se ha denominado su afuera constitutivo (...)” (p.18).

O sea, la entrevistada sabe que su identidad es mexicanoamericana, entre otras cosas, porque tiene “diferencias” con sus amigas estadounidenses. Es su forma de reconocer y darse cuenta de su identidad, en oposición con la otra, ella tiene y posee algo que las demás no tienen, y viceversa; y de eso se conforma también su identidad, de esa oposición.

Quienes prefirieron llamarse mexicoamericanos, dicen que el término se refiere a los ciudadanos estadounidenses con raíces mexicanas, y lo único que hace diferenciar este término del vocablo chicano es el sentido político que le asignan a este último.

Los entrevistados que se han asumido como chicanos lo dicen con orgullo. Patricia Díaz, quien durante la entrevista llevaba una blusa con tejidos y colores que remiten al vestuario mexicano, cuenta que todos sus trajes son de muchos colores, que trata de usar vestidos mexicanos, llevaba también una flor en el cabello: “Yo soy chicana. Soy feminista primero, y luego chicana. Para luchar por la igualdad y el mejoramiento de nuestra raza”.

Algunos de los entrevistados expresaron que cuando han ido a México, no los aceptan como mexicanos. Es una opinión prácticamente generalizada. En México los ven como “gringos”, por lo cual en ocasiones no sienten pertenecer. Elizabeth Ruela, de primera generación y quien prefiere llamarse mexicoamericana o latina, por la connotación política del término chicano, dijo: “Cuando chica iba a Guadalajara. Allá me notaban acento, yo me hacía pasar por mexicana y me decían: ‘tú no eres de aquí, tú eres de allá del norte’. Y aquí mis amigos también me sienten acento”. Dijo además que le gustaría “dominar más el idioma español, las tradiciones de mi cultura”.

La entrevistada Ramona Cortés, quien se identifica como chicana, de primera generación, habla sobre la cuestión de identificarse de esa manera: “Me identifico así, y sé las dos caras del conflicto que todavía existe a veces con la identidad cultural, la afinidad que tiene uno por ser nacida en el país. Soy mexicana y americana en el sentido de definirse a sí mismo. Soy mexicana por base y cultura, y americana porque soy nacida aquí”.

Es decir, esta entrevistada es chicana, perteneció al movimiento chicano, es conscientemente política, pero reconoce que es mexicana y americana, por tener raíces de México y haber nacido en los Estados Unidos. No desliga los términos, sino que reconoce y busca qué tiene de una cultura u otra.

Por su parte, Socorro Gamboa, quien se identifica como chicana, ve en el término un sentido de resistencia: “El tiempo cuando decidí llamarme chicana lo tengo muy cerca en mi corazón, por todas las injusticias que vi, toda la gente que murió por abrir las puertas de la educación, trabajé muy cerca con el movimiento de los campesinos. (Ser chicano) es una filosofía, un modo de vivir, parte de mi estilo de vida. Cuando hacen aquí los censos, te preguntan qué eres, siempre hay una línea y yo siempre pongo ‘chicana’, porque para mí es una parte de la lucha que batallamos nosotros. En ese tiempo en los 70, cuando uno decía que era mexicanoamericano, estaba aceptando que América era nuestro conquistador, y para mí tengo el entendimiento de que estábamos aquí, y diciendo el nombre de chicano me separaba de eso. La gente se identifica como chicano porque les da como fuerza, orgullo, poder. A mi papá no le gustaba que dijera que era chicana cuando iba a la universidad. Él estaba orgulloso de ser mexicanoamericano”.

Otro de los entrevistados, Miguel Roura, opina respecto a qué es para él la identidad cultural chicana, con la cual se define: “Un escritor mexicano llamado Rubén Salazar definió que un chicano es un mexicano que tiene una identidad no anglosajona. Es decir, somos americanos, pertenecemos a este país, tenemos los derechos de todo americano que están en la Constitución, pero con un modo de ver la vida que toma en cuenta su herencia indígena, su herencia mexicana. No me refiero al gobierno de Peña Nieto”.

Podemos ver que en las respuestas de estos entrevistados hay constantes, conceptos que se repiten: el haber nacido en los Estados Unidos y saberse estadounidenses pero sentir también cuánto tienen de la cultura mexicana en sus vidas. Incluso quienes no se identifican como chicanos, sino como mexicanoamericanos, tienen incorporadas esas nociones, reconocen la herencia, las raíces, el vínculo inevitable con México. Son, definitivamente, un grupo, son parte de una comunidad que posee rasgos comunes, y la identidad es eso que comparte un grupo de personas, algo que les confiere unidad (Ver Capítulo teórico I, p.18) y que comparten con otros sujetos de esa

comunidad. La identidad cultural hace que los sujetos se reconozcan entre ellos, que se sean conscientes de pertenecer a algo a través de rasgos que los diferencian de otras culturas.

El caso de la entrevistada Sofía Lorenz resulta interesante. Es de madre salvadoreña y de padre con ascendencia mexicana (ella es la tercera generación), tiene 31 años, la más joven de los entrevistados, y se considera chicana. Puede verse en sus respuestas cómo la concepción de lo chicano está completamente despolitizada y que trasciende los límites incluso de la cultura mexicana, es la única de los entrevistados que la asume de esa manera. Al preguntársele qué entendía por identidad cultural chicana responde: “Para mí, es gente que nace aquí, pero que tienen padres que son descendientes de muchas partes de Latinoamérica y de México”.

Puede verse cómo, al sentirse en tierra de nadie, esta entrevistada se asume como chicana: “No me identifico con algo político, es porque nací aquí en los Estados Unidos, pero no soy americana, porque los americanos no nos aceptan tampoco, no soy salvadoreña, entonces soy chicana (...) Tengo amigos que son guatemaltecos o salvadoreños y se identifican como chicanos, lo escriben con la ch o con la x, y con la x significa cualquier persona. Las generaciones jóvenes lo escriben con la x y las más viejas con la ch”.

La opinión de Sofía Lorenz –quien fue la única que sostuvo una tesis así, quizás porque tiene raíces salvadoreñas y mexicanas, no solo mexicanas, y por su edad- muestra una de las tendencias sobre la concepción de lo chicano que en estos momentos está planteando a brir o extender el concepto de identidad chicana a la comunidad latina establecida en los Estados Unidos en general, no restringirla sólo a lo mexicano (Ver Capítulo Teórico I, p.35). Aunque un planteamiento así ha conllevado ciertas inconformidades en aquellos que creen que el término solo puede referirse a una comunidad con una historia específica y al orgullo de los miembros que pertenecen a esa comunidad, vemos cómo en la práctica el vocablo está extendiendo su significado.

Igualmente, en la entrevista realizada al director de LTC, este expresa: “El concepto de chicano va más allá de lo nacional, especialmente en estos tiempos, hay japoneses, ni caragüenses, salvadoreños, que se consideran chicanos ahora”.

4.2.2 Visualizar la identidad cultural: idioma, comida, tradiciones...

Durante el proceso de entrevistas para esta investigación, resultó que al indagar sobre cuestiones como la identidad cultural, los entrevistados, al definirla, solían relacionarla con aspectos tales como el idioma, la comida, y las tradiciones de la comunidad. Esto es algo completamente natural si se habla de identidades.

Según Ignacio González-Varas (2000), “La identidad cultural de un pueblo viene definida históricamente a través de múltiples aspectos en los que se plasma su cultura, como la lengua, instrumento de comunicación entre los miembros de una comunidad, las relaciones sociales, ritos y ceremonias propias, o los comportamientos colectivos, esto es, los sistemas de valores y creencias (...) Un rasgo propio de estos elementos de identidad cultural es su carácter inmaterial y anónimo, pues son producto de la colectividad” (p.43).

Así, puede verse que se repiten muchos de los aspectos anteriores en las opiniones de los entrevistados, lo cual asumen y visualizan como su identidad. Son los atributos de pertenencia social y los particularizantes de los cuales habla Gilberto Giménez (Ver Capítulo teórico I, p.8), que conforman la identidad de la persona y del grupo o comunidad a la cual pertenece, que implican identificación con determinadas categorías o con grupos sociales.

4.2.2.1 El idioma

El idioma es, indudablemente, uno de los aspectos que marcan y diferencian una cultura, y por tanto, definen también las identidades. Los elementos culturales nos hacen pertenecer, o nos diferencian. Las cuestiones sobre el idioma, el debate sobre el español y el inglés, la necesidad de hablar en el idioma regente de una sociedad para insertarse, y hasta las invenciones que llegan con

la hibridación (el *spanglish*), son asuntos que definen y acompañan la historia de la comunidad chicana, mexicoamericana o latina en general. Según Gilberto Giménez (2005): “(...) la identidad no es más que la cultura interiorizada por los sujetos, considerada bajo el ángulo de su función diferenciadora y contrastiva en relación con otros sujetos” (p.5).

Solo uno de los entrevistados para esta investigación no habla español, el resto sí lo domina, algunos con más dificultades que otros, unos mezclan ambos idiomas, o hacen uso del llamado *spanglish*.

Se ha dicho en esta investigación que el idioma es tan importante en la cultura de esta comunidad, que llegó a ser en un tiempo –y aún quedan rezagos- un tema traumático. Esto también lo revelan las entrevistas realizadas. La entrevistada Patricia Díaz dijo: “Cuando yo iba a la escuela nos prohibían hablar español, yo recuerdo dos veces que me lavaron la boca con jabón en la escuela por hablar español. Existía racismo”.

Si algo en común tienen todos los entrevistados, es el dominio del idioma inglés, que viene a ser una especie de factor común.

Se parte de que todos dominan el inglés, y en algunos casos los entrevistados enfatizan que en sus respectivos hogares se dominan ambos idiomas, y educan a los hijos y nietos para que aprendan y se comuniquen en español.

Mayormente, según puede apreciarse en el estudio, los chicanos de primera generación hablan español en casa, y para cuestiones profesionales o relaciones fuera del hogar, hablan inglés. No obstante, está el caso de que la persona haya llegado de muy joven a los Estados Unidos, y que los hijos y la pareja hablen principalmente inglés, y por tanto esta persona también hablará ese idioma. Tal es el caso de Blanca Sánchez, quien hoy tiene 65 años, pero llegó a Los Ángeles desde Chihuahua, México, con 19 años, y cuyo esposo es nacido en Los Ángeles: “En mi casa se habla en inglés, por mi esposo y los muchachos que hablan inglés, yo les aconsejo que hablen español y lo hablan, pero no como para mantener una conversación”.

Puede verse que en los mexicanoamericanos/chicanos de segunda o tercera generación hay una gran disposición para que se hable español en los hogares, para que los hijos y nietos dominen la lengua de los ancestros. Una de las entrevistadas (Socorro Gamboa) dice que su padre tenía por regla que los fines de semana se hablara español en casa, si iban a salir de paseo con las amigas había que pedirle permiso en español.

Los de primera generación aprendieron el inglés en las escuelas, pues el español era el idioma que manejaban sus padres. Ya los de segunda generación aprenden el inglés desde el hogar.

Existen núcleos familiares, más en la primera generación, donde en el hogar se habla todo el tiempo idioma español. No obstante esto no es una regla. Carla Corona, de padre mexicanos, de segunda generación, creció en un hogar donde, a pesar de tener padres mexicanos, se hablaba solo inglés. Según la entrevistada, su madre tuvo “vergüenza de la raza, porque cuando era niña en la escuela no fue aceptada”, por lo que nunca enseñó español a sus hijos. Corona, durante la entrevista, habla español e inglés indistintamente, pide perdón en ocasiones por no dominar mejor el español, idioma que se propuso aprender por cuenta propia: “Yo a los 18 años me dije no, eso es parte de mis raíces y yo lo necesito aprender y me fui a vivir a México cinco meses para aprender el idioma. Mi papá habla conmigo español ahora que sé, pero todavía me falta mucho, estoy tratando”.

Dijimos que el idioma era un aspecto neurálgico dentro de la cultura chicana, que esta tiene marcas específicas en el idioma, y que el idioma es una especie de trauma aún persistente dentro de la comunidad (Ver capítulo teórico I).

Vemos cómo dominar el español, hacer énfasis en que la descendencia lo domine, lo aprenda, se comunique en español, la mayoría de los entrevistados lo relaciona con una necesidad cultural, lo ven como un pacto, una deuda con la identidad, la cultura, los orígenes, aunque el inglés sea su primer y principal idioma.

4.2.2.2 La comida

Otro de los aspectos que relacionan con la identidad los entrevistados, es sin dudas la comida, un factor tan importante y distintivo de la cultura mexicana y que llegó a Estados Unidos con los primeros inmigrantes, transmitiéndose de generación en generación. En una ciudad como Los Ángeles, con altos índices de población mexicana o mexicoamericana, es normal que existan –como en efecto hay– innumerables negocios de venta de comida mexicana. No es algo ajeno. No obstante, dependiendo de la generación, los entrevistados dijeron comer más comida mexicana o estadounidense, o la presencia casi habitual de ambas. Todos, no obstante, reconocen y se identifican con la comida mexicana, algo que los une también como comunidad: “En efecto, nuestra identidad sólo puede consistir en la apropiación distintiva de ciertos repertorios culturales que se encuentran en nuestro entorno social, en nuestro grupo o en nuestra sociedad”, (Giménez 2005, p.1).

Todos los entrevistados declararon comer y hacer en sus hogares comida estadounidense, pero también mantener mucho de la comida mexicana, principalmente en días festivos. Algunos dijeron comprar tamales, buñuelos para Navidad, mole poblano. Existe una identificación con la comida tradicional mexicana.

Los chicanos de primera y segunda generación, muchos tienen aún a los padres y abuelos que son quienes mantienen con mayor frecuencia las tradiciones mexicanas en la comida.

Algunos de primera generación, por el tiempo que llevan viviendo en Estados Unidos, dicen haberse acostumbrado ya a la comida americana. Esther Pacap, de primera generación, expresa: “Ya la comida es variada, porque con tantos años aquí las mezcla uno”.

Algunas respuestas dejan ver que los entrevistados comen ambas indistintamente, comida mexicana y estadounidense.

Teniendo en cuenta que Los Ángeles es una ciudad donde confluyen gran cantidad de latinos, también se mezclan otros sabores y tradiciones culinarias. Uno de los entrevistados, Samuel Paz,

chicano de primera generación, reitera que come comida mexicana y puertorriqueña, costumbre que le viene de su esposa.

Todas las respuestas de velan que los entrevistados, aunque en su cotidianidad está presente la comida mexicana, o sea, no es algo para ellos folclórico sino común, lo relacionan con la identidad, con las raíces, con los familiares que llegaron a Estados Unidos desde México como la figura de los abuelos. Lo anterior puede verse en la opinión de Socorro Gamboa: “Bueno, siendo chicana uno dice que tiene un pie aquí y uno en México. Mis abuelos por parte de mamá eran muy tradicionales, y toda la comida era mexicana. Mi papá se crió en el centro y mi mamá en el barrio, él estaba acostumbrado a comer comida más americana aunque también mexicana. Él se fue a luchar a Corea y le encantaba la comida mexicana. Los domingos cuando salíamos a comer comíamos comida mexicana. Después del tiempo mi mamá empezó a hacer comida americana, aunque siempre había tortillas y frijoles. Había los dos, *hog dog* y tortillas”.

4.2.2.3 Las tradiciones

Si hay un aspecto que hace que un grupo se perciba como comunidad, que lo distingue de otros y habla de identidades personales o colectivas, son las tradiciones. Aunque no hay consenso en todas las respuestas, también hay aspectos reiterativos que los entrevistados reconocen como rasgos que los hacen pertenecer al mismo grupo cultural.

Muchos tienen familia aun en México, y aunque algunos declaran no haber ido nunca, o no visitar México hace muchos años, otros sí van con frecuencia, lo cual los mantiene muy unidos a cuestiones como la comida, el idioma, las tradiciones, los festejos. “Los latinoamericanos somos más de celebrar, siempre buscamos una excusa para celebrar, eso es latinoamericano”, dice la entrevistada Esther Pacap.

Acuden a festivales de mariachis, como el Riverside Mariachi Festival. Los mariachis pueden verse en la ciudad, se reúnen mayormente en la Plaza Mariachi, en Boyle Heights, al este de Los Ángeles, allí son contratados para celebraciones.

La entrevistada Carla Corona, declara que su abuelo materno fue mariachi y su padre, nacido en México, también lo fue, y que por tanto le gusta mucho ese tipo de música.

En todos los entrevistados resalta la importancia que le dan a la reunión familiar, al espacio para encontrarse. Ramona Cortes dice al respecto: “Y es más la cosa de familia, de reunión, de ayudarse unos con otros, el chisme de familia”.

Y cuando hablan de estos espacios de reunión los ven como algo heredado de la cultura mexicana, no tanto de la estadounidense, que reconocen como más distante o “fría” para esas cuestiones familiares. El día de las madres y los padres es muy importante para ellos, lo cual relacionan con la tradición mexicana de la reunión familiar.

Excepto cuatro de los entrevistados, los demás dijeron celebrar el Día de Muertos. También cuatro dijeron festejar el Grito de la Independencia, el 16 de septiembre. La entrevistada Patricia Díaz expresó: “Aquí vamos a dar el grito de ¡Viva México! Mi mamá y mi papá me enseñaron a ser muy orgullosa de mis raíces”.

El 4 de julio también es una de las fechas que dijeron celebrar los entrevistados. Elizabeth Ruelas dijo: “Celebramos el 4 de julio, mi hermano era de la Marina, tenemos esa tradición en lo militar, me gustaría decir gracias a los Estados Unidos por abrir las puertas a mis papás por estar aquí, por darnos esa oportunidad. Mis padres son de Guadalajara, yo nací aquí”.

Sin embargo, un solo entrevistado mencionó celebrar el 5 de mayo, fecha que se identifica con las celebraciones de la identidad y cultura chicana.

Un aspecto que destaca en casi todos los entrevistados fue que dijeron mantener las tradiciones que les transmitieron los padres.

Prácticamente todos admitieron que celebran la Navidad a la manera estadounidense, con figuras como Santa Claus, o Halloween.

También tienen tradiciones de la religión católica, como asistir a la Iglesia, cantar las Mañanitas, no comer carne los viernes.

Solo uno de los entrevistados dijo que no mantenía ninguna tradición de la cultura mexicana, lo cual suele pasar mayormente en personas de la tercera generación, que ya están más alejados de sus primeros familiares que llegaron a Estados Unidos, por eso muchos no dominan el idioma español y se han adaptado completamente a la cultura estadounidense. Lo anterior es algo completamente válido, que puede suceder, si tenemos en cuenta que “Los miembros de una nueva generación deben tener la posibilidad, y saber, además, que tienen una posibilidad realista, de decir no a las tradiciones heredadas. Deben poder decidir con qué elementos de una rica tradición quieren continuar y cuáles quieren rechazar. Porque en una sociedad compleja, en la que confluyen muchas tradiciones opuestas, la vitalidad de una tradición fuerte sólo puede mantenerse bajo las condiciones de una opción de salida” (Habermas, 2004, p.68).

Tal es el caso de Socorro Gamboa, quien dice que aunque antes no era así, ahora se siente más cerca de la cultura y los costumbres estadounidenses: “Tengo raíces en Jalisco, viajé mucho a México por el teatro y para ver a mi familia, porque estaba en el movimiento chicano y quería conocer las pirámides y venía inspirada de nuestra cultura y tengo ya muchas raíces aquí, pero reconozco que es parte de mi cultura”.

Las tradiciones también las relacionan muchos con figuras como los abuelos, son figuras a las que se les debe la permanencia de la cultura mexicana en la familia. Socorro Gamboa expresó: “En casa mi abuelita tenía su altar, con todos los difuntos, y los honrábamos con ceremonias que hacía mi abuelita, en aquel tiempo no entendía aun que era parte de la cultura, fue después cuando me involucré en el movimiento indígena. Pero me crié con tradiciones muy fuertes en la familia”.

Por su parte, Sofía Lorens, de madre salvadoreña y padre mexicano, ha heredado las tradiciones de ambas culturas. “Por la parte de mi papá la cultura es más americana, y las tradiciones son más chicanas con él”.

Las tradiciones, así como la comida o el idioma, son aspectos que hablan de un grupo, de una comunidad. Podemos decir, que la identidad cultural mexicoamericana y chicana está conformada

también por rasgos culturales como los anteriores. No comparte esas características la comunidad cubana, ni la asiática, son rasgos que los diferencia de otras culturas y en esa diferencia se refleja también la identidad.

El concepto que sobre identidad cultural brinda Conrad Kottak resume lo anterior: “todos aquellos rasgos culturales que hacen que las personas pertenecientes a un grupo humano y a un nivel cultural (...) se sientan iguales culturalmente” (Kottak, 1994, p.64).

4.3 Mexicoamericanos: el producto de una hibridación cultural

Desde que esta investigación asumió el concepto de hibridación, tomó partido por aceptar que la identidad y la cultura no son conceptos puros, sino que su significado remite a la mezcla, a la conjunción, a la hibridez.

Como lo hemos considerado en este trabajo, asumir el concepto de hibridación es también una manera de asumir la cultura y la identidad (Ver Capítulo teórico I).

Según García Canclini (1990) la hibridación son los “procesos socioculturales en los que estructuras o prácticas discretas, que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas” (p.14).

De acuerdo con el propio García Canclini, esta fue su mejor manera (el concepto de hibridación) de abarcar las mezclas interculturales.

4.3.1 El concepto de hibridación en la experiencia de los entrevistados

Podemos preguntarnos de qué los entrevistados, desde que declaran qué entienden ellos por identidad, o cuál es su identidad y dónde se refleja, están de alguna manera expresando un concepto de identidad que no puede alejarse de lo que estamos entendiendo por hibridación.

Y es que el concepto de identidad cultural chicana habla de mezcla, de fusión, de una tercera cultura que se nutre de dos otras culturas, en este caso la mexicana y la estadounidense. Es la única manera de

explicar que una de las entrevistadas (Ana Rojas, tercera generación) diga, al preguntársele por su identidad: “Tengo la cultura y herencia mexicana, pero me siento y soy americana”.

El fenómeno de las hibridaciones culturales, encierra una gran complejidad, que proviene de la mezcla cultural, que da paso a preguntas del tipo: ¿existe una cultura legítima, no influenciada, no penetrada por otras culturas? ¿Qué somos realmente? ¿El producto de un fenómeno que se expande con las migraciones, con la interconexión? (Ver Capítulo teórico I).

Asimismo, la entrevistada Blanca Sánchez, quien define su identidad como mexicana, dice que se siente en el medio de ambas culturas, que no se siente más apegada a una u otra, sino “en medio de los dos, porque mi familia aún está en Chihuahua”.

Y así, todos los entrevistados reconocen en sus respuestas (aunque se a suman como chicanos, mexicoamericanos, mexicanos o latinos) que aunque nacieron en los Estados Unidos –y como tal son estadounidenses- arrastran los elementos de la cultura mexicana, heredan los hábitos, costumbres, tradiciones propias de sus predecesores, básicamente padres y abuelos.

Por eso vemos cómo en sus respuestas acerca de la comida confluyen *el hot dog* y las tortillas; en cuanto a las tradiciones celebran el 4 de julio como mismo celebran el 16 de septiembre; y donde más se ha perpetuado esta mezcla de culturas es indudablemente en un asunto como el idioma, es decir, son personas que crecen batiéndose entre lo que son y significan el inglés y el español, haciendo usos de uno u otro en el entorno familiar, en la escuela o el trabajo.

Y esos elementos de la cultura mexicana que mantienen estas personas en Estados Unidos en medio de la “heterogeneidad multitemporal” de la que habla García Canclini y que han heredado de generación en generación, es aquello que “no se deja hibridar” (García Canclini 1990, p.18), que perdura en el tiempo, que resiste, que convive con otros elementos culturales “en medio de conjuntos interétnicos, transclasistas y transnacionales” (García Canclini, 1990, p.18).

Del total de los entrevistados, 10 dijeron sentirse más cerca de la cultura estadounidense, algo que es completamente comprensible, pues es el país donde nacieron algunos y donde otros han

pasado e l mayor tiempo de sus vidas. El caso de la entrevistada Ana Rojas, quien es de fine mexicanoamericana, lo demuestra. Dice que aunque es la tercera generación, “los americanos siempre me van a ver como mexicana, nunca me van a ver a su nivel, aunque soy una persona educada, tengo trabajo, siempre he sentido eso”.

Vemos cómo a pesar de haber nacido en Estados Unidos, incluso de pertenecer a la tercera generación, sienten que no han sido completamente aceptados en ese país, el color de la piel o el acento los delata como descendientes de mexicanos. Aun así, la mayoría se identifica más con los Estados Unidos y sienten orgullo por ello. Dice Ana Rojas: “Aunque tengo herencia mexicana, cuando veo la bandera americana siento mucho orgullo, todos mis tíos estaban en el ejército y fueron a defender a nuestro país durante la Segunda Guerra Mundial. Para mí es algo muy especial. Tengo un tío que recibió el *Purple Heart*, el Corazón Morado, es el certificado más valiente que le pueden dar a un soldado americano”.

4.3.2 El biculturalismo en la identidad

Dos de los entrevistados, por su parte, dijeron sentir igual cercanía con la cultura de ambos países: Ramona Cortés, chicana de primera generación, dice: “He tenido el privilegio de poder vivir en las dos culturas, hablar el español que es lo que nos une a todos, tengo familia y relaciones en México. Para mí hay rasgos en mi vida política que hacen que me identifique mucho con la cultura mexicana, y en lo profesional se identifica uno como americana. Tengo una identidad que me ayuda y me guía, para mí ha sido una base fundamental, tengo mucho orgullo de quien soy”.

Podemos ver cómo la coexistencia de ambas culturas en la vida de estas personas es un hecho, hecho que hace que repiensen su identidad y reconozcan cuánto de mexicano y de estadounidense tienen: “En los intercambios de la simbólica tradicional con los circuitos internacionales de comunicación, con las industrias culturales y las migraciones, no desaparecen las preguntas por la identidad y lo nacional, por la defensa de la soberanía, la desigual apropiación del saber y el arte. No se borran los conflictos, como pretende el posmodernismo neoconservador. Se colocan en otro

registro, multifocal y más tolerante, se repiensa la autonomía de cada cultura –a veces- con menos riesgos fundamentalistas” (García Canclini 1990, p.20)

Solo un entrevistado dijo sentirse más identificada con México. Tal es el caso de Patricia Díaz, quien se de nomina chicana, de segunda generación, y quien dice haberse sentido estereotipada muchas veces por su herencia mexicana: “Pero con la fuerza y el apoyo de mis papás yo luché contra eso, no me sentí cohibida, aunque muchas compañeras sí, no querían hablar español, les daba vergüenza hablar español. Mi mamá siempre enfatizó en ser orgullosa de mis raíces, soy bilingüe. Yo crecí en un barrio con muchos mexicanos hasta que fui a la universidad, ahí me sentí diferente, salí de mi ambiente”.

El chicano o mexicoamericano vive en una situación y circunstancia completamente bicultural, fenómeno que, al decir de Tino Villanueva (1980) crea un bilingüismo por la condición de desenvolverse constantemente entre dos universos culturales: “Es decir que, como ciudadanos norteamericanos de estirpe mexicana, claro es que nos movemos entre dos culturas: la de la intrahistoria, o sea, la heredada, que a diario seguimos mamando del seno del hogar; y la otra, la oficial, la que formula nuestra vida educativa y que rige nuestro comportamiento profesional de acuerdo con las tradiciones y las leyes anglosajonas-norteamericanas” (p.22).

Indiscutiblemente, la identidad de estas personas es producto de la hibridación, de la fusión de las culturas mexicana y estadounidense, donde “el resultado es un cruzamiento, una interpenetración de objetos y sistemas simbólicos” (García Canclini, 1990, p.150). Por tanto se constituyen como sujetos bilingües, biculturales.

Esta comunidad en Estados Unidos se debate todo el tiempo entre el “quién soy”, por qué si soy nacida aquí, igual a los demás, con los mismos derechos constitucionales, piensan y me ven como de “allá”, un país del que “tampoco soy”. Los estereotipos hacen que los relacionen todo el tiempo con la cultura mexicana, por no poseer el color de piel o de ojos como lo impone la norma en la sociedad estadounidense, o no hablar con el acento debido, por muy buen inglés que se hable. Lo

anterior es algo que demuestra cuán patriarcal es la sociedad norteamericana, una sociedad donde una gran parte de la población es inmigrante. La entrevistada Elizabeth Ruelas, mexicoamericana, de primera generación, dice al respecto: “Crecí en una comunidad latina y todos mis compañeros eran latinos. Algunos me dicen, como soy blanca, que no soy mexicana, pero ¿qué puede ser un mexicano? Puede ser una blanca de ojos azules o morena”.

Que la fuerte migración mexicana hacia los Estados Unidos ha provocado una indiscutible hibridación entre las culturas mexicana y estadounidense, no cabe la menor duda. Los flujos migratorios han legado a convertirse también en flujos culturales. Es imposible que una inmigración que está teniendo lugar desde hace tantos años, donde se ha conformado una comunidad resistente, que es a demás la mayor comunidad dentro de las de más comunidades de inmigrantes en el país, que llega hasta la tercera, cuarta generación, que ha sido resistente cultural y políticamente, no tenga la magnitud tal para llegar a fusionar la cultura ancestral con la cultura dominante. La cultura dominante –la estadounidense- en ningún sentido se ha tragado a la mexicana, sino que ha nacido una tercera cultura surgida de la imbricación de esas dos, con la que se ha identificado la emigración mexicana en Estados Unidos, y que aquellos que la han defendido políticamente la llaman chicana, y los que están divorciados de esta arista la llaman mexicoamericana.

García Canclini (1990) habla del concepto de desterritorialización, que también pudiera describir este fenómeno: “No se borran los conflictos como pretende el neoconservadurismo; se colocan en otro registro: el de una creciente desterritorialización de la cultura: los movimientos populares que reubican su acción en este nuevo escenario combinan la defensa de sus tradiciones propias con una visión de la cultura más experimental, es decir, multifocal y tolerante” (p.20).

La entrevistada María Castein, quien se identifica como latina, nacida en México y que emigró en el año 1940 a Estados Unidos cuando tenía tres años, dice: “Realmente ya me americanicé

mucho, hablamos español, pero casi siempre inglés, con el tiempo uno se va acostumbrando a los Estados Unidos”.

Asimismo, Esther Pacap, mexicoamericana, nacida también en México, dice verse más cercana a los Estados Unidos: “Son 35 años ya viviendo en este país, mis hijos ya nacieron, se casaron acá, y las raíces ya se van formando acá. Aun así mi país es México”.

Estas personas tienen en común el haber estado viviendo muchos años en los Estados Unidos, incluso más de lo que vivieron en México, han forjado su familia en ese país, o sea, es imposible que no se asimile la cultura estadounidense y ocurra un proceso de fusión cultural. A tal punto se dan los procesos de hibridación en una situación como esta, que ya se habla de un “proceso de latinización” de los Estados Unidos (Ver Capítulo teórico I).

El flujo migratorio en la frontera entre México y Estados Unidos ha conllevado a tal proceso de hibridación cultural: una ciudad como Los Ángeles, en la cual viven todos los entrevistados para esta investigación, es una muestra viva de ello. Una ciudad donde casi cualquier persona te pueda hablar en español o inglés, donde existen los colores, olores, puestos de venta, presencia de símbolos que remiten a la cultura mexicana, es una sociedad donde ha ocurrido un proceso de hibridación cultural. Tanto es así que hoy Los Ángeles es conocida como la segunda ciudad mexicana, porque tiene la mayor cantidad de población mexicana después de Ciudad de México.

El testimonio de Miguel Silveiro Roura constituye un ejemplo de todo este proceso migratorio y cultural. Su madre, embarazada de él, cruzó la frontera de Tijuana, para que él naciera en National City, Estados Unidos. Luego regresó a México, pero su hijo ya había nacido en los Estados Unidos: “ellos solo querían ese papelito, lo hicieron para entrar a este país, querían venir acá”, dice Roura.

A Roura le sucedió como a muchos en una ciudad como Los Ángeles, “Cuando yo fui a la secundaria había en ese barrio rusos, japoneses, judíos, afroamericanos, pero la mayoría eran mexicanos, mexicoamericanos, chicanos”. Es decir, un entorno a sí, donde confluyen tantos emigrantes, es muy difícil que escape a una situación de intercambio cultural, de imbricación, de

asimilación. Según este entrevistado, la ciudad en sí (Los Ángeles) es un sitio que no te deja desprenderte completamente de la cultura mexicana: “Es parte de la cultura contemporánea. Ves muchos tacos por todos lados, el taco es fácil, es rápido, cocinar una comida es todo un rito. Ves viñateros, mercaditos, la música, la comida, el estilo de vestir”. Esta confluencia en la sociedad estadounidense de culturas, esas mezclas que conviven y constituyen la realidad de una ciudad como Los Ángeles, se explica porque es innegable que lo local o tradicional, para llamarlo de algún modo, confluyen con las maneras de las grandes urbes: “Hoy existe una visión más compleja sobre las relaciones entre tradición y modernidad. Lo culto tradicional no es borrado por la industrialización de los bienes simbólicos” (García Canclini, 1990, p.38).

Roura no presenta interés alguno en ir a México, por la situación social actual del país, y aunque hace más de 30 años no lo visita, reconoce tener mucha herencia mexicana en su vida, al igual que estadounidense: “Me gusta la música americana, me gusta ir a tiendas que estén muy abarrotadas de muchas cosas, me gusta tener la playa y tener las montañas. De México tengo mi piel, las enseñanzas de mi madre que aún están en mi mente. Lo material es americano, tengo mi casa aquí, la vida, aquí están mis nietos y mis hijos. Un 90 por ciento soy americano, y un 10 mexicano”.

Por otra parte, Roura habla de sus hijos. Según él, dos de sus hijos también son maestros, han tenido que aprender el español porque sus alumnos son la mayoría mexicoamericanos. Ambos están casados con americanas, y su hija está casada con un mexicano.

Es evidente cómo pervive la mezcla entre lo estadounidense y lo mexicano, y cómo en el caso anterior, las generaciones más nuevas y más asimiladas a la cultura de Estados Unidos se casan con mexicanos, o los mexicoamericanos con estadounidenses. Imposible que no sea así en una ciudad con tan notable inmigración mexicana, la unión, la fusión, la hibridación cultural es un proceso vivo e indetenible. “Cuando se define una identidad mediante un proceso de abstracción de rasgos (lenguas, tradiciones, ciertas conductas estereotipadas) se tiende a menudo a desprender esas prácticas de la historia de mezcla en que se formaron” (García Canclini, 1990, p.17).

Es importante señalar que, aun cuando estos entrevistados hablan de identidad cultural se ven ante todo estadounidenses, no niegan y reconocen su herencia cultural mexicana. La entrevistada Carla Corona, quien ha sentido la necesidad de volverse hacia la cultura ancestral, para lo cual, como se dijo, decidió ir a México y aprender el idioma español, se sabe en primer lugar estadounidense, “porque soy de aquí y mi historia no está tan cerca de la historia de las migraciones (...)”. No obstante, muchos en ese país no la consideran como tal: “(...) y para mí es muy triste, porque no soy rubia, y me ven como latina”.

Aunque los entrevistados no utilizan la palabra hibridación para nombrar esa fusión cultural de la cual indiscutiblemente son parte, sí son conscientes de este fenómeno de las mezclas culturales. Por ejemplo, al preguntársele al entrevistado Samuel Paz sobre qué es un chicano o un mexicano, responde: “Ser parte de los Estados Unidos y ser americanos, pero a la vez tener las tradiciones de los mexicanos. (...) La comunidad en esos años (se refiere a la década del 60) era casi completa de latinos, mexicanos, no habían muchos americanos o negros en la ciudad, no vivíamos mezclados como hoy día, que el país es mucho más mezclado”.

Por su parte, la entrevistada Elizabeth Ruelas en su testimonio cuenta que “De chica, me mandaban a México cada verano y me identificaba como una mexicana, yo decía en el aeropuerto que había nacido en Guadalajara, aunque en mi acta de nacimiento no decía eso, las autoridades me decían tu naciste aquí. Pero ahora tengo tradiciones mexicanas, pero con la educación que nos ofrece este país me gustaría decir que soy de aquí, me gustaría aprovechar los recursos de aquí, lo que está pasando en México ahorita me da tristeza, yo soy latina, y me siento más americanizada”.

El caso de la entrevistada Sofía Lorenz es de sumo interés y muestra lo polémico que puede llegar a ser un fenómeno donde la confluencia cultural, la diversidad, y por tanto la hibridación, tiene lugar cada vez más. No se siente estadounidense, ha ido a El Salvador (donde nació su madre) unas cinco veces y no ha visitado nunca México (su padre es mexicanoamericano). “(...) no me siento

ni americana, ni mexicana, ni salvadoreña. Siento como que tengo mi propia cultura, que es la chicana”, dice.

El hecho de que Sofía Lorenz tenga influencia de tres culturas, no quiere decir que se sienta completamente cerca de alguna. Ni tan siquiera de la estadounidense, que es donde nació y se ha desarrollado. Esto pasa –y es algo que se deja ver en las respuestas de los entrevistados citados anteriormente- porque la discriminación a la comunidad latina en Estados Unidos no es algo que ya pasó, sino que es palpable y los entrevistados lo sienten. Los estereotipos hacia los mexicoamericanos o la comunidad latina en general son un hecho hoy. La propia Sofía Lorenz dice no sentirse aceptada del todo en la sociedad estadounidense, lo cual la hace sentirse no pertenecer realmente a ningún sitio: “Porque no soy güera, no tengo pelo rubio, ni piel blanca, ni ojos claros, soy oscura, entonces nunca he sentido que soy americana sino mexicana o salvadoreña, pero a los mexicanos y salvadoreños no les gusta la piel oscura. A la gente que le gusta mi color son a los afroamericanos. Por eso a veces no sé cuál es mi espacio, mi identidad. Por eso siento que soy de todo y de nada al mismo tiempo”.

La historia del entrevistado Daniel Alba reafirma lo anterior pero desde otro punto de vista. Su experiencia como mexicoamericano, de segunda generación, ha sido distinta, en tanto su crianza y educación fueron prácticamente a la manera estadounidense, además de tener un color claro de la piel y dominar solo el inglés, no conoce el idioma español: “Yo creo que la mayoría de los estadounidenses ven a los chicanos, a los latinos como inmigrantes y lo más probable es que nunca serán considerados como americanos, debido a la gran historia entre México y Estados Unidos, los mexicanos sienten su lealtad y afinidad por su cultura, su idioma y su historia (...) Una de las cosas que yo tengo, que es diferente de la mayoría de los latinos, es que yo la mayoría de las veces paso por blanco (se refiere a pasar por estadounidense). Entonces, como yo paso por blanco, a veces veo a americanos haciendo chistes sobre latinos y ellos no saben que yo soy latino; de hecho yo se los

digo y ellos se sorprenden y entonces se sienten avergonzados. Y tú probablemente sentirías lo mismo aquí por tu tipo de piel”.

No es menos cierto que los medios, la sociedad misma, la gran industria que es Hollywood, siguen reproduciendo a través de estereotipos los rasgos de la comunidad latina en Estados Unidos. Y si es una realidad que la situación de los chicanos/mexicoamericanos y los latinos en ese país ha cambiado, también es verdad que persiste la discriminación. Las entrevistas realizadas dan prueba de ello.

Elizabeth Ruelas opina al respecto: “Ahorita los latinos tenemos mucho poder político y económico, pero todavía no estamos donde debemos estar”.

Por su parte, Miguel Roura dice que la situación de los inmigrantes mexicanos en Estados Unidos ha evolucionado “(...) desde cuando yo era joven, que estábamos radicalmente peleando por tener un pedazo del pastel americano, el *american pie*. En mi perspectiva, queríamos representación, aun luchamos por eso, que se represente y no se abuse la identidad, como cuando dicen que todos los mexicanos que vienen aquí son criminales, esa imagen siempre ha sido por las películas, los programas de televisión, el mexicano siempre ha sido la imagen de la persona mala. Por eso hemos luchado, al final la imagen más importante es la que uno tiene de sí mismo. Pero está la imagen del malo, en este país hay más cárceles que escuelas, los policías matan a jóvenes, ayer hubo una manifestación aquí, porque acaban de matar a un chico, y eso siempre ha pasado. Desde que yo era chico, cada año había a alguien que moría en las manos de un policía. Y esos temas prevalecen, pero hay mejoras, aunque a veces aún se mantiene esto. (...) He trabajado de maestro, principalmente en esta comunidad mexicanoamericana (se refiere al barrio de Boyle Heights). Los muchachos que viven aquí, están segregados respecto a los güeritos que viven allá”.

A pesar de la gran mezcla en un país de inmigrantes como lo es Estados Unidos y las libertades que estos han ganado, puede verse en las respuestas de los entrevistados que hay un trecho por recorrer para que los inmigrantes mexicanos se sientan completamente asimilados en esta sociedad.

No obstante, es una realidad que en la ciudad de Los Ángeles, y en Estados Unidos como país, los procesos de hibridación cultural son procesos vivos, presentes, y por tanto esto complejiza conceptos como el de identidad cultural, que en el caso de los inmigrantes es una categoría marcada por la mezcla, la fusión. Conlleva a plantearnos preguntas como: ¿Qué es ser, en este caso, un mexicano en los Estados Unidos? o ¿existe una cultura legítima, no influenciada, no penetrada por otras culturas? ¿Qué somos realmente? ¿El producto de un fenómeno que se expande con las migraciones, con la interconexión? (Ver Capítulo teórico I, p.13). Un concepto este del cual no cabe dudas que se alza desde los subalternos, son estos entrevistados –inmigrantes mexicanos o descendientes de estos- quienes se hacen estas preguntas, quienes se cuestionan de dónde vienen o vinieron sus padres, por qué tienen las costumbres que tienen y de qué elementos culturales están conformados, algo que los marca y que llevan consigo, elementos que conforman su cultura y por tanto su identidad.

4.4 Las negociaciones de un espectador teatral

La capacidad de negociación de los espectadores, tal como se ha trabajado en esta investigación, se traduce en su capacidad de interpretar, experimentar sensaciones, desde una posición completamente activa como público, que tiene la licencia de quedarse con lo que prefiere de la obra y desechar aquello que no le transmite o no le interesa, donde su posición activa “le da su ‘saber reconocer’, su libertad de lectura, su habilidad para resistir a los mensajes dominantes, el carácter negociado de los procesos de apropiación” (Medina, 1995, p.25).

4.4.1 La Trilogía... ¿una obra de teatro chicano?

La obra, según su director José Luis Valenzuela, es indiscutiblemente una obra de teatro chicano. De acuerdo a las respuestas del director, puede hablarse de un teatro chicano en este caso porque “tiene el propósito de transmitir un mensaje político”.

“El teatro chicano habla sobre una comunidad, no se trata de trabajar cualquier tema en las obras lo chicano tiene objetivos muy claros de crear comunidad, y no todo el teatro latino tiene esos propósitos. El teatro latino puede adaptar obras de Lope de Vega, García Lorca, el teatro chicano trata otras cosas”.

Sin embargo, cuando la obra se enuncia, cuando se le publicita o cuando los medios se refieren a esta, no dicen que es una obra de teatro chicano, sino una obra de teatro latino. No obstante, Valenzuela acota que “claro que es teatro chicano, se enuncia como teatro latino ahora porque hay a quien no les gustan los chicanos, hay muchos problemas con los latinos en general. Entonces, como era un movimiento político y a la gente no le gustan los políticos, preferimos llamarlo así. Pero esta obra es bien chicana. (...) no la enunciamos así para que no suene a *agit prop*”.

Como puede verse reflejado en las declaraciones del director de LTC, sucede algo similar a cuando los entrevistados, anteriormente, de finieron su identidad. Algunos preferían mantenerse distanciados completamente del término chicano por su dimensión política, y los que se asumieron de ese modo eran conscientes de su sentido militante. Pero es notable que el término despierta en muchos cierto rechazo. No es el caso del director, que se asume como chicano y quien participó además en el movimiento chicano de los años 60 con su fuerte frente artístico con un fin marcadamente político en la lucha por el reconocimiento y las libertades de la comunidad.

Sin embargo, es una realidad que entre la población de Los Ángeles algunos prefieren mantener un distanciamiento respecto a la categoría chicano: “Hay gente que no le gusta la *Trilogía* porque es muy política la tercera obra (se refiere a *Charity*)”, dice Valenzuela.

4.4.2 La obra: retrato de la comunidad

A pesar de las distintas formas de asumirse o identificarse, tanto quienes se nombran mexicanoamericanos, como los que se nombran chicanos, mexicanos o latinos, dijeron haber visto en la obra teatral reflejada a la comunidad y su historia, o sea, las historias familiares de ellos

mismos, de acuerdo a su condición de inmigrantes o descendientes de inmigrantes mexicanos en Estados Unidos.

La obra contempla en sus cinco horas de duración varias temáticas generales y esenciales: la añoranza por el país de origen, el conflicto de abandonar el país en busca de un “futuro mejor”, el dilema de retornar al país de nacimiento, el conflicto entre las viejas y nuevas generaciones, más distanciadas ya de la cultura mexicana. También la obra se hace eco de distintas subtramas como el amor, la familia, la superación profesional, la guerra, la política.

Precisamente, de las diferentes articulaciones que pueden hacer los sujetos durante el proceso de recepción, esta investigación se centró fundamentalmente en las negociaciones que se producen al articular la audiencia y el texto, pues el interés radicaba en cómo esa audiencia significaba el texto (Ver Capítulo teórico II, p.12).

En su desarrollo, la dramaturga de la obra, Evelina Fernández, acude a distintos referentes de la cultura mexicana, que pueden verse en la escenografía utilizada, en las canciones, los nombres de los personajes (son en español, nombres como Elena, Silvestre, Esperanza, Caridad, Fe, José Sánchez). Uno de los conflictos principales de la obra es el del idioma, que es también, como se ha dicho, un tema crucial en la historia de los inmigrantes mexicanos en Estados Unidos, y dentro de la comunidad mexicoamericana/chicana. En toda la obra, los personajes combinan indistintamente el inglés y el español.

Una de las alusiones con la cual el público se siente más identificado, es la siguiente:

*“No sé. I can't move to Mexico. And
do what? I'm from here, born and
raised. In Mexico I feel like a
gringo and here I feel like a
Mexican. Qué pinche suerte. I can't
speak good English and I can't*

Speak Good Spanish... Estoy

jodido”¹⁸ (Fernández 2016, p.120).

Cuando el personaje llamado Enrique dice lo anterior, es posible ver cómo hay una conexión instantánea entre los actores y el público. Pudo constatarse cómo en distintas puestas en escena, durante diferentes días, el texto provocaba en el público risas, aplausos, las personas comentaban entre ellas. Indudablemente, era posible percibir cierta complicidad entre lo que decían los actores y el público.

Y es que, precisamente, esa es una de las partes de la obra con la que los entrevistados se identificaron más. Carla Corona, chicana de tercera generación, de 39 años, dice al respecto: “Sí, me ha pasado, yo tuve que aprender español, los otros mexicanoamericanos aquí (en Los Ángeles) no me aceptaban porque no hablaba español, y cuando estaba allá (en México) me decían ‘por qué quieres aprender español, si estás en los Estados Unidos no te hace falta nada más, nosotros queremos saber inglés’. Y hacíamos un intercambio, yo les enseñaba inglés y ellos a mi español”.

Asimismo, la entrevistada Ramona Cortés, chicana, de primera generación, de 57 años, dijo: “Me identifiqué con el comentario que se hizo en la obra de cuando estoy en México me siento gringa, y cuando estoy aquí me siento mexicana. Porque exactamente cuando estamos allá, lo critican a uno, que se veía uno americana, por ser pocho o pocha, y cuando venían aquí te criticaban por ser mexicana y había discriminación contra una. Me identifiqué así, y sé las dos caras del conflicto que todavía existe a veces con la identidad cultural, la afinidad que tiene uno por ser nacido en el país. Yo llegué de 13 años, y fue cuando vi el beneficio de lo bicultural, lo bueno de

18

“No sé. No puedo mudarme a México. Y ¿hacer qué? Soy de aquí, nacido y alzado. En México me siento como un gringo y aquí me siento como un mexicano. Qué pinche suerte. No puedo hablar bien inglés y no puedo hablar bien español ... Estoy Jodido” (Fernández 2016, p.120)
(La traducción es propia)

hablar e español, aunque en ese tiempo no se dejaba hablar e español, no había nada de *bilingual education* ni nada”.

Con esa parte del texto de la obra Miguel Roura, chicano, de primera generación, de 67 años, siente la misma identificación: “También en México hay discriminación. No me gustó cuando visité a mi familia en Guadalajara, me decían ‘tú no eres mexicano’. Yo iba a conocer mi identidad, me decían ‘tú eres pocho’. Se ve mucho en esa obra, me identifiqué mucho”.

Bastante se ha dicho ya que el idioma es uno de los grandes temas de la comunidad mexicanoamericana/chicana en Estados Unidos, y la obra alude todo el tiempo a ese fenómeno. Una de las escenas, hace referencia a esa manera de hablar indistintamente el español y el inglés. El personaje de Esperanza les dice a sus hijas:

*“Ya les dije que no anden con esa
lengua de chu chu! Either you speak
Spanish or you speak English. But,
not both at the same time”*¹⁹ (Fernández 2016, p.13).

Constantemente, a lo largo de la obra, pueden verse los guiños que se hacen al idioma, los cuales remiten a los entrevistados a recordar sus experiencias respecto a ese tema. Ana Rojas, mexicanoamericana, de tercera generación, de 52 años, dice sentirse reflejada en la obra, “porque mi papá nació en El Paso, Texas, y cuando él estaba allí era prohibido hablar e español, y cuando lo hablaba lo castigaban o golpeaban los maestros. Cuando en la obra hablaron de eso, recordaba los cuentos que me hacía mi papá”.

Todas las personas entrevistadas dijeron que la obra reflejaba la identidad mexicanoamericana, al remitirlos a sus experiencias como inmigrantes o la de sus padres o abuelos. O sea, cuando se les

19

*“¿Ya les dije que no anden con esa
lengua de chu chu! O hablan
español o hablan inglés. Pero,
no ambos al mismo tiempo”* (Fernández 2016, p.13)
(La traducción es propia)

pregunta si vieron reflejadas su identidad como mexicoamericanos/chicanos en la obra, responden con alguna escena de la obra que fue capaz de conectarlos con sus experiencias personales. A decir de la entrevistada Esther Pacap, la obra “tiene cosas que si no las viviste en algún momento, las leíste”. O sea, son anécdotas, temas que les son muy cercanos a la comunidad, por lo cual no es extraño que se sientan identificados.

La entrevistada Socorro Gamboa, chicana, de segunda generación, de 56 años, recuerda, entre otras cosas, su relación con las escenas de la obra donde asesinan al presidente John F. Kennedy en el año 1963 y cuando el Papa Juan Pablo II visita los Estados Unidos. Vemos en su respuesta cómo la obra la conecta con su historia familiar, y es su manera de sentirse identificada: “Unas americanas que estaban la otra noche viendo la obra me dicen, ‘nosotros nos identificamos, aunque seamos americanas’. Y un afroamericano me dijo ‘*That’s my history, that’s my granma, that’s my family*’. En la obra ves que sale Kennedy y el Papa, mi mamá tenía fotos con velas en un altar para los Kennedy y el Papa, mi abuelita también, y mis tías. (...) La obra da ese conocimiento de lo que estaba pasando. Por ejemplo, mi abuelito estaba muy involucrado con los braceros, como cuando en la obra aparecen los mineros de Jerome, y uno puede conectarse con eso, con lo que estaba pasando en los 60, ver cómo los niños que crecen aquí se quieren involucrar con la música americana”.

De acuerdo con las opiniones recogidas, la obra refleja la identidad del inmigrante mexicano, manifiesta en las distintas historias que conforman la trama.

Por su parte, la entrevistada Ramona Cortés dice: “Me gusta de la obra que sus diferentes elementos dan la posibilidad de que te identifiques de diferentes maneras, tiene diferentes historias con las cuales cada persona se puede identificar, si no es la música es la política”.

Asimismo, el entrevistado Miguel Roura, chicano, de primera generación, de 67 años, expresa: “Lo lindo de la obra es que tiene muchos temas humanistas, que traspasan los problemas del chicano, y uno es la emigración. Ese es un tema común en la literatura chicana, la emigración a este

país, luego la asimilación o adaptación a los valores americanos. Como la muchacha que quería cantar, una de las tres tuvo el valor de dejar a la familia para seguir sus sueños, las otras no”.

Existe un consenso visible en las respuestas de los entrevistados. Desde el momento en que la historia teatral la extrapolan a su historia personal, significa entonces que el texto les está hablando, que les hace mover emociones, buscar en los recuerdos. Se reconocen y se identifican con el texto en la medida en que ven sus vivencias o la de sus antepasados contadas en la obra. A su vez, el texto los hace reflexionar sobre la comunidad a la que pertenecen, sobre el rol en general que ha desempeñado el inmigrante mexicano en Estados Unidos. Los espectadores, interpretando, están llevando a cabo la lectura negociada de la que habla Stuart Hall (Ver Capítulo Teórico II) y que se refiere al rol del receptor de reconocer valores del mensaje y ser capaz de desechar otros o agregarle diferentes sentidos.

Por otra parte, los entrevistados dijeron haber visto en la obra la mezcla de las culturas mexicana y estadounidense, es decir, la fusión, la hibridación de la cual nace y se nutre la identidad cultural mexicanoamericana/chicana. La entrevistada Elizabeth Ruelas, mexicanoamericana, de primera generación, de 44 años, dijo al respecto: “Veo un *clash* de las culturas, un México más tradicional y Estados Unidos con más libertades, un *clash* de generaciones”.

Y precisamente ese es uno de los objetivos que persigue esta obra y LTC de manera general. El director José Luis Valenzuela expresó que “*La Trilogía* es una manera de informar a la cultura estadounidense. El escenógrafo es de Canadá, el de sonido es de Brasil, el diseñador de vestuarios es de México, la que hace las proyecciones es de Corea, el de las luces es mexicanoamericano, es un caleidoscopio, las imágenes vienen de esas sensibilidades, de su propia cultura. Pero eso es los Estados Unidos, y estás en Los Ángeles, la ciudad más diversa, y la cultura es una cuestión que es no es estática, tiene movimiento”.

El entrevistado Daniel Alba, mexicanoamericano, de segunda generación, de 61 años, percibe esa confluencia de las culturas estadounidense y mexicana en la cual se debaten los

mexicoamericanos/chicanos en una parte del texto donde se alude a la iglesia católica y la presencia cada vez menor de esta en las generaciones más jóvenes, situando la religión católica como una herencia de los ancestros mexicanos en una sociedad que cada vez se aleja más de esto: “Así que hay algo que aún se aferra al pasado, y yo creo que eso es una de las cosas que los niños de hoy se preguntan, ¿cuánto debo aferrarme a lo que México representa y cuánto debo dejar ir para poder encajar y ser parte de esta sociedad? Y esa es la mayor pregunta sobre la identidad, no solo para mexicanos, sino para cualquiera que venga de otro país. Qué mantengo y qué dejo ir, y en qué me convierto. Es como que estás en un terreno atrapado con esas preguntas sobre la identidad”, dice Alba.

La obra todo el tiempo tiene referentes de la cultura mexicana, principalmente en su primera parte, cuando la familia emigra a Arizona. Elementos escenográficos todo el tiempo brindan ese tipo de información al público: los ayuda a situarse en las distintas épocas, a distinguir las diferentes generaciones de mexicanos en Estados Unidos, los principales conflictos y disyuntivas de la comunidad mexicoamericana.

Desde el vestuario, primero más colorido y convencional aludiendo a los años cuando recién llegó la familia de México, luego el desenfado cuando ya se encuentran en una ciudad como Los Ángeles. La música contribuye también a distinguir épocas y sirve como identificación cultural: los primeros años las canciones en español, con alusiones directas a México; luego las canciones en inglés, el rock, el pop.

El texto de la obra todo el tiempo incluye referentes que manifiestan tanto la añoranza hacia México, como la cultura originaria tan arraigada a la comunidad mexicoamericana de la cual no pueden desprenderse: brindan con tequila, muestran las banderas de ambos países, aparece la figura de la comadre, comen frijoles y tortillas. Una parte del texto dice:

*“Yes, because she helped my Mom when
my Dad died in the mine. We had no*

*food, no money and your Mom would
come over and bring us beans and
tortillas. I was so hungry those
beans and tortillas were delicious.
I promised I'd never complain about
eating beans and tortillas again”*²⁰ (Fernández 2016, p.5)P.50

En otra parte del texto uno de los personajes expresa:

*“Muchachas! Cuántas veces les tengo
que decir que limpien la cocina
después de hacer las tortillas. I
am so tired of having to remind you
girls...”*²¹ (Fernández 2016, p.86)

Vemos como todo el tiempo el texto hace esa especie de “guiños” a la cultura mexicana, a lo tradicional, porque precisamente de esos rasgos heredados se constituye la identidad mexicanoamericana. Estos elementos hacen posible que el público se reconozca en ellos, en los personajes, identifiquen su historia y la de su comunidad, y negocien interpretaciones, significados.

Asimismo, las personas entrevistadas que vieron la obra, pueden negociar significados diferentes de acuerdo con las demarcaciones culturales que sea capaz de articular. De este modo, el

20

*“Sí, porque ella ayudó a mi mamá cuando
Mi padre murió en la mina. No teníamos
Comida, no hay dinero y tu mamá
Vino y trajo frijoles y
tortillas. Estaba tan hambriento de esos
Frijoles y tortillas, eran deliciosos.
Le prometí que nunca me quejaría
Comiendo frijoles y tortillas de nuevo”* (Fernández 2016, p.50)

21

*“Muchachas! Cuantas veces les tengo
Que decir que limpien la cocina
Después de hacer las tortillas. Yo
Estoy tan cansada de tener que recordarles”* (Fernández 2016, p.86)
(La traducción es propia)

entrevistado de más edad puede haberse llevado un mensaje diferente a un entrevistado más joven. Según López (2008) la comunicación es un proceso donde se ven articulados varios de los agentes del proceso de comunicación, y por tanto, la criticidad de la audiencia y su actividad “se verán favorecidas en la medida que el auditorio ubique estas articulaciones, las analice y reflexione sobre ellas” (p.108).

Sucede con el caso de Sofía Lorens, de 31 años, chicana, de tercera generación y con el caso de Maria Castein, de 80 años, mexicoamericana, de primera generación. Desde la forma de percibir la concepción de lo chicano, hasta la manera de asumir su identidad y por tanto interpretar la obra o identificarse con las historias, va a ser completamente distinta. Igualmente sucede con el caso de los hombres, quienes fueron a la guerra y por tanto determinadas escenas de la obra les puede quizás hablar más que a las mujeres, o el tipo de trabajo que han tenido que hacer en el país estadounidense.

La obra también abarca el tema político, tan importante para los mexicoamericanos/chicanos, y algunos de los entrevistados sintieron mucha emoción y se identificaron con esos pasajes de la obra. El entrevistado Samuel Paz, latino, de segunda generación, de 73 años, dice: “Salí llorando, porque en verdad, el tema yo lo podía identificar mucho. Yo nací en 1943, y reflejaba la etapa que yo viví. Yo recuerdo cuando balacearon al presidente (se refiere a John F. Kennedy), yo venía en un barco de Alaska, y pensábamos que iba a haber una guerra, que alguien estaba atacando al presidente, no sabíamos lo que estaba pasando, y luego de tres días nos dijeron, y llegamos el día que estaban enterrando al presidente. Toda mi familia estaba ahí, nos quedamos en San Francisco viendo cuando lo enterraron”.

Asimismo, la obra se hace eco de estereotipos que remiten a la cultura mexicana: el marido machista o maltratador, los prejuicios sobre la homosexualidad, la mojigatería, Los Ángeles como la ciudad de la libertad y las oportunidades mientras que la mexicana es una sociedad con más tabúes, o la alusión del mexicano como una persona melodramática.

Una parte del texto de la obra dice:

*“I know I am! I'm from Mexico. We
are very dramatic”*²² (Fernández 2016, p.165)

Muchos de los entrevistados detectaron en la obra el recurso de utilizar el estereotipo para reflejar parte de la cultura mexicana y para crear cierta empatía con el público. Es un hecho que los estereotipos, llevados al absurdo, los hacen reír, los hace cómplices, el público comienza a aplaudir en tanto se siente la identificación de ellos con el texto a partir de las experiencias que entonces evocan. Por su parte, el entrevistado Miguel Roura dice sobre el recuerdo que le traen las escenas del marido machista: “El padre de mi ex esposa ha tenido muchas relaciones extramatrimoniales, algunos mexicanos son tomadores, abusadores, por eso mi madre vino a este país, y por eso se divorció de mi papá, porque le pegaba”.

En contraste con esta opinión está la de la entrevistada Elizabeth Ruelas: “Mi papá es muy trabajador, nunca fue machista ni celoso, yo nunca vi el machismo en mi casa aunque sí en casa de mis amigos. Vemos en Hollywood que así presentan a los mexicanos, pero no es mi experiencia”.

Otra de las historias con las que las mujeres más se identificaron en la obra fue la de la madre estricta en la crianza de las hijas. Vemos cómo las entrevistadas se conectan con estas historias que las remite a sus historias familiares. Uno de los diálogos de la obra dice de la siguiente manera:

FREDDIE

*“Hey, what do you say I come over
your house?”*

CHARITY

“No!”

22

*“¡Lo sé, soy dramática! Yo soy de México.
Nosotros somos muy dramáticos”*(Fernández 2016, p.165)
(La traducción es propia)

FREDDIE

“No, why?”

CHARITY

“My Mom's really strict”.

FREDDIE

“I can try to talk to her”.

CHARITY

“No! No, please don't do that”²³(Fernández 2016, p.29)

La entrevistada Esther Pacap, mexicoamericana, de primera generación, de 55 años, dice que “el trato de la señora con las hijas me recuerda a mi madre con los regaños, con los permisos que no daba”.

Igualmente, Elizabeth Ruelas dice al respecto: “Yo nací en una casa así, mi mamá era muy estricta, aún lo es, el tipo de madres que limitan a las hijas en lo que hacen porque son mujeres, eso proviene de tradiciones latinas, y uno siendo de aquí de este país con más libertades, y viendo a sus compañeros, quiere explorar, pero estás atada a la casa”.

La entrevistada Carla Corona dice al respecto que se identificó más con la familia de la tercera historia, lo que es algo muy comprensible si tenemos en cuenta que la entrevistada es de una generación más joven, y la tercera parte cuenta la historia de la tercera generación, personas ya asimiladas a la cultura estadounidense, que oyen ese tipo de música, que hablan escaso español, que

23

FREDDIE

“Oye, qué dices, puedo ir a tu casa?”

CHARITY

“No!”

FREDDIE

“No, ¿por qué?”

CHARITY

“Mi madre es muy estricta”.

FREDDIE

“Puedo tratar de hablar con ella”.

CHARITY

“No! No, por favor, no hagas eso” (Fernández 2016, p.29)

(La traducción es propia)

poco les queda a veces de la herencia mexicana: “Me identifico con la familia en la tercera parte donde están ya muy asimilados en las costumbres de los Estados Unidos, pero la muchacha no sabe nada de español. Mi mamá no tiene orgullo por su raza, por lo que pasó cuando iba a la escuela, que había discriminación, es güera, es muy triste para mí, mis hermanos tampoco sienten orgullo, pero mi papá sí está muy orgulloso de su raza”, dice Corona.

El argumento de la mujer, sus libertades o limitaciones, es un tema que aborda el texto y con el cual las mujeres se sintieron aludidas. Ramona Cortés dice que se identifica con “(...) lo que sucede políticamente, y también como mujer, porque lo que está pasando políticamente se refleja en los cambios dentro del hogar y el papel de ser mujer. Las mujeres están en sí mismas desarrollándose para hacer más. Me reflejo en ese sentido”.

Las canciones de la obra son recursos que complementan el texto, brindan información sobre la época en que se sitúan las historias, y los entrevistados se sintieron identificados con estas, algunos las tarareaban o las cantaban junto a los actores. El entrevistado Miguel Roura, dijo sentirse “muy representado en los personajes de Evelina (Evelina Fernández, dramaturga), yo soy un gran admirador de su trabajo, de su escritura. (...) Me identifiqué mucho con las canciones, canciones que a mí me gusta cantar. El tema del amor, los hijos, me gustó cuando el papá quería jalar al hijo para que se fuera con él y este le dijo que se quedaba con su madre. Yo aún mantengo esos valores de mi madre”.

Por su parte, la entrevistada Ana Rojas expresó: “Me identifico con todo, yo me veía ahí, veía a mis hijos, exactamente como es la vida mexicoamericana”.

4.5 Mensaje de la obra, al público

Prácticamente todos los entrevistados sostienen que el mensaje que la obra les deja está relacionado con la familia, la historia, las costumbres, la necesidad de transmitir la herencia y cultura mexicana de generación en generación, de mantenerla y preservarla.

Así, la entrevistada Ana Rojas dice que el mensaje que se lleva es que “la familia y el amor a la familia es lo más importante y que pasemos tradiciones a cada generación”.

Blanca Sánchez, igualmente, dice que la obra le enseña a que “sigamos con nuestra tradición, nuestras costumbres, y transmitir las a nuestros hijos, nietos, bisnietos”.

Las dos entrevistadas anteriores (la primera de tercera generación y de 52 años; la segunda de primera generación y de 65 años) sostienen que la familia y la transmisión de la herencia mexicana es lo más importante. Aunque de una generación más joven, la entrevistada Carla Corona (de segunda generación y de 39 años) piensa similar: “Sí, pienso que hay un mensaje que es la historia de una familia, que aunque somos diferentes tenemos la misma historia y herencia que se debe preservar”.

Patricia Díaz, por su parte, expresa que la obra “está enseñando y educando a la gente que quizás no conoce nuestra cultura, nuestras raíces, nuestra historia, cuánto ha contribuido el mexicano, el mexicoamericano a este país. Es una obra bien hecha, quizás porque yo conozco mi historia, por ser chicana, estuve en movimientos estudiantiles, en huelgas por derechos civiles, trabajando con los campesinos, organizando las huelgas, diciendo ¡no compren lechuga, no compren las uvas!”.

Podemos ver que el mensaje de la obra los remite a sus historias familiares, vivencias y necesidad de educar a las generaciones futuras como herederos también de la cultura mexicana. Socorro Gamboa relató: “Antier mi sobrino cumplió 10 años, es el más chiquito, tengo 21 sobrinos, yo hablé en esa fiesta del legado de nuestra familia, lo importante para los jóvenes es saber que la puerta se abrió porque hubo una batalla que la gente luchó, y que caminaron para abrir esa puerta. El mensaje que tenemos que entender es el legado. Todos tenemos nuestra historia y a veces no nos sentimos que tenemos valor en el mundo. Si aceptáramos que las personas somos diferentes, que todos tenemos nuestras raíces, fuera mejor, y la obra habla de eso, sé que en la obra hay una lección ahí. Cuando estoy con mis sobrinos y mis hermanas digo, hay un tiempo en el futuro, cuando yo no esté aquí, ellos van a poder hablar de eso”.

Además del mensaje anterior en que tantos entrevistados están de acuerdo, a algunos también consideran importante que la obra haya resaltado el legado de la comunidad mexicanoamericana en Estados Unidos, que algunas veces no es del todo tenido en cuenta. Visualizan los Estados Unidos como el país que les dio oportunidades, pero al que ellos también han contribuido como comunidad.

Miguel Silveiro Roura, dice que “ese sueño americano, tanta gente viene a este país buscándolo de todas partes del mundo, aún existe y hay posibilidades de realizarlo. Yo soy un ejemplo de ello, mi madre y yo vinimos a este país, y vivíamos en un garaje, y ahora no vivo una vida perfecta, pero estoy bien”.

Por su parte, Sofía Lorenz opina que el “gobierno dice que nosotros los mexicanoamericanos no hemos contribuido con los Estados Unidos, pero sí lo hemos hecho. Somos americanos aunque ellos no quieran, hemos ayudado a este país con nuestro trabajo”.

Para otros entrevistados, el mensaje principal de la obra y donde reside su esencia, es en su capacidad de decirle todo el tiempo a la comunidad mexicanoamericana de dónde vienen y quiénes son. Y es que precisamente, si hay algo que la obra se plantea, es advertirle a su público que no olviden o abandonen la herencia de sus ancestros, la cual habla de lo que ellos son. En varias partes de la obra, los actores repiten un texto que encierra completamente este sentido y es un texto que guía a la obra en sus tres partes:

*"Do not forget that you have come
from someone; that you are
descended from someone; that you
were born by the grace of someone;
that you are both the spine and the
offspring of our ancestors; of
those who came before us and of
those who have gone on to the*

*beyond." I wish you... the best"*²⁴ (Fernández 2016, p.82).

Al respecto, el entrevistado Daniel Alba dice de la obra: “Creo que tiene muchos mensajes pero me parece que el mensaje principal es que te recuerda quién eres, por el hecho de que tienes ancestros y de que tú tienes un propósito en esta vida, y creo que esa es una de las cosas principales, que uno no debe olvidar de dónde viene. Pero eso no significa que te tengas que aferrar a viejas ideas, no significa que tengas que aferrarte a las tradiciones. Pienso yo que la única constante en el mundo es el cambio, y nosotros seguimos cambiando y no hay nada malo con eso, pero creo que además de eso, las personas necesitan saber de dónde vienen, hay algo acerca de ese sentimiento de saber de dónde uno viene que trae consigo un sentimiento de lugar, de herencia, de identidad”.

4.6 El teatro como medio de reafirmación de la identidad

Una de las premisas de esta investigación contempla que el teatro ha sido un medio artístico utilizado muchas veces para convocar, debatir, ser espejo de la realidad, reflejar a una comunidad, ha sido un medio, además, de protesta, y en el caso del teatro chicano ha tenido un rol esencial como transmisor y defensor de la comunidad chicana y de su identidad cultural.

Interesó a esta investigación indagar si el teatro –y en este caso el teatro chicano- era un medio con la capacidad aún de transmitir elementos que contribuyan a la reafirmación de la identidad cultural chicana en la comunidad.

Según el director José Luis Valenzuela, la obra precisamente tiene como propósito el de reafirmar la identidad cultural de la comunidad en Estados Unidos: “no puedes venir y cantar canciones cubanas por cien años. En la obra son 95 años desde que empieza, empieza en 1910 con

24

*" No olvides que has venido
de alguien; eso eres
Descendiente de alguien; que Tú
Nacieron por la gracia de alguien;
Que ambos son la columna vertebral y la
Descendencia de nuestros antepasados; de
Los que vinieron ante nosotros y de
Aquellos que han pasado a la
"Te deseo lo mejor" (Fernández 2016, p.82).
(La traducción es propia)*

la Revolución Mexicana, luego se va a los 60 y luego al 2005, y es la idea de que dejen de hablar de nosotros como si fuéramos criminales, como dice Trump, toda esta narrativa que tienen de los mexicanos”.

Los entrevistados coincidieron en que, efectivamente, a través del teatro como medio para exponer, denunciar, reflejar los valores y la cultura de la comunidad mexicanoamericana, se podía transmitir a las personas un mensaje de conciencia, de reconocimiento, de identidad.

La entrevistada Carla Corona dice al respecto: “Yo pienso que el teatro es una reflexión de la sociedad, es un espejo. Me gustaría ver en el teatro las historias de la tercera generación que están en el medio, esta obra también lo hace. Puedes escoger en la obra, hay diferentes mensajes para diferentes personas, mi historia es más con la tercera parte, pero la primera también porque con la música me identifico mucho por mis abuelos, yo he llorado mucho con la música de la primera parte porque me recuerda a mis abuelos, ellos son de esa época y por eso me atrae más”.

Por otra parte, la entrevistada María Castein dice que le gustaría que más personas tuvieran la posibilidad de ver la obra, pues es una especie de retrato de la comunidad.

Así, Miguel Silveiro Roura piensa que “el teatro es un vehículo para abrir nuevos temas y discusiones acerca del modo de vivir de los seres humanos”.

Por último, Socorro Gamboa, quien participó en el movimiento teatral de los años 60 y 70, dice que “habían diferentes problemas de la comunidad que no se quería hablar de ello, y el teatro los puso sobre el escenario. Le dimos vida a la comadre, a la abuelita, a las chismosa, caracteres que están en nuestra familia y que tenían sabiduría. Yo pienso que fue una de las más importantes puertas que se abrieron e inspiró a mucha gente. El presidente Obama le dio un premio muy grande a Luis Valdez (...)”.

Según Guillermo Orozco (2011), la recepción no es un acto que solamente sucede en el momento, sino que “hay escenarios presenciales y no presenciales en los que continúa la recepción y negociación de significados” (p.79). No necesariamente la recepción del mensaje se hace de

manera inmediata, ni momentánea, sino que los sujetos pueden llevarse la experiencia a su hogar, su trabajo, su cotidianidad. El testimonio de la entrevistada Socorro Gamboa ilustra en gran medida lo anterior. Vemos cómo el significado que le atribuye a la obra, la relación que fue capaz de establecer con esta, no termina en el acto mismo sino que se traslada e influye en decisiones de su vida.

La entrevistada dice: “Ya tengo muchos años viendo esta obra, pero le decía a una amiga que algo resucitó con esta obra dentro de mí, y tengo una ansiedad de ir a México. Tengo una gran tía, que tiene 85, y quiero ir, y tengo primas que están allá. Y estoy pensando que necesito ir, mis hermanas van más frecuentemente. Especialmente el sábado, cuando vi la última parte, sentí que algo resucitó, me dije *I have to go to Mexico*, tengo que ir antes que muera mi familia”.

Vemos cómo, de alguna manera, el teatro puede ser un medio para movilizar, para exhortar, para transmitir sensaciones o sentimientos que pueden llevar a la toma de decisiones. Gamboa además agrega: “Después de ver la obra he estado hablando con mi mamá, estuvimos sacando unas cartas que ella le escribió antes de irse a la guerra, y hay mucha similitud con la obra y he tenido la sensación de que tengo que hablar más con mi mamá”.

Indudablemente, la relación de esta entrevistada con la obra no culmina cuando finaliza la puesta en escena, sino que lo que fue capaz de transmitirle la obra ella lo lleva a su casa e influye en sus decisiones y en la relación familiar. Y este, precisamente, es uno de los méritos de los estudios de recepción, que puede dar cuenta si hay cambios reales o influencia de los medios en las personas y su relación con estos, con el mensaje. Específicamente, da la medida también de que el teatro puede contribuir a reafirmar o transmitir valores identitarios a una comunidad como la mexicoamericana.

4.7 Categorías y demarcaciones: articulaciones posibles

Hasta el momento, el análisis con la información recopilada para esta investigación se ha realizado por categorías. Interesa también conocer las posibles articulaciones que pueden realizarse entre las principales categorías y las demarcaciones culturales por las cuales se guía el trabajo (Ver Anexo 3).

De acuerdo con las articulaciones que podrían hacerse en un segundo nivel de análisis entre categorías y demarcaciones culturales, puede concluirse que la generación a la que pertenecen los entrevistados define la relación con el texto de la obra y la interpretación de la misma, o sea, las negociaciones que es capaz de realizar. Lo anterior se explica por las vivencias que pudieron haber tenido las personas: los de más avanzada edad que en el caso de los entrevistados para esta investigación pertenecen a la segunda y tercera generación, vivieron periodos históricos que los remiten y los hacen conectarse con historias específicas que son narradas en la obra. Por tanto en sus respuestas ejemplifican con experiencias vividas por ellos o su familia. Según la generación a la que pertenecen es como se identifican con la obra, la cual narra la historia de tres generaciones de una misma familia.

La edad de los entrevistados también influye en las negociaciones que hacen con el texto de la obra. Es este un factor que define los periodos en que han vivido los entrevistados, determina las experiencias de estos y por tanto las negociaciones que hacen con las historias de la obra según sus vivencias. Puede verse cómo en las respuestas todos al hablar sobre sus interpretaciones del texto se remiten a una experiencia personal o familiar. En el caso de Samuel Paz, lloró durante la obra, pues revivió la etapa en que mataron al presidente Kennedy.

Los entrevistados se van identificando según su edad y la historia generacional a la cual alude el texto de la obra. Por ejemplo, Maria Castein, de 80 años y primera generación, se siente más cerca del personaje de la abuela de la obra que también fue la primera generación llegada desde México a Estados Unidos.

Según las respuestas de estos entrevistados, la edad también puede influir en su forma de asumir la identidad cultural y de identificarse a sí mismos étnicamente. Por citar un ejemplo, la entrevistada Ana Rojas, de 52 años, tiene definida cuál es su identidad (mexicoamericana) y siente orgullo de pertenecer a los Estados Unidos. No sucede igual en el caso de las entrevistadas más jóvenes en esta investigación (Carla Corona de 39 años y Sofía Lorenz de 31), quienes no sienten pertenecer ni a

México ni a Estados Unidos. Como vemos las tres entrevistadas pertenecen a la tercera generación, sin embargo no se asumen de la misma manera y su relación con estos dos países es distinta. La edad es la que realmente define la relación entre ellos y su forma de asumirse, pues nacen en épocas distintas, han crecido en períodos distintos, y por tanto sus experiencias también son distintas.

Además, puede apreciarse que las entrevistadas más jóvenes utilizan el término chicano para definir su identidad, con un sentido distinto al que lo asumen los de más avanzada edad. La concepción de chicano que tienen, cuando se refieren a la identidad cultural, tiene una relación directa con la edad, aunque no sucede así con la generación. Vemos cómo entrevistados que incluso vivieron el movimiento chicano, no se visualizan como chicanos, y sin embargo los que no lo vivieron se nombran de esa manera. No considero que la definición étnica a la que se acogen tenga que ver con factores como el sexo o la generación, sino con las experiencias vividas y la implicación política. Mientras Carla Corona o Sofía Lorenz se asumen como chicanas porque no se sienten ni mexicanas ni estadounidenses, Socorro Gamboa o Miguel Silveiro consideran el sentido político del término. La edad desempeña un rol fundamental, pues quienes tienen más edad (podríamos contemplar un rango mayor de 45 años y que pertenecen en este caso en su mayoría a la primera y segunda generación) vivieron el movimiento chicano de los años 60, y por tanto estuvieron implicados políticamente. Por su parte, los más jóvenes utilizan la palabra chicano en un sentido completamente despolitizado.

Aunque con mayor o menor medida en unos u otros entrevistados, e indicadores como la comida, las tradiciones, las festividades o el idioma pueden apreciarse la constante presencia de la cultura mexicana. Cuando hablan sobre categorías como identidad cultural o hibridación cultural, se remiten a estos indicadores para ejemplificarlos de acuerdo a sus experiencias.

La categoría hibridación está presente en las respuestas de todos los entrevistados aunque pertenezcan a una u otra generación, difieran en la edad o en la identidad que asuman. Todos declaran tener influencia de ambas culturas, y se manifiesta en las categorías antes mencionadas.

Ahora bien, quienes han permanecido más tiempo en Estados Unidos, en su mayoría de primera generación, suelen decir que se sienten más cerca ya de ese país. Además, las entrevistadas más jóvenes, aunque les son transmitidos algunos de estos elementos culturales, están más distantes de esas prácticas.

La categoría hibridación está en directa relación con la identidad cultural y la etnia, pues cuando los entrevistados se definen como mexicanos, chicanos, latinos o mexicoamericanos e incluso cuando definen su identidad, hablan irremediablemente de mezcla. Cuando utilizan indicadores como el idioma, la cultura, las tradiciones o la comida, se ve esa mezcla, y por tanto hablan entonces de hibridación.

Por su parte, el género no es uno de los factores que explícitamente más prevalece en las respuestas que dieron los entrevistados sobre la manera en que asumen su identidad. La entrevistada Ramona Cortes, por ejemplo, sí hace conexiones con su género y las interpretaciones que realiza de la obra, las negociaciones que es capaz de hacer están en sintonía con su rol de mujer. Aunque los otros entrevistados no relacionan su género de forma directa y consciente con sus interpretaciones cuando hablan de identidad, sí podemos percibir que se identifican con escenas de la obra donde se alude a las labores bien definidas entre hombres y mujeres, o los impedimentos que tuvieron en determinada época las mujeres por esa condición. Los hombres se identifican más con los personajes masculinos y sus historias y las mujeres con los femeninos. Se reconocen en esos caracteres.

Hasta aquí, la investigación ha analizado la información recopilada en dos niveles: un primer nivel de acuerdo con los testimonios de los entrevistados según las categorías principales, y un segundo nivel de acuerdo a las articulaciones que pueden hacerse entre estas categorías y entre ellas y las demarcaciones culturales, así como algunos indicadores.

Como es posible de tectar, estas dos maneras de analizar enriquecen los resultados de la investigación. La primera parte da la posibilidad de introducir los testimonios de los entrevistados

que fueron recogidos en el proceso de entrevistas, y la segunda de articular información y encontrar significaciones y lecturas en las respuestas o frecuencias.

CONCLUSIONES DE LA INVESTIGACIÓN

Como toda investigación que comienza, esta tuvo que reajustarse, redefinirse, someterse a toma de nuevas decisiones en el camino. Lo que comenzó hablando de reafirmación de la identidad o de teatro cubano, terminó indagando sobre negociación de la identidad y teatro chicano. En el difícil sendero que a veces suele ser la construcción de l objeto de estudio, esta investigación tuvo que repensarse una y otra vez: se estableció el teatro chicano como punto de referencia, se definió la realización de un estudio de recepción, se sustituyó la categoría reafirmación por la de negociación. En un primer momento se contempló la realización de grupos de discusión, pero teniendo en cuenta el hecho de enfrentarme sola al trabajo de campo y la insuficiencia de recursos o equipos técnicos, fue necesario hacer entrevistas y llevar como apoyo una bitácora con apuntes provenientes de una observación no participante.

A medida que se fue avanzando, fue importante asumir que algunas preguntas de l proyecto inicial estaban contenidas en otras, o que unas eran incluso más importantes que otras. Así, las preguntas y objetivos se sometieron a transformaciones en la medida que la investigación se hizo más fuerte y la información obtenida ofrecía diferentes datos y percepciones del fenómeno.

Es necesario dejar plasmado que esta investigación no es concluyente. Los estudios de recepción tienen varios e interesantes ángulos desde los cuales abordarse, y este trabajo deja abierta la s puertas a futuros y necesarios estudios sobre recepción teatral que podrían seguir aportando al campo de estudios de la Comunicación.

1. Apuntes sobre la teoría utilizada

A medida que avanzaba la investigación, al tener en cuenta que esta contenía categorías fundamentales como identidad cultural chicana, hibridación cultural y negociación que eran en sí mismas grandes universos para abordar, se tomó la decisión de realizar dos capítulos teóricos: uno dedicado a la recepción y otro a las cuestiones de identidad e hibridación cultural.

1.1 Reflexión teórica

Este estudio, con una perspectiva completamente culturalista, pretendió construir a través de la teoría la categoría de identidad cultural chicana, y para ello recorrió los conceptos de identidad, cultura, hibridación cultural, tomando como referentes a autores esenciales como Gilberto Giménez o Stuart Hall, por solo mencionar algunos.

Teniendo en cuenta que tanto el concepto de cultura como el de identidad cultural han sido ampliamente abordados por importantes autores, esta investigación no tiene como propósito hacer una nueva propuesta del concepto sino retomar las voces con una perspectiva de interés para el estudio.

El de cultura es un concepto ampliamente abordado por distintas disciplinas, pero este estudio se acogió a la concepción simbólica de la cultura, una propuesta del antropólogo cultural Clifford Geertz que la dota de un sentido social y construido, o sea, la cultura entendida como fuente de sentidos, que confiere significaciones a las cosas, una de las formas que tiene el hombre de explicarse ciertos fenómenos.

Otros de los autores referenciados y que plantean concepciones sobre identidad los cuales se mantienen en la misma línea de pensamiento son Néstor García Canclini, Gilberto Giménez.

Por otra parte, la concepción estructural de la cultura de John B. Thompson aporta y complementa la construcción de la categoría de identidad, pues pone énfasis en el carácter simbólico de los fenómenos culturales, los cuales se insertan siempre en un contexto determinado y se transmiten a otros individuos.

La anterior propuesta se diferencia, sin embargo, de la de Geertz, quien concibe a la cultura como algo ya establecido y que se transmite, sin importar los contextos o las articulaciones que puedan ponerse en juego. Ambas permiten una mirada más profunda y completa del fenómeno.

El concepto de cultura al cual se acoge la investigación no lo visualiza como sinónimo de bellas artes, sino que se encarga de nombrar a otros muchos fenómenos sociales. Se trabaja con propuestas que permiten entender la interculturalidad que desde luego influye en las identidades de los sujetos.

Así como en uno de los capítulos teóricos de esta tesis se aborda el concepto de cultura para llegar al de identidad cultural, también se trabaja con el de identidad. La cultura y la identidad son dos conceptos indisolubles, que hace falta el uno para explicar el otro. La cultura en perfecta relación y vínculo con la identidad. Como diría Gilberto Giménez, la identidad como el lado subjetivo de la cultura.

Autores citados como Giménez o Larraín aportan a esta investigación una simbólica del concepto de identidad, y Hall, por su parte, cuando habla de este remarca la importancia de la relación de las identidades con la historia, con lo contextual, que conlleva a observar los fenómenos en su relación con lo que le rodea, no de forma aislada.

Particularmente, esta se propone un concepto de identidad cultural que se refiere a aquello que unifica a una comunidad o grupo de personas, que los distingue y les confiere unicidad, que los marca y los diferencia de otros grupos. La identidad cultural permite que los sujetos se reconozcan como miembros de un grupo, que digan pertenecer a él y estén conscientes de por qué pertenecen. Su cultura tiene rasgos inevitables que los diferencian de otras culturas, que les permiten anunciarse como no iguales, y definirse por su diferencia.

Como era de interés construir la categoría de identidad cultural chicana, fue necesario delimitar lo que se entendería entonces por el término chicano. Durante el trabajo de campo realizado para el estudio, uno de los hallazgos más importantes está relacionado con el uso y significado del término. En la literatura consultada, muchos autores definían como chicano a los hijos de mexicanos nacidos en Estados Unidos. Sin embargo, pudo constatarse durante las entrevistas realizadas en la ciudad de Los Ángeles que el término chicano tiene hoy diferentes usos, más amplios e incluyentes.

En primer lugar, no todas las personas que se asumen como chicanos nacieron en los Estados Unidos. Este es un término que muchos han utilizado ya sea por identificación política (pudieron haber participado en el movimiento chicano de los años 60, o reconocerse en la causa o los principios proclamados por los chicanos), para mostrar orgullo por la raza, o por que en algunos casos es la manera que utilizan para definir su identidad, pues no sienten pertenecer a ninguna etnia específica. Por tanto, hay quienes no son mexicanos ni descendientes de estos en Estados Unidos y se asumen como chicanos. En un sentido contrario, tampoco todos los mexicanos o sus descendientes se asumen como chicanos. Algunos utilizan el término mexicano, latino, mexicanoamericano, pocho o cholo, pues prefieren distanciarse de la connotación política del término.

No obstante, lo chicano sigue homologándose a la cultura y el pueblo mexicano. A esta investigación le sigue interesando la connotación que hermana al término con lo mexicano, pues de ahí nace. Por otra parte, algo muy interesante en la investigación es que se constató que hoy el vocablo chicano no se circunscribe solamente al significado que lo relacionaba solo con su origen mexicano, sino que se está haciendo extensivo al resto de los latinoamericanos que viven en Estados Unidos.

Lo que se ha dado llamar cultura chicana, tiene muchas costumbres heredadas de la cultura mexicana, que pueden detectarse en la comida, los festejos, tradiciones, la religión. El idioma también es un aspecto esencial en esa comunidad, caracterizada por el bilingüismo, el dominio indistinto del inglés y el español. Muchos se refieren a la cultura chicana como esa tercera cultura conformada de dos como la mexicana y la estadounidense.

Por tanto la identidad cultural chicana es producto de un fenómeno de hibridación entre la cultura mexicana y estadounidense, a partir de algo que el autor Tino Villanueva ha llamado bisensibilismo, creada en una circunstancia bicultural, con sujetos completamente bilingües y biculturales.

Es una identidad diferente a la mexicana y a la estadounidense, y constituida de ambas. Es la manifestación autoconsciente de una comunidad que ha convivido entre dos universos culturales, haciéndose también de rasgos propios, elementos identitarios que hacen a sus miembros reconocerse entre ellos y diferenciarse de otros grupos.

Como se confirma en las entrevistas realizadas para la investigación, no se puede hablar de una identidad cultural como concepto homogéneo en el caso de todos los entrevistados. Algunos chicanos o mexicanoamericanos se identifican más con la cultura estadounidense y otros con la mexicana, está en dependencia de factores como la generación a la que pertenecen, cuán vinculados están con una u otra cultura.

Ahora bien, esta investigación tiene como otras de sus tres categorías fundamentales la de hibridación. El asumir un concepto como el de hibridación cultural, es una manera también de asumir la identidad cultural, con sus herencias, influencias, convergencias.

En el trabajo se ha considerado que para entender procesos de identidades en la sociedad actual - donde las fronteras se disuelven, donde el flujo comunicativo llega a lugares insospechados, y donde la mezcla es cada vez más un hecho y las personas se mueven de sus países y se establecen en otros con mayor naturalidad- es necesario remitirse al concepto de hibridación de Néstor García Canclini, que ha estado inmerso entre debates y críticas, pero que ha sido esencial para explicar procesos en escenarios multiculturales.

De hecho, según el propio García Canclini, este concepto fue su mejor manera de abarcar las mezclas interculturales. Por tanto, el concepto es también un prisma a través del cual se puede mirar los de cultura e identidad. Asumir hibridación es una manera de asumir la cultura; asumir hibridación es una manera de asumir la identidad.

Es una apuesta por reconocer las mezclas, lo difuso de los límites, la heterogeneidad de las culturas; niega las teorías que apuntaban a que las identidades locales serían tragadas por las globales, y que la modernidad extinguiría las tradiciones. En oposición a esos planteamientos, hay

una realidad que demuestra que los grupos de emigrantes, las comunidades que estos hacen fuera de sus países de origen, se readaptan, son capaces de coexistir, de mantener elementos de la cultura originaria, incluso de formar terceras culturas.

García Canclini cuando habla de los procesos de hibridación se refiere también a lo que nombra como desterritorialización de los procesos simbólicos, que de alguna manera explica también las hibridaciones interculturales.

El de desterritorialización ha sido un planteamiento de gran apoyo para este trabajo, ya que si por algo se caracteriza la identidad cultural chicana, es por ser el producto de un proceso migratorio de años a través de la frontera entre México y Estados Unidos. El concepto demuestra que, a la larga, los flujos migratorios resultan ser flujos culturales e identitarios, donde tienen lugar procesos de hibridación.

El segundo capítulo teórico del trabajo está dedicado a la recepción, y por ende al desarrollo de una categoría fundamental como la de negociación.

Teniendo en cuenta que provengo de una disciplina como el Periodismo, era de interés propio que este trabajo se basara en el contacto con personas, que las historias de vida y los testimonios de la gente ayudaran a validar teorías y arribaran a resultados interesantes a través de sus vivencias.

Para esto un estudio de recepción podía ser ideal: brinda la posibilidad de tener contacto directo con los entrevistados, de trabajar en el campo, de establecer una interacción, de conocer los espacios y contextos donde se comunican y desenvuelven esos sujetos.

Por tanto, uno de los propósitos fue ahondar en los estudios de recepción, en la recepción como proceso que continúa incluso después del acto, la recepción en su relación con las identidades culturales, y muy específicamente la recepción teatral.

Ahora bien, este estudio no concibe la recepción como un fenómeno que termina luego de la exposición de los sujetos a determinado producto, sino como un proceso, la recepción después de la recepción, lo que hacen las audiencias antes, durante y luego de exponerse a la obra de teatro.

Por el hecho de que mucho se ha hablado y a sobre los estudios de recepción, se hace una sistematización en el trabajo sobre las fases por las que han transcurrido los estudios de público; ese recorrido ascendente desde la Teoría Hipodérmica o Bullett Theory, y pasando por las cinco tradiciones para abordar a los públicos de las que habla Jensen y Rosengren (1997): la investigación sobre los efectos, la investigación sobre los usos y gratificaciones, el análisis literario, el enfoque culturalista y los análisis de recepción. Se dice fácil, pero pasaron años para que los estudios de Comunicación llegaran a los planteamientos que manejamos hoy, para que a cada ente del proceso comunicativo se le concediera el rol que realmente desempeñaba, y por tanto, para reconocer el papel activo y la autonomía del receptor. El panorama actual de la comunicación se ha complejizado de tal manera que podemos hablar hasta en términos de autocomunicación, prosumidores o webactores, en la era de Internet.

La perspectiva culturalista de este trabajo amplía las posibilidades para reflexionar sobre la parte que le es externa al receptor, como el contexto económico, político y social donde se desenvuelve y que constituye un elemento fundamental en el momento de analizar el fenómeno en toda su magnitud. O sea, mirar la recepción desde y dentro de la cultura. Los medios dejan de ser el centro y los fenómenos que se generan a su alrededor comienzan a ser el punto de interés.

Como el objeto -y una de las principales categorías- de la investigación es conocer cómo negocia la gente la identidad cultural a partir de una puesta en escena, se trabajó el concepto de negociación, entendiendo por este la manera en que las personas significan y resignifican el texto, la interpretación que son capaces de realizar.

A la investigación le interesó particularmente indagar en la capacidad que tienen los públicos de teatro para apropiarse de significados del texto, de la capacidad de interpretar la puesta en escena, conocer el mensaje que les transmiten y los diálogos que son capaces de establecer con la obra teatral.

El concepto de negociación viene a ser fundamental en los estudios de recepción. Las negociaciones son posibles durante y luego de ese proceso, por parte de una audiencia completamente activa.

Esta investigación se adhiere a una definición de la categoría negociación que habla de la capacidad de los sujetos de interpretar, resignificar, negociar significados. Como propone Hall, este trabajo contempla la negociación en perfecta relación con la articulación de pares de elementos claves en el proceso comunicativo.

Al estudio le interesó, además, a bordar las negociaciones que se producen a la articular la audiencia y el texto, que es a la larga una reflexión sobre la forma como el auditorio significa el texto.

Se contemplaron cuatro demarcaciones culturales que influyeron en la significación que los sujetos hicieron del texto de la obra. La articulación en estas demarcaciones influye en las interpretaciones que los entrevistados hacen de la obra y cobran sentido en determinados contextos.

La generación, la edad, el género y la etnia fueron las demarcaciones culturales escogidas para el análisis porque fueron las mismas utilizadas en los estudios de público realizados en el grupo de teatro (Ver anexos), los cuales fueron facilitados para la investigación, además de ser características fundamentales cuando se habla del tema chicano.

Como el objeto de esta investigación era realizar un estudio de recepción con una audiencia de teatro, fue necesario dedicar un espacio de la teoría a la recepción teatral.

Ahora bien, considero que los estudios enfocados en la recepción teatral desde el ámbito de la Comunicación no son todo lo abundantes que pudieran ser, como sí lo son respecto a otros medios como cine, radio, televisión e Internet.

El teatro, como otros medios, es un creador y transmisor de identidades culturales. Contribuye además con su consolidación o reafirmación.

Del teatro se ha estudiado en abundancia su lado estético, y los estudios de públicos se centran mayormente en evaluaciones estadísticas de estos mediante encuestas. Por tanto, por mucho tiempo se trató al espectador como el sujeto que va a la sala a recibir, a contemplar. Hoy sabemos que el teatro contemporáneo explota la interacción entre actores y público, dejando espacios para que el público intervenga en la obra, incluso pudiendo darse los casos en que el público puede cambiar hasta el curso de la obra.

Esta investigación se centra fundamentalmente en la teoría del teatrólogo y profesor italiano de Semiología del Teatro, Marco de Marinis, quien ha defendido el cambio de la relación entre el artista y la obra con su público, el cual puede intervenir, interpretar, negociar significados. Para de Marinis, el espectador es parte fundamental del espectáculo, y por tanto plantea una metodología para su estudio. Su modelo tiene como objetivo analizar las distintas dimensiones en cuanto a la experiencia del espectador, y enfatiza en los contextos comunicativos de estos.

Esta investigación solo abarcó en el estudio de recepción a los espectadores. Aunque reconoce la importancia de otros factores en la obra de teatro que pudieran hacer más completo un estudio de recepción, este trabajo sólo se centró en el público, pero deja abierta las posibilidades a futuras investigaciones donde se pueda abordar la recepción, por ejemplo, desde los actores, el director, o la dramaturga de la obra.

El aporte de esta investigación en cuanto a la teoría consiste en haber llegado a un concepto propio de identidad cultural chicana, con el apoyo de las definiciones de diferentes autores; haber agrupado variados conceptos sobre cultura, identidad, identidad cultural e hibridación cultural para entender el fenómeno chicano, tal como se planteó en los objetivos iniciales del trabajo.

Así vez, constituye un aporte para los estudios de recepción en Comunicación, y específicamente los dedicados a la recepción teatral, tan poco investigados en esta disciplina. En ese

aspecto, la utilización del concepto de negociación resultó esencial para nombrar, analizar y proyectarse sobre el fenómeno de las identidades culturales. En este sentido, puede decirse que también se alcanzaron los objetivos planteados.

2. Metodología utilizada en la investigación

En el trabajo se analizaron sujetos y procesos con el apoyo de técnicas como la observación no participante y la entrevista semiestructurada, además de realizar una extensa revisión bibliográfica. La observación no participante (la cual se apoyó en una bitácora) fue llevada a cabo durante el proceso de la puesta en escena. Las entrevistas semiestructuradas fueron hechas a los sujetos a través de cuestionarios aplicados.

Con la información recopilada se construyeron los resultados, analizándola a dos niveles: un primer nivel donde se trabajó de acuerdo con las tres categorías fundamentales, y un segundo nivel donde se articularon las categorías con las demarcaciones culturales para llegar a mayor profundidad en los resultados.

A la investigación le interesó trabajar con los testimonios de las personas, por lo que cuentan, por lo interesante de sus relatos e historias de vida, y es por esto que el capítulo de resultados se construyó principalmente a través de citas directas de los entrevistados, analizándolas a su vez.

Ahora bien, para llegar más a fondo, se hizo necesario la construcción de una tabla de apoyo para cruzar la información, lo cual permitió encontrar datos importantes en las respuestas ofrecidas.

Se trabajó con la obra *A Mexican trilogy: an American history*, de la agrupación LTC, radicada en el downtown de Los Ángeles. La temática de la obra (la historia intergeneracional de una familia que emigra de México hacia Estados Unidos) estaba en completa sintonía con los objetivos de la investigación, y por tanto fue la elegida.

Los cuestionarios se aplicaron indistintamente a los entrevistados (todos mexicanoamericanos) durante los intermedios de la obra y cuando esta terminaba. Es necesario decir que no se trabajó con

una muestra de la población chicana, sino que las entrevistas fueron realizadas a personas del público que asistieron al teatro impulsados por sus propios intereses acerca de temáticas abordadas.

Con algunos entrevistados se concertaron citas para otro momento. La aplicación de los cuestionarios no fue tarea fácil, pues muchas personas no querían ofrecer entrevistas luego de la obra, ya que esta se acababa muy tarde, o contaban con poco tiempo, a veces no daba tiempo de entrevistar a más de dos personas por día. Aun así, las preguntas realizadas abarcaron las principales categorías abordadas en la investigación. Las entrevistas acordadas para momentos posteriores resultaron ser de mayor profundidad.

Para el análisis del estudio de recepción, la información de las entrevistas fue complementada con la observación no participante, que dio la posibilidad de percibir comportamientos seriados de las personas en determinadas partes de la obra durante funciones distintas. La interacción, la conexión del público con textos, actuaciones, la identificación con ciertas historias o actores pudieron ser percibidas en la observación no participante. Las entrevistas, por su parte, ofrecen un nivel de profundidad e individualidad mayores, pues los entrevistados tuvieron la oportunidad de contar sus testimonios e historias personales.

El texto de la obra -facilitado por LTC- fue utilizado también para complementar y contrastar la información recopilada, pues algunas partes específicas de este despertaban en el público cierta identificación, y respondían a determinadas escenas de manera singular, lo cual ofreció pistas sobre la conexión que se establecía con el público.

Esta investigación no hace propiamente un aporte desde el punto de vista metodológico, pero sí demuestra que técnicas como la entrevista, la observación no participante y el apoyo de una bitácora pueden complementarse para obtener la información necesaria en un estudio de recepción teatral.

3. Resultados obtenidos

El estudio también permitió la construcción de la categoría de identidad cultural chicana a través de las respuestas que los entrevistados ofrecieron sobre lo que consideraban como su identidad cultural o cómo la visualizaban.

Según puede percibirse en el análisis, la identidad cultural chicana no consiste en reclamar ni apropiarse completamente de la identidad cultural mexicana. Es una tercera cultura, híbrida, que se constituye de elementos de la cultura mexicana y la estadounidense.

Uno de los aspectos más importantes encontrados en la investigación es que el término chicano tiene varias maneras de abordarse: no todo el chicano nació en los Estados Unidos; no todos los mexicanos en Estados Unidos o sus descendientes se asumen como chicanos; reconocerse como chicano implica una manera de militancia, un compromiso, o una manera de manifestar orgullo por la raza; se puede no ser mexicano o descendiente de mexicano y asumirse como chicano.

La mayoría de los entrevistados que se reconocen como chicanos asumen el término con la connotación política de este, han estado o estuvieron involucrados en el movimiento chicano, y son conscientes de las implicaciones militantes de esa manera de autodefinirse.

También la mayoría relaciona la identidad cultural chicana con un momento y un movimiento específico en un período también específico, enmarcado en los años 60 del pasado siglo.

Si bien quienes se asumen como chicanos son conscientes de su sentido militante, quienes no se asumen como tal también son conscientes, y por tanto prefieren no inmiscuirse en asuntos políticos, ven en el vocablo chicano una “connotación negativa”.

Los entrevistados visualizan y asumen la identidad cultural chicana como una identidad que tiene rasgos innegables de la cultura mexicana, que convive entre la cultura estadounidense y la mexicana, con componentes heredados, pero el hecho de que muchos vean en la palabra chicano una connotación netamente política hace que su identidad prefieran llamarla mexicanoamericana, latina, o mexicana en otros casos. Quienes prefieren decir que su identidad cultural es

mexicoamericana, la ven completamente despolitizada, no niegan el complemento de las culturas mexicana y estadounidense.

Por otra parte, términos como latino o mexicano pueden ser usados indistintamente, no crean conflicto, lo cual demuestra una vez más la connotación política que para muchos carga la palabra chicano.

Durante el análisis de la información obtenida, se pudo constatar que los entrevistados acudían a elementos como la comida, las tradiciones, las celebraciones o el idioma para ejemplificar, explicar, definir su identidad cultural.

3.1 En cuanto al idioma

Todos dominan el idioma inglés, incluso mejor que el español. Son sujetos bilingües. En dependencia de la edad o la generación hablan más el español en casa. Fuera del ámbito familiar, casi toda la comunicación se establece en inglés.

El idioma tiene un gran peso para esa comunidad, es una especie de trauma persistente, que les recuerda su historia y la de la comunidad mexicanoamericana.

Además, existe interés en las generaciones de más avanzada edad en que sus hijos y nietos dominen el idioma español, para mantener las raíces, la cultura originaria.

3.2 En cuanto a la comida

Todos los entrevistados se identifican con la comida mexicana, aunque suelen comer ambas indistintamente la comida mexicana es un factor cultural que se ha transmitido de generación en generación y que los define como comunidad.

La comida la conectan mucho con la figura del abuelo, ya que es la persona llegada de México, que cocinaba en casa, que mantenía las tradiciones culinarias en días festivos.

3.3 En cuanto a las tradiciones

Cuando los entrevistados se refieren a sus tradiciones, son conscientes de que provienen de una cultura, en este caso la mexicana, y que esas tradiciones, celebraciones, festejos, los une como grupo o comunidad.

También consideran el espacio de reunión familiar de suma importancia, y mantienen tradiciones, festejos y celebraciones directas de la cultura mexicana y otras que son propias de la comunidad chicana.

3.4 Abordando la hibridación

La concepción que los entrevistados tienen de su identidad está completamente conectada con lo que entendemos por hibridación, ya que son conscientes de la mezcla cultural que conforma su identidad. De hecho, el concepto mismo de chicano habla de hibridación cultural.

La hibridación cultural los propios entrevistados la perciben en el idioma, la comida, los festejos y celebraciones que tienen de una u otra cultura.

La chicana/mexicoamericana es una comunidad marcada por el biculturalismo, y por tanto su identidad cultural está atravesada por esa circunstancia. La ciudad de Los Ángeles, donde viven todos los entrevistados, es una ciudad completamente donde conviven los procesos de hibridación cultural.

3.5 Abordando la Negociación

Por la carga de sentido político del término chicano, el teatro -aunque sea teatro chicano- se difunde o publicita como teatro latino.

Algo importante es que todos los entrevistados, tanto los que se definen como chicanos como los que se definen como mexicanoamericanos o latinos, dijeron sentirse identificados con la obra y el tema que aborda, y que esta constituye un reflejo de su comunidad.

Esa identificación del público con la obra puede percibirse también en sus reacciones durante la puesta en escena, como por ejemplo, aplausos, risas, exclamaciones, llanto. Esos estados se repetían

en el público diferente durante distintas puestas en escena, pues determinadas partes del texto los conectaba directamente con sus historias personales.

La obra, por su parte, tiene referentes directos que constituyen elementos fundamentales de la identidad cultural chicana y de la hibridación cultural que ya los entrevistados han identificado, como el idioma, la comida, los festejos, la música. Estos elementos crean una conexión e identificación instantánea entre obra y público.

La manera que los entrevistados tienen de decir si se identificaron o no con la obra es recordando sus experiencias e historias personales con las que se trataron en la obra. Los entrevistados se reconocen y se identifican con el texto en la medida en que ven sus vivencias o las de sus antepasados contadas en la obra. A su vez, el texto los hace reflexionar sobre la comunidad a la que pertenecen, sobre el rol en general que ha desempeñado el inmigrante mexicano en Estados Unidos. Como el texto de la obra constantemente hace “guiños” a la cultura mexicana y mexicoamericana, el público se reconoce en ellos, en los personajes, en su historia y la de su comunidad, y negocian interpretaciones, significados.

Los entrevistados dijeron haber visto en la obra la mezcla de las culturas mexicana y estadounidense, es decir, la hibridación de la cual nace y se nutre la identidad cultural chicana/mexicoamericana.

Otro aspecto relevante es que los entrevistados, además, negocian significados diferentes de acuerdo con las demarcaciones culturales que sean capaces de articular. En este caso intervienen la edad, el sexo, la generación y la etnia.

El estereotipo es un recurso que utiliza la obra para reflejar parte de la cultura mexicana y para crear cierta empatía con el público. El público a su vez se identifica mucho con estos, se puede ver en los aplausos, las risas que les provoca durante la puesta en escena.

Los entrevistados opinan que el mensaje que la obra les deja está relacionado con la familia, la historia, las costumbres, la necesidad de transmitir la herencia y cultura mexicana de generación en generación, de mantenerla y preservarla.

Cuando hablan del mensaje de la obra ejemplifican con sus historias familiares, vicisitudes y necesidad de educar a las generaciones futuras como herederos también de la cultura mexicana.

Algunos entrevistados se sienten satisfechos de que la obra haya resaltado el legado de la comunidad mexicoamericana en Estados Unidos, que algunas veces no es del todo tenido en cuenta.

Otro de los mensajes fundamentales que los entrevistados declararon fue la capacidad que tiene la obra de decirles todo el tiempo a la comunidad mexicanoamericana de dónde vienen y quiénes son. En este sentido, la investigación demuestra que el teatro es un medio capaz de reafirmar la identidad cultural chicana y ser un reflejo de la comunidad, tal como se enunció en el objetivo principal.

Los entrevistados coincidieron en que, efectivamente, a través del teatro como medio para exponer, denunciar, reflejar los valores y la cultura de la comunidad mexicanoamericana, se podía transmitir a las personas un mensaje de conciencia, de reconocimiento, de identidad. Las opiniones de algunos demuestran que el teatro puede ser un medio para movilizar, para exhortar, para transmitir sensaciones o sentimientos que pueden llevar a la toma de decisiones. La obra es capaz de exhortarlos a tomar decisiones futuras de su vida. Por tanto, la relación público-obra no termina cuando termina la puesta en escena.

La generación a la que pertenecen los entrevistados define la relación con el texto de la obra y la interpretación de la misma, o sea, las negociaciones que es capaz de realizar.

La edad de los entrevistados también influye en las negociaciones que hacen con el texto de la obra. Es este un factor que define los periodos en que han vivido los entrevistados, determina las experiencias de estos y por tanto las negociaciones que hacen con las historias de la obra según sus

vivencias. La edad también puede influir en su forma de asumir la identidad cultural y de identificarse a sí mismos étnicamente.

Los entrevistados más jóvenes utilizan el término chicano para definir su identidad, con un sentido distinto al como lo hacen los de más avanzada edad. La concepción de chicano que asumen, cuando se refieren a la identidad cultural, tiene una relación directa con la edad, aunque no sucede así con la generación. Vemos cómo entrevistados que incluso vivieron el movimiento chicano, no se asumen como chicanos, y sin embargo los que no lo vivieron se asumen de esa manera. Por su parte, la definición étnica a la que se acogen los entrevistados no tiene que ver con factores como el sexo o la generación, sino con las experiencias vividas y la implicación política.

En el caso de la categoría hibridación, está en directa relación con la identidad cultural y la etnia, pues cuando los entrevistados se definen como mexicanos, chicanos, latinos o mexicoamericanos e incluso cuando definen su identidad, hablan irremediablemente de mezcla. Cuando utilizan indicadores como el idioma, la cultura, las tradiciones o la comida, se ve esa mezcla, y por tanto hablan entonces de hibridación.

El género también es un factor que incide en la manera en que asumen la identidad. Aunque solo una entrevistada, Ramona Cortés, hace conexiones con su género y las interpretaciones que realiza de la obra están en sintonía con su rol de mujer, los demás entrevistados se refieren a su condición de género de manera implícita, identificándose con determinadas escenas o historias de hombres o mujeres indistintamente.

4. Otros temas de interés

Durante la investigación empírica, salieron a la luz inquietudes y opiniones de los entrevistados que no se contemplaron en los objetivos, preguntas y planteamientos iniciales, pero que enriquecen el trabajo y dejan puertas abiertas a futuras investigaciones.

Algunos de los entrevistados, en su mayoría los de más avanzada edad, consideran que en estos momentos ya no existe un movimiento chicano como tal, y que las nuevas generaciones no se identifican con lo que ellos nombraron en un época pasada como chicanismo.

Las opiniones de ciertos entrevistados aseguran que lo chicano como manera de asumirse, como palabra para identificarse, está en extinción. Según Carla Corona (2016), “el chicanismo está desapareciendo, yo soy maestra en un colegio, y esas personas que son de raíces mexicanas, no dicen que son chicanos, no saben qué es chicano, mis alumnos tienen de 18 a 27 años y es muy interesante para mí, tengo 39 y creo que en mi generación era más común que la gente supiera o se interesara por estudios chicanos, a hora solo se habla de latino, no de chicano, pienso que los jóvenes creen que los chicanos tienen que ver solo con la política”.

Se debe tener en cuenta que esta investigación fue realizada en vísperas de las elecciones de 2016, que llevaron a Donald Trump a la presidencia de los Estados Unidos. Por tanto, aunque no fuera objeto de las entrevistas, muchas veces se dejaba ver en las respuestas la incertidumbre por la situación de los latinos y migrantes en general con el nuevo mandatario. Por ejemplo, cuando se interrogó por los temas que les gustaría ver reflejados en el teatro sobre la comunidad chicana, algunos dijeron que precisamente las elecciones dictarían los próximos temas para abordar.

Un aspecto interesante, que se refleja en la respuesta de algunos entrevistados, es la preocupación constante por la situación política y social que vive México actualmente. Esa preocupación deja ver que no están desentendidos de México, que hay un vuelco constante a mirar hacia un país el cual sienten que de alguna manera les pertenece. Aunque este no era objeto de la investigación, algunos de los entrevistados sintieron que debían hablar sobre esa situación. Ramona Cortés (2016) expresó: “Y también nos importa lo que está pasando en México, nos importa porque tenemos todavía familia y lo que están pasando nuestras familias a causa del liderazgo de allá y acá, que creo se acentúa ahorita con lo que pasó con Trump²⁵, que fue a México, y fue una estupidez que

el presidente ha ya extendido una invitación a los dos candidatos, ese tipo de relaciones políticas afecta a la gente, y no puedo creer que no sean conscientes de lo que significa para la gente mexicana. Tenemos esa conexión, sabemos que lo que pase aquí va a repercutir allá”.

Es notable también el sentimiento de invisibilidad que sienten algunos entrevistados como parte de toda una comunidad que aunque es ya activa en cuestiones económicas, políticas, con cada vez mayor presencia en Estados Unidos, aun no tiene el reconocimiento que desean y deben alcanzar. Como ejemplo podemos citar la respuesta del director José Luis Valenzuela (2016): “En la narrativa de los Estados Unidos no existimos, somos invisibles, la discusión es entre afroamericanos y blancos, en su narrativa los latinos no existimos. ¿Y cómo, si no existes, puedes cambiar el orden social? Es complicado. Si esta obra fuera una obra (*A Mexican Trilogy: an American history*) blanca o afroamericana, fuera inmensa, un suceso. Pero como no existimos...”.

Las entrevistas realizadas reflejaron que a los chicanos/mexicoamericanos les interesa que se visualicen por mediación del teatro los problemas que afectan a la comunidad. Así, consideran de gran necesidad que se representen diversas problemáticas sociales como son: el tema de la salud en la comunidad latina, que exista educación sobre su salud; el tema del idioma en la comunidad, la discriminación hacia las personas que hablan español; la gentrificación, ya que los barrios donde se ha concentrado la comunidad mexicoamericana están cerca del centro económico de Los Ángeles, y las propiedades de esos barrios están siendo compradas por gente de dinero, lo cual causa un desplazamiento de la comunidad; los prejuicios hacia la homosexualidad; los problemas medioambientales que afectan a las comunidades pobres que viven cerca de las industrias; la invisibilidad a la que ha estado sometida la comunidad chicana/mexicoamericana en Los Estados Unidos; la situación de las pandillas en la ciudad de Los Ángeles; los jóvenes indocumentados en ese país; el racismo y las relaciones entre padre e hijos de diferentes generaciones.

Se refiere a la etapa final de las elecciones de 2016, cuando eran favoritos Donald Trump y Hillary Clinton. Aún Trump no había sido elegido presidente de los Estados Unidos.

Todas estas opiniones podrían ser el punto de partida de futuras investigaciones sobre la comunidad chicana en los Estados Unidos, y sobre la posibilidad del teatro como medio para servir de reflejo activo, consciente y movilizador de una comunidad.

FUENTES CONSULTADAS

- Anzaldúa, G. (1999). *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza* (2da ed.). San Francisco: Aunt Lute Books.
- Almada, JM. (2015, May 5). Los Ángeles, capital mundial de las pandillas: 450 grupos, 45 mil individuos e ingueras. *Sin Embargo*. Ciudad de México. Recuperado de: <http://www.sinembargo.mx/05-05-2015/1335143>
- Arellano, I. (n.d.). El movimiento chicano. Retrieved from <http://biblio.juridicas.unam.mx/libros/2/896/6.pdf>
- Bárceñas Cruz, A. (2014, May 5). Los chicanos enfrentaban el racismo; ahora lo fuerte es la reforma migratoria. *La Jornada*. Ciudad de México. Retrieved from <http://www.jornada.unam.mx/2014/05/05/espectaculos/a12n1esp>
- Barragán Cabral, A. (2010). “Espacios vacíos” y “la estructura apelativa de los textos”: Wolfgang Iser y la escuela de Constanza. *Sincronía Spring*. Retrieved from <http://sincronia.cucsh.udg.mx/barragancabralspring2010.htm>
- Bernández, A. (2016). Recepción Teatral: ¿A la búsqueda de un público imposible? *Facultad de CC. De La Información Universidad Complutense*. Retrieved from http://pendientedemigracion.ucm.es/info/per3/profesores/abernardez/pdfs/recepcion_teatral_y_semiotica.pdf
- Brecht, B. (1972). *Escritos sobre teatro*. Barcelona: Alba Editorial.
- Brooks, D. (2016, February 23). Mitos y realidades sobre la migración en Estados Unidos. *The New York Times*. New York. Retrieved from <https://www.nytimes.com/es/2016/02/23/mitos-y-realidades-sobre-la-inmigracion-hacia-estados-unidos>
- Cabra, A. (1985). El papel de la cultura en la lucha por la independencia. In *Cultura y resistencia cultural, una lectura política* (pp. 34–45). Ciudad de México: Ediciones El Caballito.
- Casillas Herrera, P. (2011). Cultura e identidad migratoria en América Latina. *Revista Semestral Del Departamento de Estudios Ibéricos Y Latinoamericanos de La Universidad de Guadalajara, enero-juni*(4). Retrieved from <http://www.revistascientificas.udg.mx/index.php/CL/article/view/2853>
- Castell, M. (2009). *Comunicación y Poder*. Madrid: Alianza Editorial.

- Cesán, A. (2007). Hacia una rearticulación dialógica de los estudios teatrales. La recepción teatral. *Revista de Teoría Y Crítica Teatral*, (6).
- Cogo, D. (2011). Los Estudios de Recepción en América Latina: perspectivas teórico-metodológicas. *Portal de La Comunicación*. Retrieved from http://www.portalcomunicacion.com/uploads/pdf/48_esp.pdf
- Cohn, D y Passel, J (2015). Size of U.S. Unauthorized Immigrant Workforce Stable After the Great Recession. Recuperado de <http://www.pewhispanic.org/2016/11/03/size-of-u-s-unauthorized-immigrant-workforce-stable-after-the-great-recession/>
- Corcoran, A., & Segal, J. (1995). Los chicanos. *Tulane University*.
- Corominas, M. (2011). Los estudios de Recepción. *Portal de Comunicación*, 1–10.
- Cortina Rodolfo, J., & Moncada, A. (1988). *Hispanos en los Estados Unidos*. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica.
- De Andrade, M. (2013). Los Chicanos. *Revista Electrónica de Los Hispanistas de Brasil*, 52(14), 1–12.
- De Marinis, M. (2005). *En busca del actor y del espectador. Comprender el teatro II*. Buenos Aires: Galerna.
- De Saussure, F. (1945). *Curso de Lingüística General*. Buenos Aires: Editorial Losada.
- Delfino, S. (1980). *Culture, Media y Lenguaje*. London: Hutchinson.
- Dubatti, J. (2011). *Introducción a los Estudios Teatrales* (Primera ed). Ciudad de México: Libros de Godot.
- Durand Ponte, V. M. (2000). *Etnia y cultura política: los mexicanos en Estados Unidos*. Ciudad de México: Porrúa.
- Eco, U. (1992). *Obra abierta*. Barcelona: Editorial Planeta-De Agostini, S.A.

- Espinosa Müller, F. N. (2016). *Identidad y recepción chicana en la obra y puesta en escena de Crystal City 1969*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Fernández, E. (2016). A Playwright's Theatrical Reasoning. *Cultural Weekly*. Retrieved from <http://www.culturalweekly.com/playwrights-theatrical-reckoning/>
- Flores, A. (1997). Etnia, cultura y sociedad: apuntes sobre el origen y desarrollo de la novela chicana. *Estudios Filológicos*, (32), 123–136. Retrieved from http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0071-17131997003200011
- Galeana de Valadés, P. (2008). La migración México-Estados Unidos y su feminización. *Cuadernos de América Del Norte*, (11).
- García Canclini, N. (1982). *Las culturas populares en el capitalismo*. La Habana: Casa de Las Américas.
- García Canclini, N. (1990). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Ciudad de México: Grijalbo.
- García Canclini, N. (2004). La globalización: ¿productora de culturas híbridas? In J. Encina & M. Montañés Serrano (Eds.), *Construyendo colectivamente la convivencia en la diversidad: los retos de la inmigración*. Sevilla: Universidad Libre para la Construcción Colectiva.
- García y García, E. (2007). El movimiento chicano en el paradigma del multiculturalismo de los Estados Unidos: de muchos a chicanos, hacia la identidad. *CISAN-UNAM*. Retrieved from https://www.researchgate.net/publication/41574493_El_movimiento_chicano_en_el_paradigma_del_multiculturalismo_de_los_Estados_Unidos_de_pochos_a_chicanos_hacia_la_identidad_E_Garcia_y_Garcia
- Geertz, C. (1987). *La interpretación de las culturas*. Barcelona: México.
- Gelt, J. (2014, October 15). L.A. to host the ambitious Latino theater festival Encuentro. *Los Angeles Times*. Los Angeles.
- Giménez, G. (2005). La concepción simbólica de la cultura. *Teoría Y Análisis de La Cultura. Conaculta*, 67–87.

- Giménez, G. (2005). *La cultura como identidad y la identidad como cultura*. Instituto de Investigaciones Sociales de La UNAM. Retrieved from <http://perio.unlp.edu.ar/teorias2/textos/articulos/gimenez.pdf>
- Giménez, G. (2010). Cultura, identidad y procesos de individualización. *Investigaciones Sociales de La UNAM*. Retrieved from http://conceptos.sociales.unam.mx/conceptos_final/625trabajo.pdf
- Jiménez, S. (2010). Roles y estereotipos de género en hombres y mujeres de comunidades chicanas. *Boletín Electrónico de Investigación de La Asociación Oaxaqueña de Psicología*. Retrieved from http://www.conductitlan.net/notas_boletin_investigacion/130_rols_estereotipos_comunidades_chicanas.pdf
- Gorodozky, S. (1993). *Arte chicano como cultura de protesta*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Gómez-Quiñones, J. (2004). *Política chicana. Realidad y promesa (1940-1990)*. Ciudad de México: Siglo Veintiuno Editores.
- González-Varas, I. (2000). *Patrimonio Cultural. Conceptos, debate y problemas*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Grossberg, L. (2006). Stuart Hall sobre raza y racismo: Estudios Culturales y la práctica del contextualismo. *Tabula Rasa, julio-dici(5)*, 45–65.
- Habermas, J. (2004). *¿Qué entendemos por derechos culturales?* Asturias.
- Hall, S. (1980). Codificación y descodificación en el discurso televisivo. *CIC Cuadernos de Información Y Comunicación*. Retrieved from <https://revistas.ucm.es/index.php/CIYC/article/view/CIYC0404110215A/7318>
- Hall, S. (1991). Lo local y lo global: globalización y etnicidad. *Biblioteca Virtual de Ciencias Sociales*. Retrieved from <https://centroderecursos.cultura.pe/sites/default/files/rb/pdf/Lo-local-y-lo-global.pdf>
- Hall, S. (2010). *Sin garantías: Trayectorias y problemáticas de los Estudios Culturales*. Quito: Envió Editores.

- Hall, S., & du Gay, P. (1996). Cuestiones de identidad cultural. Retrieved from <https://antroporecursos.files.wordpress.com/2009/03/hall-s-du-gay-p-1996-cuestiones-de-identidad-cultural.pdf>
- Hendra, M. (2010). Hispano o latino: ¿Cuál es el problema de una simple etiqueta? *Borderzine*. Retrieved from <http://borderzine.com/2010/07/hispano-o-latino/>
- Hernández-Santaolalla, V. (2010). De la Escuela de Constanza a la Teoría de la Recepción Cinematográfica. Un viaje de ida y vuelta. *Frame, febrero* (6), 196–218.
- Hispano. (1989). Oxford English Dictionary. Recuperado de <https://en.oxforddictionaries.com/definition/us/hispano>
- Ibáñez, C. (1999). *Visiones de frontera, las culturas mexicanas del suroeste de Estados Unidos*. Ciudad de México: Porrúa.
- Iser, W. (1989). *La estructura apelativa de los textos*. (R. Warning, Ed.). Madrid: Visor.
- Jacks, N. (1993). La identidad cultural como mediación simbólica. Recuperado de http://www.publicaciones.cucsh.udg.mx/ppperiod/comsoc/pdf/18-19_1993/17-32.pdf
- Jacks, N. (1999). Estudios sobre la recepción televisiva y la identidad cultural. Recuperado de file:///C:/Users/lenovo/Downloads/10.3916_c30-2008-01-009.pdf
- Jensen, K., & Rosengren, K. (1997). *Cinco tradiciones en busca del público*. Barcelona: Gedisa.
- Jiménez, L. (2000). *El Lado Oscuro de la Sala: Teatro y Públicos*. Ciudad de México: Alteridades.
- Kottak, C. (1994). *Antropología Cultural*. Ciudad de México: McGraw-Hill Interamericana.
- Larraín, J. (2003). El concepto de identidad. *Famecos*, (21). Retrieved from <https://es.scribd.com/document/349881037/El-Concepto-de-Identidad-Jorge-Larrain>
- Latino. (1989). Oxford English Dictionary. Recuperado de <https://en.oxforddictionaries.com/definition/latino>

- López Rivera, L. E. (2010). La negociación: proceso clave para comprender a la recepción desde la perspectiva culturalista anglosajona. *XIII Anuario de Investigación de La Comunicación Del Coneicc*. Retrieved from https://issuu.com/coneicc/docs/xiii_anuario_de_investigacion_n_coneicc
- López Rivera, L. E. (2008). Análisis de las representaciones de identidad en el cine alternativo estadounidense. *Perspectivas En Comunicación Y Periodismo*.
- Lugo, B. (2006). Migración mexicana transnacional: nueva identidad, entre la simulación y resistencia cultural en Estados Unidos. *El Catoblepa, dicimbre*(58). Retrieved from <http://www.nodulo.org/ec/2006/n058p16.htm>
- Martín Rodríguez, M. M. (2010). El teatro chicano a través de los siglos: panorama crítico. *Arrabal*, (7-8). Retrieved from <http://www.raco.cat/index.php/Arrabal/article/view/229320/327859>
- Martín-Barbero, J. (1991). *Comunicación masiva, discurso y poder*. Quito: Ediciones CIESPAL.
- Mattelart, A., & Mattelart, M. (1987). *Pensar sobre los medios*. Madrid: FUNDESCO.
- Medina, I. (1995). *Desde el otro lado: una aproximación teórica a los estudios latinoamericanos de la comunicación de masas*. Universidad de La Habana.
- Mellino, M., & Hall, S. (2011). *La cultura y el poder. Conversaciones sobre los Cultural Studies*. Buenos Aires: AAmorrortu Editores.
- Méndez y Mercado, I. (1992). *Primer Seminario sobre identidad*. Ciudad de México: Instituto de Investigaciones Antropológicas.
- Molano, O. (2007). Identidad cultural, un concepto que evoluciona. *Revista Opera*, (7). Recuperado de: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=67500705>
- OIM. (2006). Glosario sobre migración. Glosario, Ginebra.
- Orozco, G. (1987). TV y producción de significados (tres ensayos). *Comunicación Y Sociedad*, (2).

- Orozco, G. (2000). Travesías y desafíos de la investigación de la recepción en América Latina. *Comunicación Y Sociedad*, julio-diciembre(38).
- Orozco, G. (2003). *Los estudios de recepción: de un modo de investigar, a una moda, y de ahí a muchos modos*. Porto Alegre: Intexto.
- Orozco, G. (1990). La mediación en juego. Televisión, cultura y audiencias. Ciudad de México: *Comunicación y Sociedad* (10-11)
- Orozco, G. (2010). *Una coartada metodológica*. México: Productora de contenidos culturales.
- Paz, O. (2008). *El laberinto de la soledad*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Peñuelas, M. C. (1978). *Cultura Hispánica en Estados Unidos*. Madrid: Cultura Hispánica Centro Iberoamericano de Cooperación.
- Ramírez, A. (2003). Educación y cultura chicana en Estados Unidos. *Reencuentro*. Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Xochimilco, agosto (37).
- Redacción Sin embargo. (2015, May 5). Los Ángeles, capital mundial de las pandillas: 450 grupos, 45 millones de individuos en guerra. *Sin Embargo*. Ciudad de México. Retrieved from <http://www.sinembargo.mx/05-05-2015/1335143>
- Reynolds, D. (2012). Finishes Her Trilogy of Mexican-American Family. *Latin Heat*. Retrieved from <http://www.latinheat.com/events/evelina-fernandez-finishes-her-trilogy-of-mexican-american-family/>
- Rizk, B. (1992). El teatro de las comunidades latinas en Estados Unidos y su relación con un contexto social de terminado. *Centro de Investigaciones Del Nuevo Teatro*. Retrieved from <http://digitalcommons.conncoll.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1032&context=teatro>
- Rodríguez, M. (2001). El caso de la identidad chicana y su ciudadanía étnico cultural. *El Cotidiano*, 18(108), 48–59.
- Rodríguez, N. (2008). Los mexicanoamericanos. Quiénes somos y quiénes seremos. Recuperado de <https://books.google.com.mx/books>

- Rumbaut, R. (1999). Transformations: The Post-Immigrant Generation in an Age of Diversity. *JSRI Publications, Michigan State University, marzo*(30). Retrieved from <https://jsri.msu.edu/upload/research-reports/rr30.pdf>
- Sambarino, M. (1980). *Identidad, tradición y autenticidad. Tres problemas de América Latina*. Caracas: Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos. Retrieved from <https://es.scribd.com/document/58408365/Mario-Sambarino-Identidad-tradicion-autenticidad-tres-problemas-de-America-Latina>
- Sampieri, R. (1991). *Metodología de la investigación*. Ciudad de México: McGraw-Hill.
- Santagada, M. (1999). La recepción teatral desde un punto de vista no informático. *Revista Latina de Comunicación Social*, 73–84.
- Santagada, M. (1999). Preocupaciones y supuestos en los estudios de recepción teatral. *Revista Latina de Comunicación*. Retrieved from <http://www.ull.es/publicaciones/latina/a1999gjn/77sant/agada.htm>
- Santagada, M. (1996). La recepción en el teatro: ¿Comportamiento individual o práctica significativa? *La Escalera*, V, 143–153.
- Santagada, M. A. (2004). *La recepción teatral entre la experiencia estética y la acción ritual*. UNIVERSITÉ LAVAL, QUÉBEC.
- Stoud, C. (2012, October 24). Theater review: Faith: Part I of A Mexican Trilogy. *Los Angeles Times*. Los Angeles. Retrieved from <http://articles.latimes.com/2012/oct/24/news/la-theater-review-faith-part-i-of-a-mexican-trilogy-20121022>
- Thompson, J. (1993). *Ideología y cultura moderna. Teoría crítica social en la era de la comunicación de masas*. México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- Todd, Z., Nerlich, B., Mckeown. (2004). *Mixing Methods in Psychology*. Michigan: Psychology Press.
- Urbina O rduña, L. (2003). Teatro chicano: un secreto que da voces. *REencuentro. Análisis de Problemas Universitarios*, (37), 54–63.
- Villanueva, T. (1985). Chicanos (selección). *Lecturas Mexicanas*, (89).

Villanueva, T. (1980). *Chicanos: Antología histórica y literaria*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

Wolf, M. (2005). *La investigación de la comunicación de masas. Crítica y perspectivas*. Barcelona: Paidós.

ANEXO 1

Guías de entrevistas:

Al público:

(Categoría: Identidad Cultural Chicana)

- ¿Qué idioma acostumbran hablar en sus hogares? ¿Y en el trabajo o la escuela? ¿Por qué?
- ¿Celebran día de muertos? ¿De la Guadalupe? ¿Navidades? ¿Qué religión practican? ¿Por qué?
- Y en cuanto a festividades históricas, por ejemplo, ¿celebran el 5 de mayo? ¿Alguna otra? ¿Por qué?
- ¿Tienen algún tipo de tradición? En cuanto, por ejemplo, a la comida en sus hogares, las decoraciones, el vestuario u otras...
- ¿Cuál es la visión –según su criterio- que se tiene de los chicanos en Estados Unidos?
- ¿Han tenido dificultades como ciudadano, o sea, para conseguir trabajo, o a la hora de ejercer algún derecho?
- Si tuvieran que definir qué entienden ustedes por identidad cultural chicana, ¿qué me dirían?
- Los estudios ahondan en los estereotipos que muchos tienen sobre los chicanos, refieren que son bebedores, o machistas, ¿Qué creen de esto? ¿Se han sentido estereotipados?
- ¿Creen que estas obras reflejan su identidad como chicanos?

(Categoría: Hibridación cultural)

- Ustedes a quién se ven más cercanos, ¿a México? ¿A Estados Unidos? ¿Por qué?
- ¿Cuáles tradiciones toman de una u otra cultura?
- ¿Cuánto creen que tienen de estadounidenses y cuánto de mexicanos? ¿Se mueven entre una cultura y otra? O sea, ¿hacen o practican cosas indistintamente de ambas culturas o no? ¿Por qué?
- ¿Cómo ven esta mezcla en *A mexican trilogy: a american story*?

(Categoría: Negociación)

- ¿Qué mensaje les deja *A mexican trilogy: a american story*?
- ¿Con qué se identifican de *A mexican trilogy: a american story*? ¿Por qué?

-¿Qué otros temas actuales sobre la comunidad chicana les gustaría ver en el teatro?

Al director:

-Usted viene del movimiento de teatro chicano de los 70. ¿Podría decirse que usted aún hace teatro chicano?

-¿Con qué objetivos fueron creados The Los Angeles Theater Center (LTAC) y Latino Theatre Lab (1985)?

-Cuando comenzaron, ¿se visualizaron como un teatro chicano o latino en general?

-Si es latino en general, ¿Por qué?, ¿la ciudad lo demandaba y lo demanda? ¿han hecho teatro chicano?

-¿Se puede hablar de un teatro chicano, de un teatro puertorriqueño o mejor hablar de un teatro latino? ¿Por qué? ¿Cuál es el estado de ese teatro?

-¿Usted diría que hace teatro latino o teatro estadounidense? ¿Qué tienen de ambas culturas?

-Dijo en una entrevista que era necesario el LTAC “como espacio para unir a las comunidades porque el paisaje de Los Ángeles es muy triste para la gente de color”. ¿Me puede ejemplificar esto?

-Dijo también que quería traer a diálogo todas las culturas, ¿qué hace el LTAC para esto? Más específicamente, ¿qué hace el teatro?

-He leído que ha trabajado con técnicos, diseñadores de distintos países y que “cada una de nuestras sensibilidades culturales informa a la cultura estadounidense”. ¿Cómo se refleja esto en el teatro que hacen, en la Trilogía?

-¿Podría decirse que informan a la cultura estadounidense o que reafirman su propia cultura entre los latinos que viven en esta ciudad?

-¿Cuáles son los mayores problemas que a su juicio persisten en la comunidad latina de Los Ángeles?

-¿Tienen un público definido? ¿Para quién es mayormente su teatro? ¿A quiénes ataren más? ¿Cuál es su relación con el público?

-¿El teatro –su teatro- es un espacio que refleja de alguna manera problemas de la comunidad latina? ¿Han ayudado a resolver algo? ¿Se siente la gente identificada?

-¿Ya el teatro no cumple la misma misión de los 70, cuando aún el teatro era político y se pronunciaba más por el reconocimiento de las comunidades latinas?

-¿En qué aspecto del lenguaje teatral (gestualidad, vestuario, escenografía, sonidos) resaltan más la herencia mexicana?

-Usted se expresó así en el Manifiesto que leyó en el encuentro de teatro de 2014, palabras de nuestros ancestros:

“Pero no olvides, que primeramente tu provienes de alguien, que tu descienes de alguien, que tu naciste por la gracia de alguien...”

“Y estamos reclamando nuestra historia, nuestro lugar y nuestra presencia”.

¿Podría decirse que este es el propósito de un teatro latino?

-¿Qué mensajes tienen sus obras o qué mensaje le interesa transmitir? ¿Qué temas?

-¿Por qué una obra como *A mexican trilogy: an american story*? ¿Es necesaria? ¿Por qué?

-¿Qué costumbres, tradiciones que vienen directamente de la cultura mexicana resaltan en sus obras? ¿Por qué?

-¿Qué entienden ustedes por identidad cultural chicana/mexicoamericana/latina? ¿Es lo que reflejan en su teatro?

-¿Por qué eligen X idioma (casi todas son en Inglés)? ¿Por qué el uso del “spanglish”? ¿Qué idioma usan?

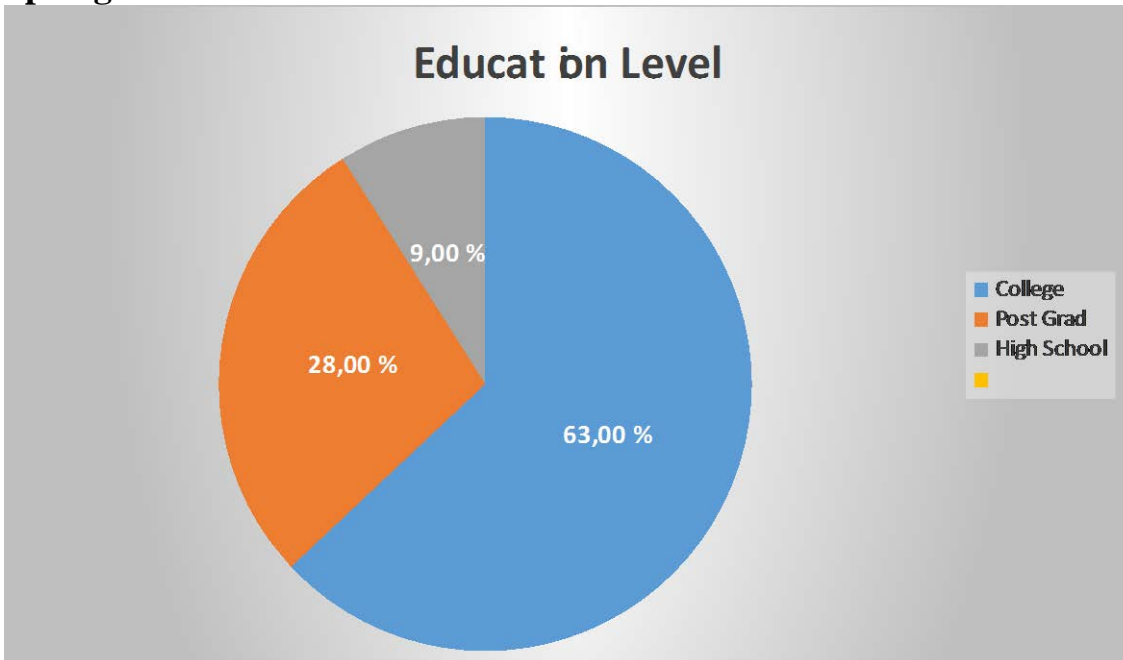
-¿Cuál es la visión –según su criterio- que se tiene de los chicanos/mexicoamericanos/latinos en Estados Unidos?

A los actores:

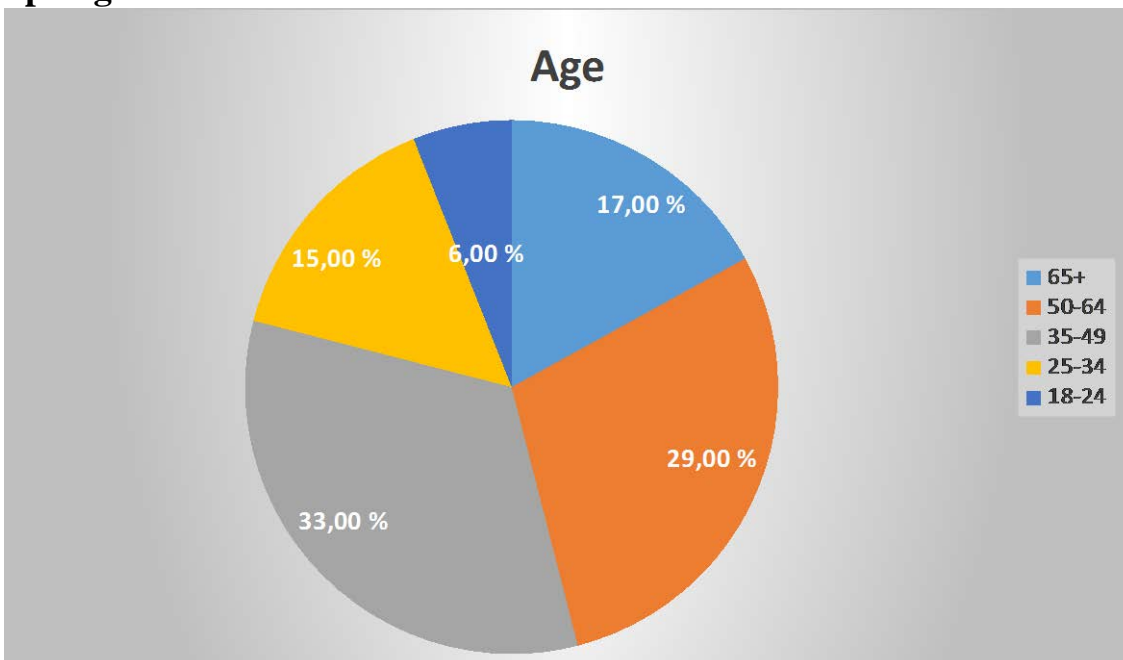
- ¿Ustedes se consideran chicanos, latinos, mexicoamericanos?
- ¿Se han enfrentado a algún tipo de discriminación en la ciudad por ser chicano/latino?
- ¿Cómo ven los problemas de los latinos desde la actuación? ¿Los ha ayudado el teatro a comprenderlos, o a enfrentarlos?
- ¿Una obra como *A mexican trilogy: an american story* es necesaria? ¿Por qué?
- ¿Qué costumbres, tradiciones que vienen directamente de la cultura mexicana resaltan en la obra?
- ¿En qué aspecto del lenguaje teatral (gestualidad, vestuario, escenografía, sonidos) resaltan más la herencia mexicana?
- ¿Podríamos hablar de un teatro chicano o esta categoría se disuelve cada vez con lo latino?
- ¿Qué entienden ustedes por identidad cultural chicana/mexicoamericana/latina? ¿Es lo que reflejan en su teatro?
- ¿Por qué eligen X idioma (casi todas son en Inglés)? ¿Por qué el uso del “spanglish”?
- ¿Cuál es la visión –según su criterio- que se tiene de los chicanos/mexicoamericanos/latinos en Estados Unidos?
- ¿Cuál es la mejor manera que tienen de reflejar lo chicano/mexicoamericano/latino en el teatro?
- ¿El teatro chicano/latino hoy sigue cumpliendo una función político-social en esa comunidad o el contexto ha conllevado una redimensión del teatro?
- ¿Creen que hoy están marcadas las pautas entre lo chicano/mexicoamericano y lo latino, como hubo en algún momento? ¿Por qué?
- ¿Qué tradiciones de una y otra cultura están presentes en su obras?
- Los norteamericanos que asisten a ver sus obras, ¿se sienten aludidos? ¿También ellos están reflejados?
- ¿Creen que de alguna forma contribuyen con la comunidad diversa de Los Ángeles?

ANEXO 2

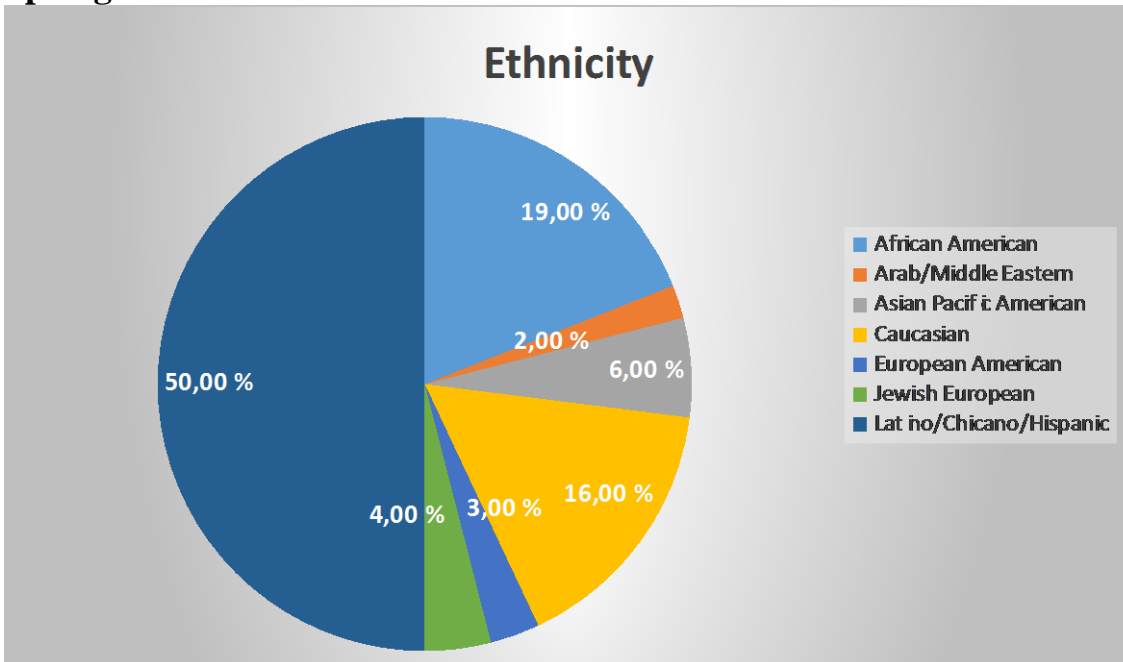
Spring 2016



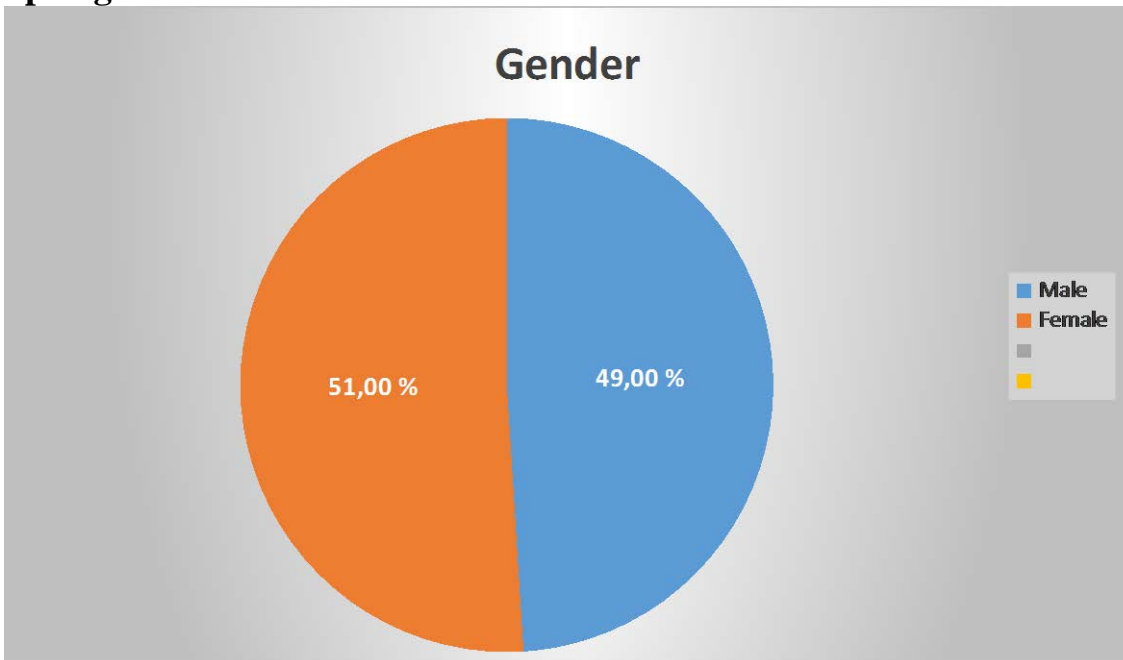
Spring 2016



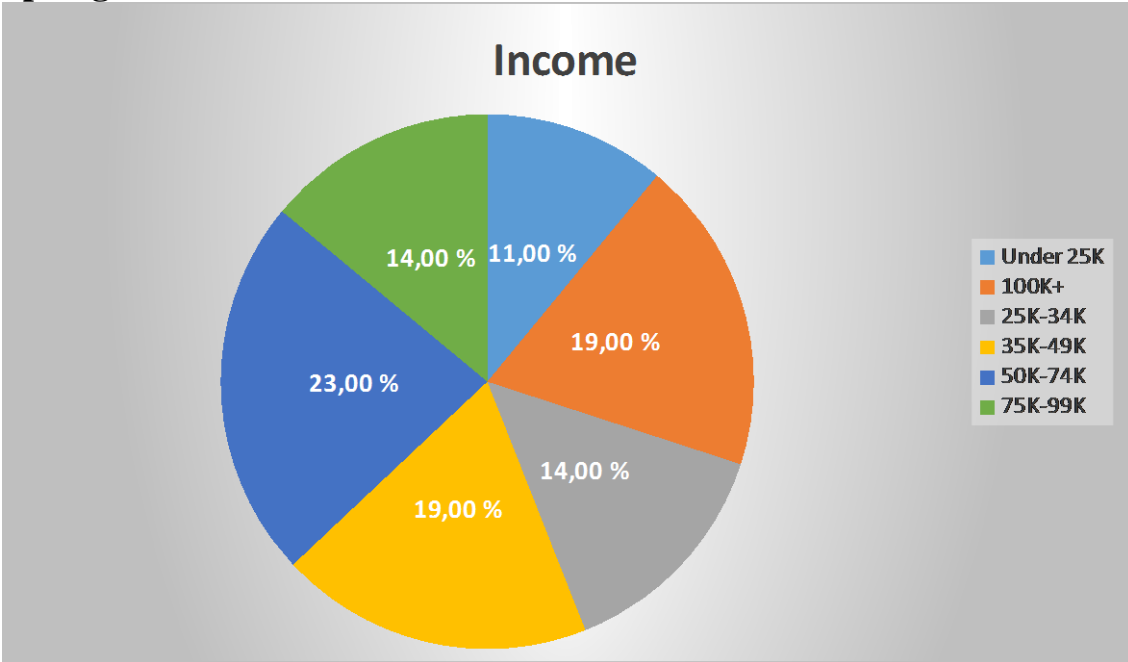
Spring 2016



Spring 2016



Spring 2016



ANEXO 3

	Identidad cultural	Negociación	Hibridación	Generación	Género	Etnia	Edad
Ana Rojas	Siente orgullo de ser de los Estados Unidos.	La obra le recuerda su historia familiar. La obra refleja la mezcla entre lo mexicano y estadounidense.	Reconoce tener cultura y herencia mexicana, pero se siente estadounidense. Dice que los estadounidenses siempre la van a ver como mexicana, no como se ven ellos. Se muestra en la comida, tradiciones, idioma.	3ra	F	Mexicoamericana	52
Blanca Sánchez	Prefiere llamarse mexicana, pero siente que su identidad se mueve entre los dos, estadounidense y mexicana.	La obra le transmite que es necesario mantener y transmitir la tradición. La obra refleja la cultura mexicoamericana.	Se mueven entre ambas culturas indistintamente. Se muestra en la comida, tradiciones, idioma.	1ra	F	Mexicana	65
Carla Corona	Chicana, porque necesitaba una identificación. No se sentía ni gringa ni mexicana.	Se identifica con la familia de 3ra generación, ya a similitud; y con los debates sobre el idioma, aprendió español para conocer sus raíces.	Tiene más costumbres estadounidenses, muy pocas mexicanas. Tuvo la necesidad de reencontrarse con sus raíces.	3ra	F	Chicana	39
Daniel Alba	Prefiere decir mexicanoamericano, por que no	Le recuerda quién es, que tiene	Sus padres trataron de darle	2da	M	Mexicoamericano	61

	<p>tiene un significado político como chicano. Con los años se siente más orgulloso de su herencia mexicana.</p>	<p>ancestros, que es necesario saber dónde viene</p>	<p>enseñanza estadounidense pero como estudió Historia se preocupó por volver a sus tradiciones, aunque prevalece lo estadounidense.</p>				
Elizabeth Ruelas	<p>Se siente más americanizada. No usa el término chicano por connotación política.</p>	<p>Ve en la obra un clash generacional.</p>	<p>Se muestra en la comida, tradiciones, idioma. Tiene influencias de ambas culturas, en la medida que ha ido creciendo se ha americanizado más.</p>	Ira	F	Mexicoamericana	44
Esther Pacap	<p>Reconoce que su país es México pero ya se ve más cerca a los EEUU, por las raíces que ha formado en ese país.</p>	<p>Le recuerda la obra su historia familiar, su madre.</p>	<p>Se ve en la mezcla de las tradiciones, comida, manejo de ambos idiomas.</p>	Ira	F	Mexicoamericana	55
María Castein	<p>Dice que ya se americanizó mucho, aunque mantiene costumbres mexicanas, el idioma.</p>	<p>Se identifica con la historia de la abuela, que no quería perder las costumbres. Los americanos los ven diferentes.</p>	<p>Se muestra en las tradiciones que dice mantener, la comida, el idioma. Dice que sus amigas estadounidenses la ven diferente, aunque llegó con 3 años a ese país.</p>	Ira	F	Mexicoamericana	80
Miguel Silveiro	<p>Se considera chicano en el</p>	<p>Que el sueño americano es</p>	<p>Nació en EEUU pero</p>	Ira	M	Chicano	67

	<p>sentido político del término. Opina que el término es para los han estado involucrados políticamente. Se ve más cerca a los EEUU. En México no lo ve como mexicano.</p>	<p>posible de alcanzar, y él es un ejemplo de ello. Valores iguales a los de su madre.</p>	<p>reconoce su herencia mexicana, se muestra en la comida, tradiciones, idioma. Al casarse con una estadounidense asumió muchas cosas de esa cultura.</p>				
Patricia Díaz	<p>Se considera chicana, a favor de la lucha por la igualdad de su raza, o sea, un sentido político. Se siente más cerca a México aunque nació en EEUU.</p>	<p>Demuestra la obra cuánto ha contribuido el mexicano y el mexicoamericano con los EEUU. Refleja la identidad de la emigrante.</p>	<p>Los padres le inculcaron orgullo por sus raíces. Tiene tradiciones de ambas culturas, es bilingüe.</p>	2da	F	Chicana	60
Ramona Cortés	<p>Participó en el movimiento chicano y se considera así en su sentido político.</p>	<p>Refleja la identidad, el conflicto entre generaciones. Se identifica con el rol de la mujer.</p>	<p>Dice que su cultura es la mexicana, aunque vive en EEUU. Es bilingüe. Tradiciones, comida, festejos de ambas culturas. Dice que es mexicana por base y cultura y americana porque es nacida en EEUU.</p>	1ra	F	Chicana	57
Samuel Paz	<p>Aunque casi siempre se asume como latino, también se considera</p>	<p>Lloró con la obra, pues refleja la etapa que él vivió, cuando</p>	<p>Como su mujer es puertorriqueña, hay una mezcla entre lo</p>	2da	M	Latino	73

	<p>chicano, pero dice que esa época ya pasó, cuando estuvo involucrado en el movimiento político. Se siente más cerca a los EEUU.</p>	<p>mataron a Kennedy.</p>	<p>mexicano, puertorriqueño y estadounidense.</p>				
Socorro Gamboa	<p>Chicana, por conciencia política, por fuerza, orgullo, poder y resistencia.</p>	<p>La obra transmite la importancia del legado. Al verla sintió la necesidad de ir a ver a su familia en México. La obra refleja su historia familiar.</p>	<p>Dice que siendo chicana tiene un pie en EEUU y otro en México. Se ve en la comida, las tradiciones, festejos, es bilingüe. Se siente más cercana a EEUU.</p>	2da	F	Chicana	56
Sofía Lorenz	<p>No se identifica con la connotación política de la palabra chicano. Se identifica así porque no se ve como estadounidense, ni mexicana, ni salvadoreña. Para ella el término chicano se refiere a los nacidos en EEUU y que son de padres provenientes de Latinoamérica.</p>	<p>Le recuerda la historia familiar de su papá. Que es necesario el reconocimiento de la comunidad mexicanoamericana en EEUU, pues ha aportado mucho a ese país. Que los mexicanoamericanos son estadounidenses, aunque a veces no se les considere así.</p>	<p>De padre mexicano y madre salvadoreña, nacida en EEUU, tiene influencia de las 3 culturas. No se siente de ninguno de los tres lugares, siente que tiene su propia cultura que es la chicana. Tiene costumbres de las tres culturas.</p>	3ra	F	Chicana	31