



1 20461 1
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS PROFESIONALES ACATLÁN

**TEATRO CHICANO:
HISTORIA DE UN ARTE POLÍTICO (1965-1995)**

**TESIS CON
CALA DE ORIGEN**

TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
MAESTRA EN ESTUDIOS MÉXICO-ESTADOS UNIDOS

PRESENTA:
LETICIA URBINA ORDUÑA

ASESOR: DR. AXEL RAMÍREZ MORALES



SANTA CRUZ, ACATLÁN, ESTADO DE MÉXICO, 2003



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.

PAGINACION

DISCONTINUA

**TESIS
CON
FALLA DE
ORIGEN**

DEDICATORIAS

Autorizo a la Dirección General de Bibliotecas de la UNAM a difundir en formato electrónico e impreso el contenido de mi trabajo de tesis doctoral.

NOMBRE: Josefa Orduña

Orduña

FECHA: 24 sep 2003

FIRMA: [Firma manuscrita]

A Josefina Orduña, mi madre siempre
y mi amiga ahora.

A mis hermanos Luis Alberto y María Alejandra,
quienes son lo mejor que me ha pasado en la vida

A Héctor Azar (1930-2000), mi maestro.
In Memoriam.

A mi UNAM, que -como diría Bastenier-
me ha enseñado mucho más de lo que sé.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

AGRADECIMIENTOS

El presente trabajo se debe en gran medida al apoyo desinteresado que me prestaron Francisco Muñoz y Fernando Morales, quienes generosamente me facilitaron materiales e información de primera mano y a las largas horas de trabajo y amistad desinteresada de mis profesores adjuntos, Alejandra Flores Bravo, Ricardo Navarro Madera, Adriana Cervantes, Pablo Castañeda y Dafna Opalin, sin cuyo tiempo el mío no habría bastado para terminar mis estudios de maestría. La enseñanza invaluable del Dr. Guillermo González, los maestros Joaquín Careaga, Silvia Vélez y Leticia Calderón Chelius, fueron siempre un aliciente, junto con la solidaridad de Gerardo Betancourt, eterno compañero de viaje en mis incursiones a las bibliotecas de Ciudad Universitaria. Por supuesto la amistad de Israel Calderón, quien fue más de una vez a comprar, buscar o fotocopiar libros en Ciudad Universitaria o a entregar ejemplares de esta tesis, mis amigos María Norma Granados, Irma Díaz, Maricarmen Ortiz, Elizabeth Audelo, Antonio Pantoja -ávido cazador de libros y notas periodísticas que figuran en este texto- y los cerca de cincuenta estudiantes que me acompañaron en la locura de hacer teatro en la Sociedad de Periodistas Muertos a lo largo de los últimos siete años fueron trascendentales; el apoyo de Judith Sánchez que buscó en bibliotecas californianas varios materiales que aquí aparecen. Por último, y no por ello menos importantes, fueron la comprensión de mis compañeros del Centro Cultural Acatlán, mis sinodales y sobre todo, la minuciosa asesoría, paciencia y enseñanza del Dr. Axel Ramírez Doy a todos mi reconocimiento ante la deuda impagable que con ellos he contraído.

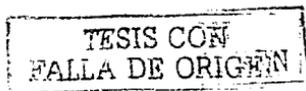
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

INDICE

Introducción	i
Capítulo I. Definiciones, orígenes y antecedentes	1
A) Algunos antecedentes históricos	5
B) Teatro México-americano en los territorios cedidos	11
1. El teatro en un México destinado a ser América (1598-1846)	13
2. La ñ que no quería morir se sube al escenario (1847-1910)	15
3. De la Revolución al Vaudeville: <i>latin stars</i> (1911-1962)	16
C) Panorama de la situación chicana. De Sleepy Lagoon a las huelgas de César Chávez	21
D) La búsqueda de la identidad chicana: a través del mito de Aztlán	35
Capítulo II. El teatro chicano en la era de acuario (1963-1969)	45
A) Luis Valdez y su apoyo a César Chávez	46
B) El Teatro Campesino y la creación de un género teatral: el Acto	52
1. El Acto desde un punto de vista estético	54
2. El Acto como instrumento político	64
3. <i>Once up-on a time in teatro bilingüe called chicano: spanglish o diglosia</i>	80
C) De la puerta trasera a proscenio: el <i>Boom</i> del teatro chicano y la pantalla grande	92
D) Proliferación de compañías chicanas	100
Capítulo III. El éxito hace mutis por la derecha (1970-1975)	109
A) El Teatro Nacional de Aztlán (TENAZ)	110
B) El TENAZ, los coloquios teatrales y la crisis en la búsqueda de identidad	115
C) Otro paso en busca de la identidad chicana: creación del género Mito	127

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Capítulo IV. Sentir que 20 años no es nada (1975-1995)	138
A) El teatro chicano reencuentra un camino	139
B) Del acto y el mito al fin de siglo	158
C) Aportaciones y perspectivas del teatro chicano	162
Capítulo V. Estética del teatro chicano. Un vistazo al camerino de la Pepsicóatl	170
A) De la calle: carpa, teatro independiente y teatro político mexicanos como fuente de identidad	174
B) Off Broadway. El teatro independiente estadounidense como modelo Contestatario	182
C) Influencia de las vanguardias europeas: Brecht, Artaud, Ionescu y Grotowsky (y un mexicano colado: Héctor Azar)	193
APÉNDICE I: Análisis Narrativo de la obra de Luis Valdez Los Vendidos	206
A) Los Vendidos, de Luis Valdez	207
B) Análisis Narrativo	219
APÉNDICE II: Iconografía.	228
Conclusiones	244
Bibliografía	253



INTRODUCCIÓN

El teatro chicano es un enigma en México. Hasta donde fue posible adentrarnos en el tema, nunca encontramos un libro dedicado exclusivamente a la historia o el análisis de este arte apasionante, ni en inglés ni en español. El texto que más se aproximaba era una Historia del Teatro Hispano en los Estados Unidos, de Nicolás Kanellos, que aún no se publica en nuestro país y en el cual el teatro chicano es uno más entre el de cubanos, puertorriqueños, etc. Las escasas referencias al teatro chicano que existen en textos editados en México son artículos cortos, y en ocasiones párrafos extraviados en tratados sobre literatura estadounidense en general o sobre la historia del pueblo chicano.

Nuestra pretensión, por demás ambiciosa, fue la de cubrir ese hueco. Pocos ámbitos permiten conocer mejor a un pueblo que su arte. Las expresiones estéticas son un reflejo de los valores, las vivencias, los sueños y las frustraciones de quienes lo crean, no sólo como individuos sino como sociedades. La ideología, la historia, las carencias y los mitos de las naciones quedan desnudos en su pintura, danza, música y teatro, a diferencia de sus expresiones científico-sociales o políticas, forzosamente sesgadas, la mayoría de las veces intencionalmente

Así, uno de los principales propósitos fue sistematizar la información disponible sobre el desarrollo de una de las artes escénicas chicanas; esta es por tanto una tesis sobre arte que necesariamente hace uso de elementos ajenos a la estética, como la sociología, la antropología y la historia. Hemos buscado exponer las características del teatro chicano en sus primeros 30 años de existencia, periodo por demás amplio. Creemos con ello contribuir a llenar un vacío informativo que permita formular una historia, explicación y análisis de las artes escénicas chicanas.

A través de esta historia del teatro chicano buscamos demostrar que tal manifestación artística fue un producto del movimiento de los años 60, y que como éste, quedó

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

desarticulado en los 70 para tomar alguna de dos corrientes: devenir en cine o integrarse al caudal del teatro estadounidense al perder sus características políticas.

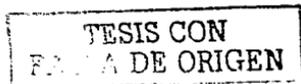
De manera más específica, hemos tratado de desmitificar la figura de Luis Valdez, cuyo papel es fundamental en la trascendencia que tuvo este arte escénico entre 1965 y 1975, pero de ninguna manera es el inventor de un teatro chicano. Sostenemos que Valdez tuvo la genialidad de hacer confluír teatros históricos en su propia manifestación teatral, pero más que el creador de un teatro nacional chicano, es un recopilador habilísimo de todo lo que sus antecesores habían hecho, y supo convertirlo en una vanguardia mediante las técnicas contemporáneas del teatro universal, lo cual fue funcional para un determinado momento histórico.

Por ello quisimos explorar los elementos del teatro mexicano, estadounidense y universal que se incorporan en el teatro chicano, tanto en lo teórico como en lo estético, y explicar el papel de la politización en su desarrollo histórico, a fin de diagnosticar su situación a finales del siglo XX.

Debemos reconocer a la estética marxista como la más fuerte influencia en nuestro análisis, entendida ésta como la corriente filosófica que permeó el trabajo teórico de autores como Bertolt Brecht, y que fue también uno de los fundamentos de Valdez y de los principales teatros de vanguardia, y no tanto como el dogma artístico aferrado a citas de El Capital, que manejaron los burócratas soviéticos y al que constriñeron a sus artistas.

También de izquierda es la Teoría CADAC de Héctor Azar, escuela de teatro bajo la cual se formó la autora, y de la que por cierto, sostenemos Luis Valdez se sirvió sin llegar jamás a reconocerlo.

El problema de la búsqueda-construcción de una identidad chicana, sin ser objetivo principal de este texto, sí fue uno de los temas que ocupó buena parte de nuestra atención pues el teatro chicano incidió en ella. La inserción de la cultura mexicana en la sociedad estadounidense es, hoy por hoy, uno de sus grandes temores.



Millones de seres humanos culturalmente arraigados a México, se han trasladado o han nacido en Estados Unidos, y un cierto porcentaje de ellos morirán en ese país añorando este, sin siquiera haberlo conocido, sino a través de la nostalgia hereditaria de sus padres y abuelos.

Así, las formas y contenidos de este nuevo mestizaje cultural y lingüístico, en el que intervienen la historia y la estética del pueblo mexicano, el contexto cultural estadounidense y las experiencias del pueblo chicano, son uno de los objetos de conocimiento principales en esta investigación.

Ese México Errante ha sufrido vejaciones de diversa índole por parte de estadounidenses y mexicanos. Siendo el arte una actividad eminentemente emotiva, el sufrimiento y los logros de aquellos a quienes desde México vemos como *mexicanos renegados*, ha producido expresiones estéticas a las que no nos hemos sabido o querido aproximar.

Las artes plásticas chicanas y la música han sido más difundidas que las demás manifestaciones estéticas de ese pueblo, por la facilidad de trasladar una grabación, un cuadro o una escultura. No así las artes escénicas cuyo costo puede ser altísimo, pues implica gastos de hospedaje, alimentación, espacios escénicos, traslado de vestuarios y de escenografía o su fabricación en el lugar donde se llevará a cabo la representación. Este texto trata de aproximarse a una de ellas sin dejar de reconocer que sigue existiendo un desconocimiento enorme de las demás.

Por supuesto, esta tesis no puede pretender sino abrir la posibilidad a otros análisis similares tanto en teatro como en las demás artes. Que otros estudiosos del teatro chicano se sirvan de este trabajo como punto de partida para profundizarlo, añadirlo o refutarlo, sería la mayor de mis ambiciones académicas por el momento.

En cuanto al uso de las categorías que clasifican a la población de ascendencia mexicana en Estados Unidos, hemos usado el término chicano para referirnos a los nacidos en aquel país

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

de primera o segunda generación, y que se asumen como un pueblo en lucha a partir de los años 60, a diferencia del uso que hace Rodolfo Acuña que llama indistintamente chicanos a México-americanos del siglo XIX que a los miembros del movimiento político sesentero.

Este segundo término, México-americano, fue usado para referirnos a ciudadanos norteamericanos que carecen de la conciencia de pertenecer a una minoría discriminada por su origen mexicano. Esta situación era la que privaba en la mayoría de los descendientes de mexicanos hasta antes de 1960, y es la que por convicción sostiene hasta nuestros días un sector de los descendientes de mexicanos, cuya intención es integrarse a la sociedad estadounidense

Hemos evitado dentro de lo posible el uso de los términos latino e hispano, por la confusión que provocan, excepto en las citas textuales de autores, algunos de los cuales las utilizan indistintamente como sinónimos entre ellas, y también con el sentido de mexicano. Aunque hacemos un par de referencias a la categoría de chicalango, es apenas para explicar la situación de dos autores mexicanos que insisten en asumirse como chicanos sin serlo.

Mi formación como periodista y mi actividad como directora de teatro estudiantil han determinado en buena medida las herramientas utilizadas en la investigación. Aunque las técnicas del reportaje poseen el suficiente rigor científico para la recopilación y tratamiento de información histórica, política, teórica y documental, el aspecto estético y literario no quedaría suficientemente cubierto a través de un trabajo meramente periodístico.

Por ello hago uso del análisis narrativo como método de interpretación de las estructuras literarias de una obra representativa del teatro chicano, *Los Vendidos*. El análisis de los personajes, las formas de expresión, partes o momentos de la acción, contenido, símbolos, espacio y tiempo, elementos estructurales, lenguaje, y ambientación son analizados en el apéndice como complemento de la investigación. Se transcribe la obra completa para facilitar la confrontación de análisis y texto.

La primera limitación -que es al mismo tiempo motor de este trabajo- es la falta de bibliografía, sobre todo en español, sobre el tema. La traducción de los textos en inglés que se encuentran a lo largo de la tesis es totalmente responsabilidad mía, excepto cuando se indica expresamente lo contrario. He procurado no realizar citas en inglés para facilitar su lectura, y sólo utilizo ese idioma si es estrictamente indispensable.

Otra limitación fue la imposibilidad de viajar a los Estados Unidos para allegarme información de primera mano, que quise subsanar por otras vías. Sin embargo, a raíz del libro de Yolanda Broyles-González "El Teatro Campesino. Theater in the Chicano Movement", que hace fuertes críticas al director de la compañía del mismo nombre, Luis Valdez, este ha cerrado sus archivos a la consulta pública.

El trabajo está estructurado en cinco capítulos y un apéndice. El primero de ellos, denominado "Definiciones, orígenes y antecedentes", narra la historia de los mexicanos que dejaron de serlo por la pérdida territorial de 1847 y las migraciones de mexicanos a partir de finales del siglo XIX, y consigna la historia del teatro en español representado en los territorios perdidos por México, desde la época colonial hasta los años 60. Luego, hace un esbozo de la situación que vivía la comunidad mexicano-americana desde los años 40 hasta 1965, cuando surge el teatro chicano. Por último, se trata el problema de la identidad, desde las definiciones hasta la utilización del mito de Aztlán.

El segundo capítulo, "El teatro chicano en la era de acuario", cuenta la historia del teatro chicano desde su aparición formal en 1965, la conformación de la compañía El Teatro Campesino de Luis Valdez y su inusitado éxito, que la lleva de los campos agrícolas en huelga a los escenarios de Europa, la beca Guggenheim y su primer acercamiento al cine. Mas adelante, este capítulo se ocupa del género teatral Acto, las formas de expresión lingüística y las múltiples compañías teatrales que surgen al calor del éxito de Valdez.

El tercer capítulo, titulado "El éxito hace mutis por la derecha (1970-1975)" versa sobre el intento de organizar a las muchas compañías de teatro chicano en la asociación Teatro Nacional de Aztlán (TENAZ), los conflictos entre las propias compañías y el desgaste del

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

genero Acto, la búsqueda de identidad que tal situación genera y la creación del género Mito

"Sentir que 20 años no es nada (1975-1995)" es el cuarto capítulo, donde se aborda la decadencia del movimiento teatral chicano para llegar a una asimilación de las compañías hacia formas más convencionales de trabajo escénico, tanto en la dramaturgia como en el montaje, y explica brevemente la teoría de la esfera de Luis Valdez y su Pensamiento Serpentino.

El quinto capítulo, se dedica al análisis del fenómeno teatral chicano y los elementos que toma del teatro mexicano -la crítica política, el teatro de carpa, la sátira, etc.- y del teatro estadounidense de los años 60: teatro de guerrilla y el movimiento Off Broadway, además de la influencia de las principales vanguardias teatrales europeas del siglo XX, para hacer la descripción final del resultado de esta mezcla: el teatro chicano.

Confiamos en que este trabajo logre permitir un acercamiento al fenómeno estético-político que sirvió como herramienta en la búsqueda de su identidad y de lucha por sus derechos a los artistas del *Mexico Errante* que son los chicanos.

CAPÍTULO I

DEFINICIONES, ORÍGENES Y ANTECEDENTES

La palabra *chicano* ha sido objeto de las más diversas confusiones, provocadas en buena medida por la ignorancia, el desinterés, y muchas veces por el abierto prejuicio que se tiene en México hacia los ciudadanos estadounidenses de origen mexicano, a quienes se considera asimilados por la cultura de aquel país.

Terminos despectivos como "pocho" en la década de los 30 y "pachuco" en la de los 40, han sido acuñados en México para describir un modo de vida al que apenas hemos atisbado a través de cristales no tan transparentes como el pachuco de Tin Tan o la visión personal de Octavio Paz en su *Laberinto de la Soledad*.

Por eso se hace necesario definir el uso que haremos en esta investigación de los distintos nombres que se dan a quienes tienen un origen mexicano y viven del otro lado de la frontera norte.

Los hispanos son todos los habitantes de Estados Unidos cuyo origen es un país de habla hispana, desde España hasta toda Latinoamérica, incluyendo a los descendientes de españoles que vivían en los territorios mexicanos que pasaron al poder de Estados Unidos en 1847.

"El término hispano se popularizó y rápidamente fue aceptado por el grupo configurado por las distintas minorías, quienes lo adoptaron como definidor de una nueva identidad, distinta a la que tenían originalmente, permitiendo que esta nueva etiqueta reflejara sus aspiraciones de convertirse en una nueva clase media dentro del contexto social de Estados Unidos".¹

¹ RAMÍREZ, Axel. "La población de origen hispano en Estados Unidos entre 1961 y 1989". En BERNAL, Itana (compiladora), *Norteamérica: relaciones políticas, espacio y sociedad*. ENEP Acapulán, UNAM, 1994, p. 146.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Una segunda etiqueta que se generó hacia los años 70 fue la de latinos, que "se maneja desde un principio como un refuerzo a lo hispano, aprovechándose del fuerte éxodo de trabajadores provenientes de diversos países de América Latina, que llegaron a trabajar a los Estados Unidos, pero al igual que los hispanos, los latinos constituyeron un grupo cuyos elementos más representativos se encontraban ya asentados en el país, y tampoco reflejaban las aspiraciones de los trabajadores llegados al país".² La diferencia es que la primera etiqueta se refiere también a los españoles, y la segunda sólo a los provenientes de Latinoamérica. Esta serie de membretes generan una enorme confusión y ambas parecen englobar a los chicanos, a pesar de que a estos se les considera una minoría con características peculiares. "Los chicanos del suroeste (...) son inmigrantes clásicos. Como el panfleto de la Oficina del Censo denominado "Nosotros, los México-americanos" dice: "los Estados Unidos vinieron a nosotros"."³

Distinguiremos primero a los migrantes de los ciudadanos estadounidenses de origen mexicano. Los primeros nacieron en México y pasaron la frontera en busca de un trabajo o un modo de vida mejor que el que tenían en su región de origen. La mayor parte de ellos cruzaron de manera ilegal, con el apoyo de familiares, amigos o conocidos -las llamadas redes de migración- que les ofrecen alojamiento, les ayudan a buscar empleo y en ocasiones les solventan las necesidades económicas más inmediatas.

Estos migrantes, conocidos generalmente con el nombre de "ilegales" aunque la denominación correcta sería "indocumentados", no necesariamente pertenecen a las clases sociales más pobres de México, pues casi siempre pagaron de mil a dos mil dólares a un "pollero" o traficante de personas, además de los gastos que les ocasiona el viaje desde sus lugares de origen.

En cambio, si son los sectores más ambiciosos de nuestra población, con aspiraciones legítimas de desarrollo económico personal y familiar. Están dispuestos a abandonar familia, idioma, costumbres e incluso a arriesgar la vida para progresar a fuerza de trabajo.

² Ibid., p. 48.

³ SOLLORS, Werner. Beyond Ethnicity. Consent and Descent in American Culture. Oxford University Press, New York, 1986, p. 8.

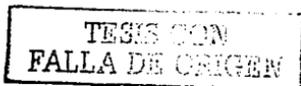
Casi siempre tienen como objetivo hacer el suficiente dinero para construir una casa en México, poner un negocio o cualquier otra meta que les asegure una mejor vida en su país, aunque muchos de ellos no logran regresar y acaban estableciéndose en Estados Unidos.

Cuando esto ocurre, los mexicanos suelen solicitar los permisos para trabajar de manera legal y la residencia en aquel país. Sólo unos pocos lo logran, pues las autoridades estadounidenses son muy cuidadosas de aceptar sólo a los que, además de cumplir las decenas de requisitos oficiales, presenten una mayor disposición a adoptar y adaptarse a la cultura local. A estos mexicanos les llamaremos "residentes legales", quienes —sobre todo a partir de la posibilidad de mantener una doble nacionalidad, que antes no otorgaba México— siguen siendo mexicanos desde varios puntos de vista, exceptuando a aquellos que voluntariamente renuncian a esta nacionalidad.

La doble nacionalidad no implica la doble ciudadanía, es decir, son una especie de mexicanos de segunda, carentes de muchos derechos jurídicos y de todos los derechos políticos que gozan los mexicanos. No pueden votar ni incidir, por tanto, en la política interna de México, ni hay signos de que el Estado mexicano tenga interés en ello.

De los migrantes indocumentados y los residentes legales se desprende una generación de hijos y nietos de mexicanos nacidos en Estados Unidos, o méxico-americanos, con actitudes diversas hacia México, lo mexicano, hacia su situación en Estados Unidos y la manera de resolver los problemas que ésta les atrae.

La denominación de méxico-americano se utilizará a lo largo de esta investigación para designar al descendiente de mexicanos, nacido, criado y educado en Estados Unidos, cuya actitud es desprenderse hasta donde le sea posible de sus raíces mexicanas para tratar de asimilarse a la cultura receptora. Algunos de ellos disfrazan sus orígenes autonombándose *spanish*, esto es, descendientes de los españoles que conquistaron aquellos territorios, y por tanto, sin relación alguna con México. En todo caso, el término chicano fue creado en los 60 y no es incorrecto denominar méxico-americano antes de esa época, al descendiente de mexicanos nacido en Estados Unidos, pero después de esa fecha, y por contraposición al



sentido político subversivo del término chicano, el méxico-americano después de los 60 se identifica con una búsqueda de integración a la sociedad anglosajona.

Esta actitud tiene en la mayoría de las ocasiones, un carácter defensivo. El caso de los habitantes de Nuevo México es un ejemplo de ello. La historia oficial estadounidense habla de una supuesta conquista incruenta, pero como documenta Rodolfo Acuña, la persecución de que fueron objeto los neomexicanos para quitarles sus tierras con la complicidad de autoridades y delinquentes anglosajones por igual, supera por mucho en brutalidad a la historia antimexicana de Texas.

Los chicanos en cambio, son descendientes de mexicanos que, pese a su educación y vivencias en un medio anglosajón, se niegan a perder el contacto con la cultura de sus padres o abuelos, buscan en las raíces históricas de México su identidad cultural y étnica, — preferentemente las prehispánicas, dado que el México actual está altamente transculturizado por Estados Unidos- y luchan por el reconocimiento de sus derechos como ciudadanos estadounidenses de un origen distinto al anglosajón.

"Chicano se usó con el advenimiento de la lucha del pueblo mexicano en los Estados Unidos que se inició en la década de los 60; se empleó este término por los medios periodísticos, la etimografía y escasas publicaciones de índole académica. Mas su uso cayó en el comercialismo, oportunismo, y de nuevo deformó la lucha mexicana con estereotipos, folklore y una visión errónea".⁴

La creciente población de ascendencia mexicana, influida por el movimiento negro en pro de los derechos civiles, comenzó en esos años a desarrollar una conciencia de sus problemas como comunidad, a decir de David Maciel, desilusionada por la discriminación, la pobreza y la falta de libertades en una sociedad cuya movilidad era selectiva y limitada. Así, la denominación de chicano implica un sentido político inexistente antes de los 60 y engloba a una población compleja cuya única coincidencia evidente es la de descender de

⁴ MACIEL, R. David. La otra cara de México: El pueblo chicano, Ediciones El Caballito, México, 1977., p. 21

mexicanos. Antes de profundizar en la cosmovisión del chicano, veamos algo de su historia.

A) ALGUNOS ANTECEDENTES HISTÓRICOS

La difícil relación que han mantenido a lo largo de la historia México y Estados Unidos, tiene su origen en los afanes expansionistas de éste último país en el siglo XIX.

La separación de Texas se gestó desde 1821, año en que México se declaró independiente y en el que Moisés Austin obtuvo el permiso para colonizar, con 300 familias no mexicanas, una parte de Texas. Esa población creció tanto que en doce años era mayor que la de mexicanos pues no se respetó el número de colonizadores originalmente pactado. Cuando el presidente Anastasio Bustamante colocó aduanas y fortines en la zona, el hijo de Moisés, Esteban Austin, atacó las aduanas con apoyo estadounidense, por lo que el general Antonio López de Santa Anna acudió con 6,000 hombres al fuerte de El Álamo, para someter a los rebeldes²

Vencedor en la primera batalla, Santa Anna fue derrotado en la de San Jacinto y tuvo que firmar los tratados de Velasco. En ese mismo año -1836- el Congreso cambió la Constitución de 1824 por Las Siete Leyes Constitucionales con lo que México se convertía del federalismo al centralismo, lo cual no fue bien visto por Estados Unidos. Texas se mantuvo como una república independiente de 1836 a 1845, tras haber declarado un supuesto respeto a los mexicanos que decidieran quedarse en Texas y aceptar que en ese territorio no se implantaría un régimen esclavista.

En 1845 Estados Unidos admite en la Unión a Texas mientras Joel R. Poinsett, ministro plenipotenciario de aquel país, encabeza una campaña expansionista contra México con el beneplácito del presidente norteamericano James K. Polk, planteando primero correr la frontera del río Nueces al río Bravo, y posteriormente de adueñarse de los estados de Chihuahua, Sonora, Baja California etc., para al final pretender quedarse con el país

² COSSÍO VILLEGAS, Daniel et. al. Historia Mínima de México. El Colegio de México, 1974., p. 67

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

completo, lo que no ocurrió porque el Congreso estadounidense votó en contra de las propuestas de Polk.

Un incidente en que soldados mexicanos dispararon contra los comandados por Zacharias Taylor el 25 de abril de 1846, dio a Polk el pretexto que necesitaba para actuar contra México, a sabiendas de que no podría –por su situación interna- pagar reparaciones de guerra, con lo que se negociarían los territorios mexicanos que los estadounidenses deseaban anexarse. En su declaración de guerra Polk mintió sin escrúpulos: “sangre norteamericana ha sido derramada en suelo norteamericano”⁶.

El despojo se consumó con el Tratado de Guadalupe-Hidalgo, firmado el 2 de febrero de 1848 en la basílica queretana del mismo nombre, bajo condiciones leoninas para México, quien recibiría 15 millones de dólares por 2 millones 400 mil kilómetros cuadrados, el 51% de su territorio, incluida Texas. Pero más allá de las pérdidas territoriales:

“...se inició una operación no menos violenta que la que representa una invasión militar, esto es, el aplastamiento, la opresión y discriminación de un pueblo repentinamente convertido en minoría nacional por el poder angloamericano. El sojuzgamiento social y político de los mexicanos que quedaron en los terrenos “comprados” por Estados Unidos a México en 1848, se dio de una manera brutal, no obstante que el Tratado de Guadalupe Hidalgo amparaba a esos mexicanos tanto en sus intereses y propiedades, como en sus costumbres y su religión”.

7

En un mensaje a la nación estadounidense, Polk anunció a las regiones adquiridas un futuro prometedor, “del que desde luego no participarían sus habitantes mexicanos, minoría crecientemente hostilizada por los angloamericanos que comenzaron a llegar en forma masiva”, señala la investigadora Ana Rosa Suárez Argüello.⁸

⁶ MEYER, Lorenzo y VÁZQUEZ, Josefina Zornida. México frente a Estados Unidos (Un ensayo histórico, 1776-1923). Fondo de Cultura Económica, 3ª. Edición. México, 1994., p. 57

⁷ VALÉNZUELA, José Manuel. ¡A la brava, ese! Cholos, Punks, Chavos Banda. El Colegio de la Frontera Norte. Tijuana, México, 1988., pp. 29-30

⁸ SUÁREZ ARGÜELLO, Ana Rosa. Estados Unidos de América. Documentos de su historia política, Tomo 2. Instituto Mora, México., p. 168

Si por una parte la pérdida territorial creó en México un cierto sentimiento de pertenencia y de nacionalidad, la situación interna de este país y el golpe moral que significó la pérdida territorial, parecen justificar el hecho de que los intereses de los mexicanos en la zona "cedida", no fueron defendidos de la manera que ellos esperaban.

Rodolfo Acuña asegura que "Contrariamente a la creencia popular, México no abandonó a sus ciudadanos que habitaban dentro de las fronteras del nuevo territorio de Estados Unidos". Sin embargo, poco pudo hacer una nación perdedora. El sentimiento de abandono que experimentaron esos mexicanos y la discriminación que se ejerció en su contra, explica la negativa de muchos de ellos a reconocer sus orígenes, ocultándolos bajo el argumento de ser descendientes de españoles.

En un principio pudo ser esta excusa un modo de ponerse a salvo de las agresiones que se les hacían, particularmente en Texas, pero también en el resto de los territorios perdidos. A largo plazo se convirtió en un rechazo abierto hacia México.

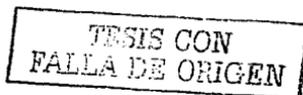
Por supuesto no todos los mexicanos adoptaron esta postura. Rodolfo Acuña define a los chicanos como un pueblo colonizado en Estados Unidos, pues su territorio fue invadido por extranjeros que convirtieron a los habitantes originales en súbditos de los conquistadores, se les impuso una cultura y gobierno extraños, se les despojó de su poder político y económico, se les discriminó racialmente y todavía ahora, cuando son ciudadanos de Estados Unidos, sus derechos les son conculcados.¹⁰ Las dos formas de pensamiento antes descritas darían origen a la posición de los México-americanos asimilados por un lado, y a la del pueblo chicano en el sentido que habíamos dado anteriormente para este término.

Además de la población de origen mexicano que desciende de los habitantes de los territorios perdidos por México en 1847, hay en Estados Unidos descendientes de mexicanos que huieron de este país hacia aquél por razones políticas.

¹⁰ ACUÑA, Rodolfo. *América Ocupada. Los chicanos y su lucha de liberación*. Ediciones Era, México, 1976.,

p. 46.

¹¹ *Ibid.*, p. 13-15



TESIS CON FALLA DE ORIGEN

Desde la época de la Guerra de Independencia, muchos mexicanos optaron por el exilio en Estados Unidos, como el general Nicolás Bravo. Otros lo hicieron en la época de la Reforma y durante la Revolución Mexicana, como los hermanos Flores Magón o José Vasconcelos. Algunos no eran refugiados políticos, sino simplemente ciudadanos mexicanos que pretendían salvar sus capitales o apenas sus vidas, y por eso no regresaron, a diferencia de los citados.

Josefina Vázquez y Lorenzo Meyer sitúan el inicio de las grandes migraciones de mexicanos hacia Estados Unidos a finales del siglo XIX y principios del XX, etapa en la que el régimen de Porfirio Díaz logró la estabilidad de México por primera vez en la historia, además de un crecimiento económico e industrial, sustentado en la explotación irracional y la represión del pueblo, como documenta John Kennet Turner, en su "México Bárbaro".

"Desde fines del siglo XIX (...) se inició un proceso de migración de mexicanos a los Estados Unidos en busca de mejores oportunidades"¹¹, apuntan Meyer y Vázquez, para luego señalar que hacia 1924 se calculaban ya en un millón los mexicanos residentes en Estados Unidos. Este proceso migratorio se aceleró a causa de la Revolución Mexicana, dicen los dos investigadores. Al finalizar el conflicto en México descendió también el fenómeno migratorio, pero nunca más se detuvo.

"En tanto que la economía norteamericana se expandía, los trabajadores mexicanos encontraban un clima relativamente aceptable, e incluso se aventuraron a las ciudades industriales del norte, donde establecieron comunidades en sitios tan alejados como la zona acerera de Chicago. Sin embargo, empezaron a surgir en Estados Unidos fuerzas que se oponían al crecimiento de la comunidad mexicana en su país. En 1924 se creó la Patrulla Fronteriza con el fin de poner fin al libre paso que de hecho existía entre México y los Estados Unidos".¹²

¹¹ MEYER, Lorenzo y VÁZQUEZ, Josefina Zoraida. Op. Cit., pp. 164-165

¹² *Ibid.*

Más que "poner fin" como señalan los historiadores, lo que Estados Unidos buscaba era *controlar* el paso. Nunca fue su interés que a su territorio llegaran ancianos o niños improductivos, sino los hombres más fuertes y aptos para el trabajo agrícola o industrial más pesado, y esos son los que logran saltar todas las trabas que se les ponen. Cuando estos estorban, se les envía de vuelta a México, como ocurrió en 1929.

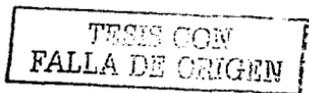
En ese año se inició la peor recesión económica en la historia de Estados Unidos, provocada por la caída de Wall Street y denominada la Gran Depresión de 1929, tuvo efectos por una década aunque comenzó a revertirse desde 1932 con el New Deal (Nuevo Trato), programa económico del presidente Roosevelt. La pobreza aumentó el rechazo de la sociedad anglosajona contra los mexicanos en Estados Unidos, a quienes acusaban de quitarles sus empleos y vivir de la seguridad social en detrimento de los "nativos", que por supuesto no eran los indios americanos sino los blancos.

Mientras algunos historiadores señalan que la repatriación de mexicanos fue un proceso "voluntario" al que contribuyeron tanto la Gran Depresión y la falta de oportunidades como las organizaciones estadounidenses que pagaban el pasaje a la frontera a los mexicanos, otras versiones señalan que ciudadanos estadounidenses de origen mexicano fueron deportados en masa hacia México, país en el nunca habían estado:

"En 1930, medio millón de personas de origen mexicano, pero nacidas en Estados Unidos, fueron expulsadas, con lo que se violaron sus derechos constitucionales y se ignoraron las leyes de migración".¹³

Una década más tarde, Estados Unidos avanzó en su recuperación económica, en buena medida gracias a la oportunidad mercantil que les significó la Segunda Guerra Mundial (1939-1945). La mano de obra mexicana fue nuevamente requerida pero más que para el sector agropecuario, para el desarrollo de su industria bélica, con lo que además se gesta el proceso de urbanización de la población chicana.

¹³ VALENZUELA, José Manuel. Op. Cit., p. 31.



Los gobiernos de México y Estados Unidos firmaron el Programa de Braceros en 1942 y lo mantuvieron vigente hasta 1964. En el primer periodo que ocurrió entre 1942 y 1947, 220 mil mexicanos fueron reclutados. El Programa se renovó en varias ocasiones. Hacia 1956 el número de inmigrantes mexicanos con visas permanentes y temporales superaba el medio millón. Al finalizar, más de 4 y medio millones de mexicanos habían ingresado por él a Estados Unidos.

Cuadro 1
Braceros que entraron a Estados Unidos bajo contrato

1942	4,203	1950	67,500	1958	432,857
1943	52,098	1951	192,000	1959	437,643
1944	62,170	1952	197,100	1960	315,846
1945	49,454	1953	201,388	1961	291,420
1946	32,043	1954	309,033	1962	194,978
1947	19,632	1955	398,650	1963	186,865
1948	35,545	1956	445,197	1964	177,736
1949	107,000	1957	436,049	Total:	4,646,407

Datos tomados por Rudolph Acuña, *op. Cit.* p. 217 de *The Mexican American People*, The Free Press, Nueva York, 1970, p. 68, suma nuestra.

Lo que nunca se superó fue el fuerte sentimiento antinorteamericano que privaba en México, primero por la pérdida territorial de 1847 y luego por las deportaciones de los años 30. Un sentimiento similar tenían los estadounidenses hacia los mexicanos, fueran migrantes o ciudadanos de segunda o tercera generación, por lo que se implementaron programas como el del Servicio de Inmigración y Naturalización, denominado "Operación Espalda Mojada", que entre 1953 y 1954 deportó a un millón 800 mil mexicanos¹⁴.

Esta aparente contradicción –admitir medio millón de mexicanos por el programa bracero en esos dos años y expulsar más del triple por otro lado- se explica por razones económicas:

¹⁴ MONTIEL, Miguel. "Un perfil del pueblo chicano", en MACIEL R. David, *La otra cara de México. El pueblo chicano*, Ed. El Caballito, México, 1977., p. 83.

"se determinó que los mexicanos se podían deportar en lotes a la capital mexicana con un costo de 14.70 dólares por persona, cantidad menor que los costos de asistencia, alojamiento y trámites".¹⁵

A las operaciones oficiales o auspiciadas por organizaciones reconocidas por el Estado norteamericano, se sumaban las acciones ilegales y racistas de ciudadanos estadounidenses, muchas veces solapadas por autoridades menores, como el caso de Sleepy Lagoon, que tocaremos más adelante.

Pese a este contexto tremendamente hostil, los mexicanos que migraban lo hacían con su cultura a cuestas, lo que los convertía en un constante recordatorio de sus raíces para quienes ya tenían la residencia legal o simplemente habían nacido allá pero escuchaban constantes referencias de un México idealizado por sus padres y sus abuelos.

Aunque el sistema educativo norteamericano procuró siempre borrar toda huella del idioma, costumbres y religión de los niños de origen mexicano, la mayoría entendía – aunque no hablara– el idioma en que se expresaban sus mayores, y el gusto por el color, la música y las reminiscencias barrocas del arte mexicano se mantuvieron latentes en las nuevas generaciones de México-americanos, que volvieron los ojos hacia México alrededor de los años 60, en medio de una lucha por sus derechos y una búsqueda de identidad. Antes de entrar en ese capítulo de la historia chicana, se hace necesario abordar el desarrollo histórico del teatro en español, en la zona que algunos estadounidenses denominan "cedida" por México, y algunos chicanos llaman "Aztlán".

B) TEATRO MÉXICO-AMERICANO EN LOS TERRITORIOS "CEDIDOS"

Aunque con orígenes y por razones distintas, la sociedad mexicana y la estadounidense tienen una amplia tradición teatral, que en los barrios mexicanos se expresó a través de la carpa, el teatro político, los teatrinos de títeres para niños y toda clase de compañías

¹⁵ Ibid., pp. 83-84.

trashumantes que eran capaces de dar función lo mismo en el patio de una vecindad que en la plaza del pueblo

En Estados Unidos, la mayor parte de las comunidades –iglesias, escuelas, clubes- cuentan con una compañía teatral, cuya calidad va desde las de aficionados hasta las de búsqueda y vanguardia. Por eso, no es raro que las comunidades de origen mexicano en Estados Unidos hayan expresado sus vivencias cotidianas, se divirtieran o intentaran concientizar a sus iguales, por medio del teatro.

Tampoco la ideologización a través del espectáculo teatral era ajena a los mexicanos. Ya ha señalado Héctor Azar, dramaturgo y director teatral poblano, que “la conquista espiritual de México no se hizo con las armas, sino con el teatro”¹⁶. Cabe recordar que en la zona septentrional de México, primero entraron los misioneros y después los militares, pues fue el acuerdo que hizo desde el principio la corona española: el fin de la conquista era traer a los indios la palabra de Dios.

A falta de comunicación entre españoles e indios, la mímica resultó la mejor manera de transmitir el mensaje católico en tanto los misioneros descifraban las múltiples lenguas indígenas. Muchas de esas representaciones se han convertido en parte de la tradición religiosa y teatral mexicana, como las pasiones –entre las que destaca la de Iztapalapa- las pastorelas y las procesiones, llenas de símbolos y vestuarios altamente teatrales, como la de Semana Santa en San Luis Potosí y en Taxco, Guerrero. Algunas de estas formas de teatro religioso se practican aún entre la comunidad chicana.

Las misiones católicas abarcaron más territorios del México colonial que los propios soldados conquistadores, pues eran los sacerdotes –llegados antes que los militares- quienes fundaban poblados y no los españoles laicos, para quienes el tesoro espiritual que representaba la evangelización, no tenía ningún interés si no iba acompañado de buenas cantidades de metales preciosos. Fue así como en los territorios que después perdería México, se daba ya una actividad teatral desde el siglo XVI.

¹⁶ Entrevistado por la autora en abril de 1989.

I. EL TEATRO EN UN MÉXICO DESTINADO A SER AMÉRICA (1598-1846)

Aunque no existen testimonios de que las poblaciones indígenas asentadas al norte del río Bravo hubieran tenido una actividad teatral organizada como el Cuetuechucatl de los aztecas, sí existen documentos acerca de las actividades teatrales que fueron llevadas por los españoles a la zona.

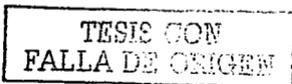
En 1598 Juan de Oñate fundó la misión de Nuevo México, y uno de sus soldados, el capitán Farlán de los Godos, introdujo el teatro al montar una representación de "Moros y Cristianos" (distinta de la danza británica del mismo nombre) usando a sus compañeros de batallón como actores. El texto, que rememoraba los triunfos católicos sobre el paganismo tras ocho siglos de dominación árabe contra España, inauguró la costumbre entre los soldados de Oñate de improvisar pequeñas obras sobre su propio papel histórico. Lo que los aburridos soldados realizaron en aquellos desolados parajes a fines del siglo XVI, es considerado ahora como el inicio de la tradición teatral en aquella zona.¹⁷

En el mismo año los misioneros iniciaron la evangelización de los indígenas en lo que ahora es el suroeste de Estados Unidos, con textos de carácter religioso, uno de los cuales es "Los pastores" (The Sheperds), que todavía a finales del siglo XX formaba parte de la tradición teatral de la región.¹⁸ Tal decisión era lógica pues la fórmula había sido probada medio siglo atrás en otras partes de la Nueva España, donde los indígenas pronto rendirían un culto fanático a la Virgen de Guadalupe, que continúa hasta nuestros días entre los mexicanos.

Para 1789 se fundaron las primeras compañías teatrales de las que se tenga noticia, algunas de carácter profesional y otras de aficionados. Un manuscrito de la obra en tres actos "Astucias por heredar un sobrino a su tío", firmado por Fernando de Reygadas, es la

¹⁷ KANELLOS, Nicolás. *Hispanics first*, Visible Ink Press, USA, 1997., p. 303.

¹⁸ *Ibid.*, p. 303.



evidencia más temprana de actividades teatrales no regidas por los eclesiásticos en California

En 1825 Felix Megia escribió y publicó en Filadelfia una obra de dos actos con un tema estadounidense, pero la hizo en español: "Lafayette en Mount Vernon", en la que se dramatizaban los ideales democráticos de Estados Unidos. Ese mismo año se hizo una traducción al inglés que también fue publicada, y se considera la primera obra dramática en español que mereciera tal honor. Hacia 1840 una compañía de teatro itinerante, pero estable como organización, llevó melodramas españoles a los ranchos y poblados de la Alta California, según registra Kanellos.¹⁹

La obra de Megia resultó además una excepción por el tema, pues si en el centro de México privaban los géneros y dramaturgos ibéricos, otro tanto ocurrió en el norte del río Bravo. En plena época del conflicto México-Estados Unidos (1846) un circo mexicano dio funciones de su espectáculo "Maromas" en Monterey, California. La distinción entre teatro y circo era escasa y muchas compañías ofrecían espectáculos que mezclaban actos circenses, operetas, zarzuelas, melodramas, canciones y bailes, lo que les convierte en antecesores del Vaudeville, los musicales y otros géneros posteriores.²⁰

La aparición del circo mexicano abrió una tradición que duraría al menos un siglo más en la zona. Hacia 1870 los cirqueros mexicanos eran las compañías teatrales que más frecuentemente visitaban Estados Unidos, e incluso en San Antonio, Texas, se estableció un lugar para alojar a los circos que los visitaban. Ni siquiera los fuertes resentimientos que creó la pérdida del territorio mexicano, impidieron que en pleno conflicto, hubiera actividad teatral en español dentro de Norteamérica.

¹⁹ KANELLOS, Nicolás: *A History of Hispanic Theater in the United States: Origins to 1940*. Austin, University of Texas Press, 1989, p. 1-3, en KANELLOS, Nicolás. *Hispanic first*. Visible Ink Press, USA, 1997

²⁰ KANELLOS, Nicolás Op. Cit., p. 304.

2. LA "Ñ" QUE NO QUERÍA MORIR SE SUBE AL ESCENARIO (1847-1910)

En 1848, año de la firma de los Tratados de Guadalupe Hidalgo, por los que México perdía más de la mitad de su territorio, Antonio F. Coronel fundó el primer teatro de habla hispana en Los Angeles, al remodelar su casa para colocar un escenario y 300 butacas en un espacio cubierto. Antes que él, todas las compañías eran trashumantes, y algunas, extranjeras en gira por la zona.

La iniciativa de Coronel pronto tuvo seguidores. Quienes carecían de espacios teatrales como el construido por Antonio Coronel, dieron funciones en patios al aire libre o en sitios más o menos grandes, como billares y vestíbulos de edificios públicos, y aunque los lugares no eran idóneos, muchas de esas compañías eran profesionales. En las siguientes décadas hubo una explosión teatral en Los Angeles y San Antonio, cuando locales con nombres en español como Teatro Hidalgo, Teatro California, Teatro México, Teatro Nacional y Teatro Zendejas, revelaban la negativa de los hispanoparlantes colonizados a dejar morir su lengua.²¹

Lógicamente hubo una reacción de los anglos, cada vez más numerosos, que trataron de proscribir sin éxito alguno el uso del español en *sus tierras*. El teatro comercial de la época no provocó en modo alguno la desaparición del teatro católico, tampoco bien visto por la sociedad anglófona. El teatro hecho por jesuitas y franciscanos con sus pastorelas y pasiones nunca fue planteado como arma sociopolítica, pero se convirtió en ello a la larga. De hecho las obras sobre temas católicos fueron lo más representativo del teatro méxico-americano hasta antes de 1965.²²

Hacia 1860, había tantos grupos establecidos como itinerantes en el suroeste estadounidense. Entre ellos, sobresale la Compañía Española de la Familia Estrella, asentada en San Francisco y dirigida por Gerardo López del Castillo, a quien se conoce en

²¹ Ibid., p 304.

²² VILLANUEVA, Tino. Chicanos. Fondo de Cultura Económica, Col. Tierra Firme, México, 1994., p. 136.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

el medio teatral mexicano como el primer empresario en producir y realizar giras al exterior.²³

Tanto en México como en Estados Unidos, el teatro de habla hispana que se hacía a mediados del Siglo XIX, tenía más parecido con el teatro de enredos y las zarzuelas españolas que con temas mexicanos.

En 1890 la cantidad de mexicanos que se habían empleado en la construcción de ferrocarriles en la zona fronteriza estadounidense, dio la idea a las compañías de teatro hispanas de aprovechar el creciente mercado que representaban los trabajadores migrantes. Se establecieron así circuitos más o menos delimitados en los que compañías profesionales representaban en Laredo, San Antonio, El Paso, Tucson, Los Angeles y San Francisco.²⁴ Para los primeros años del Siglo XX hubo un notable florecimiento de las compañías hispanoparlantes, no sólo para satisfacer la demanda de los trabajadores ferrocarrileros, sino para huir de México, donde se gestaba ya un movimiento social que lanzaría a cientos de miles de mexicanos hacia Estados Unidos.

3. DE LA REVOLUCIÓN AL VAUDEVILLE: *LATIN STARS* (1911-1962)

Con el arribo de Porfirio Díaz al poder en México, la influencia de la cultura francesa, a la que el dictador admiraba, se hizo sentir en todos los ámbitos de la vida de las élites. La industrialización, las comunicaciones, la arquitectura y el arte se alejaron temporalmente de la madre patria para abrazar el *art nouveau*, y por supuesto, el teatro no sería la excepción, aunque —como parece ocurrir con todo lo que es tocado por la cultura mexicana— en una versión mestiza.

La picardía de las operetas y zarzuelas se mezcló con la sexualidad demasiado explícita para la época, procedente de los templos del arte popular francés, al estilo del Moulin Rouge. Las versiones mexicanas del Can-Can, con todo y el escándalo moral de las buenas

²³ KANELLOS, Nicolás. Op. Cit., p. 304.

²⁴ KANELLOS, Nicolás. Op. Cit., pp. 304-305

conciencias, estuvieron a cargo de tiples como María Conesa, "La Gatita Blanca", quienes cometieron el atrevimiento de enseñar las piernas y ornar su trasero con grandes abanicos de plumas.

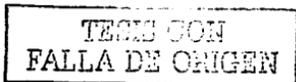
El relajamiento moral de la alta sociedad mexicana, permitía prever la aparición del vaudeville (o vodevil en versión mexicana), las tandas y las carpas. En ese marco una mujer, Carmen Soto Vázquez, se convirtió en la primera y más importante empresaria teatral mexicana, al construir y operar el Teatro Carmen, cuyos espectadores pertenecían a la comunidad mexicana de Tucson, Arizona. Con 400 butacas, era el más grande de los teatros de la ciudad. Funcionó de 1915 a 1922 y alojó en su escenario lo mismo a compañías hispanoparlantes profesionales en gira con zarzuelas y operetas, que a compañías locales de aficionados que representaban dramas, comedias o daban conciertos.

Según Thomas Sheridan, el Teatro Carmen fue el más poderoso símbolo de identidad para la élite mexicana de Tucson, que tuvo oportunidad de ver lo mismo a los clásicos del Siglo de Oro Español, que a los autores mexicanos contemporáneos, quienes con sus textos ayudaban a derribar los estereotipos prevalecientes sobre los mexicanos en el suroeste norteamericano, al permitirles "apreciar la profundidad, fuerza y belleza de su cultura de origen".²⁵

Para 1921, el Teatro Principal de Los Angeles estableció la primera convocatoria para que dramaturgos de habla hispana presentaran sus trabajos a consideración del público en una primera ronda, bajo la producción y dirección de Romualdo Tirado. Las regalías se les pagarían en función de la taquilla, y en una segunda ronda competirían por agradar a un panel de jueces y al público. El premio para los ganadores del primero y segundo lugar serían 100 y 50 dólares, respectivamente.

El establecimiento de premios en metálico reflejaba el interés de los teatros por tener más materiales escritos en español para el público de ascendencia mexicana. La condición de

²⁵ SHERIDAN, Thomas. Los Tucsonenses: The Mexican Community in Tucson. Tucson: University of Arizona Press, 1986., pp 200-201. en KANELLOS, Nicolás: A History of Hispanic Theater in the United States: Origins to 1940. Austin. University of Texas Press, 1989, pp. 185-186.



que se tratara de trabajos originales llevó en buena medida a que los concursantes tocaran temas locales de actualidad, o asuntos históricos relacionados con los tiempos de la colonia, las misiones españolas y sus orígenes culturales.

Largas filas se formaron para ver las nuevas creaciones dramáticas de los escritores locales, a quienes el Teatro Principal dio la libertad de crear en prosa o en verso, bajo cualquiera de los géneros teatrales conocidos.²⁶ El éxito fue rotundo no sólo en la taquilla, sino por la promoción de creadores de habla hispana, que se dieron a conocer en el Principal de Los Angeles, cuyos administradores tal vez nunca supieron la importancia de su labor de difusión cultural.

Posiblemente a raíz de la importancia que adquirieron los escritores con acciones como la del Principal, fue que Antonio Guzmán Águila, "el Guz", recibió un contrato para escribir comedias musicales de revista, ganando la nada despreciable suma de mil dólares al mes, para ser producidas por el Teatro Hidalgo de Los Angeles.

Los administradores de dicho local no sólo invirtieron en obras originales, sino también en vestuarios nuevos, escenografías y el salario de 30 actores, dirigidos por el propio "Guz", lo cual habla de una bonanza que los teatros mexicanos de este lado casi nunca han conocido. Los espectadores de origen mexicano en el extranjero resultaron una mina inagotable para los empresarios, sobre todo cuando los textos tocaban temas sobre su forma de vida y cultura.

El enorme desarrollo de las compañías y dramaturgos en español y una estrategia publicitaria, hizo que en las siguientes décadas muchos teatros fueran comprados por empresarios de origen mexicano o simplemente rebautizados como locales hispanos: Teatro Campoamor, Teatro Cervantes, Teatro Hispano, Teatro San José y Teatro Variedades.²⁷

²⁶ KANELLOS, Nicolás. Hispanics first, Visible Ink Press, USA, 1997., p. 307.

²⁷ Ibid., pp. 307-308

Por desgracia no hubo un seguimiento de las creaciones hechas por los teatristas de origen mexicano en aquella época. Por ejemplo, se sabe que entre 1924 y 1933 Daniel Venegas, autor de "Las aventuras de Don Chipote o cuando los pericos mamen", escribió una serie de obras dramáticas. Los diarios angelinos *La Opinión* y el *Heraldo* de México publicaron entonces algunas reseñas y críticas de sus obras teatrales, todas ellas perdidas y desconocidas hoy.

Según esos periódicos, dirigió en el año 1932 la Compañía de Revista de Daniel Venegas, en la que habrían representado obras de su autoría de las cuales sólo conservamos los títulos y algunos detalles de las reseñas: "Quién es el culpable", (1924); un texto feminista en tres actos, dedicado a defender el honor de las mujeres mexicanas: "Nuestro egoísmo", (1926) y "Esclavos", (1930), entre los textos de carácter dramático. Se sabe incluso que las dos primeras habrían sido representadas por doña Virginia Fábregas en Los Angeles, además de una comedia del propio Venegas llamada "El con-su-lado".

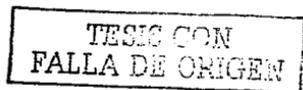
En el género cómico, el autor de *Don Chipote* escribió "El maldito Jazz", "Revista Astromónica" (sic), y "El establo de Arizmendi" entre otras. El 8 de enero de 1930 el diario *La Opinión* anunciaba el estreno de "Esclavos" con un artículo que señalaba:

"El autor cuenta con muchas simpatías entre el elemento obrero mexicano de Los Ángeles, por lo que seguramente tendré casa llena esta noche..."²⁸

El nulo valor, o de lleno el carácter de subversivas que dio a estas creaciones la sociedad anglosajona, se refleja en el hecho de que ninguna de tales obras se haya conservado en las bibliotecas, universidades o institutos estadounidenses. Todos los títulos, reseñas y alusiones conocidas, proceden de las colecciones de periódicos de la época.

Mientras algunas compañías y autores luchaban por dignificar la imagen del mexicano y romper con los estereotipos creados por la sociedad anglo, la primera directora de una

²⁸ VENEGAS, Daniel. *Las aventuras de Don Chipote o cuando los pericos mamen*. SEP, México, 1984. Introducción de KANELLOS, Nicolás., pp. 14-15.



compañía teatral contribuyó a lo contrario a través del género vaudeville. Beatriz Escalona, nacida en San Antonio y conocida como La Chata Noloesa se inició como taquillera y llegó a ser una de las actrices más reconocidas en el género.

De los papeles de dama joven pasó a la caracterización de "peladita" dentro de la compañía de los hermanos Arau, de origen cubano, uno de los cuales -José- se casó con ella. En 1930 se separó de Atracciones Arau para formar su propia compañía; durante la época de la Gran Depresión trabajó incluso en el norte de México, viajó a Tampa, Chicago y Nueva York, Puerto Rico y Cuba, con su Compañía Mexicana.

La fórmula de la comicidad y la sátira en torno al carácter mexicano, mezclada con la música, el folklor y su particular humorismo le funcionó en taquilla, pero no dejó de dañar a los mexicanos al reforzar los estereotipos que la sociedad estadounidense promovía. Su compañía se asentó en Nueva York por nueve años, de 1941 a 1950, y luego regresó a San Antonio, donde continuó actuando hasta su muerte en 1980.²⁹

Mientras unos teatristas colaboraban en la creación de estereotipos, otros inauguraban el trabajo de identidad y concientización a través del teatro, mucho antes de las teorías de Bertolt Brecht y de Luis Valdez. En 1937, un empresario mexicano de apellido Del Pozo, fundó el Teatro Hispano de Nueva York, cuya finalidad era colaborar a la creación de una identidad panhispanica y un sentimiento de solidaridad entre latinoamericanos.

En un esfuerzo por ofrecer toda la variedad cultural latinoamericana, cada semana se ofrecían obras teatrales de distintas nacionalidades: puertorriqueñas, cubanas, argentinas, españolas y por supuesto, mexicanas.³⁰

La década de los 40 rompió la continuidad del trabajo de las compañías teatrales mexicanas y méxico-americanas. Tal situación tuvo que ver con la Segunda Guerra Mundial y la bonanza que ella le atrajo al cine mexicano, único en condiciones de producir y exportar en

²⁹ KANELLOS, Nicolás. Op. Cit., p. 308

³⁰ Ibid., p. 311.

ese lapso al que se denominó "La época de oro del cine nacional". El hecho es que no fue sino hasta la irrupción en escena de Luis Valdez en 1965 y el enorme impacto que causó, que revive un movimiento teatral de origen mexicano.³¹

Cabe recordar que fue entre los años 1940 a 1965 que ocurrió una de las peores persecuciones contra los mexicanos y es coincidente con el descrédito promovido en su contra por la sociedad estadounidense a partir de las deportaciones de los años 30. De la situación de los México-americanos y el nacimiento de la chicanidad, trataremos en el siguiente apartado.

C) PANORAMA DE LA SITUACIÓN CHICANA. DE SLEEPY LAGOON A LAS HUELGAS DE CÉSAR CHÁVEZ.

"¿Quién es el extranjero en California? El que no lo es en ninguna otra parte del mundo; el que no lo es en la más inhóspita tierra que pueda imaginarse... Los norteamericanos pretenden darnos lecciones de humanidad y traer a nuestro pueblo la doctrina de la salvación para que nos podamos gobernar nosotros mismos, para respetar las tierras y mantener el orden. ¿Son estos mismos los que nos tratan peor que a esclavos?"³²

El anterior punto de vista, aparecido en un periódico en español editado por Francisco Ramírez, no es parte de los panfletos sesenteros de la lucha chicana. Se publicó en 1855, 100 años atrás, y a decir de Rodolfo Acuña, autor de *América Ocupada*, más importante que el hecho de que Ramírez fuera el campeón de la causa chicana a finales del siglo XIX, lo era que su periódico "ya reflejaba el descontento chicano por la justicia norteamericana" cuando apenas habían pasado unos años de la anexión de medio México a Estados Unidos.

Ese último país se desarrolló de una manera notable a lo largo del mismo siglo; no así los derechos humanos, los derechos de las minorías ni la situación de los México-americanos.

³¹ TATUM, Charles. *La literatura chicana*. SEP, México, 1986., p. 81

³² *El Clamor Público*, 19 de junio de 1855, en ACUÑA, Rodolfo. *América Ocupada. Los chicanos y su lucha de liberación*. Ediciones Era, México, 1976., p. 173.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Durante todo el siglo XX, la migración de mexicanos ha sido intermitentemente aceptada y repelida, según las necesidades de producción de los Estados Unidos. Para rechazarlos se les impuso a principios de siglo un gravamen de 8 dólares y se les exigió estar alfabetizados, cosa que los estadounidenses sabían que raramente los mexicanos podrían cumplir. Ante las trabas, estos comenzaron a ingresar ilegalmente.

Estas reglas aplicaban por temporadas: por ejemplo, el Acta de Inmigración de 1917 fue suspendida cuando los productores agrícolas, alarmados por la falta de mano de obra, solicitaron a su gobierno permitir la entrada de trabajadores mexicanos para no tener que pagar salarios más altos. Como las condiciones de vida mejoraban a consecuencia de que la Revolución Mexicana había terminado, y muchos mexicanos tenían miedo de ser reclutados para una guerra que no les pertenecía, regresaron voluntariamente a su país, lo que creó el pánico de los agricultores.

Para los años 20 la situación europea creó un fuerte flujo de migrantes que aumentó los recelos de la sociedad norteamericana. El movimiento nativista temía trastornos en el estilo de vida norteamericano y una nueva Acta de Inmigración se emitió en 1924, pero los intereses económicos de los Estados Unidos no coincidían con la postura de los nativistas. El gobernador de California, John Baker, expresó que si se ponían en práctica las leyes exclusionistas no habría más de mil mexicanos anuales que ingresaran a trabajar a Estados Unidos pues el 90 por ciento de los habitantes de ese país eran analfabetos.³³

Todas estas presiones se recrudescieron hacia 1929, cuando la Gran Depresión de los Estados Unidos hizo a los anglos buscar explicaciones -y soluciones- como la de que eran los extranjeros en su país quienes les quitaban empleos y vivían de la seguridad social-que pagaban los americanos, por lo que había que expulsarlos.

De 1924 a 1929 ingresaron legalmente a Estados Unidos 238,527 mexicanos. De 1930 a 1934 la cifra se redujo dramáticamente a 19,200, alrededor del 8% del lustro anterior.

³³ ACUÑA, Rodolfo. América Ocupada, Los chicanos y su lucha de liberación. Ediciones Era, México, 1976., p. 174.

1935 a 1939 bajó a 8,737, menos del 4% que diez años atrás. ³⁴ El racismo de los anglos contra los mexicanos llegó a extremos apenas similares a los de los nazis contra los judíos, como deja ver el siguiente texto, escrito por Roy Garis, de la Universidad de Vanderbilt, sobre los mexicanos:

"Su mente no va más allá de las funciones animales; comer, dormir y libertinaje sexual. En cada amontonamiento de casuchas mexicanas se encuentra la misma holgazonería, hordas de perros hambrientos, niños asquerosos con las caras llenas de moscas, enfermedades, piojos, excrementos humanos, hediondez, fornicación promiscua, bastardía, haraganería, peones apáticos e invasores de tierras, perezosos, frijoles y chile seco, alcohol, miseria general y envidia y odio al gringo. Esta gente duerme de día y merodea de noche como coyotes, robando todo lo que esté a su alcance, sin importarles que para ellos no sea de utilidad alguna... y a pesar de todo hay norteamericanos que claman porque sean traídos de México más de estos cerdos humanos" ³⁵

Quienes sustentaban tales opiniones se apoyaban en una pseudo ciencia, la eugenesia, que tuvo un enorme auge en las principales instituciones académicas estadounidenses, y que estudiaba las supuestas diferencias raciales. El Ku Klux Klan, por ejemplo, halló en las teorías sobre la inferioridad genética y biológica de los negros, todos los argumentos para el racismo, el exclusionismo, la segregación y la persecución de esa raza. Con base en la eugenesia otros grupos nativistas atacaron sistemáticamente a los extranjeros, particularmente si no eran blancos.

Uno de los aspectos de la vida del México-americano más atacado fue el cultural. En las escuelas, los niños mexicanos recibían todo tipo de agresiones contra sus costumbres y lenguaje. Se les castigaba severamente si se les sorprendía hablando español, idioma al que se calificaba como inferior y subdesarrollado. Se exaltaba la "cultura" estadounidense y se les empujaba a adaptarse al "american way of life" para poder vivir y gozar de los

³⁴ Ibid., p. 179.

³⁵ Ibid. p. 180.

beneficios de esa sociedad, a la que debían quedar eternamente agradecidos por acogerlos.³⁶

En respuesta, muchos mexicanos radicalizaron sus posiciones. Para defender a los latinos surgieron organizaciones como la Liga Protectora Mexicana (Kansas City, 1921, creada ante las amenazas de deportación en 1929), la Orden de Hijos de América (San Antonio, 1921, fundada para defender a norteamericanos naturalizados y nativos), la Liga de Ciudadanos Norteamericanos Latinoamericanos (LULAC por sus siglas en inglés, Harlingen, Texas, 1928) buscaba más que la defensa, la integración a EU de sus miembros, principalmente cubanos y puertorriqueños; el Movimiento Mexicano Americano, movimiento estudiantil de principios de los años 30 que desapareció porque casi todos sus miembros estaban en edad militar y no regresaron de la Segunda Guerra Mundial; el Congreso de los Pueblos de Habla Española, (Los Ángeles, 1938), también conocido como Congreso Mexicano porque los organizadores eran de esta nacionalidad, aunque acudieron españoles, puertorriqueños, cubanos y una mayoría de mexicanos.

Desde México se plantearon algunas políticas de apoyo a los mexicanos en aquel país, principalmente encabezadas por José Vasconcelos, quien había vivido el exilio en Estados Unidos y conocía la situación de sus compatriotas del otro lado, a pesar de que la suya era más bien privilegiada. Él proponía establecer escuelas mexicanas y programas culturales subvencionados por el Estado mexicano en Estados Unidos.³⁷ Su postura hispanófila y su odio a Estados Unidos lo hizo despreciar a los chicanos, que llamaba "pochos" y el programa propuesto tendría como fin evitar la "pochización" de los mexicanos.

Vasconcelos impugnó incluso a la Industrial Workers of the World (IWW), porque consideraba el internacionalismo contrario a los intereses de México y lo calificaba como "la conquista realizada sin disparar un cartucho" al eliminar fronteras en pro de las

³⁶ GÓMEZ QUINONES, Juan y RÍOS BUSTAMANTE, Antonio, *La comunidad mexicana al norte del Río Bravo*, en MACIEL R. David, *La otra cara de México. El pueblo chicano*, Ed. El Caballito, México, 1977, pp. 57-59.

³⁷ VASCONCELOS, José, *La Tormenta*, 1ª. Edición, Casa Botas, México, 1936, 10ª. Edición, Editorial JUS, México, 1970, pp. 356-357.

ganancias de la industria más fuerte, como si previera la globalización y el Tratado de Libre Comercio.

Incluso hubo una Unión Nacional Sinarquista que pretendía recuperar los territorios perdidos por México y se comprometió con la defensa de los intereses de los México-americanos contra la opresión.

Su plataforma era católico fascista de extrema derecha, disfrazada mediante un nacionalismo exagerado. Lograron reclutar varios miles de correligionarios y establecer unas 50 sucursales en territorio estadounidense. Su influencia llegó a ser significativa aunque no tuvo grandes alcances. Muchos de sus miembros fueron reclutados entre los México-americanos de mayor poder adquisitivo, que defendían intereses económicos y se identificaban con la fe católica.³⁸

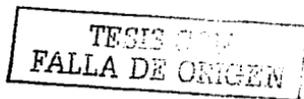
Con la Segunda Guerra Mundial (1939-1945) muchas de estas organizaciones entraron en crisis y desaparecieron, al dividirse el mundo entre las fuerzas fascistas y los Aliados. Para muchos México-americanos el conflicto representó la oportunidad de asimilarse definitivamente a su nueva nación y se alistaron al ejército estadounidense.

"Cientos de miles de mexicanos lucharon en todos los frentes aliados contra las potencias del Eje, en donde ganaron una gran cantidad de condecoraciones por heroísmo (...) Hasta en el Ejército norteamericano que supuestamente luchaba por la democracia, los soldados mexicanos afrontaron problemas engendrados por el chovinismo y el racismo. Originalmente se organizaron unidades mexicanas segregadas, aunque a los mexicanos se les dio 'la oportunidad' de 'elegir' entre una unidad integrada o una exclusivamente mexicana".³⁹

Con la Segunda Guerra Mundial hubo una gran escasez de mano de obra en Estados Unidos, que se cubrió con mexicanos, a quienes se permitió acceder a puestos que antes les habían estado vedados. Las mujeres ingresaron a las fábricas y en 1942 se firmó el Programa Bracero (renovado varias veces y finalizado en 1964), que permitió el ingreso

³⁸ GÓMEZ QUIÑONES, Juan, Op. Cit. , p. 62.

³⁹ Ibid. , p. 64.



legal de miles de trabajadores mexicanos. Tal situación provocó que la cultura y la población de origen mexicano se reforzaran.

Entre los jóvenes de origen mexicano que no se alistaron para la guerra por ser menores de edad, surgió un fenómeno cultural que les permitió buscar una identidad, un estilo de vida, lenguaje, valores y hasta una moda propia. Los pachucos tuvieron que enfrentar toda clase de agresiones raciales a pesar de la cantidad de mexicanos que estaban derramando su sangre para defender a Estados Unidos en el frente de batalla. Ser un adolescente chicano en los años 40 era prácticamente garantía de ser acosado, perseguido y descalificado como un delincuente.

De hecho, en México el fenómeno tampoco fue comprendido y se les conoció poco y mal. Vistos a través del personaje de Tin Tan y del *Laberinto de la Soledad*, de Octavio Paz, estos jóvenes fueron atacados por todos los frentes: la policía, la prensa y la sociedad anglosajona, los adultos México-americanos que veían en ellos un riesgo para su posibilidad de asimilarse, y hasta los intelectuales mexicanos.

"Los mexicanos han sufrido una repulsa menos violenta (que los negros en Estados Unidos), pero lejos de intentar una problemática adaptación a los modelos ambientes, afirman sus diferencias, las subrayan, procuran hacerlas notables. A través de un dandismo grotesco y de una conducta anárquica, señalan no tanto la injusticia o la incapacidad de una sociedad que no ha logrado asimilarlos, como su voluntad personal de seguir siendo distintos (...) El pachuco ha perdido toda su herencia: lengua, religión, costumbres, creencias. Sólo le queda un cuerpo y un alma a la intemperie, inermes ante todas las miradas. Su disfraz lo protege y, al mismo tiempo, lo destaca y aísla, lo oculta y lo exhibe."⁴⁰

Pocos autores han hecho tanto daño a los chicanos como Octavio Paz, quien era un empleado consular que desconocía a los chicanos y los descalificó sin comprenderlos: los tachó como pasivos, desdenosos, parias, hombres de ninguna parte, huérfanos de valedores y de valores, *clowns* imposables y siniestros, etc.⁴¹

⁴⁰ PAZ, Octavio. *El Laberinto de la Soledad*. Fondo de Cultura Económica. 1ª. Edición, México, 1950. Col. Popular. 3ª. Edición, México, 2000., p. 17

⁴¹ Ibid. pp. 17-19. Los adjetivos anteriores fueron entresacados de tres páginas de *El Laberinto de la Soledad*.

Luego se extiende en una descripción y análisis del traje del pachuco que en su caló llamaban "cortinas" o en inglés el "zoot suit" y que tanto irritó a los anglosajones.

Por increíble que parezca en el siglo XXI, 60 años atrás un grupo de adolescentes fue prácticamente linchado por la sociedad anglosajona no tanto por haberse resistido a unos marines que trataron de llevarse a sus novias y hermanas para divertirse con ellas, sino por la vestimenta que portaban y que les identificaba como "indeseables" y "antinorteamericanos".

"La respuesta de la policía de Los Angeles fue permitir que los supuestos 'pachucos' fueran maltratados por los militares, después de lo cual los jóvenes fueron golpeados y arrestados por la policía. Los periódicos de Los Angeles distorsionaron este suceso en el que los jóvenes mexicanos intentaron defenderse. Esto provocó varios días y noches de ataques de blancos a las comunidades de mexicanos y negros de Los Angeles, en los cuales la policía se mantuvo pasiva o apoyó a los sediciosos en su violencia masiva contra la comunidad mexicana. Esto se convirtió en un escándalo internacional cuando la prensa internacional (sic) incluso de las potencias del Eje, publicó este incidente. El gobierno mexicano exigió una investigación exhaustiva de este atropello y el gobierno de los Estados Unidos llevó a cabo una investigación que culminó en una excusa de las acciones de los sediciosos, intentando hacerlas pasar por sucesos fomentados por agentes fascistas y especialmente por sturquistas".⁴²

Esos hechos se conocen como los Motines Pachucos de 1943. Otra muestra de la persecución a la que fueron sometidos los adolescentes México-americanos fue el caso de Sleepy Lagoon, unas minas abandonadas en las afueras de Los Angeles en el sector chicano, donde el 1º de agosto de 1942 hubo una fiesta.

"La mayoría de los invitados (a la fiesta) eran chicanos. Hubo una pelea callejera ese mismo día temprano y habían golpeado a un miembro del club de la calle 38. Los miembros de este club asistieron a la fiesta en busca de sus enemigos. A la mañana siguiente, José Díaz, uno de los invitados, fue hallado muerto en un callejón cercano a la casa. No se encontró ninguna prueba para determinar la culpabilidad de los miembros del club de la calle 38. Díaz no

⁴² GÓMEZ QUIÑONES, Op. Cit., p. 66.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

presentaba heridas y podía haber sido muerto por un conductor anónimo. Sin embargo, la policía encarceló de inmediato a todos los miembros del club. Los periódicos difundieron con sensacionalismo la noticia. La policía violó flagrantemente los derechos de los acusados. Veintidos muchachos del club calle 38 fueron acusados de conspiración criminal. De acuerdo con el fiscal, cada uno de los procesados, aun cuando no tuviera nada que ver con la muerte de Díaz, podía ser acusado de su muerte, que según el fiscal, ocurrió durante la lucha en el rancho Williams".⁴³

Nuevamente la prensa angelina se dio a la tarea de exacerbar los ánimos de los anglosajones contra los adolescentes chicanos. El juicio al que fueron sometidos estuvo plagado de irregularidades que iban desde no permitir a los acusados bañarse, cortarse el cabello o rasurarse, a fin de que dieran una mala imagen que influyera en el ánimo del jurado, hasta sacar a relucir que "por ser descendientes de los aztecas, quienes supuestamente tenían la costumbre de sacrificar ¡30,000 víctimas diarias!", los chicanos eran crueles, no podían cambiar, sentían el deseo innato de usar cuchillos y hacer correr la sangre.⁴⁴

En 1943 se les dictó sentencia pero la evidente mala fe de sus jueces fue cuestionada incluso por algunos anglosajones. El comité en su defensa que encabezaba Carey McWilliams, periodista y abogado, fue hostigado, acusado de comunismo, investigado por actitudes antinorteamericanas, hasta que un tribunal de apelaciones concluyó que el primer tribunal había sido tendencioso, violó los derechos constitucionales de los chicos y los acusó sin que hubiera pruebas de un homicidio que al parecer fue atropellamiento.

En ninguno de esos casos se admitía que el racismo era el trasfondo de los problemas. Por ejemplo, cuando Eleanor Roosevelt afirmó que los "motines pachucos" habían sido causados por la tradicional discriminación contra los mexicanos, se la acusó de promover la discordia racial y de que sus declaraciones eran sospechosamente similares a la propaganda comunista. Los diarios de Los Angeles trataban de justificar a los marines con el argumento de que estos no iban contra una raza sino contra el modo de vestir de los pachucos. Cabe

⁴³ ACUÑA, Rodolfo. Op. Cit., p. 253.

⁴⁴ Ibid., p. 254

señalar que había en Estados Unidos una histeria anticomunista, y mucha inseguridad respecto a la postura que tomaría su vecino, México, respecto a Hitler, sobre todo a raíz del telegrama Zimmerman que trataba de lograr una alianza de México con el Eje, además de las actividades de espionaje que se realizaban en territorio mexicano.

El traje pachuco consistía en un pantalón extremadamente flojo en las piernas y ajustado en la cintura y los tobillos, donde una enorme valenciana de media vuelta subrayaba la figura de su portador. El saco era exageradamente largo, casi a las rodillas, y también muy holgado. Se acompañaba de una camisa de color contrastante, sombrero y zapatos bicolors, al estilo de los que aún se utilizan para bailar danzón. Relojes de leontina con cadenas doradas de metro y medio, para que pudieran salir de la bolsa del saco y entrar a la del pantalón, colgaban bajo la rodilla. Se trataba de una moda adolescente que a los jóvenes chicanos les permitía identificarse con sus iguales y distinguirse de los diferentes: el principio de toda búsqueda de identidad, contraria al crisol integracionista, el melting pot americano. De ahí el odio que generó entre los marines y la defensa que de estos hiciera la prensa.

Los hechos de 1942 y 1943 enseñaron a muchos mexicanos y México-americanos que nunca serían aceptados del todo en una sociedad racista, por más hijos que mandaran a la guerra o por más intentos de asimilación que pudieran hacer. El argumento de que la vestimenta del pachuco era la causa de que los marines les desnudaran, humillaran y golpearan en plena calle, para luego ser nuevamente golpeados y arrestados por la policía debido a que *"eran delincuentes antinorteamericanos que habían agredido a los marines con la insoportable visión de su traje"*, era tan grotesco que abrió los ojos a muchos que comenzaron a ver en el pachuco a un símbolo de identidad y de resistencia, según Acuña.

El final de la Segunda Guerra Mundial (1945), acabó por desilusionar a muchos México-americanos. Algunos regresaron del frente sólo para volver a la miseria y la discriminación. Los que por primera vez habían sido aceptados en empleos mejores que los

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

tradicionalmente asignados ya no estaban dispuestos a regresar a su antigua situación, y los menos lograron asentarse fuera de los barrios para acomodarse entre gente blanca.

El McCarthismo, iniciado en 1947 por el senador Joseph Raymond McCarthy y descrito por la enciclopedia Colliers como "un nacionalismo desconocido hasta antes de los 50", estaba en su apogeo. La Guerra Fría (1945-1989) que siguió a la victoria de los Aliados alimentaba con su persecución a los comunistas, las visiones tendenciosas de los nativistas. El reciente recuerdo de los llamados Motines Pachucos y el caso de Sleepy Lagoon dieron a los México-americanos los suficientes elementos para comenzar a organizarse y defender sus derechos, ya que la Constitución de los Estados Unidos no los incluía.

Unas de las primeras organizaciones fueron las Unity Leagues, que pretendían estimular la acción política entre los chicanos, más que realizar trabajo sindical o pelear por derechos similares a los de los blancos. Con base en ellas se crearon también las Organizaciones al Servicio de la Comunidad (CSO por sus siglas en inglés) en 1947, con la finalidad de lograr una mayor norteamericanización de los México-americanos, es decir, su asimilación.⁴⁵

Otra agrupación fue el GI Forum, (Foro de Soldados Rasos) creado en 1948 por el médico tamaulipeco Héctor García en Corpus Christi, Texas, una de las zonas de mayor discriminación contra los mexicanos, para defender a los chicanos veteranos de la Segunda Guerra. Estos habían regresado del frente para encontrarse con que seguían siendo *greasers* y no héroes de guerra, se les impedía afiliarse a la Veterans of Foreign Wars o a la American Legion o incluso se les negaba el derecho a ser enterrados junto con héroes de guerra blancos. En un año, se habían formado más de 100 GI Forums y hacia 1972 los había en 23 estados, con más de 20 mil miembros en total.⁴⁶

⁴⁵ ACUÑA, Rodolfo. Op. Cit., pp. 262-263.

⁴⁶ Ibid. p., 261.

Por supuesto estas organizaciones no fueron bien vistas por los estadounidenses. "Muchos activistas fueron encarcelados o deportados, o forzados a callar mediante amenazas o verdaderas represalias contra ellos mismos o sus familias."⁴⁷

En consecuencia, muchas de las organizaciones incipientes desaparecieron o se volvieron integracionistas. Otras fueron perseguidas y exterminadas y algunas más decidieron continuar su trabajo en la clandestinidad, a sabiendas de que la defensa de sus derechos los convertía prácticamente en delincuentes, comunistas y antinorteamericanos. Los años 50 fueron de persecución y hostigamiento contra México-americanos y mexicanos, y las deportaciones eran masivas pese a la vigencia del Programa Bracero con México. Como siempre, la entrada y salida de mexicanos de territorio estadounidense, respondía a las necesidades de mano de obra barata en tareas agrícolas y fabriles.

La era McCarthista significó para los chicanos uno de los peores momentos de la historia pues cualquier intento de exigir sus derechos, de denunciar las injusticias o incluso de organizarse, los hacía víctimas de acusaciones de comunismo, antinorteamericanismo y delincuencia, por parte de la House Committee on Un-American Activities (HUAC), presidida por John Wood, pero cuyo hombre fuerte era el senador Joseph McCarthy.

Aparentemente McCarthy enloqueció, pues se atrevió a acusar en abril de 1954 al Secretario de Defensa y con ello al Ejército de su país de actividades antiestadounidenses, por un supuesto encubrimiento de espías extranjeros del que nunca aportó pruebas, lo que le llevó a enfrentar un juicio donde el abogado Joseph Welch le hizo una pregunta que pasó a la historia. "¿No tiene Usted sentido de la decencia, señor?". Se le exculpó pero el senado no lo perdonó y poco a poco perdió influencia."⁴⁸

⁴⁷ GÓMEZ QUIÑONES. Op. Cit., p. 68.

⁴⁸ BENEDETTI, Mario, en "Lillian Hellman y otras conductas", artículo aparecido en el diario español El País el 9 julio de 1984 y publicado por el mismo autor en El desexilio y otras conjeturas Ed. Nueva Imagen, México, 1986, p. 86

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Mc Carthy murió en 1957, sin embargo el McCarthismo seguía vivo, pues el senador por Winsconsin dejó un adelantado discípulo suyo muy bien colocado en la política: el diputado Richard Nixon, que contentió en 1960 contra John F. Kennedy por la presidencia.

Kennedy era católico como muchos de los chicanos. Para esa década estos ya no podían seguir siendo ignorados o deportados en masa pues 85 % de ellos habían nacido en Estados Unidos y eran por tanto ciudadanos norteamericanos. La actuación de Nixon en el McCarthismo pesó mucho en el ánimo de la comunidad méxico-americana que se organizó en clubes llamados Viva Kennedy (en español) para registrar votantes. Si bien Nixon ganó muchos estados importantes, Kennedy se quedó con la Presidencia.⁴⁹

Hay que señalar que entre la comunidad anglosajona el catolicismo de Kennedy era un impedimento, al contrario que entre la comunidad chicana, en su mayoría identificada con esa religión. Su triunfo fue apretado: sólo tuvo unos 113 mil votos más que su oponente, con un padrón que superaba los 68 millones 600 mil votantes. Así, cada voto chicano fue fundamental para Kennedy.⁵⁰

Esa generación de méxico-americanos comenzaba a desarrollar una conciencia de que sus problemas eran los mismos en el suroeste, el noroeste y el oeste medio. "La necesidad de apoyo mutuo para todas las causas y organizaciones mexicanas pasó a primer plano y dio como resultado organizaciones nacionales que trabajaban en el ámbito internacional, estatal y local",⁵¹ y ello se debía en buena medida a que los sucesos de Sleepy Lagoon, los llamados Motines Pachuco y la represión McCarthista estaban muy recientes. Surgía en ese momento la lucha de los negros por sus derechos civiles, que sirvió de modelo a los chicanos.

Otro factor que fue determinante en la gestación de una conciencia sobre los problemas de la comunidad méxico-americana fue la publicación de los resultados de un censo de 1960,

⁴⁹ ACUÑA, Rodolfo. Op. Cit., p. 275.

⁵⁰ DEGLER, Karl N. Et. al. Historia de los Estados Unidos, la experiencia democrática, Ed. Limusa, México, 1991, pp. 614-615.

⁵¹ GÓMEZ QUIÑONES. Op. Cit., p. 71.

que reveló que de 3.5 millones de residentes legales del suroeste estadounidense con apellido español, casi el 30% vivía en casas deterioradas, contra el 7.5 de blancos en las mismas condiciones. Su ingreso per cápita era inferior en más del 50% al de los blancos y los años de educación que recibían eran muchos menos que los destinados a la raza dominante. A los méxico-americanos que aún creían que todo su problema era estudiar y hacerse de dinero para ser aceptados en la sociedad anglosajona, les quedó muy claro, ante la contundencia de las cifras, que el racismo no era sólo para los negros.⁵² Y precisamente el esquema a seguir fue el del Black Power, cuya versión chicana fueron los Brown Berets o Boinas Cafés, una agrupación surgida en 1967 en el este de Los Angeles fuera de las normas del sistema.⁵³

Hacia 1963 los chicanos obtuvieron aunque fuera por muy breve tiempo, la alcaldía de Crystal City, Texas. Posteriormente, la comunidad méxico-americana presionó para que se terminara el Programa Bracero, vigente desde los años 40, aunque su finalización fue decidida por México, ante las quejas por la explotación, maltrato y discriminación que recibían los braceros.

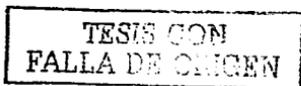
En tanto, un sindicalista de nombre César Chávez comenzaba a tomar cada vez más fuerza. Nacido en Yuma, Arizona, en 1927, había trabajado en la Community Services Organization (CSO) desde los años 50 y se había convertido en su director en Arizona y California hacia 1958. En 1962 trabajó con los agricultores y fue reelecto director de la CSO, y promovido a Delano, California, donde encabezó la United Farmworkers Organizing Committee, que luego se afilió a la United Farm Workers AFL-CIO.⁵⁴

Hijo de un sindicalista, Chávez conoció al sacerdote Donald McDonnell en San José, California. Éste le enseñó las encíclicas papales de León XIII, donde se defiende la actividad sindical y la justicia social. Luego fue presentado a Fred Ross y Saul Alinsky, de la CSO y la Industrial Areas Foundation (IAF) respectivamente. Posteriormente se

⁵² ACUÑA, Rodolfo. Op. Cit., p. 276.

⁵³ Ibid., pp. 286-287.

⁵⁴ KANELLOS, Nicolás. *Hispanic First*, pp. 146-147.



relaciono con Dolores Huerta, otra activista de filiación católica que bajo la guía del sacerdote McCullough habia formado la Agriculture Workers Association (AWA, 1950).

Su formación al lado de estas agrupaciones laborales y la visión de tan distintos agentes – los sacerdotes católicos McDonnells y Mc Culloughs, el activista judío Alinsky y la luchadora social Dolores Huerta- amplió su visión del movimiento que encabezaba. De tal diversidad fue probablemente de donde Chávez extrajo la idea de no usar el término chicano, pues éste lo hubiera constreñido a un solo sector poblacional, lo que no necesariamente le sería útil ante los múltiples compromisos adquiridos con organizaciones que no siempre eran o se ostentaban como chicanas.

El 16 de septiembre de 1965 (significativamente, aniversario de la Independencia de México), los trabajadores agrícolas liderados por Chávez estallaron una huelga que tuvo el apoyo de los activistas chicanos de otras organizaciones, quienes marcharon con ellos desde Delano hasta Sacramento "bajo la bandera mexicana, la bandera de huelga y la virgen de Guadalupe", símbolos de mexicanidad que no sólo reclutaron a más mexicano-americanos, sino que llamaron la atención de los medios de comunicación locales primero, de los internacionales después. De hecho, Chávez logró el apoyo de importantes personalidades y agrupaciones como Robert F. Kennedy y la Conferencia de Obispos Católicos de Estados Unidos.⁵⁵

El movimiento chicano comenzó en California pero poco a poco se extendió a otros estados. Muchos chicanos se sintieron identificados como una minoría cuyos derechos tenían que defender mediante la organización y el apoyo mutuo, y entre esos derechos estaba el respeto a sus orígenes mexicanos. Proliferaron periódicos, agrupaciones estudiantiles y laborales de chicanos. En ese contexto Chávez llamó a un estudiante de arte dramático para que creara un teatro que sirviera a los fines de su movimiento. Su nombre era Luis Valdez.

⁵⁵ ACUNA, Rodolfo. Op. Cit., p. 278.

D) LA BÚSQUEDA DE LA IDENTIDAD CHICANA A TRAVÉS DEL MITO DE AZTLÁN

La identidad se define, a decir de Gilberto Giménez, como algo que "se atribuye siempre en primera instancia a una unidad distinguible, cualquiera que ésta sea (...) es un predicado que tiene una función particular; por medio de él una cosa u objeto particular se distingue como tal de las demás de su misma especie".⁵⁶ A partir del concepto de distinguibilidad, Gimenez plantea una teoría de las identidades.

A decir de este autor, la **identidad individual** se forma por *la sanción o reconocimiento social* para que exista social y públicamente. No basta con que la persona se perciba como distinta bajo algún aspecto, también tiene que ser percibida y reconocida como tal. La identidad no es una esencia o atributo del sujeto, sino un valor relacional y subjetivo, que se afirma mediante la relación con otras identidades en un proceso de interacción social.

Ello implica muchas veces una relación desigual y por tanto acarrea al individuo luchas y contradicciones. A eso debe añadirse la narrativa biográfica o historia de vida, y la trayectoria social de la persona considerada, como miembro de una serie de colectivos a los que pertenece: familia, religión, nacionalidad, género, etc.⁵⁷

La **identidad colectiva** no se forma con la suma de identidades individuales, sino a través de entidades relacionales que se presentan como totalidades diferentes de los individuos que las componen. Esas entidades relacionales están constituidas por individuos vinculados entre sí por un común sentido de pertenencia, que implica compartir un núcleo de símbolos y representaciones sociales, y por lo mismo, una orientación común a la acción.⁵⁸ Si nos atenemos a esta definición, los chicanos carecen de tal orientación y por tanto, de identidad.

⁵⁶ GIMÉNEZ, Gilberto et. al. "Una teoría de las identidades sociales", en VALENZUELA ARCE, José Manuel (Coordinador) *Decadencia y Auge de las Identidades: cultura nacional, identidad cultural y modernización*. COLEF y Plaza y Valdés Editores, México, 2000, p. 47.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 48-50.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 59-60.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Por su parte, Antonio Prieto Stambaugh señala que existen tres tipos de identidad, la nacional, la étnica y la individual. Las tres implican la necesidad de identificarse con algo y como algo, para distinguirse de quienes no pertenecen al universo de prácticas y símbolos con los que el individuo se identifica, lo cual establece los límites de la propia identidad.⁵⁹

La definición de dichos límites nos lleva al reconocimiento de aquello con lo que *no* nos identificamos, lo que está afuera y a lo que llamamos lo "otro", por oposición a "nosotros" que significa lo que está adentro de nuestro universo. A este modo de identificación se le conoce como la "otredad", o alteridad.

Otra clasificación de la identidad es la de Robert Fossaert, citado por Patricia Casasa, según la cual existen dos tipos de identidades: las colectivas y las diferenciales. Las primeras corresponden aproximadamente a las mencionadas por Prieto: comunidad, etnia, nación, región, provincia y barrio. Las segundas se refieren a las estratificaciones económicas o de clase social.⁶⁰

Para entender la búsqueda de la identidad chicana hay que pasar por el problema de la identidad mexicana, mucho más complejo de lo que pudiera parecer a primera vista, debido a la enorme cantidad de estereotipos que existen sobre el mexicano en lo cultural, y su enorme diversidad de raíces étnicas.

Una vez tratado ese problema, hay que enfrentar los mitos de la sociedad estadounidense, al estilo del melting-pot que acrisola muchas cosas pero no a la raza, y que tampoco contempla la posibilidad de admitir diferencias. A todo ello hay que añadir las posturas hegemónicas que practican contra los chicanos las dos culturas y naciones, México y Estados Unidos.

⁵⁹ PRIETO STAMBAUGH, Antonio. Antes visuales transfronterizas y la deconstrucción de la identidad. Tesis para obtener el grado de Doctor en Estudios Latinoamericanos. Colegio de Estudios Latinoamericanos. FFyL-UNAM, México, 1998., p. 11.

⁶⁰ CASASA GARCÍA, Glorietta Patricia. Trenzaz y máscaras: El paradigma de la mujer chicano/tatina en Estados Unidos. Tesis para optar por el grado de Maestría en Estudios Latinoamericanos. FFyL-UNAM, México, 1996., p. 21.

Para el mexicano, el de la identidad es un problema grave y a medio resolver. Grave porque en su larga historia no se ha logrado consolidar un sentimiento de pertenencia entre los millones de mexicanos cuya diversidad hace que exista una enorme alteridad interna.

Ante los indios de las múltiples etnias del país, los mestizos somos "los otros". Los indios y los mestizos enfrentan el dominio económico y político de un 5% de población blanca, que es otra alteridad. En los libros de texto se ignora casi siempre la raíz negra que también conforma al mexicano por bajo que sea el porcentaje que representa.

Sin embargo, el mexicano actual no admite ni reconoce esos elementos, y piensa en su pueblo como algo surgido por generación espontánea. La búsqueda de la identidad del mexicano se ha hecho más bien a partir de estereotipos, algunos promovidos por los intelectuales y otros por el imaginario popular.

Si entendemos una etnia como el conjunto de seres humanos pertenecientes a una misma raza que comparten un origen, lengua, religión y cultura propios, sólo algunos grupos indígenas pueden catalogarse como etnias, pero jamás los mexicanos en su conjunto. Así, en México se carece de una identidad étnica: la variedad racial, lingüística y cultural de ciudades como el DF hace imposible fijar un origen étnico y menos aún un sentido de pertenencia por parte de los individuos. No es de sorprender entonces que los chicanos, producto de un pueblo sin etnicidad y parados en medio de un país que usa lo étnico como parámetro de valor social, anden a la búsqueda de una identidad sin que hayan adelantado mucho.

Entre los estereotipos a que hacíamos referencia, por ejemplo, está el lugar común de asumir que los mexicanos fronterizos se encuentran más transculturizados y tienen una menor "etnicidad mexicana" que los del resto del país. Un estudio realizado por el COLEF en 1983 reveló lo contrario: "Las calificaciones de etnicidad en las muestras de ciudades fronterizas controladas por sectores socioeconómicos fueron mucho más altas que las de

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

algunas ciudades del interior, así como la de la Ciudad de México, donde se encontraron los menores niveles de etnicidad".⁶¹

Según Villoro, una minoría puede reaccionar ante la agresión a su identidad mediante la resistencia a la cultura dominante, a través de una reafirmación excesiva de sus símbolos o con una imagen violentamente opuesta a la que el dominador trata de atribuirle; se vuelve entonces una identidad agresiva, subversiva. En esta opción podría enmarcarse el pueblo chicano que defiende su derecho a ser, sin integrarse.

La posibilidad contraria es que -como en México- la cultura del dominador, España en este caso, ya haya marcado profundamente la cultura tradicional y haya sido adoptada por lo menos por las clases dirigentes cuando no por la mayoría de la población, la búsqueda de identidad se refugia en la tradición, el inmovilismo y el rechazo a cambios o modernidades. Entonces la identidad adquiere un carácter reaccionario. En este sentido pueden enmarcarse los México-americanos integracionistas.⁶²

Con tal problema de identidad, no es raro que para los mexicanos que residen en Estados Unidos y más aún, para su descendencia, la dificultad de encontrarse a sí mismos a través de una identidad entendida como el sentirse identificado con algo y como algo, que ya mencionaba Antonio Prieto, resulte una tarea avasalladora. Más aún cuando uno de los elementos que dificultan describir el carácter del mexicano en lo referente a su pasado histórico es justamente "que el país tenga como vecino a una nación cuya estructura cultural tiene su origen en la Reforma."

Transplantados a otra cultura, con la que las diferencias son abismales, su propia otredad ante el entorno es evidente. Octavio Paz compara a mexicanos y estadounidenses:

"Ellos son crédulos, nosotros creyentes, aman los cuentos de hadas y las historias policíacas, nosotros los mitos y las leyendas. Los mexicanos mienten por fantasía, por desesperación o

⁶¹ BUSTAMANTE A. Jorge. "Etnicidad en la frontera México-Estados Unidos", en RUIZ, Ramón Eduardo y RUIZ, Olivia Teresa. Reflexiones sobre la identidad de los pueblos. COLBF, Tijuana, México, 1996., p. 45.

⁶² VILLORO, Luis. "Sobre la identidad de los pueblos" en RUIZ Ramón Eduardo, Op. Cit., p. 27 y 28.

por superar su vida sórdida; ellos no mienten pero sustituyen la verdad verdadera, que es siempre desagradable, por una verdad social. Nos emborrachamos para confesarnos; ellos para olvidarse. Son optimistas, nosotros nihilistas... los mexicanos son desconfiados; ellos alegres y humorísticos. Los norteamericanos quieren comprender; nosotros contemplar. Son activos, nosotros quietecitos.”⁶³

El chicano, conserve o no sus creencias religiosas (un catolicismo muy a la mexicana en el que la figura de Cristo pasa a un segundo plano, relegado por la figura emblemática de la Virgen de Guadalupe, estandarte de más de una batalla empezando por la Independencia y terminando por la campaña de Fox), utiliza la figura de la Guadalupana como símbolo, en contraposición a la cultura estadounidense.

Así, si el mexicano tiene problemas de identidad, la situación del chicano es peor, al ser su cultura mestiza al menos por partida doble, si no es que múltiple, y rechazada en ambos lados de la frontera. Esta situación lo convierte en un ser híbrido por excelencia, a decir de Prieto Stambaugh, entre lo indígena y lo europeo, lo tradicional y lo moderno, como mexicano, y entre lo mexicano y lo anglosajón como chicano.

Y en ese mundo anglosajón que lo devora al menor descuido, existe un equivalente del mestizaje, el melting-pot: “aunque la imagen que evoca es la de un gigantesco crisol dentro del que se funden todas las etnias, que dejan de existir y dan lugar a un nuevo producto: el all American man. Mientras que el mestizo presenta las huellas de su historia, el ‘americano’ la borra para proyectar su identidad hacia el futuro”.⁶⁴

Un estudio realizado por Martin Sánchez Jankowski entre 1,040 jóvenes chicanos de 17 a 19 años de edad, señala que en la actualidad la identidad debe adaptarse a cambios en la situación poblacional de los chicanos, e identifica al lenguaje como una de las variables más visibles cuando se habla de la identidad de grupos étnicos, porque implica normas, características y sobre todo un punto de vista sobre la realidad. No sólo sirve para que “los

⁶³ PAZ, Octavio. Op. Cit., p. 21-22.

⁶⁴ PRIETO STAMBAUGH, Antonio. Op. Cit., p. 17

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

miembros del grupo se transmitan información sino porque es un factor en la definición de la identidad del grupo".⁶⁵

El lenguaje fue identificado por ese autor como una herramienta política del nacionalismo cultural, pues el 19 por ciento de los jóvenes entrevistados aseguraron preferir el uso del español porque para ellos era un medio de resistencia ante la dominación anglosajona en el suroeste estadounidense, y un 42 por ciento consideraban que conservar la lengua española era un deber del nacionalismo cultural. (Cabe aquí subrayar que el idioma de uso corriente entre los chicanos es el inglés). Incluso compara la actitud política chicana de defender el idioma con el habla francesa en la zona *quebecoise* de Canadá, de tintes separatistas.⁶⁶ Hay que recordar que Miguel Abruch Linder identifica dos tipos de nacionalismo, uno institucional que tuvo pretensiones separatistas, y uno cultural, con pretensiones identitarias.⁶⁷

Si el lenguaje es un elemento importante en la identidad chicana, no es de extrañar que sea en la literatura, incluida la dramaturgia, que ocurre uno de los mayores esfuerzos de la comunidad por encontrarse. De ahí que el spanglish utilice términos peculiares del español como marcas de la identidad: "órale", "ésa", "ése", e incluso otras en las que conscientemente se juega con la gramática española aplicada a palabras inglesas, como en *Las dos caras del patroncito*, cuando el campesino se despide del público al terminar el Acto: "Ay los watcho".⁶⁸

Más aún, para evocar su pasado indígena, la literatura chicana acude a nahuatlismos "como huacales, coyote, zopilote, tlacuache, jicote, mitote, pinacate, mayate, guajolote, mole, pozole, huitlacoche (...) Añadir léxico amerindio representa un esfuerzo por recuperar la

⁶⁵ SÁNCHEZ JANKOWSKI, Marín. *City Bound: Urban Life and Political Attitudes among Chicano Youth*. University of New Mexico Press, Albuquerque, USA, 1990., p. 47

⁶⁶ *Ibid.*, pp. 62-63.

⁶⁷ ABRUCH LINDER, Miguel. *Movimiento Chicano: demandas materiales, nacionalismo y tácticas*. ENEP Acatlán, UNAM, México, 1979., p 78-80.

⁶⁸ SALAZAR PARR, Carmen. *Folklore and Literature. La Chicana in Literature.*, p. 174-175.

historia chicana y crear y recrear un mito chicano basado en sus cuatro progenitores: indios, españoles, mexicanos y anglosajones".⁶⁹

La españolización de términos en inglés, que muchos mexicanos ven como una prueba de la transculturización en los fronterizos y chicanos, es –según Jorge Bustamante– “un proceso de reafirmación étnica”. Nacionalizar el inglés hasta hacerlo irreconocible para los angloparlantes “indica que existe una ‘conciencia étnica’ entre los interlocutores y que han desarrollado una ‘etnicidad para sí’ suficiente como para ser identificados por el observador externo como miembros de una comunidad definida culturalmente.”⁷⁰ Bustamante ejemplifica si un joven fronterizo dice “ay te uacho a dos bloques de la marketa, ése”, se identifica y se hace identificable y no implica la transculturización del mexicano que hubiera dicho “I’ll see you two blocks away from the market”.

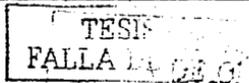
Néstor García Canclini explica que si en ambos lados de la frontera México-Estados Unidos hay más de 250 estaciones de radio y televisión en castellano, más de 1,500 publicaciones en español y un enorme interés por la literatura y música hispanas, no se debe solo a la existencia de un enorme mercado de 20 millones de hispanos, también se debe a que esa cultura produce películas como *Zoot Suit* y *La Bamba*, las canciones de Rubén Blades y Los Lobos, teatros de avanzada estética y cultural como el de Luis Valdez y artistas plásticos “cuya calidad y aptitud para hacer interactuar la cultura popular con la simbólica moderna y posmoderna los incorpora al *mainstream* norteamericano.”⁷¹ Y más aun, les otorga símbolos para buscar su identidad.

Desde hace varias décadas se está tratando de gestar una identidad chicana. Ello se debe a una búsqueda consciente de las propias raíces y a la invención de símbolos culturales que permitan unificar al pueblo chicano en torno a su propia mitología. Hacia los años 60 “se seleccionó el mito histórico de Aztlán, para aglutinarse culturalmente en torno a dicha imagen, conscientes de que era una construcción artificial, pero que podía ser real, lo que

⁶⁹ *Ibid.* p. 176-177.

⁷⁰ BUSTAMANTE, Jorge. Op. Cit., p. 44

⁷¹ GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Escencias sin territorio: Cultura de los migrantes e identidades en transición en Decadencia y auge de las identidades, cultura nacional, identidad cultural y modernización*. COLEF, Tijuana, México, 1992., p. 122-123.



los condujo a crear una serie de mitos subsecuentes, como por ejemplo, la imperiosa necesidad de rebelarse en contra de la opresión angloamericana." ⁷²

Aztlán es un mítico lugar que la leyenda ubica "en el norte de México", del cual decían provenir los aztecas o mexicas que poblaron la gran Tenochtitlán. La tribu salió de ese lugar por órdenes de sus dioses, quienes les señalaron una tierra prometida donde hallarían, un águila parada sobre un nopal, ubicado en un islote y el ave devoraría a una serpiente. Incluso, el nombre de aztecas es un gentilicio que significa gente o pobladores de Aztlán, por lo que la Historia Mínima de México corrige: se trataba de "un grupo insignificante que incorrectamente llamamos azteca, cuyo nombre debe ser mexicana". ⁷³

Aunque algunos historiadores han intentado determinar la situación geográfica de Aztlán, y han mencionado algunos lugares como posibles candidatos a cubrir ese mito, nunca lo han logrado. Es más, ni siquiera se tiene la certeza de su existencia y bien podría ser una invención de los propios mexicas. Su ambigüedad es tal, que resultó muy útil para las necesidades de identidad de los chicanos quienes lo reinventaron: Aztlán estaba en un lugar del norte de México, luego, podría ser California o todo Estados Unidos y por tanto ser su tierra original. Hay que recordar cuando Valdez afirma que el hombre blanco tiene 500 años en América y La Raza, 40 siglos.

Aún con la pérdida territorial de 1847, los mexicanos del otro lado simplemente estarían asentados en un lugar que desde siempre les perteneció. Luego, la elección de símbolos pertenecientes al imaginario prehispánico fue casi lógica, como la denominación de Aztlán para *el otro Estados Unidos* que habita La Raza, y el águila negra de trazo geométrico al estilo indígena.

Según Ruth Horowitz, los símbolos primarios de la afirmación política y cultural de la identidad chicana son la cultura de la comunidad, la solidaridad local y la relación entre comunidad cultural y orden social. Para ella el chicanismo simboliza la elección de

⁷² CASASA GARCÍA, Patricia. Op. Cit., p. 23.

⁷³ COSÍO VILLEGAS, Daniel et. al. Op. Cit. p. 21

elementos culturales mexicanos y estadounidenses en un proceso activo en el que la gente toma el control de sus vidas, con una visión crítica de las instituciones urbanas estadounidenses, mismas que también sirven al proceso de identidad chicano. "El chicanismo simboliza el deseo de no ser visto como negro (sic) ni como anglosajón o como pobre y necesitado, sino de ser él mismo: de guardar las tradiciones que trajeron desde México y demandar se garanticen sus derechos, se le respete en su calidad de trabajador residente en los Estados Unidos."⁷⁴

En ese contexto, los chicanos han tejido una vida rica en símbolos y valores, un orden moral que da significación e importancia a la vida comunitaria. "Hasta donde hemos visto, los símbolos, normas y valores pueden tener poderosos efectos sobre sus relaciones sociales".⁷⁵

Entre esos elementos se encuentra la religión, responsable de dar a los individuos una óptica de la realidad, una concepción ética y moral particularmente cuando se asocia a un grupo étnico.

"De hecho, la religión ha jugado un rol fundamental en la identidad chicana. Para ellos, la vida religiosa en México y el suroeste estadounidense, históricamente ha estado determinada por la Iglesia Católica Romana (...) En términos de identidad étnica es uno de los factores que distinguen a la población mexicana de su rival, la población anglosajona de origen europeo y mayoritariamente protestante".⁷⁶

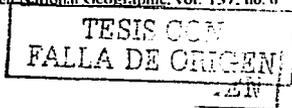
"La Iglesia (Católica), el idioma español y una rica herencia hispánica une a los México-americanos, un pueblo que crece en número, en orgullo y fuerza" señala el periodista Griffin Smith, luego de relatar el caso de una pareja chicana que "nació en América pero es muy mexicana" y cómo apoyaron la construcción de su templo.⁷⁷

⁷⁴ HOROWITZ, Ruth. Honor and the American Dream. Community Culture and Locally Rooted Identities. p. 219.

⁷⁵ *Ibid.* p. 221.

⁷⁶ SÁNCHEZ JANKOWSKI, Martín., pp. 64-65

⁷⁷ SMITH, Griffin. The Mexican Americans, a People on the Move, en National Geographic, vol. 157, no. 6 Washington, D. C., USA. June, 1980., p. 781.



Por supuesto, muchas de las manifestaciones religiosas y políticas de la identidad chicana han estado fuertemente unidas, si no es que concatenadas, a las actividades artísticas. La necesidad de estar consciente de sí mismo y de su circunstancia respecto a los otros "son el *sine qua non* de la búsqueda de la identidad del chicano en la literatura".⁷⁸ Por eso, el espejo se convierte en un *leit motiv* de la literatura chicana que incluso suscita un juego de reconocimiento-ocultación, del espejo de *Yo soy Joaquín* a la máscara del teatro chicano.

La práctica del ocultamiento es también una defensa ante los ataques de las culturas hegemónicas de procedencia. El geógrafo británico John W. House señala que "en los barrios miserables de ambos lados de la frontera, la cultura mexicana de la pobreza es endémica, y el estilo de vida chicano es un culto de supervivencia".

Del lado mexicano, José Vasconcelos renegó del pochismo en toda su obra, desde el Ulises Criollo y La Tormenta hasta la Raza Cósmica, mientras Manuel Gamio escribía hacia los años 30 del siglo XX una crítica a los mexicanos de Minnesota por haber absorbido elementos de la cultura estadounidense, particularmente en el aspecto material.⁷⁹ Ya no es necesario recordar el punto de vista de Octavio Paz sobre el Pachuco.

Con lo dicho sobre identidad podemos concluir que en la lucha de los chicanos por definirse a ellos mismos, han logrado crear una serie de mitos, símbolos, normas y valores, basados en el pasado histórico mexicano, y expresados en su cultura comunitaria (el barrio), en las relaciones que tal comunidad les impone y por las que crean su sentido de pertenencia (La Raza), la religiosidad y el arte, en particular la literatura y el teatro.

⁷⁸ VILLANUEVA, Tino. Op. Cit., p. 201.

⁷⁹ Artículo sin firma "Border Culture" en The World & I. Revue. Mayo, 1987., pp. 479-482.

CAPÍTULO II

EL TEATRO CHICANO EN LA ERA DE ACUARIO

El teatro chicano surgió a mediados de la década de los 60, una época de cambios violentos y contradicciones. Las artes habían sufrido la censura del senador Joseph Mc Carthy desde la década anterior y la histeria anticomunista todavía era importante, aún después de su muerte. Su postulado "ser diferente es ser indecente", hizo que amplios sectores de la sociedad estadounidense practicaran un conservadurismo férreo, al que consideraban como la actitud más norteamericana.

Ser chicano en los 60 no era fácil pues el racismo estaba en su apogeo. El Ku Klux Klan terrorizaba a los negros, el gobierno de Estados Unidos intervenía en naciones latinoamericanas como Guatemala y la Guerra Fría pasaba por uno de sus peores momentos. Todo lo que fuera percibido como extranjero o extraño al *american way of life* (los chicanos incluidos) era motivo, por lo menos, de desconfianza.

Pese al activismo de la ultraderecha anglosajona, o tal vez gracias a él, el *modo de vida americano* era cuestionado. Los estudiantes negros organizaban protestas. Vietnam empezaba a convertirse en un dolor de cabeza para las fuerzas norteamericanas —que habían reclutado a muchos miembros de las minorías— y Corea no se quedaba atrás. La pequeña isla de Cuba acababa de declararse comunista, los jóvenes norteamericanos se negaban a ir a Vietnam, mientras adoraban ídolos musicales venidos de Inglaterra, se declaraban *hippies* y viajaban a México para consumir peyote.

En las naciones socialistas se gestaban movimientos que buscaban sacudirse la hegemonía soviética; un católico de ascendencia irlandesa, John Fitzgerald Kennedy, ganaba la Presidencia de los Estados Unidos sólo para ser asesinado a la mitad de su mandato, y la rebeldía de los jóvenes en todo el mundo hacía prever la Primavera de Praga, el Mayo Parisino y la Matanza de Tlatelolco.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Los jóvenes de todo el mundo desechaban las ideologías dominantes y –en el último arranque de romanticismo de la humanidad– pretendían lograr la paz, y no la guerra, con el poder de las flores. Las artes sirvieron a fines políticos y los cantantes de protesta surgían aún en Estados Unidos, donde una joven de apellido hispano, Joan Báez, atraía a los hijos de la sociedad WASP (White, Anglo-Saxon, Protestant). La llamaron la Era de Acuario y pese al pacifismo promovido por los movimientos juveniles, fue tal vez una de las etapas más violentas de la historia moderna.

En ese contexto, los chicanos no tenían un panorama alentador. En el ámbito laboral el año de 1965 resultó crucial para la reivindicación de sus derechos. El líder sindical César Chávez inició una huelga que incluía un boicot contra la contratación de trabajadores filipinos, traídos para cosechar uvas en sustitución de los mexicanos. Tras crear la United Farm Workers of America (UFWA), su movimiento adquirió un carácter simbólico en la lucha por la justicia social para los *hispanos*.¹ (Chávez se resistía a usar el término chicano por estrategia política, a pesar de ser él mismo chicano, porque creía que hispano era más inclusivo y útil para sus fines).

El contexto en que se desarrolló el movimiento de Chávez le atrajo múltiples adhesiones, inclusive de estadounidenses blancos. Para la UFWA el espaldarazo de un Kennedy era muy importante, pero el verdadero motor de los agricultores estaba entre los propios chicanos. Con el propósito de educar, politizar y hacer conciencia entre “La Raza”, pidió apoyo a Luis Valdez, considerado actualmente el padre del teatro chicano y uno de los máximos exponentes de las artes escénicas por sus creaciones cinematográficas.

A) LUIS VALDEZ Y SU APOYO A CÉSAR CHÁVEZ

Luis Miguel Valdez nació en 1940 en el Valle de San Joaquín, California, en el seno de una familia campesina cuyos padres eran de origen yaquí, una etnia indígena del estado mexicano de Sonora, y se dedicaban a la cosecha de algodón, frutas y legumbres.

¹ KANELLOS, Nicolás. *Hispanics First*. Op. Cit., p. 147.

Su educación estuvo marcada por los continuos cambios de escuela que imponía la situación migratoria de su familia. Pese a que no había logrado adaptarse a un colegio cuando ya lo estaban cambiando a otro, fue capaz de continuar sus estudios, mientras apoyaba a su familia en las labores del campo.² La infancia de Luis Valdez no fue en lo absoluto fácil.

Su primer contacto con el teatro fue en la primaria, donde se le asignó el papel de chango en una función escolar. Sin embargo, no lo pudo representar porque su familia tuvo que mudarse antes de que Luis diera la primera función "pero él jamás perdió su decidido interés en la escena." Al poco tiempo empezó a organizar funciones teatrales en la escuela y montó un teatro de títeres en el patio de su casa.³

Aunque estudiaba, trabajaba como peón y se daba tiempo para hacer teatro, todavía tuvo la capacidad de obtener una beca para la Universidad Estatal de San José, donde estudió inglés y literatura dramática, gracias en buena medida a su participación en las producciones dramáticas en la High School. Sin graduarse aún de licenciatura escribió una obra que según Jorge Huerta se llamaba "El robo", y según Charles M. Tatum "El ladrón", con la cual ganó un premio que inauguró su carrera como dramaturgo, director, actor y cineasta.

Se unió a la compañía *San Francisco Mime Troupe*, que hacía teatro callejero, contestatario, subversivo u obsceno según algunos autores. En el nombre incluía una referencia militar (tropa) que denotaba su posición política. Era parte de la corriente *underground* del teatro estadounidense de los 60, denominada *Off Broadway*, por contraposición al gran teatro comercial de musicales color de rosa.

La ideología de Valdez sin duda recibió una enorme influencia de la compañía teatral a la que perteneció. "La San Francisco Mime Troupe inventó la denominación de teatro de guerrilla hacia 1960 para designar un teatro político, que con muy pocos elementos capte al

² HUERTA A. Jorge. Del templo al pueblo: el teatro chicano de hoy, en MACIEL, David (compilador). *La otra cara de México: el pueblo chicano*. Ed. El Caballito, México, 1977, pp 316-317.

³ TATUM, Charles. *La Literatura chicana*. Ed. SEP, México, 1986., pp. 81-82

público por sorpresa. Tratan temas como el servicio militar, la guerra, la ecología, la liberación de la mujer... Su gran éxito lo refrenda el hecho de que sean perseguidos por el FBI y la CIA. Sus frecuentes arrestos y el hecho de ser considerados subversivos es quizá lo que alienta su espíritu de lucha.”⁴ Eran actores comprometidos políticamente, cuyo fin nunca era sólo estético y que como otras compañías norteamericanas que abordaremos posteriormente en detalle, vivían en comuna dentro del propio teatro, muchas veces habilitado en un garage, y más que actores eran creyentes del teatro.

Luis Valdez aceptó apoyar la huelga de cultivadores de la vid en Delano, California, encabezada por César Chávez. Lo aprendido en la San Francisco Mime Troupe (“llegar, representar, conmocionar y huir”) y su experiencia personal como peón agrícola, le dieron los elementos para desarrollar un teatro que sirviera a los fines políticos de la Asociación Nacional de Trabajadores del Campo, como le solicitó Chávez.

Según Alfredo Michel, la San Francisco Mime Troupe le permitió a Valdez conocer “la importancia de la interpenetración de público y espectáculo, después de una educación formal en teatro y un viaje a la Cuba revolucionaria de 1962 que lo convenció del poder persuasivo del escenario”⁵

Valdez fue a Delano, California, centro de operaciones del movimiento, para encontrarse con Chávez. Ahí fundó El Teatro Campesino.

“(Una) compañía ambulante para, por y de los trabajadores agrícolas (...) Nació a consecuencia de la huelga de la vid en aquella población, como método para enseñar a los vendimiadores emigrantes iletrados –la mayor parte de los cuales no hablaba inglés y desconocía lo que significaba una huelga- a organizarse para conseguir un salario más justo. Los actores se reclutan entre los trabajadores, no usan un texto predeterminado y todas las representaciones se desarrollan a través de la improvisación o de esquemas muy reducidos.”⁶

⁴ Nuevos rumbos del Teatro, Biblioteca Salvat Grandes Temas, Salvat Editores, Barcelona, España, 1973, p. 104.

⁵ MICHEL, Alfredo. El Teatro Norteamericano. Ed. Instituto Mora, 1ª. Edición. México, 1993, p. 198.

⁶ Nuevos rumbos del Teatro, Op. Cit. p. 97-98.

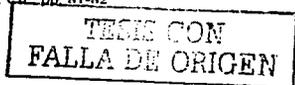
Esas características no surgieron con el proyecto, sino con la práctica. Durante una asamblea de huelguistas efectuada en la cocina de una de las empresas tomadas por ellos, Valdez intentó un discurso ante los asistentes, apenas una docena de apáticos y desinteresados paristas. La retórica surtió poco efecto, y en un acto que hoy podría parecer de desesperación pero que según algunos autores ya iba preparado, Valdez narra como pintó cartelones donde se leía "Huelguista", "Esquirol", "Patrón" y pidió a algunos de los asistentes que se los colgaran al cuello y que se comportaran conforme al rol asignado. Tras un poco de resistencia, los trabajadores accedieron.

Una hora después la cocina estaba abarrotada. Los agricultores exigían a gritos que se les dejara participar. Abucheaban las intervenciones de "Patrón" y "Esquirol", y aplaudían las de "Huelguista" mientras a gritos le decían cómo defenderse. Esos fueron los humildes inicios —una obra improvisada, con actores improvisados, en un escenario improvisado— de un fenómeno teatral que trascendería las fronteras de California primero, las de Estados Unidos después, y luego las del propio arte teatral, para devenir en cine.⁷

"Todo lo hizo Valdez para sostener económicamente la huelga", asegura Tatum. Las primeras representaciones de El Teatro Campesino no respondían a un esquema sino a la experimentación. Pronto fue obvio que trabajar con parlamentos memorizados como en el teatro tradicional sería casi imposible cuando algunos actores ni siquiera sabían leer. También descubrieron que la capacidad de concentrarse en una sola historia disminuía conforme se alargaba la representación. El conocimiento universitario de Valdez, su formación práctica en la Mime Troupe y su sensibilidad hacia el grupo social del que provenía, le permitieron encontrar fórmulas eficientes para solucionar esos problemas.

Así, las puestas en escena iniciales se realizaron a fuerza de improvisación, luego de acordar quién era qué personaje, cómo se tenía que comportar y cuál sería la anécdota central sobre la que se desarrollaría la representación. Su duración era de unos diez o quince minutos y este tiempo tan breve determinaría después la construcción de un género

⁷ VALDEZ, Luis, citado por TATUM, Charles. Op. Cit. pp. 81-82



teatral propio, el Acto, donde convivían la *Comedia dell'arte*, la carpa mexicana, el Off Broadway y las vanguardias europeas.

"Sus esfuerzos inspiraron a los jóvenes activistas chicanos a través de todo el país a usar el teatro como herramienta de organización estudiantil, comunitaria y laboral (...) Fue así como Valdez convenció a campesinos y estudiantes de El Teatro Campesino a dramatizar los problemas de los trabajadores agrícolas. La publicidad y el éxito obtenidos por la compañía produjeron la espontánea aparición de un movimiento teatral chicano a nivel nacional." *

Las características de El Teatro Campesino, la primera compañía teatral chicana, se fueron definiendo sobre la marcha. Los especialistas coinciden en que una de ellas fue su absoluto radicalismo. A decir de Carlos Morton, dramaturgo chicano, Valdez "Organizó El Teatro Campesino en 1965 como un teatro de *agitación propagandística* para la unión de campesinos de Caesar Chávez (sic)." ⁹

Por su parte, el investigador mexicano Miguel Abruch Linder señala:

"El Teatro Campesino y su creador, Luis Valdez, son de algún modo más nacionalistas que el movimiento en sí, tanto en términos de un nacionalismo cultural como de un nacionalismo institucional desarrollado posteriormente. (...) El Teatro Campesino, este apéndice nacionalista del movimiento de Chávez, no refleja, sin embargo, la posición de todos los trabajadores del movimiento." ¹⁰

Las diferencias entre la opinión de los teatristas y los líderes políticos del movimiento produciría a la larga una separación que no puede calificarse como ruptura. Pero en tanto eso sucedía, los dos primeros años de El Teatro Campesino sirvieron para conceptualizar los métodos de creación, escenificación y difusión de mensajes políticos. Sin recursos para

* KANELLOS, Nicolás. Op. Cit., p. 313.

⁹ MORTON, Carlos, et. al. Estados Unidos: Sociedad, Cultura y Educación. CISAN, UNAM, México, 1991, p. 100. El subrayado es mío.

¹⁰ ABRUCH LINDER, Miguel. Movimiento chicano: demandas materiales, nacionalismo y tácticas. ENEP Acatlán, UNAM, México, 1979., p. 31-32

el montaje, las primeras obras fueron representadas sobre la plancha trasera de los camiones de carga, habilitados como escenario.

Por el carácter ambulante de El Teatro Campesino, no sólo era caro sino también poco práctico el uso de escenografías. No era raro por lo tanto que la representación tuviera como fondo una cortina, una manta en la que se pintaba el águila azteca que representaba al movimiento político, o una tela con algún letrero alusivo a la lucha de los trabajadores. También se carecía de vestuarios y maquillajes, y la caracterización de los personajes se continuó haciendo con letreros colgados al cuello de los actores y con máscaras de papel maché (cartonería) elaboradas por ellos mismos.

El Teatro Pobre de Jerzy Grotowski, era entonces una de las vanguardias teatrales más famosas, que proponía prescindir de todo el efectismo teatral (vestuarios, maquillajes, tramoya, iluminación, musicalización, etc.) para concentrarse sólo en el trabajo de los actores. Con un enorme humor, El Teatro Campesino, carente de esos elementos por pobreza y no por esnobismo o búsqueda, se autodenominó "teatro rascuache", una categoría del léxico mexicano que se usa para referirse más que a la pobreza, a la miseria.

Los temas de su dramaturgia siempre debían estar relacionados con la problemática laboral campesina. Aunque se considera como la primera obra teatral chicana a "La cabeza reducida de Pancho Villa", escrita en 1963 por Valdez siendo aún estudiante, y producida por el departamento de teatro de la Universidad Estatal de San José, el teatro que produjo para el movimiento de César Chávez no podía darse el lujo de hablar sobre los demás problemas que tenía entonces la comunidad chicana.

La utilidad secular del teatro, la catarsis, sirvió bien a los fines de la huelga.

"El drama del conflicto (laboral) proyectó la causa hacia la conciencia nacional. Pero había también la necesidad de dramatizar el conflicto para los propios trabajadores, y esto fue hecho por Luis Valdez, un entusiasta, camorronero revolucionario, aficionado a fumar habanos que creó El Teatro Campesino. Este era un teatro de guerrillas, un teatro callejero. Sus rústicos y satíricos 'actos' reducían la grandeza de

TEATRO CON
FALLA DE ORIGEN

las empresas agrícolas a una escala ridícula. El teatro daba oportunidad a los campesinos de dejar escapar su furia; podían reír, aplaudir y empezar a verse a sí mismos como algo más que indefensos peones del campo. Y en el proceso, podrían absorber algunas de las ideas revolucionarias de la huelga y de la organización del poder campesino.”¹¹

Es innegable que el diminuto movimiento teatral chicano de los inicios creció gracias a la capacidad de Valdez para definir, crear y promover una forma de teatro popular, y prácticamente toda la literatura al respecto hace de la vida de este dramaturgo y director, la historia misma del teatro chicano. Sin embargo no todos están de acuerdo al respecto. Si bien el teatro chicano que surgió por todo Estados Unidos lo tomó como modelo, desarrolló también propuestas propias. Hay quien difiere de la concepción que hace de Valdez un sinónimo de teatro chicano

“Este libro narra la historia del colectivo El Teatro Campesino, que no es lo mismo que la historia de Luis Valdez, ni la historia de la producción teatral de la compañía, posterior a los años 80 (...) La historia de la compañía ha sido construida como la historia de la vida y tiempo de Luis Valdez, debido a una estructura jerárquica de dominación masculina que reproduce las tendencias opresivas dominantes de la sociedad.”¹²

Mientras para unos Valdez es un icono, hay una minoría que le acusa de clasismo y sexismo, como veremos más adelante.

B) EL TEATRO CAMPESINO Y LA CREACIÓN DE UN GÉNERO TEATRAL: EL ACTO.

Las raíces del teatro chicano no son meramente laborales. No se debe olvidar que Luis Valdez poseía conocimiento académico del arte teatral. Se nutrió por supuesto de las vanguardias europeas (Brecht, Artaud, Grotowski) pero como el aspecto político era

¹¹ TAYLOR B., Ronald. Chávez. Edamex, México, 1979. pp. 182-183. Subrayados del autor.

¹² BROYLES-GONZALEZ, Yolanda. El Teatro Campesino: Theater in the Chicano Movement. Introduction. University of Texas Press, USA, 1994., pp. xii-xiii

fundamental, debía buscarse en las formas de expresión teatral mexicanas los elementos que permitirían a sus destinatarios —campesinos de origen mexicano— aceptar y asimilar el mensaje que se les enviaba. Al no ser suficiente, Valdez también integró a su creación antiquísimos elementos procedentes de la escena medieval, en un género denominado Acto.

“Valdez prefería llamar un acto a esta forma dramática, en lugar de un argumento teatral, porque tendría más sentido para un auditorio de habla hispana. Definido simplemente, el Acto es una representación improvisada y breve, de diez a quince minutos, destinada, según las palabras de Valdez, para inspirar a los oyentes sobre la acción social, iluminar determinados puntos de los problemas sociales, satirizar a la oposición, mostrar una posible solución y expresar lo que siente la gente.”¹³

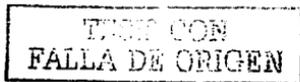
La creación del Acto fue consecuencia de la decisión de Valdez de apoyar la huelga de cultivadores de la uva en Delano, California, en 1965. Es decir, el origen de este género teatral deriva de una intención política y didáctica más que estética, aunque no puede evadir la obligación de definir técnicas y temáticas dramatúrgicas, estilos de actuación y modos de representación simbólica.

“El acto combina las características de diversos géneros dramáticos, y puede actuarse prácticamente en cualquier lugar; se apoya por lo común en la pantomima y su acción puede cambiar geográficamente sin necesidad de cambios de escenario; a menudo se sirve de máscaras y es bilingüe. Los actos surgen de la efectividad política.”¹⁴

En una entrevista realizada en San Juan Bautista, California, por el periodista Rafael Molina, con motivo de los 35 años de El Teatro Campesino, Luis Valdez explicó que todos los elementos de la vida cotidiana de los huelguistas se convirtieron en materia prima para sus Actos.

¹³ VILLANUEVA, Tino. Chicanos. Ed. FCE, Col. Tierra Firme. México, 1994., p. 142

¹⁴ *Ibid.*, p. 137



"Cuadros, pasquines, autos, entremeses, todo se oía demasiado intelectual. Empezamos a llamarlos Actos por falta de una mejor palabra, por falta de tiempo y de interés de tratar de sonar como los clásicos españoles. De todas maneras, éramos Raza, ¿quién se iba a fijar?"¹⁵

Más adelante nos referiremos a los aspectos políticos del Acto, aunque la estética del Teatro Campesino y el chicano estén concatenadas a su función política, al menos al principio. Por ahora, nos centraremos en los aspectos estéticos, aunque resultará inevitable en algunos momentos tocar aspectos como censura y lenguaje con toda la carga política que implican.

1. EL ACTO DESDE UN PUNTO DE VISTA ESTÉTICO

Las limitaciones económicas y culturales de El Teatro Campesino también determinaron muchos de los aspectos estéticos del trabajo de la compañía. Uno de los principales fue el retomar algunas técnicas de la Commedia dell'arte, una forma teatral italiana que tuvo lugar durante el final del medioevo y parte del renacimiento en Italia, que a su vez rescataba elementos del teatro en la antigua Roma.

El teatro romano se había caracterizado por personajes fijos entre los que se destacan Pappus, Maccus y Boccus, quienes aparecían en una y otra obra. La Commedia dell'arte a su vez generó tipos fijos, algunos de los cuales aún son reconocidos por el público: Ruzzante, Arlequin, Polichinela, Pantaleón, y Colombina, cuyas características permanecen inmutables de una obra a otra. Eso es el inicio de los arquetipos, en cuya personalidad sobresale un rasgo de carácter que no requiere fundamentos y representa una pasión universal del ser humano: el villano es villano porque sí, sin que medie una explicación sobre su pasado o las vivencias que lo llevan a ser *malvado*.

Otro tanto pasa con el teatro chicano, que hace uso de personajes arquetípicos que representan clases sociales enteras: el patrón, el huelguista, el esquiro, son respectivamente

¹⁵ MOLINA, Rafael. Reencuentro con el origen, Teatro Campesino: 35 años. Periódico Reforma, sección El Ángel, p. 9, 12 de noviembre de 2000.

el capitalismo explotador, al trabajador explotado, al lumpen que traiciona a su clase social, en cualquier conflicto laboral del mundo.

"Del mismo modo que la comedia del arte tiene sus propios caracteres (...) los actos han desarrollado los suyos: Super Sam, el arrogante policía blanco que representa las diversas instituciones represivas de la ley; el Patrón, que explota a sus trabajadores fingiendo ser su amigo; los Vendidos, que rechazan su identidad cultural mexicano-norteamericana y que son amenazados por los que no la tienen; el Coyote, que contrata mano de obra y cínicamente explota a sus compañeros chicanos, para medro personal; el Esquirol, que es importado de México para quebrantar huelgas al ofrecerse a trabajar por un salario exiguo, o que cruza las filas de los huelguistas que protestan; los Huelguistas, que forman grupos de manifestantes con sus carteles, y que se comprometen a buscar la mejoría de las condiciones de trabajo en los campos agrícolas de California y el suroeste; Juanito Raza (conocido también como Johnny Pachuco), caracterizado como la pobre y miserable víctima de la explotación. También se representan caracteres abstractos, como la Muerte, el Templo, la Defensa General, la Unión y el Invierno."¹⁶

Característico del teatro griego es el uso de las alegorías, personajes imposibles por abstractos, como la riqueza, representada en el Pluto de Aristófanes como un ciego que reparte los bienes de manera injusta por no ver a quién se los da. De Grecia a Roma y de ahí al teatro universal, las alegorías han sido utilizadas en distintas épocas y corrientes de la dramaturgia europea.

Otro tanto hizo el Teatro Campesino. En 1966, con la obra "La quinta temporada", se usaron los arquetipos y las alegorías de modo simultáneo. El arquetipo era Don Coyote, un contratista de mano de obra que llevaba chicanos a los cultivadores, mientras que se introducían los personajes alegóricos de Invierno, Verano, Otoño y Primavera, que los campesinos podían identificar fácilmente con las temporadas de siembra, cosecha, mayor o menor oferta de trabajo para ellos y por tanto mejores o peores condiciones económicas para sus familias.

¹⁶ TATUM, Charles. Op. Cit., pp 84-85

La capacidad de traducir tales conceptos en experiencias visuales fue fundamental en el trabajo de El Teatro Campesino.

"La camisa del actor Verano estaba cubierta de dinero para representar su importancia monetaria para el labriego, quien debe aprovechar esta estación a fin de ganar lo suficiente para sobrevivir el resto del año. El Invierno, que es representado con monstruosas proporciones, a menudo acarrea hambre y enfermedad. Al finalizar el acto, las otras tres estaciones se convierten en Templos. Unión y La Raza, para exponer la esperanza de los campesinos de que, en lo futuro, el Invierno no presentará un rostro tan ominoso." ¹⁷

La mejor manera de caracterizar tanto a los arquetipos como a las alegorías, es a través de las máscaras, cuyo uso en el teatro viene desde Grecia, de donde pasa a Roma, y de ahí a la Italia medieval pero también a los teatros ingleses y españoles. En México el uso de las máscaras ya existía desde el tiempo prehispánico, y no sólo con fines teatrales sino rituales, místicos, guerreros, etc. Baste recordar a los caballeros águila y los caballeros tigre de nuestra cultura antigua.

En la Commedia dell'arte, las máscaras "permitían que un joven representara, digamos, al anciano Pantaleón..., y envejeciera haciendo ese papel, así como que el joven Arlequin fuera ejecutado por un actor que peinara canas." ¹⁸ La tradición de las máscaras mexicanas y españolas dio una mezcla singular que se refleja en la diversidad de máscaras artesanales que es posible encontrar hoy en México, realizadas con los materiales que cada comunidad tenga a la mano: madera, cuero, palma tejida, metal, barro, cartonería, piedra...

Así, no extraña que desde sus primeras representaciones el teatro chicano optara más por las máscaras que por el maquillaje. La caracterización constaba de elementos mínimos, como el letrero al cuello del actor, y algún implemento de vestuario o utilería que le diera carácter. En varias obras chicanas del primer periodo se utiliza la máscara incluso como un

¹⁷ Ibid. pp 86-87

¹⁸ ARTILES, Freddy. La maravillosa historia del teatro. Ed. Gente Nueva, La Habana, Cuba, 1989., p. 63

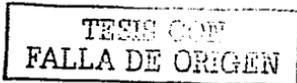
elemento explicativo. En "Las dos caras del patroncito" éste último narra sus problemas y penurias a un trabajador que no lo entiende. Para que le comprenda mejor le presta su máscara, y éste acaba asumiendo la personalidad explotadora del patrón para con aquél, que ahora es el trabajador explotado. El cambio de roles y la igualdad de fondo entre dos seres humanos está dada por la máscara que media entre ambos.

Una versión del primer encuentro entre Valdez y los trabajadores en huelga de César Chávez asegura que el entonces estudiante de teatro llevaba consigo los carteles y las máscaras antes de entrar a la cocina donde se efectuaba la asamblea, con la esperanza de que los paristas le representaran sus realidades. Creía que no se podía hablar del teatro sino que había que actuar, por lo que pidió al grupo que le contara lo que estaban viviendo.

"Inmediatamente una campesina empezó a relatar una experiencia que tuvo con un campesino que era esquírol. Luis la interrumpió y le preguntó si le podía representar lo que ocurrió. 'Aquí hay un cartel que dice campesina' -dijo al grupo-. 'Y aquí hay otro que dice esquírol. ¿Quién vio lo que le sucedió a la señora y quiere representar al esquírol?' '-yo lo vi-' dijo un humilde campesino y se puso el cartel que lo identificaba con el traidor. Sabiendo la importancia de las máscaras le dio una y le pidió que se la pusiera. Todo el mundo se rió al ver la transformación, y el humilde campesino, que nunca había estado en un escenario se convirtió por el momento en un actor al sentirse protegido por la máscara. Mientras la pareja representaba el conflicto entre la huelguista y el esquírol, el público gozaba la representación. Esa gente sabía por experiencia personal lo que se estaba actuando..."¹⁹

Independientemente de los matices en la historia, de si a Valdez se le ocurrió en el momento sacar de su mochila de estudiante una máscara que llevaba como parte de sus materiales escolares, o de si todo lo que ocurrió iba premeditado de antemano, el hecho es que El Teatro Campesino nació con máscara, sin vestuarios, maquillajes o efectos de iluminación o sonido, y más aún, sin un texto escrito con anterioridad.

¹⁹ HUERTA A. Jorge. Op. Cit. pp 317-318. Esta versión de los hechos difiere de la narrada por Valdez y citada más arriba por Tatum.



Cuando apareció la Commedia dell'arte no tenía una base literaria.

"Al principio, los comediantes tomaban el argumento de una obra conocida, digamos una comedia erudita, pero solo la línea argumental, la acción, a la que se agregaban otras muchas acciones y se olvidaban del texto escrito, que era improvisado por los actores (...) la improvisación pura llenaba la mayor parte del espectáculo, por lo que se puede suponer la gran imaginación y facilidad de palabra que requería un actor."²⁰

La Commedia dell'arte tenía además la ventaja de burlar la censura:

"...si unos comediantes llegaban a un pueblo y eran requeridos por las autoridades para que les mostraran un texto de la obra que iban a representar, tal cosa era imposible, pues no había texto (...) El control sólo podía ejercerse durante la función, y aún entonces los actores se las arreglaban para burlar la vigilancia, pues observaban al público, y si no veían a nadie sospechoso de ser un agente del gobierno, daban rienda suelta a sus críticas y burlas. Este método de trabajo, además permitía que cada obra pareciera única y distinta en cada función."²¹

Otro elemento importante en la evasión de la censura era el lenguaje. La Italia medieval poseía decenas de dialectos, tan locales que las autoridades no siempre tenían acceso a todos. Un censor se enfrentaba a puestas en escena que mezclaban más de uno de ellos, cargado además de los modismos, refranes, chistes, dichos populares y giros del lenguaje, con lo que la crítica a los gobernantes se volvía inasible. Se dice que Angelo Beolco, creador del Ruzzante hacia 1570, mezcló en sus comedias tres dialectos a la vez, pero hay noticia de que Andrea Calmo, uno de los creadores de compañías profesionales en la misma época, llegó a emplear hasta siete en una sola obra.²²

Lo mismo sucedió cuatro siglos después con el teatro chicano. Las representaciones se hacían en español, cuando no en *spanglish*, un fenómeno lingüístico que los especialistas

²⁰ ARTILES, Freddy. Op. Cit., p. 61

²¹ Ibid., p. 61

²² Ibid., p. 63

denominan diglosia, el cual consiste en alternar dos lenguas que entran en contacto y al cual dedicaremos un apartado más adelante. Muchas de esas palabras pertenecen a un idioma y se le aplican las reglas gramaticales del otro, se usan estructuras y palabras de ambos de manera espontánea. Incluso hay quienes prevén la formación de una nueva lengua a largo plazo, a partir del contacto entre ambas.

Si bien no hay muchos elementos como para afirmar que el teatro chicano haya hecho uso consciente del *spanglish* para evitar la censura, como lo hizo en su momento la Commedia dell'arte, lo cierto es que sí sirvió como un elemento de identificación con un público específico. Muchas obras del teatro chicano se anunciaban como bilingües, cuando en realidad no eran traducidas, o alternadas en un idioma y en otro, sino que mezclaban los dos, es decir, las representaban en *spanglish*, la forma de expresión de quienes conservaban la comprensión del idioma de sus padres, eran obligados a hablar sólo inglés en la escuela, y tenían el bagaje de ambas culturas.

Otra coincidencia entre los histriones medievales y los chicanos era la comicidad. "El humor de la Commedia dell'arte era, por lo general, grueso y hasta grosero" porque era de origen popular, ajeno a los refinamientos culteranos. El español mexicano se presta particularmente a esa forma de comicidad, con alusiones sexuales continuas a través del albur, una especie de tropo literario en cuanto a su estructura, pero de contenido obsceno, cuya mejor característica es la velocidad de pensamiento de quien lo practica, pues debe responderse en el momento a quien "nos alborea", para no perder en esta especie de competencia lingüística del doble sentido.

Como parte de la herencia cultural mexicana, el manejo del color en el arte chicano es estridente. Lo mismo en los murales del barrio en los Angeles, que en las puestas en escena, el gusto por los colores brillantes y los contrastes exagerados es parte de la estética popular. A falta de escenografías, maquillaje e iluminación, este aspecto se hacía presente en las máscaras y los vestuarios, que al principio casi siempre consistían en apenas una prenda que le diera carácter al personaje: un mandil, una estola de plumas, un sombrero de copa, lo más coloridos que fuera posible, para hacerlos obvios.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Por ejemplo, la obra teatral "Zoot Suit", que luego fue filmada a colores, nos deja ver un Edward James Olmos con traje café y camisa roja, y a un Danny Valdéz (hermano de Luis y protagonista de la obra y la película en el personaje de Henry Reyna) con pantalón oscuro, camisa azul brillante y un saco blanco de dimensiones exageradas. Ambos complementaban su indumentaria con sombreros, ornados por plumas, y de la cintura les colgaban cadenas que casi llegaban a los zapatos, simulando leontinas de reloj antiguo. En la película se describe la indumentaria chicana como "un diamante", lo cual revela la intención del director de ensalzar la figura del pachuco.

Según Yolanda Broyles-González, tanto los estudiosos del teatro chicano como el propio Valdez han centrado los antecedentes de éste en Europa Central, en lo estético a través de la Comedia dell'arte, y en lo político en el Agit Prop ruso y en el alemán Bertolt Brecht, desconociendo al teatro de carpa mexicano como fuente estética y política de El Teatro Campesino.

Tal omisión resulta inadmisible a su parecer.

"Sólo unas comunes y antiguas raíces pueden explicar la notable homogeneidad del movimiento teatral chicano que irrumpió en la escena americana, proveniente de la memoria física de una tradición dormida. Lo que procede ahora es reconfigurar la genealogía de El Teatro Campesino para establecer su linaje, desde la ninguneada tradición mexicana del teatro popular, hasta la vida secular y religiosa."²³

Dadas las complejidades del género carpa, sus elementos estético-políticos, la gran variedad de figuras que surgieron de ella hacia la escena comercial mexicana (incluidos el teatro, el cine y la televisión) como Cantinflas, Palillo, Resortes, Clavillazo, etc. dedicaremos más adelante un apartado a esta forma de teatro callejero, proletario y popular, como elemento en la búsqueda de identidad y origen del movimiento.

²³ BROYLES-GONZÁLEZ. Op. Cit., pp. 4-5

Con lo dicho hasta este momento podemos definir al Acto, como un teatro pobre y breve, que hace uso de algunos personajes fijos, casi todos ellos de carácter arquetípico y en ocasiones alegórico, utiliza el humorismo y tiene elementos de color propios de la cultura mexicana. carece de mayores recursos escénicos como la luminotecnia o las escenografías, que suple con rudimentos como la máscara y el letrero.

Por la pobreza de sus recursos escénicos, y la ingenuidad de los que usa en sustitución, algunos lo han catalogado como un teatro "kitsch". Incluso, Valdez recibió fuertes críticas en México cuando vino a un coloquio sobre chicanidad, no sólo de parte de los actores mexicanos, sino también de algunos de los que después serían monstruos sagrados del teatro, como Augusto Boal, a pesar de las explicaciones de Valdez sobre el "rascuachismo teatral".

Desde el punto de vista técnico, los Actos fueron una forma de psicodrama, al hacer uso de las experiencias comunes de los espectadores para convertirlos en actores de sus propias vivencias, y después trasladar éstas al papel. La dramaturgia no dependía sólo de la imaginación de un autor, sino que las aportaciones colectivas daban forma a las historias a contar

Así puede hablarse de un cierto maniqueísmo, en el que los villanos son los ricos y los buenos -sus víctimas- son los pobres. Se trata de una estructura muy parecida a la del melodrama, que por sus pocas complicaciones psicológicas es muy fácil de digerir, sobre todo si se toma en cuenta que va dirigido a un público sin costumbre de asistir al teatro.²⁴

"No se han hecho todavía estudios sobre los gustos teatrales de los chicanos, pero dada la naturaleza del teatro profesional, su costo, sus temas y otras variables, podemos decir que aquellos no son particularmente proclives al teatro de (Arthur) Miller, (Tennessee) Williams o (Samuel) Beckett. No siendo asiduos al teatro, los chicanos no están acostumbrados al simbolismo teatral; y con esto no quiero decir

²⁴ HUERTA A. Jorge. Op. Cit. pp 318-319

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

que nunca entenderán obras simbólicas, sino que deberíamos primero acostumbrar a nuestro público a aceptar formas teatrales de las que se siente muy lejos.”²⁵

Además de la dramaturgia están los aspectos técnicos que hacen la mayor diferencia con el teatro estadounidense. Broadway se preocupa poco del mensaje y cuida más las formas que los contenidos en la dramaturgia, con tal de que los textos se presten bien a la espectacularidad de las producciones.

Los efectos especiales que incluyen la iluminación, los vestuarios fastuosos, la música en vivo con partituras escritas por famosos autores como Bernstein ex profeso para cada puesta en escena, los maquillajes pesados y estudiados al estilo de Cats, las coreografías que requieren decenas de bailarines entrenados en Jazz, Tap, Ballet Clásico y Danza Contemporánea, cuando no en acrobacia; la maquinaria teatral que provee de arneses para volar en escena a Peter Pan o para dejar caer un barco desde el telar, como en El diluvio que viene, están más que obviamente proscritos para un teatro de guerrillas, casi clandestino, sin patrocinadores y totalmente contestatario.

Huerta narra sobre el montaje de la obra “Guadalupe”, del Teatro de la Esperanza, una situación que vivieron todos los teatros chicanos: “En esa época el teatro consistía de sólo doce miembros, así que los actores tenían más de un papel, que interpretaban cambiándose de camisa, pañoleta, sombrero etc., para enseñar el cambio de personaje”. Los vestuarios eran solamente símbolos simplísimos que permitían ahorrar incluso actores, pues hasta de eso se carecía.

**TESIS DE ORIGEN
MANCHADAS**

El propio Huerta continúa la explicación:

“A causa de sus pocos recursos, la mayoría de los teatros no se meten en representaciones de complejidad técnica. Puesto que muchas veces el Teatro Campesino representaba en camiones de fondo plano o en las afueras de un campo en huelga, no tenía tiempo, espacio ni dinero para elaborar su escenario y su

²⁵ VILLANUEVA, Tino. Op. Cit. pp. 139-140

iluminación. La mayoría de las veces el sol proporcionaba la luz o se iluminaba de noche con los faros de un coche".

Las remembranzas de este autor demuestran claramente que la adopción de la pobreza teatral no es un homenaje a Grotowski. Las alegorías en el teatro chicano son reflejo de carencias económicas y no una postura ideológica ni una técnica teatral. De ahí que cuando hubo todos los recursos, fueron aprovechados hasta llegar a la comercialización.

Una muestra de que los teatros chicanos no prescindían de los recursos escénicos por gusto, es el hecho de que el Teatro de la Esperanza "estaba acostumbrado a representar sin cambios de luz, (pero) utilizó las luces de un teatro universitario al descubrir que las tenían. La mayoría de los grupos no tienen equipo de iluminación portátil, por lo que diseñan funciones que puedan llevarse a cabo sin ese 'lujo'".²⁶

Esto también explicaría el éxito del género acto entre los teatros chicanos. Una dramaturgia hiperrealista exige aforar los escenarios, crear bastidores de carpintería con puertas y ventanas abatibles, cortinajes y mobiliarios pesados de trasladar.

"La sencillez del 'acto' y su urgencia permiten adoptar las mínimas facilidades técnicas y hasta trabajar mejor en un escenario económico. En cuanto al Teatro Campesino y otros que se han desarrollado, han empezado a utilizar iluminación y escenarios, pero como todos los teatros viajan mucho, tienen que poseer un equipo mínimo. Son verdaderamente teatros pobres que se han adaptado muy bien a sus limitaciones".²⁷

Cuando se abandonó el género acto e incluso el mito, para llegar a dramas semirrealistas, los teatros optaron por pedir prestado en cada localidad lo que necesitaban para su función: mesas, sillas, sofás, en vez de viajar con ellos. Sin embargo, la mayoría de las funciones

²⁶ HUERTA A. Jorge. Op. Cit. pp 328-334

²⁷ Ibid., pp. 327.

que se dieron en la época de surgimiento y esplendor del teatro chicano, se hicieron delante de una sábana, una manta con el nombre del grupo o un mural con motivos chicanos.

En cuanto a la música, una guitarra era el máximo de sofisticación que podían permitirse los teatros chicanos. Muchas veces las voces de los actores que interpretaban un corrido *a capella*, eran toda la sonorización de una obra, pero no por gusto, como lo demuestran los musicales Zoot Suit y La Bamba, que reflejan además la pasión que por la música tenemos los mexicanos y que heredaron los chicanos.

Respecto al lenguaje, se trabaja con el léxico real de los chicanos (con un texto base y muchísima improvisación): el spanglish, que representa un fenómeno lingüístico y toda la estética está supeditada a necesidades comunicativas, es decir, a que el mensaje sea recibido y comprendido por los espectadores, aún si ello significa sacrificar belleza. Por su carácter lingüístico, se dedicará más adelante un apartado específico a la diglosia, pero ahora entraremos en el aspecto que lo origina, le da forma y lo determina, que es el aspecto político.

2 EL ACTO COMO INSTRUMENTO POLÍTICO

En sus inicios, el Acto fue creando una estética sobre la marcha, privilegiando la finalidad para la que fue creado, es decir, la emisión de un mensaje político. La influencia del teatro de guerrillas a través de la San Francisco Mime Troupe, el teatro evangelizador y por tanto ideologizante de los españoles y la crítica política de la carpa mexicana, se conjugaron para lograr un teatro-herramienta, al servicio de la comunidad chicana, desde una perspectiva didáctica y de lucha.

"El Teatro Campesino, así, en español, actuó como un verdadero teatro de guerrilla, listo para operar bajo presión, en la forma de represión y de un espíritu instintivamente autocrítico y desconfiado que en cualquier momento estalla en exigencias (...). El contenido de un Acto no es solamente episodio propagandístico, sino una elaboración de la cultura que sobrevive al hostigamiento. Después de todo, el trabajador migratorio que salió -y sale- de nuestro país hacia Estados Unidos lo

hace en la asunción de que está dejando una identidad y una historia, representadas estrictamente por su lenguaje, que no es el español en su conjunto, sino el que le ha dado, históricamente, una interpretación particular a su vida y a su resistencia a la persuasión de la cultura ajena.”²⁸

Cuando esta percepción se vive y se expresa en territorio estadounidense, el asunto adquiere una dimensión subversiva. Hay que recordar que cuando nace el movimiento chicano, las repercusiones de la era Mc Carthy estaban vigentes.

“La cultura de los hispanoamericanos en los Estados Unidos es como el Dios Janos de los romanos que tenía dos caras, una con vista hacia Latinoamérica y otra hacia Norteamérica. El teatro de esta gente, que para el año 2015 se calcula la minoría más grande del país, empezó a notarse en la década de los sesenta, y poco a poco, ha llegado a los niveles más altos del país vecino”.²⁹

Tal situación no puede menos que ser alarmante para el *establishment* norteamericano, que ve cómo una “mancha café” invade física y culturalmente *su* país, olvidando el hecho de que esos territorios fueron México. Sin embargo los chicanos lo tienen muy presente, y argumentan que tal invasión no existe: simplemente se limitan a recobrar Aztlán (la mítica tierra de origen de los aztecas y por tanto de la nación mexicana, que según la leyenda, estaba en el norte).

Independientemente de que el teatro chicano se planteara abiertamente objetivos políticos, su estructura por sí misma ya era subversiva en Estados Unidos.

“(El acto) es resultado del esfuerzo colectivo de todos los participantes, entre estos Valdez y los actores campesinos. Esto encuadra dentro de la ideología revolucionaria del grupo y su compromiso de buscar el cambio social. El proceso de creación es colectivo y por tanto revolucionario en sí mismo. Valdez sabe que su

²⁸ MICHEL, Alfredo. Op. Cit., pp. 198.

²⁹ MORTON, Carlos. Op. Cit., p. 99

TEJES CON
FALLA DE ORIGEN

auditorio no respondería al proceso individual introspectivo que caracteriza al teatro de dramaturgos como Tennessee Williams y Arthur Miller".⁴⁰

En nuestros días la creación colectiva no es *evidentemente revolucionaria*, por lo que cabe aquí recordar que en la cultura estadounidense el individualismo es fundamental, lo cual queda de manifiesto en el mito del *by-self-man*. En 1965 la sociedad estadounidense no sólo estaba incapacitada para ver participación o democracia en un trabajo de creación colectiva, sino que intuía rápida y paranoicamente una amenaza comunista.

En cambio, para el arte mexicano el asunto no tiene mayor trascendencia. Los muralistas mexicanos raramente pintaron una obra completa por sí mismos. En realidad fungían como diseñadores de la obra y directores de un equipo que colocaba los colores base, preparaba el yeso y calcaba las figuras, para que el maestro diera su toque de virtuosismo a los detalles.

Incluso el hecho de que en Estados Unidos el orgulloso propietario de una pintura famosa la coloque en la intimidad de su hogar o de los museos —que no son los lugares que más visitan las minorías—, choca con la concepción pública y multitudinaria del muralismo mexicano, de la carpa y el teatro callejero, de los espectáculos explanaderos y las exposiciones escultóricas sobre Paseo de la Reforma, pensadas para que se apropie del arte todo el que pase, rompiendo con el sagrado principio americano de la propiedad privada.

Si a esto añadimos el contexto en que surgió (El teatro Off Broadway perseguido por la CIA y el FBI, la compañía de teatro de guerrillas de la que procedía Luis Valdez; el viaje que éste había hecho en 1962 a la Cuba recién declarada revolucionaria y comunista por Fidel Castro y la huelga de Delano) que el teatro chicano no haya sido aplastado por la represión y en cambio se le haya llegado a ensalzar en ese país, sólo se explica como parte de una política de Estado que permite coexistir a las minorías en Estados Unidos, pero jamás mezclarse con su gente.

⁴⁰ TATUM, Charles. Op. Cit. p. 85.

"Los hijos de los inmigrantes mexicanos, cubanos y puertorriqueños hemos estado 'reconquistando' territorio perdido por nuestros antepasados tanto en la vida política como en la cultural. Hemos formado grupos de teatro profesional cuyas risas y suspiros se escuchan en toda la República. Este renacimiento cultural brotó mano a mano con la lucha por los derechos civiles de los años sesenta, el creciente mercado consumidor latino y la consolidación del poder civil de los hispanoamericanos en ciudades como San Antonio, Miami, Denver y las grandes urbes de California. Manifestaciones de lenguaje, comida música, teatro, medios de comunicación e imprenta tienen ya un peso sobre la vida cotidiana estadounidense. Tanto es así, que muchos anglosajones temen a esa ola latina porque piensan que podemos ser esta vez los colonizadores."³¹

Podemos distinguir varias intenciones políticas del teatro chicano. En un primer momento la idea era concientizar a los trabajadores de sus problemas comunes respecto a la huelga de 1965 y ofrecer alternativas de solución. Al realizar este objetivo se llegó simultáneamente a otro, el de educar a la población chicana bajo principios y valores que les fueran útiles y propios, y esto resultó a la larga en la búsqueda de una identidad. Uno de los elementos encontrados en el camino hacia la identidad fue la religión, donde figuras como la de la Virgen de Guadalupe, icono de la tradición católica mexicana, tuvieron una enorme utilidad. Por último el teatro chicano trató de rescatar la propia historia del pueblo chicano partiendo desde sus raíces prehispánicas hasta hechos importantes de su lucha contemporánea.

Partamos de los inicios en 1965. Los Actos, creados para un público formado por huelguistas acosados por los patrones, boicoteados por esquiroleros y reprimidos por las leyes anglosajonas, tenían que tratar obviamente de esos asuntos, que eran por entonces de primordial importancia para el espectador al que se dirigían.

El actor Edward James Olmos describe así los actos: "Luis Valdez y El Teatro Campesino publicaron los Actos, unas crudas, satíricas y subversivas obras (...) las cuales influyeron en

³¹ MORTON, Carlos. Op. Cit., p. 99.

una generación de actores latinos, impulsando el chicanismo y la lucha de los trabajadores agrícolas”³²

Un ejemplo del temprano teatro chicano, del que ya hemos hecho mención, es “Las dos caras del patroncito”, que ya desde el título hace referencia a la hipocresía del sistema laboral estadounidense y fue representada por primera vez en Delano en 1965.

La historia se desarrolla a través del Patroncito, un granjero quien simula manejar un enorme automóvil y tiene una máscara de cerdo –símbolo de lo sucio y lo corrupto–; Charlie, un guardia contratado por el Patroncito para su seguridad y que porta una máscara de gorila –símbolo del abuso de poder– y el Campesino que además de miserable, habla un pésimo inglés. Cuando el Campesino se queja de su triste situación, el Patroncito le hace saber que sus sufrimientos también son grandes y que debe enfrentar problemas jamás imaginados por su trabajador: disfraza de sufrimiento tener que llevar una pesada contabilidad, lidiar con los impuestos y otras calamidades en su noble afán de darle trabajo al miserable.

Éste, cuyas limitaciones lingüísticas son muchas, y además no acaba de creerse las patrañas de su jefe, expresa que no entiende lo que se le explica, por lo que el Patroncito, en un acto de desesperación lo obliga a tomar su lugar, al prestarle su máscara. Vestido con la personalidad del Patroncito, comienza a darle el trato miserable del que él ha sido víctima en principio. La posibilidad de vengarse del maltrato de sus explotadores y de reconocerse como un ser humano igual al otro bajo la máscara, provocaba la hilaridad de los espectadores, con lo que se cumplía el principio básico del teatro: la catarsis.³³ Y de paso se cumplía con el de la enseñanza: el espectador aprendía que podía luchar contra sus victimarios, al perderles el miedo una vez desmentida su supuesta superioridad.

Otro de los actos más conocidos es “Los Vendidos”, una farsa que tiene lugar en la tienda de curiosidades de Sancho Honesto, un mexicano-americano decidido a integrarse a la

³² OLMOS, Edward James, (prologuista). Latin Anonymous Plays. Arte Público Press, Houston, Texas, USA, 1996, p. 4.

³³ TATUM, Charles Op. Cit. p. 86

sociedad anglosajona. Una mujer de apellido *Jimenez*, sin acento y que ella pronuncia como Miss Lliméneiz, acude a la tienda porque necesita comprar un mexicano moreno que sirva de comparsa a un discurso del candidato a gobernador, Ronald Reagan.

Varios modelos de mexicano a la venta le son mostrados a Miss Lliméneiz. El primero es un campesino cuyo precio es bajo pero ello se debe a que no sabe hablar inglés, está mal vestido y la única palabra que pronuncia a la menor provocación y a gritos es "¡Huelga!". Por supuesto el modelo es rechazado. Luego se le ofrece uno de nombre Johnny Pachuco, cuyas cualidades enumera Sancho: es bilingüe, económico y resistente, pero se la pasa fumando marihuana y robando. Por supuesto, tampoco es aceptado.

Un tercer modelo es el Revolucionario Banditou, o Early American. Aunque a Miss Lliméneiz le gusta más por ser un casanova incorregible que la conquista a besos, debe renunciar a su compra cuando descubre en él la leyenda *Made in Mexico*. Su última alternativa es el modelo Mexican-american, de mayor precio, bien vestido, rasurado, con anteojos, bilingüe, cortés e integrado. Finalmente, Miss Lliméneiz lo compra, sólo para descubrir demasiado tarde que bajo su apariencia se esconde otro activista. Sancho Honesto, que no lo es tanto, se niega a devolverle su dinero.³⁴

La enseñanza en este Acto se dirige hacia la aceptación de los anglosajones sólo hacia las personas que —teniendo origen mexicano— cumplen con las apariencias socialmente *correctas* y se han asimilado hacia los valores de la cultura dominante. Llama la atención que se trata de un Acto de la época de la separación (1967), cuando El Teatro Campesino se independizó de Chávez y mudó su sede a Del Rey, California. El tema como es evidente, ya no toca sino como referencia las huelgas y luchas laborales, sino las actitudes diversas de los chicanos. Para este tiempo, hay más interés en los temas urbanos que en los agrícolas.

El Acto finaliza cuando Sancho —cuestionado por sus "mercancías"— queda paralizado sin saber qué responder, mientras el Pachuco, el Banditou y el Campesino se reparten las ganancias de la transacción con Miss Lliméneiz. La reducción de la tragedia a humor, tan

³⁴ Ibid. pp. 87-88.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

utilizada en México como válvula de escape, se convierte aquí en instrumento de concientización sin perder el encanto de lo lúdico, que tanto éxito dio a los teatros chicanos con su público.³⁵

Tras la separación de 1967 –que ocurrió sin ruptura, sino como un acuerdo entre Valdez y Chávez, los Actos tendieron a mostrar cada vez más los problemas del chicano en general que los del trabajador agrícola en particular. Ello hizo que El Teatro Campesino entrara de lleno en una etapa durante la cual formó parte del movimiento nacionalista chicano.

Fue este una copia del Black Power de la comunidad afroamericana, cuyas organizaciones más visibles como los Boinas Cafés tenían una organización paramilitar, o al menos subversiva como el Movimiento Estudiantil Chicano de Aztlán (MECHA, creado a partir de otras organizaciones estudiantiles en 1969). A decir de Rodolfo Acuña el nacionalismo chicano se parece mucho al de los pueblos del Tercer Mundo y engendró un espíritu de colectividad, en rechazo a la filosofía de "triunfo individual", arraigada en sectores asimilados de la comunidad chicana.

Dicho movimiento cayó en una especie de racismo igual a aquel contra el que luchaban, pues manifestaba un odio a los anglosajones idéntico al que ellos habían sufrido. "En los primeros años del movimiento de teatro, no sólo no se quería la presencia de personas no chicanas en los festivales, sino que se sospechaba de aquellas que quisieran participar en el teatro. Es más, todavía (1977) son muy pocos los norteamericanos no chicanos que forman parte de los teatros, aunque aquellos que entran sí han sido aceptados".³⁶

Tal situación fue más frecuente entre los grupos californianos y texanos que en los del resto de Estados Unidos, por razones demográficas. "Los teatros en el medio oeste buscan la participación hasta de los que no son latinos, método que sería desdeñado en Texas y temido en California", añade Huerta, quien hace notar otra peculiaridad racial entre los grupos de teatro chicano: en ellos, no hay negros. Así podemos desprender que el idioma y

³⁵ MICHEL, Alfredo. Op. Cit. pp. 199.

³⁶ HUERTA, Jorge. Op. Cit. pp 340-341.

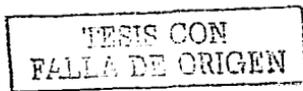
la raza se volvieron elementos valiosos en la búsqueda de identidad para los chicanos, más allá de compartir experiencias como opresión o discriminación con otros grupos étnicos. El teatro chicano en su rol de instrumento político, convierte la cuestión racial en condición *sine qua non* de su trabajo.

"Los teatros reflejan el clima político del movimiento chicano en general, y tiene varios grados de alianzas políticas, que van desde los llamados "indigenistas" hasta los teatros marxistas-leninistas, del nacionalismo cultural al tercer mundo. Por lo tanto sí hay un teatro que pretende ser tercermundista. Eso debe reflejarse en su estructura étnica, pero pocos grupos tienen más de un no chicano en ellos y ninguno, excepto los puertorriqueños, tienen miembros negros. Por supuesto que la mayor barrera para tener miembros no chicanos es la lengua, aunque quizá en el futuro los grupos puedan encontrar gente del tercer mundo que puedan comunicarse en español."³⁷

No se puede olvidar que un sinónimo de chicano usado por ellos mismos es La Raza, término de una profundidad mayor al que le atribuimos en México. En las clases bajas de nuestra sociedad, "la raza" es una manera de referirnos simplemente a un grupo de personas con las que tenemos algo en común, no necesariamente racial como la familia, los "cuates" o los allegados, y entre los *chavos banda* de la Ciudad de México tiene el mismo valor lingüístico que "la banda" o "el personal". Entre chicanos en cambio, La Raza, con mayúsculas, tiene todo un sentido de identificación política, étnica y cultural. No es sólo una coincidencia que exista en el universo chicano un Partido de La Raza Unida (LRUP, fundado en 1970).

Esta necesidad de identificación entre ellos los llevó al uso didáctico del teatro. Enseñar a la gente cuáles son sus derechos, como luchar por ellos, a defenderse de las visiones falsas o maniqueas de la ideología estadounidense, se convirtieron en objetivos de las puestas en escena. Nuevamente se cumple la función pedagógica que el teatro tiene desde Grecia, y que el dramaturgo mexicano Héctor Azar resumió en una de sus "señales": "El teatro debe enseñarle a la gente cosas que le ayuden a vivir mejor".

³⁷ Ibid. p. 341.



"El chicano, como el mexicano de clase media, aspira a todos los bienes que esta sociedad pueda ofrecerle; por esa falsa prosperidad es presa fácil de los créditos leoninos, las tiendas de muebles y los lotes de coches que lo esclavizan económicamente. No es fácil combatir con Madison Avenue, pero el teatro chicano se ha echado la responsabilidad de abrir los ojos a nuestro pueblo y de darle nuevos valores".³⁸

La adaptación a un sistema capitalista distinto al de México, donde aún priva el paternalismo gubernamental, el corporativismo y otras características distintas al de Estados Unidos, nunca es fácil. Encima, los chicanos arrastran costumbres culturales traídas desde México como pedir prestado dinero o bienes cuando hay carencias.

Además los chicanos tienen que luchar con la visión conformista de los mexicanos recién llegados.

"El problema principal dentro del movimiento chicano es la necesidad de ayudar a los mexicanos, que entiendan para qué estamos luchando. La gran mayoría de los mexicanos que vienen a este país legal o ilegalmente, están buscando su nirvana y se asombran ante las quejas de los chicanos. 'Si tú crees que esto está mal' dice un mexicano a las quejas de un chicano, 'debes ver cómo vivíamos en México'. Por supuesto que el mexicano tiene razón, el nivel de vida es mejor en Estados Unidos para los pobres que en México, pero cuando se compara con el nivel de vida de los blancos y aun de los negros en este país, resulta que el chicano mexicano está sólo un poquito mejor que los indios americanos en la escala socioeconómica. (...) esta injusticia es lo que los teatros están tratando de hacer ver a su público."³⁹

Otro problema que los teatros chicanos han buscado combatir es el bombardeo propagandístico de los *mass media*, que trata de convencer a toda la población americana por igual, de las bondades del sistema. Aunque ello ocurre en todo el mundo, no en todos

³⁸ VILLANUEVA, Tino. Op. Cit. p. 142

³⁹ HUERTA, Jorge. Op. Cit. pp. 330-331.

los países los medios tienen las proporciones monstruosas que en Estados Unidos, donde se posee la más avanzada tecnología al servicio de la visión oficial.

"Puede parecer absurdo al observador que se deba hablarle al chicano de opresión, pero esta es la batalla que todos los teatros deben sostener. Los medios de comunicación en este país son tan influyentes que aún los más pobres muchas veces creen que pueden ser ricos algún día y pueden reírse de la vida, libres de todo cuidado. El 'sueño americano' parece una realidad para muchos, y puede ser que ese sueño es lo que ayude a la gente en su vida diaria. Si la gente no aspira a las metas de la sociedad dominante, es porque está convencida de que debe quedarse donde está en la escala socioeconómica, y vivir diariamente con ninguna o poca esperanza para el futuro", anade Huerta.⁴⁰

Desde su perspectiva los chicanos no deben renunciar al sueño americano, sino exigir que en la realidad, y no sólo en el discurso, los ciudadanos chicanos también tengan acceso a él. Sin embargo, algunos teatros chicanos pugnan porque La Raza se fije metas espirituales y no materiales, en particular aquellos que tienen fundamentos ideológicos marxistas leninistas.

Las estrategias para educar a la gente fueron múltiples. Algunos grupos se vieron como simples informadores.

"El Teatro Campesino comenzó como un medio de informar a los trabajadores agrícolas y a otros, sobre la huelga de la uva y el boicot de 1965-1970. (...) Su función es doble: entretener e instruir. Las obras buscaban servir como un vehículo de concientización cultural, combinando humor y sátira mediante la representación de la múltiple herencia chicana."⁴¹

Por supuesto la educación tuvo que pensar también en los niños. En un país donde un chico no pasaba nunca de los primeros grados de primaria o se le calificaba como retrasado

⁴⁰ Ibid. p. 330

⁴¹ DIEGO VIGIL, James. From Indians to Chicanos, a Sociocultural History. Masby Company, London, 1980., pp. 203-203.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

mental por no hablar inglés, hacer conciencia de su situación a los chicanos era una tarea que debía comenzarse a la edad más temprana posible. Al principio la prioridad era llevar el mensaje a trabajadores en huelga pero después hubo el tiempo y la necesidad de hacer esta labor entre los más pequeños.

En 1968 se produjo "La conquista de México", destinada a que los niños y adultos chicanos conocieran los orígenes de su pueblo. Se trataba de una:

"... función con marionetas, (que) refleja el deseo de El Teatro para tratar cuestiones sociales e históricas de gran importancia. Este acto que escenifica la conquista de los aztecas por los españoles, proclama la solidaridad entre los chicanos para oponerse a la opresión. Demuestra el paralelismo entre la conquista del siglo XVI y la dominación norteamericana del territorio mexicano en el siglo XIX, y de los chicanos del siglo XX."⁴²

En ese año se había hecho en Estados Unidos el lanzamiento de "Sesame Street" y aunque en México existe una añeja tradición títeresca, no sería descabellado pensar que El Teatro Campesino se haya visto influido por el programa televisivo de éxito arrollador, cuyo afán de educar a los niños pequeños sin acceso a la escuela —para variar— fue calificado de comunista por varios sectores de la sociedad norteamericana.

Cabe subrayar que en Sesame Street hay un monstruo llamado Rosita, de color rosa mexicano, y que es una niña de origen mexicano con problemas para hablar y entender inglés. "A través de ella se pretende dar a conocer aspectos del medio latino y por ende atraer a ese sector del público".⁴³ Su inclusión entre los muppets indicaba un reconocimiento del grupo de pedagogos estadounidenses creadores del programa sobre los problemas educativos del niño de origen hispano y no sólo chicano. (En la versión en español perdía su sentido y se le cambió el nombre por Lola, para no confundirla con una de las actrices humanas que se llamaba Rosa en la serie. Como no podía tener problemas

⁴² TATUM, Charles. Op. Cit., pp. 88.

⁴³ SALGADO GONZALEZ, Ofelia. El jefe de redacción en la edición de la revista Plaza Sésamo. Memoria de desempeño profesional para obtener el título de Licenciado en Periodismo y Comunicación Colectiva. ENEP Acatlán, 1997., pp. 31 y 76.

con el español estando en México, se le asignó la característica de hablar siempre en tercera persona y pasó sin pena ni gloria aquí, donde los muppets más exitosos fueron La Rana René y la pareja de Enrique y Beto.)

Otro sector al que el teatro chicano atendió con frecuencia fue el universitario. El objetivo principal respecto a los estudiantes de ese nivel no siempre era concientizador sino económico.

"La verdadera subsistencia de los teatros depende de sus actuaciones en universidades, ya que ahí pueden pagarles de U.S. \$300.00 a U.S. \$2,000.00 por actuación, dependiendo del grupo. Siguiendo la tradición del Teatro Campesino, la mayoría de los grupos actúan en una universidad que generalmente está lejos de los barrios y después dan una función gratis a la comunidad. Esta costumbre ha dado a los teatros un sentido de contribución cívica, al mismo tiempo que les permite ganar algún dinero para continuar su trabajo."⁴⁴

Así los universitarios eran su trampolín económico para continuar su labor con las comunidades, que eran su verdadera preocupación.

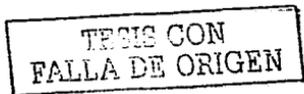
Como parte de su función didáctica, El Teatro Campesino estableció un centro cultural comunitario en Del Rey, después lo trasladó a Fresno y finalmente lo llevaron a San Juan Bautista en California. "Otros habían visto la influencia del 'acto' y de la forma teatral y decidieron que ellos también podrían utilizar el estilo del Teatro Campesino para educar a la Raza acerca de los problemas comunes y las posibles soluciones."⁴⁵

Entre los elementos que el teatro chicano usó para cumplir sus objetivos, estuvieron los símbolos religiosos del catolicismo e incluso del mundo prehispánico.

"Aunque en un principio sus obras teatrales comenzaron siendo fundamentalmente religiosas, a medida que su lucha aumentaba, se fueron llenando de contenido social

⁴⁴ HUERTA, Jorge. Op. Cit., pp. 327-328.

⁴⁵ Ibid., p. 320.



y político. Poco a poco el teatro se ha convertido en el medio para hacerse oír y sembrar inquietudes, despertando conciencia de grupo entre los jóvenes chicanos que son los que mantienen un gran entusiasmo dentro de esta actividad. Con sus obras recorren el país comunicando su mensaje en todos los rincones de la Unión Americana".⁴⁶

Como se señaló al principio de este trabajo, existía en los territorios arrebatados a México por Estados Unidos una tradición teatral española, que databa de la época de la conquista, y que había sido promovida por los misioneros como una forma de evangelizar a los indígenas. Por eso no es nada raro que buena parte de los teatros chicanos hayan puesto en algún momento textos de origen sacro como pastorelas y pasiones. Algunas compañías hicieron uso consciente de los elementos religiosos para llegar al público chicano.

"Reconociendo la espiritualidad profunda del chicano/mexicano, El Teatro Campesino adaptó la obra del siglo dieciséis 'Las cuatro apariciones de la Virgen de Guadalupe a Juan Diego' en 1971. Sabiendo que mucha de nuestra gente va a misa los domingos en la mañana, el Teatro sabía que al presentar esa obra tan antigua podrían actuar ante un público que no quería hablar de política. A los sacerdotes del lugar los encantó la idea y dieron la bienvenida al Teatro el 12 de diciembre."

No tardaron mucho los religiosos en asustarse.

"El teatro no se contentó con presentar la obra en su estado original, sino que la analizó cuidadosamente buscando su aplicación contemporánea, y alteró la situación para que reflejara la colonización actual. Los 'padres' y 'monjes' en la obra empezaron a debatir si los 'indios' eran dignos de bautizarse. Era demasiado tarde, ya el público estaba totalmente cogido por ese grupo de actores y cantantes que empezaron su representación con nuevas palabras al coro de 'La feria de las flores'."⁴⁷

⁴⁶ MADRAZO, Carlos. El Destino Manifiesto. Ed. Linatti. México, 1982., pp. 84-85.

⁴⁷ HUERTA, Jorge. Op. Cit., pp. 342.

Evidentemente no fue una acción ingenua de la compañía teatral, sino una estrategia premeditada. El objetivo de "Las cuatro apariciones" era llevar un mensaje político a los chicanos más reticentes, a pesar suyo. Se trataba de una maniobra de ideologización que usó, en el sentido más utilitario de la palabra, las creencias religiosas de los chicanos, e hizo lo que Héctor Azar ya recomendaba en el Teatro en Coapa en los años 50 y que ellos retomaron en su Manifiesto Tenaz: "si la gente no va al teatro, el teatro debe ir a la gente".

En otra puesta en escena que se presentó entre 1972 y 1974, "La gran carpa de los rascuachis" que iniciaba con un Cristo cargando la cruz y terminaba con un Jesucristo-Quetzalcóatl y una Virgen María que recitaba el concepto de *In lak'ech*. Hubo quienes vieron en la obra una propuesta de retornar al seno de la Iglesia, por lo que recibió fuertes críticas de los sectores más revolucionarios, a pesar de que ésta era representada por un obispo con un gran signo de pesos colgado sobre la mitra.⁴⁸

Conforme los objetivos se fueron expandiendo más allá de la politización de huelguistas campesinos, el género Acto se fue diluyendo en formas más parecidas a las del teatro convencional. El acercamiento a los temas religiosos permitió prefigurar el nuevo género en gestación, el Mito. Al mismo tiempo que se buscaba la identidad chicana y una espiritualidad, los chicanos se percataron de que eran algo más que trabajadores que exigían sus derechos

"Las obras de los diferentes grupos cubren varios temas pero todos tienen algo en común, la búsqueda de la identidad y el choque cultural entre latinos y anglosajones. Y aunque la mayoría de las obras están escritas en inglés, tienen sabor, espíritu y sensibilidad latina",⁴⁹ señala Carlos Morton sobre la siguiente etapa del teatro, en el que el español disminuye en importancia y muchos dramaturgos chicanos, como él mismo, adoptan formas literarias que los acercan más a Arthur Miller que a Valdez, como su obra "Las muchas muertes de Danny Rosales".

⁴⁸ Ibid., pp. 343-344.

⁴⁹ MORTON, Carlos. Op. Cit. pp. 99-100.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Inclusive, los temas giraron hacia la realidad estadounidense e internacional que les afectaba, particularmente en El Teatro Campesino, que en 1970 realiza "Vietnam Campesino", obra en la que se conjugan cinco Actos relacionados por un hilo conductor que es la guerra en aquel país.

El planteamiento versa sobre la explotación que hacen lo mismo los granjeros que el ejército estadounidense del chicano, inducido a alistarse luego de haber sido expuesto a desfoliantes y fertilizantes cancerígenos. Al final, un campesino de origen vietnamita y uno de origen chicano, se matan entre sí, manejados por su enemigo común, el blanco estadounidense. La obra defiende la premisa de que hay más cosas en común entre un campesino vietnamita y uno chicano, que entre un chicano y un anglosajón, por lo que la lucha chicana debe ser en y contra el sistema de Estados Unidos y no en Vietnam.

El mismo año habían escrito otras dos obras bajo el mismo tema: "Los vatos locos de Vietnam" y "Soldado raso". Esta última se estrenó hasta 1971, en el marco de una moratoria chicana que pretendía protestar contra el conflicto y evitar el enrolamiento de los jóvenes chicanos al ejército estadounidense. El texto refiere las presiones de un padre machista sobre su hijo para que vaya a la guerra y "se convierta en un hombre", cosa que nunca sucederá pues el hijo muere en batalla por ideales que ni siquiera alcanza a comprender.⁵⁰

Otra tendencia fue la de analizar situaciones de actualidad. Una mención aparte merece la obra "Guadalupe", producto de la investigación realizada por el Teatro de la Esperanza, en torno a un caso de violación a los derechos civiles de los habitantes de Guadalupe, poblado cercano a Santa Bárbara, California, donde los padres de familia se organizaron en 1972 para exigir mejores condiciones y trato a sus hijos en la escuela local. Como resultado, se hostigó y encarceló hasta por mes y medio a los líderes del movimiento mediante maniobras dirigidas por las autoridades escolares, civiles y hasta el sacerdote del pueblo.

⁵⁰ TATUM, Charles. Op. Cit., pp. 89-90.

El problema culminó en 1973, cuando el Comité Consultor del Estado de California, hizo llegar un reporte denominado "Las escuelas de Guadalupe, un legado de opresión educativa" a la Comisión de Derechos Civiles de los Estados Unidos. A consecuencia de ello el superintendente educativo renunció y el jefe de policía fue arrestado por corrupción, al haber aceptado dinero para aprehender ilegalmente a los padres de familia, sin que hubiera tampoco cambios muy significativos ni para los niños en las escuelas ni para el resto de la población, casi toda chicana y mexicana.

La obra fue estrenada en 1974, apenas un año después de ocurridos los últimos hechos que favorecieron a las víctimas. El reporte del Comité Consultor fue uno de los elementos más importantes para estructurar la obra teatral, después de las entrevistas y el trabajo de campo realizado por el Teatro de la Esperanza, que cambió nombres de personas y lugares, pero respetó la realidad de los habitantes de Guadalupe al máximo. El resultado fue un éxito rotundo sobre todo cuando se presentaron precisamente en Guadalupe, California, e incluso se transmitió en México a través de la todavía televisora estatal Canal 13, Imevisión.

Los miembros del Teatro de la Esperanza tenían su sede a sólo 60 millas del poblado y pudieron acceder a la vida de los habitantes con relativa facilidad. Incluso acudieron a las misas dominicales en cuyos sermones, el sacerdote español con 40 años de estancia en la parroquia local, les decía que si se afiliaban al sindicato de César Chávez "se irían derecho al infierno".⁵¹

La intención del Teatro de la Esperanza no era simplemente representar una realidad. De entrada preferían verse a sí mismos como "demostradores" más que como actores, partían del planteamiento brechtiano de dar más importancia a la causa política defendida que al quehacer teatral, pese a lo cual crearon una estructura dramática que combinaba la forma básica del acto, corridos, una escenografía mínima compuesta por un telón de fondo con el nombre del grupo, y 12 actores que hacían varios papeles cada uno, cambiando apenas un elemento de vestuario. El espectáculo estaba compuesto por trece escenas que duraban una hora en total y cada una era introducida por una canción.

⁵¹ HUERTA, Jorge. Op. Cit., pp. 332-333

Una diferencia enorme con los primeros actos de El Teatro Campesino, era que Guadalupe trataba una gran cantidad de temas: educación, drogadicción, alcoholismo, corrupción, brutalidad policiaca, opresión, maltrato infantil, discriminación, defensa del *establishment* por la iglesia católica, y sobre todo, un análisis del porqué de su situación: una educación represiva e insuficiente invitaba al abandono de la escuela, y dejar de asistir a ella incapacitaba a los jóvenes y niños para hacer otra labor que no fuera la agrícola, en beneficio de los patrones de las granjas. Ofrecía además una alternativa, al invitar a la unidad chicana.⁵²

La obra comenzaba con algunas citas en español y fue representada en ese idioma en Oaxaca, Veracruz y la Ciudad de México, en 1974. Dado que los actores no eran del todo bilingües, pasar la obra, originalmente escrita en inglés, al español en un 90 por ciento, fue muy difícil para algunos de los miembros del Teatro de la Esperanza, pero aún así tuvieron mucho éxito. También descubrieron al hablar con el público mexicano, que la visión desde acá es que "aunque las cosas no están bien 'del otro lado', parecen mejor que en México, y una obra de teatro no va a disuadir a nadie de cruzar la línea para el otro lado. Por supuesto que siempre se preguntaba qué es lo que hace un chicano diferente de un mexicano, aparte de que no hablamos español de la misma manera".⁵³ Y es de esa forma particular de ejercer el idioma, que hablaremos a continuación.

3 ONCE UP-ON AT TIME UN TEATRO BILINGÜE CALLED CHICANO: SPANGLISH, BILINGÜISMO Y DIGLOSIJA

El lenguaje es la única vía del ser humano como especie para estructurar el pensamiento. Si partimos de este postulado elemental de la teoría de la comunicación, podremos entender que las estructuras de pensamiento de los pueblos están dadas en buena medida por las de la lengua que hablan.

⁵² Ibid pp. 331-336.

⁵³ Ibid. pp. 337-338.

Los chicanos, educados en escuelas de habla inglesa, procuraron usar el español hacia los años 60 como una forma de afirmación de sus orígenes en la búsqueda de su identidad, a pesar de que entre ellos normalmente hablan en inglés. La población mexicana que arribó a los Estados Unidos tuvo que adquirir el lenguaje de la población dominante, la anglosajona, lo que gestó un primer fenómeno lingüístico, el bilingüismo.

Antes de entrar en la forma de ejercer el lenguaje hemos de hacer algunas definiciones previas. Uriel Weinrich definió a la diglosia como "lenguas en contacto".⁵⁴ Este concepto que Francese Vallverdu califica como amplio y útil para la investigación lingüística estricta, no basta a decir del mismo autor para entender el fenómeno del bilingüismo, ante el cual hay que establecer otra definición.

El bilingüismo es el fenómeno lingüístico por el cual un individuo posee la capacidad de hablar dos idiomas. Sin embargo, uno de ellos se habla de manera dominante, por causas diversas que Weinrich ha clasificado de la siguiente manera: el grado de destreza que se tiene de cada una de ellas, su modo de empleo (escrito u oral), el orden y edad en que fueron aprendidas, la utilidad de cada una en la comunicación, las implicaciones emocionales de su uso, su función en la promoción social y el valor literario de cada una.⁵⁵

El conjunto de estos factores hace que una de ellas ocupe la posición de dominante o de dominada.

De hecho, los estudios de Vallverdu están encaminados hacia las poblaciones españolas que normalmente hablan entre sí una lengua distinta del español -castellano- como el catalán, el vasco o el gallego. Entre ellos, el hecho de que haya una lengua oficial o A, una lengua regional o B, implica una postura política respecto a la lengua oficial o dominante, por lo que el uso de la lengua B es una forma de subversión. En el caso de los chicanos, la lengua B sería el español.

⁵⁴ VALLVERDU, Francese. Ensayos sobre bilingüismo. Ed. Ariel. Espugues de Llobregat, Barcelona, España, 1972., p. 9-11

⁵⁵ *Ibid.* p. 10.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Otro concepto importante y relacionado con dicha postura política que rescata Vallverdu de la obra de Weinrich es el de lealtad lingüística.

"Un principio -cuyo contenido varía en cada caso- en nombre del cual los individuos se agrupan con sus compañeros de habla, consciente y explícitamente, para resistir a cambios tanto en las funciones de su lengua, cuanto en la estructura o el vocabulario de aquella".⁵⁶

En 1959, Ferguson señalaba a la diglosia como:

"...una situación lingüística relativamente estable en la que, al lado de los principales dialectos de la lengua (...) hay una variedad superpuesta muy divergente, altamente codificada, a menudo gramaticalmente más compleja, vehículo de un cuerpo de literatura extenso y respetado, procedente de un período antiguo o bien, de otra comunidad lingüística, que se aprende ampliamente en la educación formal y se usa sobre todo en la escritura y en el hablar culto, pero que no se emplea por ningún sector de la comunidad en la conversación ordinaria".⁵⁷

Esta concepción coincide en varios aspectos con el uso que hacen de inglés y español los miembros de la comunidad chicana. Su conducta lingüística es diglósica en tanto eligen usar español en expresiones literarias, lo han aprendido en la educación formal, pues no es su lengua cotidiana, lo alternan de manera consciente con el inglés y el uso que hacen del español corresponde en buena medida al concepto de "lealtad lingüística", como una forma de protesta ante el mundo anglosajón, de no perder el contacto con su cultura de origen, y de búsqueda de su identidad en tal cultura.

Para Helena Beristáin la diglosia se define como la:

TESIS DE ORIGEN
MANCHADAS

⁵⁶ Ibid., p. 10.

⁵⁷ Ibid., p. 11

"...coexistencia en un discurso de una variedad de lenguas de distintas procedencias: sustratos, dialectos, lenguas extranjeras, que alternan, ya sea en el habla cotidiana de un individuo o en sus textos cuando se trata de un escritor."⁵⁸

Beristáin señala que hay diglosia en la mezcla del español culto con los sustratos indígenas y africanos en autores como José María Arguedas o Nicolás Guillén. Mientras André Martinet, en sus *Elementos de Lingüística General* llama diglota al individuo que ha adquirido otras lenguas con posterioridad a la lengua materna.

Si nos apegamos a Martinet, sólo sería diglota aquél que habiendo aprendido el español primero, luego añadiría a su léxico palabras de un segundo idioma. No sería éste el caso de los chicanos, sino de los mexicanos que se van a trabajar a Estados Unidos y aprenden allá algunas palabras del inglés.

Martinet llama en cambio bilingüismo a la "situación de contacto de lenguas ya sea en un individuo o en un grupo". El mismo autor apunta que para la sociolingüística norteamericana la diglosia se opone al bilingüismo, al que define como el empleo indistinto de dos lenguas, alternativamente, en cualesquiera circunstancias y tratándose de cualquier tema.⁵⁹

Por otra parte, el hecho de que las lenguas que entran en contacto sean de la misma familia o por el contrario, estén muy alejadas, puede ser relevante en las situaciones que implican una política de asimilación como es el caso de Estados Unidos sobre las poblaciones migrantes. La comunidad mexicana pasó de su unilingüismo (en español) a una situación transitoria bilingüe (la de los propios mexicanos con años de vivir en Estados Unidos y la primera generación de México-americanos, fenómeno que recibe el nombre de bilingüismo substitutivo), antes de entrar en un nuevo unilingüismo (la comunidad chicana de segunda o tercera generación, que habla inglés como lengua franca).⁶⁰

⁵⁸ BERISTÁIN, Helena. *Diccionario de Retórica y Poesía*. Ed. Porrúa, México, 1988., p. 149

⁵⁹ *Ibid* p. 150

⁶⁰ VALLVERDU, Op. Cit., p. 15.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

El uso que le damos popularmente en México al término "bilingüe" es el de quien habla dos idiomas, sin que entren en contacto ni se alternen. Por ello, ante las diferencias de criterio entre Vallverdu, Beristáin, Martinet y otros autores, esta investigación utilizará el término diglosia en el sentido de dos lenguas en contacto, que se usan consciente y alternadamente. La consciencia del uso es una manifestación política y de rechazo a las estructuras de pensamiento dominante, y la alternancia es resultado de las necesidades reales y prácticas.

Independientemente de que para algunos académicos defender la pureza de la lengua es defender su existencia misma, la realidad es que la lengua debe servir a quien la usa para comunicarse en todos los niveles, desde el de hacer saber sus necesidades más simples e inmediatas hasta la de generar expresiones artísticas. Por eso, más importante que discutir si los chicanos "despedazan" el español, es que el spanglish y los usos que hagan del español les permitan cumplir las funciones citadas. El español no va a morir de parto cuando el spanglish tenga calidad de idioma.

El filólogo mexicano de ascendencia judía, Ilan Stavans,⁶¹ nació en la Ciudad de México pero reside en Nueva York. Stavans afirma que el spanglish es simultáneamente un dialecto y un idioma en construcción, al que trató de legitimar con su traducción de la primera parte de El Quijote de la Mancha, del español al spanglish, cuyo inicio dice:

"In un placete de la Mancha of which nombre no quiero remembrearme, vivía, not so long ago, uno de esos gentlemen who always tienen una lanza in the rack, una buckler antigua, a skinny caballo y un grayhound para el chase".⁶²

⁶¹ La situación del pueblo judío es análoga en varios aspectos a la de los chicanos: desde la Diáspora que los convierte en víctimas del exilio más largo de la historia, hasta la necesidad de defender su derecho a los territorios que alguna vez les pertenecieron y sobre los cuales no logran restablecer su autoridad. Llamo la atención que haya gran cantidad de estudiosos del fenómeno chicano de ascendencia judía, como el periodista Sandro Cohen y Stan Steiner, coautor de un manifiesto chicano con Luis Valdez, lo que me lleva a percibir una posible empatía de su parte hacia el pueblo chicano.

⁶² SEVILLA, María Eugenia. "Desafia Spanglish a los puristas". Periódico Reforma, Miércoles 26 de junio de 2002. Sección C (Cultura), pp. 1c y 2c.

Tal vez la defensa que hace un intelectual como Stavans entre otros, sirva para que -más allá de lenguas muertas y vivas, de definiciones y academicismos- los chicanos tengan derecho de hablar como sus orígenes culturales y sus vivencias les dictan.

Es un hecho que para muchos chicanos hablar español era y es una fuente constante de conflictos con las autoridades escolares anglosajonas, cuyo papel es proteger la cultura y pensamiento dominante. José Antonio Burciaga narra en su texto "Mareo escolar" una situación común para los niños chicanos:

"Me sentaba en clase y veía, por la ventana, la tienda de enfrente. Tenía un letrero que decía English Spoken Here-Se habla inglés. Otras tiendas decían Se habla español. Pero en nuestra escuela católica, el undécimo mandamiento era: No hablarás español. Cuando nos descubrían hablando la lengua extranjera prohibida, nos castigaban después de clase o nos ponían a escribir cien veces I will not speak spanish. (...) La maestra de música, quien también nos enseñaba latín, nos decía que no ejercitábamos bien los músculos faciales cuando hablábamos español. Nos explicaba que esa era la razón por la cual los mexicanos viejos tenían tantas arrugas." ⁶³

Ni en Estados Unidos ni en México ha sido bien visto el spanglish.

"Todas aquellas palabras que inventamos nosotros los estudiantes chicanos de la frontera, ahora forman parte de los diccionarios de caló. Algunas han llegado hasta el interior de México, a pesar del disgusto de ese país. (...) Aunque los Estados Unidos es el cuarto país hispanohablante en el mundo, todavía no tenemos un miembro en la Real Academia Internacional de la Lengua Española." ⁶⁴

Precisamente por eso, era aún más revolucionario que El Teatro Campesino, primero, y después todas las compañías de teatro chicano que le siguieron, no sólo tuvieran nombres en español para subrayar su origen sino que las funciones se dieran en spanglish,

⁶³ BURCIAGA, José Antonio, en AGUILAR, Ricardo y PINO, Cecilia. *Antología del Cuento Chicano*. Ed. Universidad Autónoma del Estado de México. Toluca, México, 1992., p. 118.

⁶⁴ *Ibid.* p. 119.



independientemente del hecho práctico de facilitar la comunicación con el espectador cuando se le habla "en su propio idioma", para utilizar un lugar común.

"La lengua resultante del mestizaje entre el español y el inglés, conocida como spanglish, es hablada por más de 25 millones de personas a ambos lados de la frontera entre México y Estados Unidos. En la Unión Americana residen cerca de 40 millones de latinos y se calcula que la mayoría utiliza este dialecto, que cambia según el origen de sus hablantes, como el cubonics de Miami, el nyorrican de los puertorriqueños de Manhattan y el caló pachuco de San Antonio".⁶⁵

Así lo señala Stavans, también autor de la columna "El heart en la palabra", que aparece en los Cuadernos Cervantes y de un diccionario de spanglish con 6 mil términos.

El investigador añade que aún no puede decirse que el spanglish sea un idioma por carecer de una estructura formal que lo regule, pero está en camino de serlo pues al pasar de la oralidad a la literatura, muchas palabras plantean una ortografía y un orden sintáctico, con lo que se brinca de la espontaneidad a la convención. A esa convención habrá contribuido en mucho el teatro chicano, pues toda la dramaturgia por fuerza tuvo que pasar por reflexiones donde la lógica, la costumbre y las gramáticas inglesa y española, tuvieron que ser determinantes para saber cómo se escribía en spanglish una obra de teatro.

Lo que hace al teatro de La Raza tan característicamente chicano, es a decir de Charles Tatum su bilingüismo, pues en la lengua se hallan las experiencias que sólo conciernen a los chicanos y a sus necesidades.⁶⁶ Griswold del Castillo coincide:

"Muchos de los teatros utilizaron caló en español mezclado con inglés. La interpretación de corridos, canciones populares mexicanas que cuentan en español relatos de la revolución, de heroísmo y lucha, se añadieron a las buses mexicanas del teatro. El ingrediente humorístico, la quintaesencia para este teatro, frecuentemente provenía de choques culturales, malentendidos y confusiones entre la sociedad

⁶⁵ SEVILLA, María Eugenia. Op. Cit., pp. 1c.

⁶⁶ TATUM, Charles. Op. Cit., pp. 84

mexicana y anglosajona. Obras con alburas, máscaras y parodias (...) obtuvieron nuevos significados políticos cuando se presentaban en un contexto chicano en caló español e inglés".⁶⁷

El uso del spanglish hizo que en principio el teatro chicano sólo fuera accesible para este pueblo. Por una parte los chicanos se identificaban más con quien les enviaba un mensaje hablando como ellos, pero además funcionó igual que en la Commedia dell'arte, como una forma de expresarse sin censura, ante la incompreensión lingüística de los anglosajones.

"En uno de los casos el Comité de Washington examinó las actividades de uno de los grupos, y ninguno de ellos entendía español. Por lo tanto, esos burócratas se encantaron con las 'curiosas' representaciones sin saber, por desconocimiento del idioma, que el diálogo de la obra llamaba a la revolución y el fin de la popular guerra de Vietnam. Quizá el gobierno es demasiado grande para aprender la lengua de sus colonias, y esto es ciertamente una ventaja para los teatros que pueden comunicarse en dos idiomas. El ejemplo de los indígenas del siglo dieciséis que engañaban a los españoles hablando su propia lengua es un paralelo a la experiencia de los chicanos en EU, una similitud (sic) más entre nuestra gente".⁶⁸

Durante el encuentro chicano efectuado en México en 1987, la actriz Ruby Nelda Pérez nos dio otra denominación del spanglish. "También quería que en esta presentación se supiera del lenguaje que hablamos en Texas: que se habla *la mezcla*. La gente dice 'bilingüe' pero es una mezcla, es la mezcla del inglés y el español: Así hablaban mis papás y muchos de mis parientes".⁶⁹

La afirmación de Nelda Pérez no sólo nos hace conocer una nueva denominación para el fenómeno lingüístico existente entre los chicanos, sino el hecho de que ya se está aprendiendo de una generación a otra como cualquier lengua materna, por herencia cultural y no sólo por necesidades expresivas, contacto entre dos lenguas o una forma de evadir la

⁶⁷ GRIWOLD DEL CASTILLO, Richard. *Aztlan reocupada*. CISAN UNAM, México, 1996., pp.65-66.

⁶⁸ HUERTA, Jorge. Op. Cit., pp 345-346.

⁶⁹ Encuentro Chicano México, 1987. Memorias. CEA UNAM, México, 1988, p. 205. Subrayado mío.

censura, lo cual parece dar la razón a Stavans cuando afirma que el spanglish es una lengua en construcción.

Los propios chicanos están definiendo la diferencia entre el bilingüismo y la diglosia, su propio idioma. Durante el mismo encuentro otro actor, Jorge Piña, expresó:

"Para nosotros en San Antonio y en Houston, 'teatro bilingüe' quiere decir que usamos los dos idiomas: inglés y español, en la misma obra. Hay unos teatros en California y Nueva York que se dice son teatros bilingües pero, cuando ellos presentan una obra, una noche se presenta en inglés, y la misma obra, la otra noche, en español. Allí en el Centro trabajamos con los playwrights y si el script llega a nosotros y está totalmente en inglés, se presenta en inglés; si está todo en español, se presenta en español; pero si llega bilingüe quiere decir que en la obra hay muchos personajes que nomás hablan en español o en inglés o los dos (la mezcla), así se presenta. Siempre, cuando vamos a presentar algo bilingüe, así lo ponemos en los carteles, en los posters, y llega la gente: al principio llegaba mucha gente de la comunidad: mucho chicano, mucho mexicano, pero ahora están llegando mucho norteamericano, mucho anglo, mucho negro, mucho chicano 'yuppie' que está regresando al barrio".⁷⁰

Aún así, la mayor parte del público del teatro chicano:

"...es la Raza, y cualquiera que entre a formar parte de un Teatro debe saber que una obra en español tendrá su mayor impacto en un público chicano/mexicano. Por lo tanto, un actor negro que quiera trabajar con los problemas de su gente puede encontrar un mejor medio en uno de los grupos negros preocupados por sus problemas", señala Huerta. Sin embargo minimiza el problema racial al señalar que cuando un grupo de negros puertorriqueños presentó una obra en español, el público chicano se mostró completamente interesado. Lo que no aclara es si este interés provenía de que, siendo latinoamericanos, los temas de estos actores negros eran los mismos que los del chicano.⁷¹

⁷⁰ Ibid. pp. 314-315.

⁷¹ HUERTA, Jorge, Op. Cit., p. 341

La prohibición escolar contra hablar español, y la promoción oficial de tendencias asimilacionistas para borrar hasta donde les sea posible su origen mexicano, hicieron que buena parte de los chicanos desconociera el idioma, o incluso fingiera ignorarlo. Los llamados motines pachucos, casos de injusticia como el de Sleepy Lagoon y la lucha de César Chávez, les hicieron ver el español como símbolo político y nacionalista. Periódicos en castellano, revistas con nombres impronunciables para los anglosajones como "La Ñ" y por supuesto, el trabajo de los teatros, hicieron que en el ámbito cultural, se intentara un retorno al español con todo y su estructura de pensamiento distinta a la del inglés, como elemento identitario.

"El común denominador y lazo de unión de los grupos de estudiantes fue el nacionalismo. La búsqueda de las raíces comunes pudieran ser el elemento que los uniera, los llevó al aprendizaje del español y al regreso de las tradiciones de la cultura mexicana (...) Las organizaciones de teatro cultural y las publicaciones que nacieron al despertar el nacionalismo en el grupo, fueron los vehículos más eficaces para penetrar en el pueblo y politizar a la sociedad chicana."⁷²

Pero además de contribuir a la causa, fue también motor de la diglosia. Desde el principio, los teatristas chicanos hicieron un uso consciente del poder de las palabras para lograr la penetración ideológica de su público. Ya se había citado a Michel quien afirma que el mexicano que deja su país en busca del sueño americano, abandona su identidad y su historia, dadas por su lenguaje, el cual es más que un mero idioma, una forma de resistencia a la colonización cultural. "Los actos revisan las cualidades de ese lenguaje y le dan espacios para que se presente como elemento de cohesión", asegura.⁷³

Usar palabras del español culto no tendría por ejemplo, el mismo efecto sobre el público, procedente de las capas sociales medias bajas de México. De ahí que el spanglish resulte aún más difícil de entender tanto para mexicanos como para estadounidenses, pues un bilingüismo a lo "Harmon Hall" no sirve en lo absoluto para comprender giros lingüísticos como "rascuache" o "coyote", que en realidad proceden del náhuatl y se han integrado al

⁷² MADRAZO, Carlos. Op. Cit., pp. 140-141.

⁷³ MICHEL, Alfredo. Op. Cit., p. 198.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

español mexicano, que es además muy rico por la vastedad de subculturas de México. Hay entre los inmigrantes mexicanos a Estados Unidos indios zapotecos, *chavos banda* de Neza, campesinos guanajuatenses y universitarios chilangos desempleados, y todos ellos aportan algo al spanglish.

Así, un término como coyote (un perro lobo mexicano cuyo nombre científico es *canis latrans*), aplicado como nombre propio (Don Coyote, el traficante de trabajadores de La Quinta Temporada que luego aparece en otras obras) convierte al gestor (significado que tiene en el caló mexicano de este lado del río Bravo), en un leit motiv de las fases de explotación y encarecimiento del producto de la mano de obra migrante, en el otro lado. El cambio de significación no hace sino enriquecer el spanglish y cambiar los sentidos originales de las palabras por los más útiles para la comunicación entre chicanos. Tal riqueza de significaciones obviamente pasa desapercibida para los anglosajones, como para nosotros algún juego de palabras procedente del slang americano.

Un caso de este uso intencionado es el que hacen los personajes de "Los Vendidos" cuando los mexicanos son puestos a la venta –el pachuco, el campesino, el revolucionario y el mexicano-americano–. Su bilingüismo "resulta un arma frente a los 'integrados' Sancho y miss Llinenéz", ante los que pueden llegar a acuerdos sin que estos siquiera sospechen de qué hablan. Su actitud es un ejemplo para el público que no deseará olvidarse del español cuando descubra en él otra utilidad. La intencionalidad del spanglish teatral evidencia además el carácter político de sus objetivos primordiales, así como la sujeción de lo estético a la transmisión de un mensaje.

Según Olmos, al referirse a los dramaturgos de la compañía Latin Anonymus, "los actores/escritores procedentes de México, Colombia, Guatemala y el sureste estadounidense, revelan en su trabajo las cadencias ocultas del inglés, *español, caló* y el spanglish".⁷⁴

⁷⁴ OLMOS, Edward James. Op. Cit., p. 4. El subrayado proviene del original en inglés, y ambas palabras están escritas en español.

Incluso los teatros tuvieron que aprender a medir su uso de las palabras contras las reacciones del público, lo que los comunicólogos llaman autorregulación del mensaje. Y es que en una sociedad tan aparentemente abierta como la estadounidense, subyace una mojigatería lingüística similar a la que padecemos en México en materia de moral sexual y religiosa. Jorge Huerta narra:

"En un acto tratábamos del asesinato de un pachuco a manos de dos policías en la zona este de Los Angeles; un chicano angelino del este escribió esa pieza que expresa la realidad por él vivida, es, a saber, la brutalidad policíaca. El diálogo es aspero y real, lleno de 'mentadas', 'madres' y 'chingaderas' tanto en español como en inglés. En apenas tres representaciones pudimos darnos cuenta de que nuestros espectadores chicanos no estaban preparados para eso; podían aceptar tranquilamente ver la muerte del pachuco en su celda, porque la comunicación multitudinaria los ha acostumbrado a la violencia, pero el lenguaje era demasiado."⁷⁵

La representación de esa obra fue suspendida por el director blanco de una escuela secundaria. La sorpresa para el grupo teatral fue que el público, compuesto de jóvenes universitarios chicanos y mexicanos, aplaudió la decisión y salió del teatro sintiéndose ofendida, sin que hubiera alcanzado a enterarse del verdadero mensaje de la obra. La próxima representación sacrificó el lenguaje obsceno y el realismo, con tal de lograr la aceptación del mensaje político: "los puercos están matando a nuestro pueblo en sus cárceles y dicen que se trata de suicidios".⁷⁶ Hubo por supuesto una autorregulación del lenguaje, previo ejercicio de la función metalingüística.

Es también por culpa del lenguaje que cuando el mundo anglosajón ha intentado comunicarse con el pueblo chicano, han ocurrido dificultades; existe ruido en el proceso de comunicación. El estadounidense Ron Davis, director de Luis Valdez en la San Francisco Mime Troupe, fue invitado por El Teatro Campesino para dirigir un texto clásico español,

⁷⁵ HUERTA, Jorge, en VILLANUEVA, Tino, Op. Cit., pp. 141-142.

⁷⁶ Ibid., p. 142.

el paso de Los Olivos, de Lope de Rueda, en una adaptación hecha por estadounidenses, llamada Los Olivos Pits.

"Un paso español, adaptado por gabachos al estilo italiano, actuado en dos lenguas por chicanos y dirigido por un gabacho" puede ser un experimento teatral interesante, pero al carecer de mayores elementos de identificación, no tuvo gran éxito entre un público ávido de verse retratado con sus vivencias y problemas en el escenario. Ello demuestra que el lenguaje es condición indispensable pero no suficiente para lograr la empatía entre público y actores.

"Los matices sutiles del 'spanglish' el dialecto llamado caló o pocho que nos distingue, no pueden traducirse porque, como en cualquier otra literatura, se pierden en la traducción y lo que se pierde es su personal sabor chicano."⁷⁷

En efecto, la presentación hecha en México de la obra "Rancho Hollywood" de Carlos Morton traducida al español, pero llena de referencias a la vida y el mundo chicanos, apenas si podía ser seguida por el público mexicano que acudió en la primavera de 1996 a la Unidad Cultural del Bosque. Fue difícil incluso para los alumnos de la Maestría en Estudios México-Estados Unidos de la UNAM, pese a la enorme cantidad de referencias culturales que ya tenían. Se trata pues de un producto cultural propio, exclusivamente, de los chicanos. Por ello resulta aún más asombroso su ruidoso triunfo durante algunos años en Estados Unidos, que les valió becas, premios, aceptación en los teatros para blancos antes prohibidos e incluso la fama, esa utopía que persiguen tantos artistas en el mundo y que curiosamente, los teatrístas chicanos no buscaban.

C) DE LA PUERTA TRASERA A PROSCENIO: EL *BOOM* DEL TEATRO CHICANO Y LA PANTALLA GRANDE.

Una paradoja del teatro chicano es que los grupos simplemente trataban de enviar un mensaje político a sus iguales, y no la fama. Sin embargo, la estética chicana subyugó a

⁷⁷ Ibid. p. 139. Subrayado nuestro: ni los chicanos son un grupo étnico, ni han logrado una identidad.

muchos miembros de la sociedad anglosajona, para finalmente saltar a escena, cosechar premios y obtener el reconocimiento y los millones de Broadway, primero, y de Hollywood después.

Hasta 1965, existían en la población de origen mexicano algunos antecedentes aislados y no sistematizados de hacer teatro, como ya describimos anteriormente. Se trataba de esfuerzos concentrados en la teatralidad pura, sin mayor sentido político, racial o nacionalista, en la mayoría de los casos. Para mediados de la década de los 60, la situación sociopolítica de La Raza y su búsqueda de identidad los empuja a crear formas de expresión artística que a su vez retroalimentan y coadyuvan a lograr resultados en esa búsqueda, al grado de que algunos autores creyeron que la habían encontrado:

"Las energías políticas del Movimiento Chicano encontraron expresión en las artes visuales y escénicas. Inspirados por un nuevo sentido de autoconfianza y una identidad étnica nacida en esa era, los artistas chicanos crearon un dinámico legado artístico. Un verdadero renacimiento en las artes chicanas estalló sobre el escenario, cambiando para siempre la forma en que América veía a los mexicanos en Estados Unidos".⁷⁸

El trabajo hombro con hombro con los huelguistas de César Chávez permitió al principio contar con un apoyo para llevar a cabo las funciones, caracterizadas por producciones mínimas. Pero no se podía sobrevivir únicamente de la solidaridad ajena. Pronto los teatros descubrieron que era preciso conseguir fondos y eso los llevó a las universidades.

"Cuando el teatro Campesino, para ganar algo de dinero, llevó su programa de 'actos' y canciones de huelga a la Universidad de Stanford, descubrieron que el grupo universitario los recibía con entusiasmo (...). Por lo tanto, el teatro empezó a peregrinar a través de las universidades, donde podrían ganar dinero a la vez que politizar al público. Se organizó una gira por el país y el Teatro Campesino se encontró en un teatro de Greenwich Village, New York, representando para el

⁷⁸ GRISWOLD DEL CASTILLO, Richard. Op. Cit., p. 65

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

asombrado público que no había visto teatro político tan realista desde la década de 1930, cuando causó tanto alboroto.”⁷⁹

Salir de los piquetes de huelga a la capital cultural de los Estados Unidos los lanzó al plano público. En la misma gira el Teatro Campesino dio una función en las escaleras del edificio del Senado, para el Subcomité de Trabajo Migratorio. La lucha sindical de los chicanos y su estética se hicieron no sólo visibles, sino famosas, pues la compañía y su director fueron reconocidos con un premio “Obie” en 1968 y una invitación al Festival Internacional de Teatro de Nancy, Francia, (El Theatre des Nations) en 1967. Ese sería el inicio de una larga lista de reconocimientos nunca antes otorgados a artistas latinos, a sólo dos años de la fundación de El Teatro Campesino.

En ese mismo año Valdez decidió separarse de Chávez y comenzar una peregrinación que llevó la sede de la compañía de un poblado a otro de California. Para 1969 y con sólo cuatro años de existencia su fama había trascendido las fronteras de Estados Unidos y nuevamente se les invitó a Francia para participar en el Séptimo Festival Mundial de Teatro, donde su arte provocó el entusiasmo de espectadores y críticos.⁸⁰

Incluso en Estados Unidos —el único país del mundo donde podían ser vistos como subversivos o peligrosos— la crítica comenzó a darles notas halagadoras. Charles cita al crítico teatral de Los Angeles Times, Dan Sullivan, quien los llamó sainetistas superiores y elogió su capacidad de instruir y deleitar mediante sus bulliciosos cuadros. Pero nadie es profeta en su tierra. Cuando viajaron a México la prensa y los teatristas mexicanos y latinoamericanos fueron con ellos mucho menos amables.

Otro fenómeno ocurría simultáneamente. El teatro chicano había nacido politizado y hasta panfletario, como ala artística de una lucha laboral. Con la fama y los premios se inició lo que Alfredo Michel llamaría “un proceso de domesticación”. Para algunos observadores Valdez y El Teatro Campesino fueron lentamente cooptados por el sistema. Incluso Prieto

⁷⁹ HUERTA, Jorge. Op. Cit., p. 319.
⁸⁰ CHARLES, Tatum, Op. Cit., p. 88.

Stambaugh plantea la posibilidad de que el autor de *Los Vendidos* hubiera podido convertirse en uno de ellos.⁸¹

También en esa época el teatro chicano comenzó a incursionar en la televisión. La obra "*Los Vendidos*" fue realizada en una versión para la televisora PBS y en 1973 esa producción le valió a Valdez y al teatro Campesino un premio Emmy, también el primero en serle otorgado a latinos.⁸² Un año antes habían ganado otro "Obie" y Luis Valdez parecía cada vez más alejado del trabajo comunitario y más cercano al Star System.

Con los premios a Valdez y su compañía, se abrieron poco a poco las puertas a otros artistas latinos. En ese mismo año Cheech Marin y su pareja artística, Tomy Chong, (Cheech and Chong) ganaron un Grammy a la mejor grabación cómica por su álbum *Los Cochinos*. Desde los 70 la pareja se había dedicado a parodiar a hippies y mariguanos, y posteriormente Marin se convirtió en estrella de sus propias películas cómicas.⁸³

Por supuesto, mientras algunos artistas latinos se alejaban de los temas políticos otros continuaban en esa línea. El propio Valdez realiza un experimento teatral en el que incluye todo lo realizado en los últimos años: la obra *Zoot Suit*, que a decir de José Luis Valenzuela, es el último momento de búsqueda del teatro chicano:

"Después de *Zoot Suit* hay muy poco trabajo de teatro; llegamos a tener como unos 150 grupos en el país, que hacían teatro comunitario, teatro profesional, de todo tipo de teatro. Después, el mercado de Hollywood se abre para los actores chicanos. Por primera vez en la historia de los Estados Unidos hay una obra teatral en el "Main Stage" (Se llama Teatro Principal). Es la primera obra que dura dos años en el teatro profesional de Los Angeles, y eso hace que los actores que estaban dentro de los grupos teatrales chicanos quieran pasar a Hollywood".⁸⁴

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

⁸¹ PRIETO STAMBAUGH, Antonio. Op. Cit., p. 85.

⁸² KANELLOS, Nicolás. Op. Cit., p. 315.

⁸³ *Ibid.*, pp. 314-315.

⁸⁴ Encuentro Chicano, México, 1987. Memorias. CEA-UNAM, México, 1988., p. 318.

Este éxito será a largo plazo un elemento que debilitará el teatro político, pues al pasarse a Hollywood muchos actores, dramaturgos y directores, los teatros se debilitan. Pero en aquel momento era difícil preverlo.

"El Teatro Campesino comenzó a hacer giras a Nueva York y Europa, ganando premios, y en el caso de Valdez, consiguió becas prestigiosas como la Rockefeller, con la que escribió 'Zoot Suit' (...) Se estrenó en el 'Mark Taper Forum', uno de los teatros más importantes de Los Angeles y rompió todos los récords de taquilla. El público chicano asistió a la presentación en gran número, tanto que los productores de Hollywood se dieron cuenta de que había un mercado de oro que aprovecharían más tarde con 'La Bamba'." ⁸⁵

Cuando Zoot Suit fue llevada al Winter Garden Theater de Broadway, ni la crítica ni el público no chicano apreciaron el trabajo, posiblemente por no estar familiarizados con la cultura chicana. Aún así, Valdez decidió filmar la película Zoot Suit. Si había durado 46 semanas y atraído a unas 400,000 personas, valía la pena correr el riesgo. La versión fílmica con sus aires de musical hollywoodense, divertida y llena de color, no dejó de lado el mensaje social y político. ⁸⁶

El éxito de Zoot Suit en el cine impulsó a Valdez a realizar una nueva película en 1988: La Bamba, basada en la historia de Ricardo Valenzuela, un adolescente chicano que se dio a conocer en el mundo de la música como Ritchie Valens hacia los años 50, y que murió en un avionazo luego de hacer famosa una versión rockera de la canción veracruzana que da nombre a la película. Esta nueva cinta fue un éxito de taquilla; menos politizada, permitió de cualquier modo difundir la vida de los chicanos en la sociedad anglosajona y abrir aún más el mercado a los productores, directores, escritores y actores de origen latino. Como señala Griswold del Castillo:

"Al ganar más de 55 millones de dólares, la película (La Bamba) demostró que los temas latinos podían vender. Después Cheech Marin estelarizó la película 'Born in

⁸⁵ MORTON, Carlos. Op. Cit., pp. 100-101.

⁸⁶ GRISWOLD DEL CASTILLO, Richard. Op. Cit., p. 98.

East L.A.' Nacido al Este de Los Angeles, una comedia con un serio mensaje subliminal sobre los inmigrantes mexicanos y su relación con los latinos. Este también fue un modesto éxito financiero" ⁸⁷

Pese a que en su mayor parte continuaban manejando contenidos sociales, las artes escénicas chicanas fueron cuestionadas por alejarse de su original propósito político. "Lo más reciente que conocemos de Valdez, por supuesto, es su incursión en el cine, un tanto domesticado". ⁸⁸ Es difícil saber si tales cuestionamientos son producto del éxito o realmente los críticos consideran que se ha suavizado la línea política de Valdez, pues ya antes había incursionado en el guionismo televisivo con "Yo soy Joaquín" (1969) y "Los Vendidos" (1973) ⁸⁹

De la mano del cine chicano despegó la carrera actuarial de Edward James Olmos, intérprete del papel del espíritu pachuco que se aparece a Henry Reyna, (Danny Valdez, hermano de Luis, actor de El Teatro Campesino y protagonista de Zoot Suit). En 1978 se concedió a Olmos el premio del Círculo de Críticos Teatrales de Los Angeles por ese papel, y estuvo nominado para un Tony. Sin embargo, como muchos actores, Olmos ya traía toda una trayectoria tras de sí, en papeles menores.

A consecuencia de Zoot Suit, Olmos obtuvo papeles en las películas Wolfen (1981) y Blade Runner (1982). En ese mismo año realizó "La Balada de Gregorio Cortés" cinta basada en el drama de Américo Paredes donde interpreta a un prófugo injustamente acusado por las autoridades estadounidenses por robo de ganado, que tiene la oportunidad de salvarse cruzando el Río Bravo, pero no lo hace para evitar daños mayores a su familia.

Olmos se fijó como compromiso personal el no aceptar ningún papel que denigrara la imagen de los mexicanos o los chicanos. En 1988 filmó Stand and Deliver (en México fue traducida como "Con ganas de Triunfar" y cuenta con la participación de actores cubanos y puertorriqueños, además de centrarse en la historia de un boliviano, por lo que no puede ser

⁸⁷ Ibid., p. 97. El autor utiliza indistintamente los términos chicano, latino y México-americano.

⁸⁸ MICHEL, Alfredo. Op. Cit., p. 200.

⁸⁹ KANELLOS, Nicolás. Op. Cit., p. 320.

TFEIS CON
FALLA DE ORIGEN

considerada cine chicano) y más recientemente "Selena". En nuestro país se hizo conocido por su papel de Martín Castillo, en la serie *Miami Vice*, donde representaba a un enigmático teniente a cargo de un departamento de policía, que lo mismo podía ser tan inexpresivo como un palo, que tierno como un padre con sus oficiales.

El caso de Olmos es sui géneris porque pasa del cine a la televisión y no a la inversa como la mayoría de los actores, y aunque su compromiso político con el pueblo chicano no está en duda, prácticamente rompe con el teatro para dedicarse a la industria. Estableció su propia compañía productora para hacer "cintas latinas políticamente responsables", sin que ello disminuyera su actividad política. Incluso realizó una visita a México, específicamente para dar su apoyo al movimiento zapatista.

Poco a poco la colección de premios de Valdez y de El Teatro Campesino, se hacía más y más importante: un Obie en 1968, el Premio de la Crítica Teatral de Los Angeles en 1969, 1972 y 1978, un Emmy en 1973, y el del Círculo de Críticos de la Bahía de San Francisco al mejor musical en 1983. El mismo año Luis Valdez ganó la Medalla Nacional de las Artes, primera que se otorgó a un hispano.⁹⁰ La lista de sus reconocimientos lo acercaba cada vez más al Star System y lo alejaba de la lucha política inicial.

Charles Tatum señalaba en 1986: "Luis Valdez ha sido la fuerza mayor en el establecimiento y desarrollo del teatro chicano contemporáneo".⁹¹ Cuando él se va al cine parte de esa fuerza se pierde, se va con él hacia otro arte, mientras el teatro queda, si no a la deriva, si muy desprotégido.

No sólo Valdez recibió reconocimientos. Carlos Morton, otro de los más prolíficos autores chicanos, fue galardonado con el Premio del Festival de Dramaturgos Hispanos y el Premio del Festival Shakespeare de Nueva York. Estela Portillo obtuvo el segundo lugar en el

⁹⁰ Ibid., p. 320.

⁹¹ TATUM, Charles., p. Cit., p. 117.

Festival de Teatro de Nueva York por su texto *Sor Juana and Blacklight*. Y mientras los premios llegaban, los ideales se iban.

El sistema absorbió a muchos de los antiguos revolucionarios del teatro. Coptados, domados, se dirigieron a buscar las ventajas económicas de Hollywood más que su identidad chicana.

Kanellos dijo en los años 80, según consigna Griswold del Castillo: "Los días del *teatro* como brazo del nacionalismo revolucionario han terminado. Los objetivos revolucionarios se han convertido en modestas reformas y en ciertos ajustes. Luis Valdez se sienta ahora en el Consejo de Arte de California. Muchas otras personas del *teatro* y antigua gente de *teatro* son miembros de las agencias y juntas locales de arte a lo largo del sudoeste. Los *antes-teatristas* son ahora profesores de teatro, autores y editores de libros eruditos y revistas sobre literatura chicana y teatro"⁹²

Con la desarticulación del movimiento político chicano, había ocurrido un caso de su movimiento teatral. Lo que quedaba del teatro se había convertido en cine o perdía sus características chicanas para sumarse al caudal del teatro estadounidense. En años, Valdez no volvió al teatro.

Para el año 2000, Valdez tenía montada en el San Diego Repertory Theater, tras 14 años de ausencia en los escenarios, su obra *Venado Momificado*, con bastante éxito según reseña de la revista *Proceso* y se empeñaba en ganar a Salma Hayek —sin éxito— la posibilidad de filmar la película "Frida".

"Un nuevo intento (que dio inicio hace 35 años), francamente afortunado, de restablecer los puentes de comunicación del ser chicano con sus orígenes; una mirada al pasado que reconstruye los espacios en blanco creados por la migración forzada: el olvido, el dolor, el hambre... Político por convicción, el teatro de Valdez

⁹² SHIRLEY, Carl. R. Y Paula W. Shirley. *Understanding Chicano Literature* (Columbia: University of South Carolina Press, 1988) p. 196.

TESIS CON
FOLIA DE ORIGEN

nos ha acercado siempre a los orígenes campesinos de los antepasados mexicanos.”⁹³

Tal vez estos años fuera del teatro han llevado al dramaturgo, ahora con 60 años de edad a retomar la revolución artística y política que había dejado a un lado. De cualquier manera su intención de filmar *Frida* y *Venado Momificado* permiten ver que lo que no tiene deseos de abandonar es el cine, pues declaró a la corresponsal de *Proceso* en California:

“Me imagino lo fabuloso que será ir a filmar a Sonora y también a locaciones en Yucatán. Quiero llevar *Venado Momificado* a Arizona y Nueva York, en *Off Broadway*, pero también que lo vieran en México.”⁹⁴

D) PROLIFERACIÓN DE COMPAÑÍAS CHICANAS.

A raíz de la popularidad que lograron Luis Valdez y su Teatro Campesino, el ejemplo cundió por todo Aztlán. La calidad de las compañías era muy variable, así como sus objetivos, su estabilidad y su lapso de vida. Unos cuantos tenían carácter clandestino y muchos eran grupos estudiantiles de corta vida, por lo que mantener registro actualizado de todos ellos era poco menos que imposible, aunque en el esplendor del movimiento su número se llegó a calcular hasta en 150.

Algunos se dedicaron a producir las obras de Valdez, pero otros trabajaron sus propios textos. Todos ellos tenían intenciones políticas y la gran mayoría de ellos ostentaban nombres en español, lo que evidenciaba un empeño en defender el idioma como símbolo de lucha y elemento de su búsqueda de identidad.⁹⁵

⁹³ LUNA, Mónica. “Valdez irrumpe en el foro, 14 años después, con una obra sobre sus ancestros”. *Proceso*. No. 1253, México, 5 de noviembre de 2000. P., 82.

⁹⁴ *Ibid.* p. 82.

⁹⁵ GRISWOLD DEL CASTILLO, Richard. Op. Cit., p. 65.

CUADRO 2

NOMBRE	SEDE
1. Teatro Campesino, 1965	Santa Bárbara, California
2. Teatro de la Esperanza, 1971	Santa Bárbara, California
3. Teatro de la Gente, 1970	San José, California
4. Teatro Mestizo	San Diego, California
5. Teatro de los Niños	Pasadena, California
6. Teatro Aztlán, 1970	San Fernando, California
7. Teatro Urbano, 1972	Los Angeles, California
8. Teatro Chicano	Austin, Texas
9. Teatro Carnales del Espíritu	Austin, Texas
10. Teatro de los Barrios	San Antonio, Texas
11. Teatro de los Pobres	El Paso, Texas
12. Teatro Bilingüe, 1977	Houston, Texas
13. Teatro Guadalupe, 1983	San Antonio, Texas
14. Teatro Causa de los Pobres	Denver, Colorado
15. Centro Su Teatro, 1971	Denver, Colorado
16. Teatro de Ustedes	Denver, Colorado
17. Teatro de la Revolución	Greeley, Colorado
18. Teatro Desengaño del Pueblo	Gary, Indiana
19. Teatro del Piojo	Seattle, Washington
20. Teatro Libertad (antes, del Pueblo), 1975	Tucson, Arizona
Las fuentes son diversas pues los nombres y ubicaciones se obtuvieron de varios de los autores citados a lo largo de esta investigación, principalmente de TATUM, GRISWOLD, VILLANUEVA, HUERTA, MORTON y del Encuentro Chicano 1987. Se incluyen en los años de fundación sólo cuando se pudo corroborar el dato.	

Cabe subrayar que entre los veinte citados ninguno tiene nombre en inglés; la gran mayoría se concentra en los estados de California, cuna del movimiento chicano, y Texas, entidad conocida por la enorme discriminación hacia la población de ascendencia mexicana, seguida por Colorado. Casi todos pertenecen al Oeste estadounidense donde además se

TEMA CON
FALLA DE ORIGEN

encuentra tradicionalmente la mayor parte de la población de origen mexicano, y casi todos los citados forman parte de los territorios arrebatados a México en 1847.

A causa de este *boom* de teatros chicanos, en 1971 se creó el Teatro Nacional de Aztlán (TENAZ, al que no debe confundirse con la compañía Teatro Aztlán), una especie de federación de grupos cuya finalidad era organizar festivales anuales y realizar intercambio con grupos teatrales mexicanos y latinoamericanos, discutir los temas trascendentes para los teatros chicanos –como la falta de profesionalización– y buscar solución a los problemas comunes, como impartir cursos para abatir el desconocimiento que privaba en muchas compañías.⁹⁶

“Todos los demás grupos estaban orientados al ambiente estudiantil y por lo tanto sufrían de las inconsistencias que crea el compromiso parcial. La mayoría de los grupos reconocieron que sus problemas eran la falta de entrenamiento y de material para representar. La mayoría de los grupos imitaban su único modelo hasta la fecha, el Teatro Campesino, y había muy pocos experimentos más allá del acto.”⁹⁷

Los especialistas coinciden en que uno de los problemas más graves de muchos teatros era precisamente el desconocimiento del arte teatral, además de ser teatros de tiempo parcial.

“Muy pocos chicanos estudian teatro en las escuelas de enseñanza media y superior, y es claro que resulta difícil para los neófitos organizar y perfeccionar un arte que requiere por lo menos cierto sentido del oficio. La actitud ingenua de que ‘cualquiera puede escribir una pieza’ o de que ‘mañana tendremos un acto político: preparen un acto que pueda presentarse’ no ha desaparecido, y es causa de la frustración de los más nuevos. Estos ven que el Teatro Campesino se desenvuelve con la gracia y facilidad de cualquier grupo profesional, y se admiran de no poder hacer lo mismo después de dos semanas de ensayo.”⁹⁸

⁹⁶ GRISWOLD DEL CASTILLO, Richard. Op. Cit., p. 65.

⁹⁷ HUERTA, Jorge. Op. Cit., pp. 320-321.

⁹⁸ HUERTA, Jorge. “Algo sobre el teatro chicano”, en VILLANUEVA, Tino. Op. Cit., p. 137.

"Para este momento (1971) el Movimiento Teatral Chicano ya estaba en un apogeo muy grande; teníamos como unos 60 u 80 grupos en el país que representaban obras del Teatro Campesino y sus propias obras (de la comunidad), muchas de ellas estudiantiles. Casi todas estas obras eran creadas en forma colectiva,"⁹⁹

Tal es la opinión de José Luis Valenzuela, del Teatro de la Esperanza, uno de los pocos que han sobrevivido más de tres décadas. En su declaración está implícito el hecho de que muchos grupos fueron meras copias, seguidores de Valdez, algunos de los cuales nunca escribieron un texto propio.

Teatro de la Esperanza.

La mayoría de los que escribieron sus propias obras se apegaron al género Acto creado por Valdez, tal vez con excepción del Teatro de la Esperanza, que realizó una especie de teatro documental, también de vertiente brechtiana, en el que se tomaba un caso real y de ser posible actual, de la comunidad chicana, para llevarlo a escena. Ya se hizo antes una descripción de este trabajo en el poblado de Guadalupe, que culminó con la obra del mismo nombre.

Formado en 1971 por Jorge Huerta en Santa Bárbara, California, es uno de los pocos iniciadores del movimiento -además del Teatro Campesino- que aún existen. Su origen fue el centro comunitario Casa de la Raza e inicialmente trabajó con obras de Valdez pero en 1972 empezó a escribir sus propias obras, a realizar talleres de verano y giras en las comunidades cercanas a su sede. Pronto recibió invitaciones a festivales teatrales y en 1973 publicó una colección de sus obras colectivas e individuales.¹⁰⁰

Originalmente perteneciente a la organización política Movimiento Estudiantil Chicano de Aztlán (MECHA), surgida del campus Santa Bárbara de la Universidad de California en la primavera de 1969, tiene entre sus obras más importantes Guadalupe (colectiva, 1974), La víctima, (colectiva, 1976), Juan Epitafio (Joey García), Brujerías (Rodrigo Duarte Clark, 1972), La trampa sin salida (Frank Verdugo), Pánfila la curandera (colectiva), La bolsa

⁹⁹ Encuentro Chicano, México, 1987. Memorias. CEA-UNAM. México, 1988., p. 316-317.

¹⁰⁰ TATUM, Op. Cit., p. 101.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

negra (Frank Ramirez) y Los Pelados (Felipe Castro), entre otras, todas ellas de tema político. Es una de las pocas instituciones teatrales que cuentan con apoyos como donaciones del National Endowment for the Arts y el Consejo de California para las Artes.¹⁰¹

Teatro de la Gente

Compañía bilingüe formada en 1970 por estudiantes del Colegio y la Universidad de San José, California. La mayor parte de su creación es colectiva, y se compone de actos, mitos, corridos y marionetas. Se ha desempeñado en la zona de la Bahía pero también ha recorrido todo el Estado de California, donde se ha creado una sólida reputación.

El Teatro de la Gente ha apoyado la creación de otros grupos teatrales, se ha ocupado de impartir cursos en escuelas y poblaciones alledañas a su sede. También ha realizado giras por otras zonas de Estados Unidos y su obra más conocida es el Corrido de Juan Endrogado, que trata de la adicción al consumo como falso medio de lograr la felicidad, ante el que propone la unidad familiar. Otro de los hechos importantes en la historia del Teatro de la Gente fue su patrocinio al Cuarto festival Anual de Teatros Chicanos.¹⁰²

Teatro de los Niños

Es uno de los grupos más originales por estar dedicado exclusivamente al público infantil chicano. Está dirigido por Viviana Aparicio Chamberlain, único adulto en la compañía, pues sus actores son niños, a los que se guía para crear sus declaraciones sobre su vida en Estados Unidos.

Una de sus producciones más conocidas es "La Bella y la Migra", parodia de La Bella y la Bestia en títeres, en la que un policía acosa a una mexicana y después le ofrece trabajo como doméstica a cambio de no deportarla. La Bella no sabe guisar Hot Dogs y Hamburguesas así que le prepara una comida mexicana extra picante que la Migra se come

¹⁰¹ Latino arts and Cultural Organizations in the United States. A Historical Survey and Current Assessment. The National Association of Latino arts and Culture, 1988, pp. 94-95

¹⁰² TATUM, Charles. Op. Cit., p. 105-106.

de un tirón, para desmayarse a causa del chile mientras títeres y público gritan ¡Raza sí, Migra no!

Aunque la supuesta solución al problema es fantástica, el acto permite la catarsis de los niños y les educa acerca de la situación del pueblo chicano en Estados Unidos. Otras obras de la compañía tratan sobre la vida y la muerte, el trato de los profesores a los niños y lo que implica ser un niño chicano de ciudad, mientras se invita al público adulto a ofrecer a los niños otras soluciones.¹⁰³

Teatro Guadalupe

Dirigido por Jorge Piña, se encuentra ubicado en uno de los barrios más antiguos de San Antonio, Texas, donde cuentan con un local de 400 butacas, en el "Centro Cultural Guadalupe Arte", que en 1983 empezó a producir obras con el apoyo del gobierno local. Piña asumió la dirección en 1986.

En sus tres primeros años de existencia los miembros de este teatro lograron realizar 15 obras, de las cuales tres eran infantiles, tres mexicanas, una estadounidense y siete textos chicanos. Han realizado giras a Tucson, Houston y California. Sus textos son casi siempre bilingües y su temática gira en torno a temas como la inmigración, la participación de chicanas en las guerras, identidad chicana, maltrato a menores chicanos en las escuelas, entre otros.¹⁰⁴

Teatro Bilingüe

Fue fundado en 1977, en Houston, Texas, curiosamente no por un chicano sino por un puertorriqueño, Art Mercado. Se trata de una organización multidisciplinaria que por mucho tiempo se alojó en un trailer-house habilitado como teatro. Su trabajo les permitió obtener donaciones de organismos chicanos como la Casa de América para construir un centro artístico que se prevé será el tercero más importante de Houston a futuro.

¹⁰³ HUERTA, Jorge. "Del templo al pueblo: el Teatro Chicano de Hoy", en *La otra cara de México: el Pueblo Chicano*. Ed. El Caballito, México, 1977, pp. 339-340.

¹⁰⁴ *Encuentro Chicano 1987*, p. 313-314.

TODOS CON
FALLA DE ORIGEN

El Teatro Bilingüe se inició como un grupo chicano de teatro político dirigido a los adultos, pero en la actualidad han cambiado su misión por la de servir a los jóvenes. Hoy se definen como una organización cultural y educativa de promoción a la cultura latina, dirigida sobre todo a los latinos que no hablan ya el español. El enfoque latino se explica por la nacionalidad del fundador, aunque se hayan definido como organización chicana por tener una mayoría de miembros de esa minoría. Ofrecen cursos de teatro, danza, fotografía, artes plásticas, muralismo y video.

La temática de su trabajo en la actualidad está enfocada a problemas como el SIDA, la participación de los jóvenes en bandas delictivas, drogas, pero también a asuntos más tradicionales como pastorelas.¹⁰⁵

Teatro Aztlan

Inició sus actividades en 1970, con estudiantes de la Universidad estatal de California. Sus temas van de lo político, como el asesinato del periodista chicano Rubén Salazar en 1970, a la autocrítica, como en La Casa de los Locos, sobre los estereotipos del macho, la supermacho (las feministas recalcitrantes), y las relaciones malsanas que pueden darse en el barrio.¹⁰⁶

Teatro Urbano

Grupo comunitario formado en 1972 en Los Angeles, se consideró a sí mismo como teatro de guerrillas, cuyo fin era "educar e informar a nuestra raza sobre los problemas que existen en los barrios, como el consumo de enervantes, las condiciones sociopolíticas etc." Una de sus obras es Anti-Bicentennial Special, realizada para aprovechar los festejos del bicentenario de los Estados Unidos como marco de crítica a los Padres Fundadores de ese país y sus promesas incumplidas.¹⁰⁷

**TESIS DE ORIGEN
MANCHADAS**

¹⁰⁵ Latino Arts and Cultural Organizations in the United States. Op. Cit., pp. 79-80.

¹⁰⁶ TATUM, Charles. Op. Cit., p. 106.

¹⁰⁷ *Ibid.*, pp. 106-107.

El Centro Su Teatro

Más conocido como Su Teatro, que por su nombre completo, este grupo fue fundado en 1971 en Denver, Colorado, con la finalidad de hablar sobre las condiciones sociales y económicas de chicanos y latinos. Según los críticos, de haber estado en Los Angeles o Nueva York en vez de Colorado, ya habría obtenido reconocimiento nacional por su calidad, y le califican como una de las compañías teatrales más exitosas de los Estados Unidos.

Desde sus inicios, Su Teatro ha representado las tendencias nacionalistas chicanas y ha podido mantenerse de manera autónoma, además de procurar que las mujeres accedan al teatro como creadoras y no sólo como actrices o staff. Han logrado publicar "Su teatro, Antología de 20 años" con las obras de Anthony García, su principal autor.¹⁰⁸

Teatro Libertad

Originalmente llamado Teatro del Pueblo, fue organizado en 1975 por campesinos, activistas, estudiantes y obreros de Tucson, Arizona, que adaptaba obras de El Teatro Campesino a sus experiencias locales. Con el cambio de nombre también comenzaron a producir sus propios textos, entre los que se encuentran Los Peregrinos, Los Cabrones y El Vacile '76.¹⁰⁹

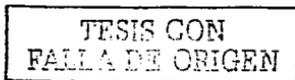
Otras compañías

El Teatro Desengaño del Pueblo es una de las compañías teatrales mixtas que conjunta actores chicanos y puertorriqueños de diversas edades, pues hay niños y adultos en el elenco. Su sede está en Gary, Indiana y sus temas son urbanos. El Teatro de los Pobres, con sede en El Paso, Texas, escenifica clásicos españoles y mexicanos. Teatro Los Topes es una compañía de San Francisco, fundada en 1971, que se dedica al trabajo de improvisación con parodias y enfoques cómicos sobre asuntos sociopolíticos.¹¹⁰

¹⁰⁸ Latino Arts and Cultural Organization., pp. 61-62.

¹⁰⁹ TATUM, Charles. Op. Cit., p. 107.

¹¹⁰ HUERTA, Op. Cit. p. 322



Por supuesto además de las mencionadas existen y han existido mucha otras agrupaciones, como Los Topes, Teatro Rascuache, Teatro Alma Latina, etc. además de múltiples pequeñas compañías estudiantiles y comunitarias. Con más o menos profesionalización, sin recursos o con ellos, todas las compañías han jugado un papel trascendente para sus comunidades. Muchas no han alcanzado más fama que la local y otras parecen a los pocos años o meses de trabajo, pero la semilla de la conciencia y la necesidad de buscar una identidad chicana ha sido esparcida por todos los actores y dramaturgos chicanos: esa es su primordial importancia, más allá de las aportaciones a la literatura y al arte que pudieran o no haber hecho.

Por supuesto, no se trata de minimizar la importancia de la estética, pero un arte capaz de crear unidad, conciencia y coadyuvar a la generación de una identidad, puede dar sentido a más vidas que la mera existencia de un arte *bello*.

CAPÍTULO III

EL ÉXITO HACE MUTIS POR LA DERECHA

Al finalizar la huelga de la que se originó el Teatro Campesino y separarse éste de la organización de Chávez, se perdieron algunas de las razones de ser originales del movimiento teatral: ya no había piquetes de huelga llenos de trabajadores a los cuales arengar contra sus patrones; el Acto parecía menos estético y más panfletario que en el momento de su aparición y las necesidades de los chicanos cambiaban poco a poco.

La primera gran diferencia con los primeros años era que una cada vez mayor porción de chicanos se asumía ya como parte de una población de ciudadanos estadounidenses cuyas raíces culturales estaban en México, y cuyos derechos conculcados por largo tiempo, debían ser defendidos. La concepción política del ser chicano había arraigado en sus conciencias.

Se había creado además una mitología propia, en la que Aztlán era la representación de la patria chicana, el lugar que por derecho les pertenecía desde tiempos ancestrales. También se intentó recuperar el idioma español como elemento de cohesión entre sus miembros, que se asomaban además a sus raíces prehispánicas a falta de elementos de identidad en el México moderno, transculturizado por los vecinos del norte, incluidos ellos.

El modo de vida de los chicanos también estaba cambiando. Estos se desplazaban hacia las urbes para trabajar en la industria, mientras los antiguos puestos de trabajo como peones y jornaleros eran ocupados por las masas de campesinos mexicanos, quienes aumentaron su incursión en Estados Unidos primero atraídos por los agricultores para funcionar como esquiroleros, después como indocumentados a causa de la terminación del Programa Bracero, y unos años más tarde por las cada vez más recurrentes crisis económicas mexicanas.

Entre las nuevas necesidades de los chicanos de principios de los 70 se encontraba la de encontrar y definir su identidad. Mientras decenas de teatros chicanos seguían

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

representando los Actos tempranos de Valdez, los mensajes se gastaban o se volvían inútiles y extemporáneos. La cantidad de compañías existente y el descenso de la efervescencia política inicial, hicieron al teatro chicano revisar sus objetivos. De ello surgiría una organización y un nuevo género.

A) EL TEATRO NACIONAL DE AZTLÁN (TENAZ)

El éxito inicial de Luis Valdez fue objeto del surgimiento de múltiples seguidores. Como ya se dijo antes, no todos ellos tenían el tiempo ni la preparación para hacer un teatro de calidad, por lo que se planteó la necesidad de dotar de ese entrenamiento mínimo a los grupos, de buscar espacios para la representación y de crear directrices.

El primer intento ocurrió en 1970, cuando el Teatro Campesino convocó al Primer Festival de Teatros, una iniciativa de Valdez ante la enorme cantidad de pequeños grupos en las comunidades del suroeste.¹ De ahí salió la idea para la creación de una organización, ante lo cual se citó a la Primera Junta de Directores de Teatro, realizada en Fresno, California, en la primavera de 1971, una semana después de la segunda edición del Festival. A ella asistió Mariano Leyva, director del grupo mexicano "Mascarones", quien propuso el nombre que finalmente se elegiría: Teatro Nacional de Aztlán, cuyo acrónimo es TENAZ,² una palabra en español que adquiría en el teatro un sentido político.

En esa junta participaron representantes de apenas nueve compañías —una de ellas mexicana— en una época en la que se cree pudo haber hasta unas 150 según las versiones más optimistas, aunque otros registros hablan de unas 50 a 70 agrupaciones. Aunque con poca participación se establecieron ahí importantes directrices, como mantener una mayor comunicación entre los teatros, intercambiar materiales como actos y canciones, y realizar un taller de verano al que asistieran representantes de la mayor cantidad de grupos posible, para que estos a su vez llevaran lo aprendido a sus compañeros.

¹ SHIRLEY, Carl R. y Shirley, Paula R. Understanding Chicano Literature. University of South Carolina Press, 1988., p. 77.

² VILLANUEVA, Tino. Chicanos. Col. Tierra Firme, FCE. México, 1994, pp. 137-138.

El primer taller se efectuó en el verano de 1971 en San Juan Bautista, California, con la asistencia de 15 personas a dos talleres, bajo la dirección de Luis y Daniel Valdez.

"Los miembros del Teatro Campesino trabajaron al lado de los de otros grupos durante el primer mes y después hicieron una gira en los límites del estado mientras Luis dirigía a los asistentes al taller en un programa de 'actos' que fue presentado en el Inner City Cultural Center de Los Angeles. El espectáculo se anunciaba como una producción del TENAZ y del Teatro Campesino y fue muy aplaudido. Así, el primer taller de verano del TENAZ resultó un éxito. Algunos de los participantes se quedaron en San Juan para integrarse al Teatro Campesino, pero la mayoría regresó a sus grupos respectivos, ansiosa de participar sus emocionantes experiencias y las frescas ideas ahí aprendidas."³

Entre esas ideas estaba la necesidad de hacer del teatro ya no sólo una herramienta de lucha política sino de la búsqueda de su identidad étnica. En ese sentido, sólo el teatro entre las demás formas de literatura, "es visto como estrictamente asociado con los movimientos sociales y políticos y con la popularización del término chicano",⁴ es decir, ninguna otra forma de arte chicano se adhirió al movimiento nacionalista chicano ni se echó a cuestras la tarea de defender los intereses políticos y cohesionar a una comunidad, en torno a la "esperanza de una futura reunión en una patria (Aztlán) rescatada de los Estados Unidos, y en torno a tradiciones culturales/históricas."⁵ De ahí que muchos autores consideren al teatro como parte del movimiento nacionalista chicano.

Pese a la magnitud de los objetivos, Valdez volvió a comprometerse.

"Si Aztlán ha de convertirse en una realidad, entonces nosotros como chicanos no debemos dudar en actuar con proyección nacional. Debemos pensar en términos nacionales en el sentido político, económico y espiritual. Debemos destruir el

³ Ibid., p. 138.

⁴ SHIRLEY, Carl y Shirley, Paula. Understanding Chicano Literature. University South Carolina Press, 1988, p. 237.

⁵ BRUCE-NOVOA, Juan. La literatura chicana a través de sus autores. Introducción. Ed. S. XXI, México, 1999., p. 23.

regionalismo mortal que nos separa. El concepto de un teatro nacional para La Raza esta intimamente relacionado con la evolución de nuestro nacionalismo en Aztlan." 6

En la primavera de 1972, el Teatro Campesino realizó una gira por Francia, y en el verano del mismo año se llevó a cabo el segundo taller del TENAZ, ahora con 18 participantes en representación de casi igual número de grupos. De ese taller surgió un experimento interesante aunque fue calificado en su época como ajeno al teatro chicano.

Valdez invitó a Ron Davis, director de la San Francisco Mime Troupe en la que el creador del Teatro Campesino había actuado en sus primeros años. Davis dirigió una adaptación de *Los Olivos*, de Lope de Rueda. El texto del siglo de oro, el XVI, "un paso español adaptado por gabachos a un estilo italiano, actuado en dos lenguas por chicanos y dirigido por un gabacho" resultó una mezcla que Huerta califica como extraña pero atractiva. "Los Olivos Pits" les permitió además desembarazarse de un prejuicio: "probó la importancia de emplear recursos teatrales talentosos, aún si estos son gabachos". 7

Para esa época, el teatro chicano aún conservaba su postura de no adherirse a la maquinaria del teatro comercial, caracterizada por el elitismo y los intereses económicos. Según Yolanda Broyles, ello estaba plasmado en el manifiesto del TENAZ de 1973, que señalaba:

"Los teatros son la voz de los barrios, de la comunidad, de los pisoteados, los humildes, los rascuachis. Nosotros, los trabajadores del Teatro Nacional de Aztlan, estamos dedicados a la lucha. La organización, TENAZ, trabajará con todos los oprimidos; debemos desarrollar alternativas humanas y revolucionarias ante el teatro comercial y los medios de comunicación masiva. Es necesario que trabajemos juntos con todos los teatros libertarios siempre que se pueda, particularmente en Latinoamérica. La creación de teatros como organizaciones comunales servirá de herramienta en la lucha de LA RAZA." 8

⁶ VALDEZ, Luis, traducido y citado por: PRIETO STAMBAUGH, Antonio. Aries visuales transfronterizas y la desconstrucción de la identidad. Tesis para obtener el título de Doctor en Estudios Latinoamericanos. Facultad de Filosofía y Letras. UNAM, 1998, p. 93.

⁷ HUERTA, Jorge. "Algo sobre el teatro chicano", en VILLANUEVA, Tito. Op. Cit., pp. 138-139.

⁸ BROYLES-GONZALEZ, Yolanda. El Teatro Campesino: Theater in the chicano Movement. University of Texas Press, 1994, p. 165.

La intención de establecer alianzas con teatros latinoamericanos en la primera mitad de la década de los 70 crearía a la larga serios problemas a la organización y un rompimiento con los que en ese momento llamaban sus hermanos de Latinoamérica, quienes los consideraron ingenuos y tibios, pues en los países al sur de Estados Unidos la ideología marxista alcanzaba su momento de mayor ortodoxia.

Mientras el Teatro Campesino se autodenominaba revolucionario, artistas y activistas de Hispanoamérica coadyuvaban a revoluciones violentas en Nicaragua, El Salvador, Argentina, Chile. Las agrupaciones guerrilleras y clandestinas florecían en todo el subcontinente; incluso una parte de la iglesia católica se afiliaba al marxismo leninismo a través de la Teología de la Liberación. Al tiempo que el gobierno estadounidense apoyaba dictaduras y golpes de estado, los latinoamericanos más radicales se lanzaban a las sierras fusil en mano, inspirados en el Che Guevara. No es raro que su apreciación del trabajo de Valdez fuera la de que trataban con meros reformistas yanquis.

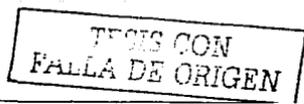
Francisco Muñoz Ávila, miembro del Centro Libre de Experimentación Teatral y Artística (CLETA) en aquella época, señala que para los teatristas mexicanos y latinoamericanos de ese periodo, no ceñirse al marxismo leninismo era considerado una traición a los principios revolucionarios. "Había un dogmatismo", reconoce ahora.⁹

En tanto se gestaba esa ruptura, el TENAZ creó *Chicano Theater One*, una publicación que vio la luz en 1973, como parte del proyecto original de establecer una mayor comunicación entre los teatros. Con el mismo objetivo, los directores de los diversos grupos acordaron reunirse cuatro veces al año para discutir los problemas comunes y planear los festivales.¹⁰

Aunque parecía que las cosas marchaban bien para el teatro, pues el TENAZ ya agrupaba a más de 40 compañías teatrales, casi todas simultáneamente afiliadas a instituciones

⁹ MUÑOZ ÁVILA, Francisco. Entrevista para esta investigación hecha por la autora el 2 de diciembre de 2002.

¹⁰ HUERTA, Jorge. Op. Cit., p., 321.



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

académicas y organizaciones comunitarias urbanas, el movimiento político chicano experimentaba un ocaso, particularmente en las universidades, que eran la principal fuente de gestación y financiamiento de los teatros.

"Los años de 1971 a 1974 marcan una decadencia del movimiento (político). Quedaron reducidos muchos de ellos al papel de asesores en pequeñas comunidades, pero sin una real influencia dentro de la masa estudiantil. La falta de organización para dirigir a un grupo de composición heterogénea, la división ideológica y el aumento de la oposición a participar políticamente, fueron las razones sobresalientes que provocaron la momentánea falta de efectividad en el liderazgo estudiantil."¹¹

Tal falta de liderazgo no fue temporal. Sin embargo, a decir de Madrazo, la crisis de carácter político duró sólo un lustro. Por eso afirma que cuando parecía haberse apagado el movimiento chicano, y particularmente en las universidades, ocurrió una recuperación.

"El renacimiento del movimiento empezó en el año de 1975, y hasta la fecha (1982), ha ido cobrando vigor e importancia en las universidades, entre otras razones, porque el estudiante latino muestra una marcada tendencia a la actividad política... Su organización política es más vigorosa y congruente con los programas de acción, no nada más del grupo de los estudiantes sino de la sociedad en general."¹²

El mismo año que marca el aparente final de la crisis política es el del inicio de la crisis teatral. La supuesta recuperación del movimiento político chicano de que habla Madrazo, no llega al teatro.

TESIS DE ORIGEN
MANCHADA S

¹¹ MADRAZO, Carlos. *El Destino Manifiesto*. Ed. Linatti, 1982. P., 141.

¹² *Ibid*

B) EL TENAZ, LOS FESTIVALES TEATRALES Y LA CRISIS EN LA BÚSQUEDA DE IDENTIDAD

Desde 1970 según unos autores o 1971, según otros, Valdez venía trabajando en la creación de un nuevo género, que respondiera a las expectativas de la comunidad chicana, ahora en proceso de autodefinición y ya no en pie de guerra. Ese género sería el Mito, del cual se vieron las primeras versiones en los festivales teatrales. El tercero –de los dos primeros se habló ya- se efectuó en 1972 en San José, California, organizado por el Teatro de la Gente. “Fue un acontecimiento emocionante, con la participación de más de 25 grupos.”¹³

“(Los participantes) ...mostraron una creciente consciencia en la necesidad de conseguir realizaciones más profesionales. La calidad no era la misma en todos, pero en todos pudo advertirse el mismo deseo de trabajar por un fin: la unidad de los chicanos. Aquí también el Teatro Campesino se mostró a la cabeza de los demás teatros, pero pudo verse que la calidad de otros grupos se superaba”.¹⁴

Los talleres comenzaban a rendir frutos; el segundo taller se llevó a cabo en el Centro del Teatro Campesino, situado entonces en San Juan Bautista, California. Las clases fueron impartidas por miembros de la compañía de Valdez y se dio también orientación a los miembros de los grupos chicanos participantes, más allá de la técnica teatral.

Las discusiones de ese verano se ampliaron a diversos temas:

“Se hablaba sobre política, mucho, y sobre la estética chicana: ¿A dónde queríamos llevar el teatro chicano en forma y estilo?, y culturalmente ¿qué relación íbamos a tener con la cultura mexicana en cuanto al teatro y el lenguaje teatral que íbamos a utilizar?”¹⁵

Hasta este momento se puede hablar de una verdadera búsqueda estética por encima de los aspectos políticos. Si bien la función identitaria del género Mito tiene un aspecto político,

¹³ TATUM, Charles, Op. Cit., p. 96.

¹⁴ HUERTA, Jorge, en VILLANUEVA, Tino, Op. Cit., p. 138.

¹⁵ VALENZUELA, José Luis, en Encuentro Chicano 1987, Memorias. CEA-UNAM, México, 1988., p. 317.

ésta no es ni tan obvia, ni tan prioritaria como la función política del para entonces ya rebasado y obsoleto Acto.

El Cuarto Festival Anual de los Teatros Chicanos tuvo lugar en San José, California, en 1973, con la participación de varios grupos mexicanos y más grupos chicanos que el año anterior. En esa edición se procuró un acercamiento a las vanguardias teatrales europeas, sin descartar las corrientes y técnicas más antiguas. Se proponía así la coexistencia de la Comedia dell'arte con el Bread and Puppets norteamericano, el naturalismo, el simbolismo y el trabajo coral del grupo mexicano Mascarones, que retomaba al teatro griego; el agit-prop y Grotowski, el Teatro Abierto y Antonin Artaud. Otras novedades fueron la inclusión de teatro infantil y feminista, éste último enfocado a demostrar el absurdo de los estereotipos sexuales contra las chicanas.¹⁶

Por el momento las críticas que se hicieron, con el ánimo más constructivo, fueron bien acogidas por grupos que tenían distintos niveles de preparación. De hecho, según Tatum, los grupos chicanos quedaron muy impresionados por el trabajo del grupo mexicano Mascarones, pues se percataron de que su propia indole política nunca se manifestó tan claramente como en su contraparte, interesada en cambios sociales extremos para Latinoamérica.

Mascarones y el CLETA, formado en el seno de la UNAM y una de las agrupaciones más radicales entre los artistas independientes mexicanos, decidieron entonces solicitar la sede del Quinto Festival de Teatros Chicanos y el Primer Encuentro Latinoamericano de Teatro. La posibilidad de asistir a la Ciudad de México, su tierra ancestral, fue muy bien recibida por los grupos chicanos cuyos festivales nunca habían salido del estado de California. A decir de Francisco Muñoz, ex miembro del CLETA, quien mas injerencia tuvo del lado mexicano en fomentar la asistencia de chicanos a México fue Mariano Leyva, director de Mascarones.¹⁷

¹⁶ TATUM, Charles. Op. Cit., pp. 96-97.

¹⁷ MUÑOZ ÁVILA, Francisco. Entrevista citada.

TENAZ no había tenido nunca un proyecto tan importante entre manos. El 24 de junio de 1974 en las pirámides de Teotihuacán, a unos 40 kilómetros al norte de la Ciudad de México, 35 grupos chicanos y 17 latinoamericanos inauguraron el Festival. La visión de cada grupo participante es muy distinta. Por ejemplo, Huerta lo describió así:

"El periodo de dos semanas fue un acontecimiento cultural para todos, y cuando terminó, los grupos regresaron a sus casas con nueva vida y deseos de continuar su trabajo. El encuentro entre los participantes de Latinoamérica (incluyendo a los de EU) suscitó muchas preguntas acerca de la finalidad del teatro político, especialmente para aquellos que viven 'en las entrañas del monstruo' como quien dice, pero se reconoció que cada grupo tenía problemas particulares a su ambiente. Aun cuando había diferencias regionales, los que participaron tenían mucho que compartir y mucho que aprender."¹⁸

La visión del director del Teatro de la Esperanza no era la misma que la de los miembros del Teatro Campesino, a quienes en una primera visita a México en 1971 les habían llovido elogios provenientes incluso de importantes artistas e intelectuales, como David Alfaro Siqueiros, el políticamente más radical de los muralistas mexicanos, por encima incluso de Diego Rivera. Si a Siqueiros, encarcelado múltiples ocasiones —una de ellas por intento de asesinato contra León Trosky— le había gustado, no podían entender las críticas de otros artistas que los tacharon de poco o nada revolucionarios. A decir de Tatum, El Festival de la Ciudad de México:

"...se caracterizó por un franco y a veces mordaz tono crítico adverso a los grupos teatrales chicanos, 'por refugiarse en el nacionalismo cultural y por haberse mostrado filosóficamente retrasados'. Varios censores latinoamericanos manifestaron que si bien el teatro chicano había mejorado su estilo y su técnica, no había ingresado en la corriente principal del teatro internacional de protesta, por carecer de 'sofisticación ideológica'. Concretamente, el predominio de funciones que

¹⁸ HUERTA, Jorge. "Del Templo al pueblo", en MACIEL, David. *La otra cara de México: el pueblo chicano*. Ed. El Caballito, México, 1977., pp. 321-322.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

manifestaban con insistencia y tendían a idealizar el pasado indígena, fue considerado como políticamente ingenuo".¹⁹

Y es que en esa corriente se inscribían grupos como el Galpón, de Venezuela, que acabó políticamente exiliado en México donde sufrió una escisión de la que surgió "Contigo... América"; el brasileño Augusto Boal, uno de los críticos más duros contra los chicanos —de hecho contra todo, una postura entonces considerada crítica y *revolucionaria*— y los propios organizadores del CLETA, a quienes la UNAM trató por años de expulsar de Casa del Lago, la que tenían prácticamente tomada, y a quienes se asocia con múltiples movimientos huelguísticos, de apoyo a las guerrillas mexicanas y extranjeras, etc.

Aún así, el Quinto Festival fue un éxito en muchos sentidos: alrededor de 700 participantes provenientes de unos 12 países, desde famosos críticos y reconocidos catedráticos hasta trabajadores iletrados, participaron en más de 60 funciones teatrales y de otra naturaleza, incluidas danzas y ceremonias de las antiguas culturas de América, con al menos dos coincidencias: su amor por el arte teatral y su oposición al monstruo imperialista —Estados Unidos—, según documenta Charles Tatum.

Para algunos grupos el contacto con teatros de otras latitudes fue enriquecedor, aunque no todos pudieron asimilar la crítica, pues ese contacto cuestionó fuertemente el avance y las perspectivas a futuro del teatro chicano, agudizando sus debilidades y contradicciones. Los enfrentamientos se multiplicaron: chicanos contra mexicanos, contra latinoamericanos y entre ellos mismos, por cuestiones ideológicas.

Cabe subrayar que algunas críticas estaban guiadas por intereses políticos.

"Los chicanos como todo movimiento tenían una posición política y eso conlleva a que se formen grupos, y lo que de repente esos grupos no se habían atrevido a decirle a Luis Valdez, de repente venía (Augusto) Boal o Enrique Buenaventura y decían: 'ahí está, si lo dice Boal es cierto, ustedes no necesariamente hacen un teatro de calidad y de contenido' y como que los grupos se agarraron de esas críticas",

¹⁹ TATUM, Charles. Op. Cit., pp. 97-98.

expresó Francisco Muñoz, quien ingresó al CLETA a los 18 años de edad, en 1974, cuando presencié el Festival.²⁰

Por supuesto no todas las críticas latinoamericanas fueron contrarias a los grupos chicanos. Una de las más positivas señalaba que el festival sería "la piedra miliar que marcó el principio de una madurez, que es de esperarse que permita al teatro chicano sobrevivir y continuar creciendo aun después de que muchos de sus problemas primarios han sido resueltos."²¹

Aún así, que algunos señalaran al teatro chicano como políticamente ingenuo y sin sofisticación ideológica -cuando su director había sido acusado de comunista, había militado en una compañía de teatro investigada por la CIA y el FBI, y había encabezado al brazo propagandístico de César Chávez- era más de lo que Luis Valdez estaba dispuesto a aceptar.

"Cuando trajimos los mitos desde los Estados Unidos hallamos un conflicto muy grande entre el teatro mexicano o latinoamericano y el teatro chicano; se nos cuestiona la ideología, se nos dice que somos cómicos, ¿verdad?, que no tenemos una ideología marxista o que no somos entendedores de una dialéctica marxista. Y nosotros pensábamos en ese entonces que entendíamos la dialéctica de la vida y la muerte mucho más claramente, por la relación con la cultura mexicana que habíamos tratado de rescatar. Hay una ruptura muy grande en la Organización: Luis Valdez se sale. (de TENAZ)"²²

Posiblemente la causa de las ácidas críticas a Valdez provino de que llevaron dos mitos, género de pretensiones espirituales con una fuerte carga religiosa.

"Irónicamente podemos imaginar que si el Teatro Campesino hubiera presentado uno de sus actos militantes, la respuesta hubiera sido muy favorable (...). Se opinó

²⁰ MUÑOZ ÁVILA, Francisco. Entrevista citada.

²¹ TATUM, Charles. Op. Cit., pp. 97-98.

²² VALENZUELA, José Luis en Encuentro Chicano, México, 1987, Memorias, CEA-UNAM, México, 1988., pp. 317-318

TECIS CON
FALLA DE ORIGEN

que la pieza (llamada la Gran Carpa de los Rascuachís) apoyaba el poder hegemónico de la iglesia y que no clarificaba al campesino que la solución a sus problemas vendría de su propio esfuerzo.”²³

Sin embargo, Muñoz Ávila recuerda que el teatro de Valdez:

“...est era un teatro de calidad; había fuertes críticas hacia lo que él hacía, no hacía la forma pues su teatro tenía una forma muy atractiva en el sentido de que usaba recursos muy propios del mexicano, como el teatro de carpa, el corrido, que a la gente le resultaban muy atractivos y que visualmente tenían una respuesta. El problema fundamental era el contenido, por no ser un teatro marxista leninista más radical, sino un teatro ritual donde manejaba símbolos como el mexicano, el azteca y la Virgen de Guadalupe”.²⁴

El teórico brasileño Augusto Boal, que asistió a aquel Festival, señalaba la “confusión ideológica” del Teatro Campesino en dos vertientes: el papel de la Virgen de Guadalupe y la idealización de un pasado indígena, específicamente plasmado en el “Pensamiento Serpentino”, poema-ideario de Valdez que dice:

*Para el hombre cósmico
El CAN de los mayas antiguos
La muerte no existe
Las distinciones raciales
No existen
Límites materiales
No existen
Naciones, riqueza, medas
Odios, envidias, codicia
El deseo de poder
No existen
Ni siquiera el deseo de
PODER CHICANO*

²³ PRIETO STAMBAUGH, Antonio. Op. Cit., pp. 111-112

²⁴ MUÑOZ ÁVILA, Francisco. Entrevista citada.

*Pero la REALIDAD es una Gran Serpiente
Una gran serpiente
Que se mueve y cambia
Y sin cesar se arrastra
Dejando atrás su piel muerta... ²⁵*

Pero tal vez las frases más cuestionadas por Augusto Boal son las que hacen referencia al indigenismo, a la postura neomaya que proclama Luis Valdez:

*Jesucristo es Quetzalcóatl:
Se acabó la colonización!
La Virgen de Guadalupe es Tonantzin:
Se acabó el sufrimiento!
El Universo es Aztlan:
La Revolución es ahora!
Tenemos que convertirnos en neomayas
Así es que el concepto cristiano
'ama a tu prójimo como a ti mismo'
estaba tan integrado en el comportamiento diario de los mayas,
que ellos no podían siquiera pensar en actuar de otra manera. ²⁶*

Según Boal los indígenas representados por Valdez eran una ficción ahistórica pues no sólo eran capaces de realizar sacrificios humanos y tener gobierno teocráticos y dictatoriales sino que por ello "nos parece falsa la afirmación editorial de la revista Teatro Chicano cuando dice "...el espíritu indio prehispánico, espíritu limpio de todo egoísmo, lleno de igualdad y lucha. Es una cultura de amor, de hermandad y de ayuda". Sabemos que tal igualdad es falsa, que nunca existió (...) ¿puede la mentira cumplir un papel revolucionario? Yo creo que no." ²⁷

²⁵ VALDEZ, Luis. "Pensamiento Serpentino". Fragmento traducido del original en Spanglish por HERNÁNDEZ, Guillermo E. *La Sátira Chicana. Un estudio de cultura literaria*. Ed. Siglo XXI, México, 1993 p. 77

²⁶ VALDEZ, Luis. "Pensamiento Serpentino". Fragmento traducido del original en Spanglish por BOAL, Augusto. *Técnicas latinoamericanas de Teatro Popular*. Ed. Nueva Imagen, México, 1982., pp. 164.

²⁷ *Ibid.* pp. 164-165.

Por supuesto, la opinión de Boal está sesgada por su dogmatismo y por la extendida incomprensión occidental hacia las culturas indígenas, ni más ni menos crueles que el catolicismo español con su Santa Inquisición, o que las revoluciones socialistas con sus tribunales populares.

Desde la perspectiva de Francisco Muñoz, el error era que en aquel momento histórico, si un grupo de teatro se decía político o revolucionario:

"...tenías que ser muy claro no sólo en cuanto a forma, sino en cuanto a contenido; es más, me atrevo a decir que tenías que ser más claro en cuanto a contenido que en cuanto a forma, pues había trabajos que en forma eran muy malos pero como en cuanto a contenido eran muy buenos, entonces se les aceptaba como tales. Había un dogmatismo; uno lo ve a distancia y se da cuenta de que muchos años después, finalmente uno arrastraba sus dogmas." ²⁸

En cuanto a la figura de la Virgen de Guadalupe, Boal expresa la ambigüedad del personaje, pues en "La gran culpa de los Rascuachis" se le aparece a un policía chicano que decide abandonar su papel de represor, mientras en una segunda intervención mata al diablo. La inconsistencia está en que por un lado se informa al chicano que él tiene la posibilidad de cambiar su situación por su decisión, mientras en otras se le pide esperar el milagro divino. Y cita a Guglielmoni: "¿Cuál es la diferencia entre esta virgen y Supermán?", a lo que el propio Boal contesta: "Ninguna".²⁹

En opinión de Muñoz Ávila había muchas cosas rescatables del teatro de Luis Valdez y los demás grupos chicanos, aunque el primero era más original y más fresco.

"Había otros grupos chicanos que eran más radicales, Teatro de la Esperanza, Teatro Primavera de Los Angeles, Teatro del Pueblo. Los otros eran más fusilados, tomaban recursos de Luis Valdez y de otros y eran menos creativos. Era un teatro que pecaba de mucho rollo, ³⁰ e inclusive un teatro panfletario, pero habría que ver en ese

²⁸ MUÑOZ ÁVILA, Francisco, entrevista citada.

²⁹ BOAL, Augusto, op. Cit., pp. 165-166.

³⁰ Paja, palabrería en exceso que caracterizó a los panfletos sesenteros.

momento el teatro panfletario como una necesidad, porque hasta lo de Luis Valdez podría calificarse como panfletario. Pero sí, había mucha diferencia entre lo que era un panfleto bien hecho y uno mal hecho."

Añade que los intereses políticos tuvieron mucho qué ver con las críticas que se les hicieron, por ejemplo, su cercanía con Mariano Leyva, de Mascarones, a quien califica como una persona muy inteligente pero "como todo mundo, tenía sus intereses políticos, los años lo demostraron." Y es que Leyva acabó por postularse para una diputación por el Partido Socialista de los Trabajadores, Mascarones se escindió y al final Leyva fue prácticamente corrido de la compañía tras hacer carrera política.

Por otro lado, el hecho de que los teatros chicanos fueran a las fábricas, las escuelas, las plazas, los campos agrícolas, fue una novedad en algún tiempo, que:

"...llamaba la atención. Ahora ya no, eso ya no es tan atractivo porque lleva mucho años haciéndose y eso le quitó el impacto original, cuando una obra hecha por chicanos y mexicanos, sobre su problemática y en esos espacios fue ganando, generaba muchas expectativas."³¹

Con el Teatro Campesino fuera del Teatro Nacional de Aztlán, los festivales siguientes comenzaron a decaer. La ausencia del grupo iniciador resultaría particularmente sensible cuando se cumplían diez años de los primeros actos de Luis Valdez.

El Sexto Festival Anual fue celebrado en San Antonio, Texas, en 1975, bajo el tema "Encuentro con el Barrio". El hecho de regresar a los orígenes inmediatos después de su no muy afortunada experiencia con los orígenes ancestrales -México- resulta revelador. Es en este momento que el teatro chicano se revierte al ámbito doméstico. La próxima vez que salga de las fronteras de Estados Unidos será como cine.

"Los participantes estaban ansiosos de restanar las heridas abiertas por las batallas ideológicas del encuentro del año anterior en la Ciudad de México. Esto se logró en

³¹ MUÑOZ ÁVILA, Francisco. Entrevista citada.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

gran medida, concentrándose tanto en las metas políticas como en las estéticas, con ánimo de presentar un material relevante por medio de una forma de arte únicamente chicana. Las informaciones sobre el festival fueron abrumadoramente positivas..."³²

Ello indica que de alguna forma había un localismo tan fuerte, que la cohesión de los grupos teatrales chicanos sólo era posible fronteras adentro, pero en cuanto salía de su entorno se volvía incapaz de enfrentar la crítica. Por supuesto, las "informaciones abrumadoramente positivas" a las que hace referencia Tatum fueron mayoritariamente hechas por un público y una prensa chicanas, además de los propios participantes que tenían muy frescos los calificativos recibidos en México.

En el Sexto Festival los teatros acudieron a los barrios para compartir su trabajo con los habitantes de Aztlán. Cabe destacar que para esta edición, los temas de las puestas en escena habían evolucionado. "Los grupos presentaron obras que versaban sobre drogas, educación, migración, vacaciones y muchos otros problemas que los chicanos y los latinos encuentran en los Estados Unidos" y aunque hubo actos, era evidente la existencia de una búsqueda sobre la nueva problemática chicana, cada vez más tendiente a la clase media urbana que al trabajo agrícola, así como un desarrollo actoral "hasta el punto que no podían seguir siendo 'imitaciones baratas' del Teatro Campesino."³³

A este festival habían asistido unos 30 grupos de Estados Unidos, además de los infaltables Mascarones de México. Incluso una compañía de blancos de Minnessota denominada Alive and Trucking Theater Company, cuyo trabajo versó sobre el desempleo, se presentó con una notable aceptación entre los asistentes chicanos. Huerta cuestiona sin embargo hasta qué punto esta aceptación provino de que su tema era universal (el desempleo afecta a todos los grupos sociales) y que estaban cobijados por un festival. "Es difícil especular cómo habría sido aceptado el grupo (de blancos) en el sur de Texas, fuera del festival, pero

³² TATUM, Charles. Op. Cit., pp. 98-99.

³³ HUERTA. Op. Cit., pp. 322.

el que los hayan aceptado ha llevado a pensar que el movimiento ya está aceptando a no chicanos " 34

En 1976 se decidió que el Séptimo Festival tuviera no una sino cuatro sedes. La intención de TENAZ era que más chicanos accedieran al festival y tuvieran idea de lo que significaba para ellos este esfuerzo artístico. La idea en principio no era mala, pero permitió ver una debilidad importante de TENAZ: la falta de capacidad organizativa.

El lapso del Festival resultó además demasiado largo. Seattle, Denver, San José y Los Angeles fueron escenario por tres meses del trabajo de 40 grupos, cuyo esfuerzo no siempre pudo ser visto en las cuatro ciudades.

"El segmento del festival que correspondió a Seattle fue pobremente atendido y mal organizado. La segunda escala, en Denver, se caracterizó por la enérgica participación de muchos grupos jóvenes y por tres grupos viejos. El segmento de San José, que debía coincidir con la huelga de trabajadores en una empacadora local, tampoco resultó bien (...) La parte del festival que correspondió a Los Angeles fue atendida por algunos grupos teatrales mexicanos que habían estado presentes en el Quinto Festival." 35

El Octavo Festival se llevó a cabo sin mayor pena ni gloria bajo los auspicios del Teatro Mestizo y el Centro Cultural de la Raza en San Diego. En 1978 no se realizó la novena edición del festival, y en su lugar se organizó un taller en Mill Valley, California. Al cumplir diez años, se preparó con mayor cuidado y anticipación, y con buena respuesta de público, pese a lo cual, "en opinión de Jorge Huerta, un crítico veterano de otros festivales, las funciones fueron desilusionantes." 36

La periodicidad de los festivales anuales se empezó a fracturar; tras la suspensión de 1978, ocurrió otra en 1980. Para esta época Luis Valdez ha emigrado hacia el cine con Zoot Suit y

³⁴ Ibid., pp. 341-342.

³⁵ TATUM, Op. Cit., pp. 99.

³⁶ Ibid., p. 100.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

tras la ruptura de 1975 el Teatro Campesino estaba sumamente alejado de TENAZ. Por su parte el Teatro de la Esperanza fue uno de los pocos que logró mantener su contacto con los grupos latinoamericanos. Su cercanía con el colombiano Enrique Buenaventura –autor en 1975 de una carta abierta a Luis Valdez que lo cuestionó severamente- y sus giras a Nicaragua y Cuba, los convierten en objeto de la atención del dramaturgo mexicano más prolífico del siglo XX: Emilio Carballido.

En 1981 se realizó la undécima versión del Festival en San Francisco, California, a la que asistieron dos grupos colombianos, uno venezolano y seis mexicanos además de Carballido, director de uno de ellos, la Escena Libre de Arte Teatral. En esa ocasión Emilio Carballido reconoció al teatro chicano por haber realizado montajes eficaces, impactantes, exitosos en lo escénico y en sus fines sociales inmediatos, pues habían incidido en la transformación de la realidad chicana.³⁷

En ese festival puede apreciarse un enorme giro respecto a los temas originales del teatro de Actos inicial. El dramaturgo y director mexicano Héctor Azar los clasificó así:

“Una síntesis temática se puede observar en el ciclo de conferencias sustentadas durante el 11 Festival de Teatro Chicano, de septiembre/81:

- Teatro latinoamericano dentro y fuera de Estados Unidos.
- Teatro étnico y tercermundista.
- Teatro alternativo, comunitarios, obreros.
- Teatro “gay” y lesbiano. (sic)
- La mujer en el teatro.”³⁸

TESIS DE ORIGEN
MANCHADAS

Los festivales continuaron realizándose cada vez más espaciados, con más dificultades y menos contacto con los teatristas latinoamericanos. Prieto Stambaugh consigna como el último al que asistieron chicanos y latinoamericanos, el festival realizado en 1986 en Cuernavaca, Morelos. El grupo Mascarones, escindido y afiliado al Partido Socialista de los

³⁷ PRIETO STAMBAUGH, Antonio Op. Cit., p. 119.

³⁸ AZAR, Héctor. Funciones Teatrales. SEP/CADAC, México, 1982., p. 219.

Trabajadores (PST), no acudió, pero sí Zero, formado con los actores que habían abandonado Mascarones, así como Zumbón, Zopilote y otros. Por el lado chicano acudieron también algunos grupos ya conocidos en México, como el Teatro de la Esperanza, Teatro Latino y Teatro Libertad, además de otros como el Teatro del Sol de Tucson, abucheado por la temática gay de su obra.

Aunque TENAZ no desapareció, la etapa de esplendor de los festivales sí. La organización tiene actualmente su sede en el Teatro de la Esperanza, pero sin la fuerza de aquellos años. La crítica que recibieron los teatros chicanos en 1975, la salida del Teatro Campesino de TENAZ, el interés de Valdez por hacer cine más que teatro, y los problemas de organización, hicieron que para el teatro chicano y para TENAZ los 80 fueran, también, una década perdida.

C) OTRO PASO EN LA BÚSQUEDA DE LA IDENTIDAD CHICANA: CREACIÓN DEL GÉNERO MITO

Mientras realizaba trabajo de investigación estética e histórica, Valdez se fue acercando cada vez más a una postura espiritual, como propuesta de vida para los chicanos. "Para luchar contra el racismo hay que usar el no-racismo; para luchar contra la violencia hay que usar la no-violencia".³⁹

El resultado fue el Mito, un género que puede describirse como una representación religiosa en la que aparecen en forma alegórica figuras y motivos de mitologías prehispánicas, cuya ideología resume Guillermo Hernández en tres puntos:

- 1) Debido a su situación colonizada, los chicanos han perdido la visión de su propia condición.
- 2) A fin de superar su situación negativa inmediata, los chicanos deben convertirse en neomayas y adoptar la sabiduría de la antigua cultura precolombina.
- 3) El hombre cósmico alcanza una visión superior de la humanidad, un nivel ideal

³⁹ VALDEZ, Luis, citado por BOAL, Augusto. Op. Cit., pp. 160-161.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

que esta más allá de las circunstancias históricas inmediatas de una particular identidad de grupo.”⁴⁰

En coincidencia con Boal, Hernández señala que esta ideología está contenida en el poema “Pensamiento Serpentino”, donde Valdez desdénha el poder, “ni siquiera el deseo de PODER CHICANO” con base en el concepto maya “*In lak’ech*” que puede traducirse como “Tú eres mi otro yo”, y que Valdez interpretó como equivalente maya del concepto cristiano “Ama a tu prójimo como a ti mismo” y que lo lleva a declarar “ser chicano es amar a Dios.”⁴¹

Este misticismo ya se había hecho patente desde la primera obra de Valdez, “El robo”, de 1959, donde satirizaba la falta de caridad cristiana. La época de los Actos exigía acciones inmediatas ante una coyuntura política específica, la huelga.

En 1971, el mito “Bernabé” (presentado en 1988 en Ciudad Universitaria, por el Departamento de Estudios Chicanos del Centro de Estudios Para Extranjeros, CEPE) marcó el final de la militancia política para ingresar en un nacionalismo cultural que tiene un tinte de fanatismo religioso. Boal dice del nuevo género “*Guadalupe ex machina*”, y Prieto Stambaugh coincide hasta en el calificativo “*deus ex machina*”: mientras La Conquista de México “termina con ¡Simón! ¡Organícense raza! (...) Bernabé termina con el siguiente comentario ante la muerte del protagonista; ‘Fue por la voluntad de Dios.’”⁴²

Las críticas no solamente se dieron en el Festival del TENAZ de la Ciudad de México. La moderación que llevaría a Valdez a escribir pocos años después una obra a la que él mismo calificó no como un Acto o un Mito, sino como una “Obra Americana” (Zoot Suit), se podía ya prefigurar. “Valdez ha sido severamente criticado por no abandonar su misticismo religioso y por no retornar al radicalismo como han hecho otros grupos.”⁴³

⁴⁰ HERNÁNDEZ, Guillermo E. Op. Cit., p. 76.

⁴¹ Ibid., pp. 78-79.

⁴² PRIETO STAMBAUGH, Antonio. Op. Cit., pp. 83.

⁴³ KANELLOS, Nicolás. Op. Cit., p. 314.

Lo que algunos autores califican como un retroceso es para otros –como Juan Bruce Novoa– una forma de profesionalización. Bruce Novoa explica que el Mito respondía a la necesidad de mantener una línea argumental, lo cual es imposible en los Actos, por su brevedad extrema (de 10 a 30 minutos como máximo), además de representar la armonía universal y actuar como un ritual religioso capaz de efectuar esa armonía, una especie de sacramento, concepción por otra parte muy parecida a la de los estadounidenses “The Living Theater” que proponían al actor como un creyente, en vez de un trabajador del espectáculo.⁴⁴

Valdez definió al Mito con una serie de metáforas que contribuyeron mucho a confundir sus objetivos y dieron material a sus críticos.

“La FORMA de nuestros mitos está evolucionando de algo-parecido-al-teatro a algo-semejante-al-ritual. Al centro de nuestros mitos, (por oposición a los ACTOS) hay una historia. Una parábola que se desarrolla como una flor india para revelar el significado total de un hecho determinado. Esa visión de la totalidad es lo que define al Mito. En otras palabras, el CONTENIDO del Mito es la visión indígena del universo. Y esa visión es política, cultural, social, personal, etc. Es total.”⁴⁵

Para Tatum, la intención del mito es explorar el contenido de la cultura chicana, al contrario que el acto, que se adapta al nivel de cultura del auditorio chicano para llevar su mensaje político sin que ello desacredite al acto. En ese sentido, Valdez:

“...considera a las dos formas como ‘cuates que se complementan y equilibran como el día y la noche, el sol y la sombra, la vida y la muerte, el pájaro y la serpiente. Nuestro rechazo del prosenio gabacho hace más necesaria la adopción de nuevas formas chicanas, como los actos y los mitos; uno a través de los ojos del hombre; el otro a través de los ojos de Dios’.”⁴⁶

⁴⁴ BRUCE NOVOA. Juan. Op. Cit., p. 35.

⁴⁵ VALDEZ, Luis. “Notas de Teatro Chicano”, citado en SHIRLEY, Carl. R. Op. Cit., p. 74.

⁴⁶ VALDEZ, Luis, citado en TATUM, Charles. Op. Cit., p. 90.

Aunado a la desaparición de sus originarias banderas políticas, la percepción que tuvieron muchos de ellos era que no se les tomaba con suficiente seriedad, a partir del hecho real de que los Actos siempre tenían mucho de comedia. Ya citamos a Valenzuela quejándose de las críticas en México —“dicen que somos cómicos”— y algo similar señala Huerta. “Se nos apabulla constantemente diciéndonos que lo blanco es bello, y nosotros somos ‘muy chistosos’; todo lo que no encaja en el modelo del ‘crisol’ es extranjero y hay que librarse de ello si no sirve para hacer dinero.”⁴⁷

Además de denunciar otro gran motivo de los Estados Unidos para discriminar lo mexicano —el capitalismo salvaje—, Huerta hace patente la necesidad de los chicanos por moverse hacia la solemnidad. Lo cómico y lo serio son antónimos naturales; por tanto, ¿cómo exigir ser tomados con seriedad con un teatro cómico? Eso tal vez podría pasar en México donde el humor negro es una válvula de escape para la situación de continua tragedia de los mexicanos, donde la crítica podría escapar a la represión bajo el argumento de que “era una broma”... pero no en Estados Unidos.

“Si uno mira a la historia del teatro, desde la sátira política de Aristófanes hasta el presente, tiene motivos más que suficientes para desalentarse. Mientras Aristófanes escribía y el pueblo reía, estallaban las Guerras del Peloponeso que llevarían a Grecia a su decadencia, y la historia ha repetido esa lección; pero creemos que hay una esperanza para la raza porque nuestro teatro es una religión. Nuestros teatros están consiguiendo la conversión de muchos chicanos que antes se avergonzaban de su herencia; ponen la realidad sociopolítica frente al pueblo en forma tal que éste no pueda ignorarla; están educándolo. Quizá podamos enseñar a volar a la serpiente emplumada.”⁴⁸

Valdez no percibió que alejarse de la sátira entrañaba un riesgo importante. Según Guillermo Hernández, la tensión entre lo marginal y la censura crea las condiciones para la existencia de la sátira, a la que define como “un género que —junto con otros con los que está estrechamente aliada: la comedia, el humor, la broma, la parodia, el ingenio, la ironía,

⁴⁷ HUERTA, Jorge, en VILLANUEVA, Tino. Op. Cit., p. 141.
⁴⁸ Ibid., p. 142-143.

etc.- incluye una variedad de mecanismos retóricos destinados a representar lo marginal.”⁴⁹ Al autor de la sátira, añade, se le percibe como un subversivo cuyo arte desafía la legitimidad de figuras y valores normativos altamente estimados por el poder hegemónico, de ahí la persecución que contra ella se hace.

El mito como género abandona la sátira y con ello la subversión, acercándose así a formas más convencionales de hacer teatro. El paso siguiente es la asimilación. Aunque las intenciones del mito estaban muy alejadas de eso, en la realidad representaron una involución de lo revolucionario a lo convencional, en buena medida porque si el acto hacia al individuo chicano ver los problemas de su comunidad (socialización), el mito hace al individuo ver hacia su personal espiritualidad (introspección).

En ese sentido, el acto es un ver hacia fuera de las necesidades y experiencias del individuo, a través de las de sus iguales, y el mito un ver hacia adentro, hacia su alma... como en el más puro estilo del teatro estadounidense de Tennessee Williams, Eugene O’Neil y Arthur Miller. Con el mito, el teatro de Valdez avanzaba exactamente hacia el sitio contrario del que se proponía, asimilándose al estilo, las formas y hasta cierto punto a los contenidos del sistema estético dominante, pero —y en esto queremos ser muy insistentes— *no de una manera consciente o dolosa.*

El ex integrante del CLETA, Francisco Muñoz, explica que el paso de Valdez al cine puede verse como una asimilación al sistema, pero también podría interpretarse como una forma de crecimiento.

“Si los grupos se hubieran quedado en lo que estaban haciendo, no hubieran crecido, claro, Luis Valdez se va al extremo de llegar a Hollywood y de cobrar por lo que hace, y además cobrar muy bien. Uno puede comparar y decir que lo que él hace actualmente no tiene nada que ver con lo que hizo al principio, pero habrá que entender que ese es el poder del dinero, el poder de comprar todo”.

⁴⁹ HERNÁNDEZ, Guillermo E. Op. Cit., p. 17

"El artista, cuando hace su trabajo lo hace para crecer y evolucionar en todos sentidos, y habrá siempre quien, en la parte económica diga 'si con los obreros no tengo para producir y allá me ofrece la superproducción', pues... resulta muy atractivo ¿no? (...) Si antes era un trabajo que se hacía a trancazos y sombrerozcos, a la fuerza, luego se hace más metódicamente, y se convirtió en una forma de vida para todos ellos, pues a lo mejor si tenían interés por el teatro pero no era su actividad fundamental. Trabajaban en otra cosa y muchos ahora sólo hacen teatro, de una forma más modesta pero continua. Luis Valdez eligió el camino de Hollywood, pero para que haya llegado ahí es porque interesó al empresario, a los empresarios, y deciden pagarle. Ellos tienen el poder del dinero..."

Y aunque Muñoz ratifica su creencia en la calidad del teatro chicano, rectifica gran parte de las críticas que el CLETA y otras agrupaciones radicales hacían en la época. Hoy reconoce el valor de su lucha política, que hayan ganado espacios y que promovieran la existencia de elementos culturales mexicanos dentro del mismo, pero no duda en calificarlo como teatro estadounidense.

"Era teatro norteamericano porque se hacía en Norteamérica, y se hacía con gente que vive allá, trabaja allá y hasta algunos nacidos en Estados Unidos. Finalmente ellos pueden decir que son de Aztlán desde su concepto, y está bien, pero la historia enmarca todo como mexicano, cubano, europeo, porque todo se hace en un país. Yo lo que sí creo es que el teatro y la producción artística no tienen fronteras"⁵⁰

Así, existen algunos fundamentos teóricos reales para las críticas hechas a mediados de los 70 a los teatros chicanos, aunque debe reconocerse que las hechas por Boal, de Brasil y Enrique Buenaventura, de Colombia, no tienen el mismo sentido que las hechas por mexicanos, quienes cargamos fuertes prejuicios contra aquellos que, siendo físicamente iguales a nosotros, no pueden hablar un español mexicano ni comportarse o entender el mundo y la vida como nosotros. Si en México podemos ejercer duras formas de racismo unos contra otros, ¿qué no seremos capaces de hacer contra *los mexicanos de allá?*

⁵⁰ MUÑOZ ÁVILA, Francisco. Entrevista citada

La primera obra del género mito en enfrentar al público fue "La gran carpa de los Rascuachis", estrenada en 1973 en California. Su estructura está compuesta por dos mitos y un acto, "La Frontera". Los personajes son Jesús Pelado Rascuachi y su familia, quienes llegan a Estados Unidos en busca de una mejor calidad de vida. Jesús es víctima de la violencia y la discriminación, mismas que repite contra su esposa. Sus hijos Luis y Macario optan por caminos distintos. El primero va a la guerra de Vietnam y regresa para convertirse en policía y represor de los suyos, mientras el otro se convierte en un revolucionario que es resucitado por la Virgen de Guadalupe.

Aunque bien recibida por el público chicano, los especialistas consideraron mejor otra obra que se presentaba casi de manera simultánea: Guadalupe, del Teatro de la Esperanza. La Gran Carpa de los Rascuachis era un experimento que tendría que encontrar sus vías antes de consagrar al nuevo género, pero la experiencia con los teatristas latinoamericanos en el Festival de la Ciudad de México, que ya hemos descrito, impactó mucho al Mito.

Por un lado el cuestionamiento de Boal se dirige hacia las figuras indígenas idealizadas, por otro, contra el maniqueísmo religioso en el que el diablo produce serias confusiones al espectador, aunque no deja de reconocerle méritos.

"Es un espectáculo de gran vivacidad y riqueza, estimulante y divertido. Pero la confusión ideológica del Teatro Campesino hace que el diablo, milagrosamente derrotado, sea el mismo personaje que ofrece a uno la metralleta para ir a luchar en Vietnam, a otro la metralleta para que se transforme en policía y a un tercero el librito rojo de Mao Tsé Tung. El Teatro Campesino sin duda comprenderá, en algún tiempo más, que no se trata del mismo diablo..."³¹

La interpretación de Boal es que a Valdez le da lo mismo un comunista que el Tío Sam, y que eso es lo que está diciendo a sus espectadores. Por supuesto el enfoque de Valdez no es ese pues su interés se centra en lo que dañe o manipule al chicano; su nivel cultural nunca le habría permitido confundir esos conceptos: simplemente su objetivo no es defender al

³¹ BOAL, Augusto. Op. Cit., p. 166.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

marxismo, sino a los chicanos de cualquiera que pretenda utilizarlos con fines distintos a los de la propia Raza.

Más teórico aún es Enrique Buenaventura, quien escribió una "Carta abierta a Luis Valdez" luego de asistir al Quinto Festival y presenciar la obra. Ni los rascuachis ni la Virgen de Guadalupe son su problema, sino las figuras míticas del indigenismo usadas como elementos de identidad.

"El opresor quiere que la identidad se fugue hacia el pasado (cuanto más remoto, mejor para él) que se quede en los mitos, en la historia. No le gusta que la identidad venga desde las raíces y florezca en Zapata, en Sandino, en Martí, en el Che Guevara y en Fidel. Esta continua y viva identidad es peligrosa para el sistema, es demasiado lógica, demasiado real, demasiado concreta. ¡Pero sin esta identidad toda otra identidad se vuelve pura ilusión y pura fantasía!" ⁵²

Sin embargo, rechazar a Quetzalcóatl como referente implica pedir a los chicanos buscar sus raíces en el México actual, tan colonizado y oprimido por Estados Unidos como los propios chicanos: basta oír el lenguaje de los jóvenes mexicanos, plagado de anglicismos, para entender que la actualidad nacional les resulta inútil como elemento identitario. Por otro lado, desarraigar el guadalupanismo de los mexicanos y por ende, de sus descendientes chicanos, es como querer borrar casi 500 años de presencia —innegable aún para los ateos— de la Virgen de Guadalupe en la historia nacional.

De este mito al siguiente —Bernabé, drama de la moderna mitología chicana— hay diferencias notables. Bernabé es un campesino con retraso mental que pretende a la hija del Sol, la Tierra. Tras sufrir el escarnio por sus deseos Bernabé acaba siendo sacrificado al Sol por su otro hijo, Luna, quien tras tratar de impedir la unión, acaba pidiendo a su padre que entregue a su hermana a Bernabé. El sacrificio de Bernabé al estilo azteca consume el

⁵² BUENAVENTURA, Enrique. "La búsqueda de la identidad: Carta abierta a Luis Valdez". citado en PRIETO STAMBAUGH, Antonio. Op. Cit., p. 113.

matrimonio y da a éste una forma de vida distinta, en la que no será más objeto de burlas, y obtiene una nueva forma de libertad.

Además de la construcción basada en las deidades aztecas, los indios dejan de ser los buenos de la historia. Son simplemente una cultura distinta con una cosmogonía propia, que explica el sacrificio sin enjuiciarlo al estilo occidental como un acto bárbaro, pero sin ocultar esa realidad de la historia mexicana. Más complejo y acabado que La carpa de los Rascuachis, Bernabé cuenta una historia cuyo mensaje puede resultar un tanto críptico para quien no esté familiarizado del todo con la cultura prehispánica; de hecho el misticismo de Bernabé resulta un tanto forzado.

Otro Mito es "El oscuro origen de un grito". En él se cuenta la historia de un joven chicano enviado a Vietnam y muerto en la guerra, como un paralelismo de los sacrificios humanos aztecas. El sumo sacerdote -católico- se convierte en el instrumento que envía al chicano, representado como una moderna reencarnación de Quetzalcoatl, a su destrucción.

Para Tatum, uno de los aspectos más interesantes de esta puesta en escena es el visual, pues describe la imagen de una pirámide azteca, en uno de cuyos lados está un joven chicano en la esquina de su barrio, mientras en la otra está el velorio, es decir, la vida y la muerte. Al ascender un poco, en la pirámide están primero la civilización moderna y en la cúspide la civilización indígena, más arriba, superior y origen de todo. El único cambio es que la idealización extrema del pasado indígena se ha moderado.

Sobre ello, Tatum hace una interesante interpretación.

"Al contrario de La gran carpa y Bernabé, esta obra no idealiza la cultura azteca, sino que, critica el ritual del sacrificio humano. Quizá Valdez moderó su romántica idealización de la cultura indígena como resultado de las críticas que recibió de Boal y otros conocedores".⁵³

⁵³ TATUM, Charles. Op. Cit., pp. 92-93.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

"El fin del mundo" fue otra de las obras escritas por Valdez y el Teatro Campesino en la modalidad de Mito. En ella se plantean tres planos de la realidad: el de la vida cotidiana, el de lo sobrenatural y el de la muerte. En el primer plano la vida del personaje central es un caos, sus hijos son drogadictos, su hija es violada, su esposa es asesinada en su propia casa. En un segundo plano los muertos resucitan y el personaje los reconoce: son los muertos que él había conocido a lo largo de su vida y que ahora se levantan con sus culpas, recelos, omisiones y venganzas. En el tercer plano el hombre se está muriendo en casa, rodeado de su familia. Nada ha sucedido en realidad.

El guía del chicano a través de estas visiones es el arcángel San Gabriel, quien funge como un Virgilio que tras anunciarle el fin del mundo le permite ver la injusticia, el sufrimiento y los riesgos de su vida cotidiana, asomarse al mundo de los muertos como se le concibe en la fe católica, con un día de resurrección final, e incluso ver su propia muerte. La historia recorre desde la época prehispánica hasta la actualidad.

En una entrevista concedida por Valdez a Francois Kourilsky en 1973, señalaba sobre ese mito:

"...tratamos de explorar las más elementales impresiones de nuestro pueblo sobre la realidad. En el primer plano, por ejemplo, tratamos del sexo. ¿Qué piensan del sexo los chicanos y de donde le vienen tales pensamientos? Proviene de un concepto fundamental de la naturaleza del hombre y la mujer, en la sociedad. El uso de enervantes, los sentimientos de inferioridad racial, todo esto ocurre en el primer plano, que es consciente"⁵⁴

Nunca antes el teatro chicano se había preguntado sobre los planos de lo consciente, lo inconsciente, lo subconsciente. Tratar de explicar, por ejemplo, la naturaleza de la sexualidad chicana y sus orígenes sociales, es además de un esfuerzo de búsqueda de la identidad, una introspección no sólo hacia adentro del pueblo chicano, sino adentro de cada individuo, pues es evidente que hay más de una influencia y una forma de ver la vida, la

⁵⁴ VALDEZ, Luis. citado por TATUM, Charles. Op. Cit., pp. 93-94.

sexualidad, los problemas de género, las adicciones, dependiendo del nivel de educación, la religiosidad, o el tradicionalismo de cada familia chicana.

A decir de Michel el chicano que representa esta segunda fase del Teatro Campesino:

"...parece haber sustituido la distancia que mediaba entre su pertenencia geográfica y su pertenencia cultural a través de una introspección profunda, si bien un tanto ingenua. Como el propio Valdez ha afirmado, su búsqueda es la búsqueda de Aztlán".⁵⁵

Pero ingenua o no, esta introspección permitió a los chicanos acercarse a su propia identidad, al verse a ellos mismos como un pueblo, una nación. No puede olvidarse que uno de los derechos más elementales del hombre es el de tener una nacionalidad (Artículo 15 de la Declaración de Derechos Humanos), y si bien en el papel los chicanos son ciudadanos norteamericanos, en la realidad lo son sólo cuando se les necesita en las guerras o como votantes.

Sentirse miembros de una comunidad, formar parte de algo y ser aceptados por el grupo constituido, definido, al que deben ese sentido de pertenencia, es posiblemente la aportación más importante del teatro chicano, independientemente de sus múltiples inconsistencias escénicas e ideológicas. Perseguidos y discriminados por la sociedad anglosajona, rechazados e incomprensidos por su país de origen, los chicanos se encuentran en un proceso inacabado de reconciliación con sus raíces y de lucha por sus derechos, en el que mucho ha tenido qué ver el arte escénico.

El género mito permitió a los chicanos una introspección; luego, ésta les acercó más a los géneros convencionales del teatro anglosajón. Al final, el hecho de que el teatro chicano se parezca cada vez más al estadounidense podría interpretarse no como una mala señal, sino como el indicativo de que los chicanos se empiezan a integrar a esa sociedad, sin que sean por ello necesariamente *disueltos* por el crisol (aunque existe el riesgo), sino simplemente mejor aceptados que en épocas pasadas.

⁵⁵ MICHEL, Alfredo. Op. Cit., pp. 199-200.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

CAPÍTULO IV

SENTIR QUE 20 AÑOS NO ES NADA (1975-1995)

Tras la crisis de 1974, en la que el Teatro Campesino se sale del TENAZ, algunos grupos del movimiento inicial se desintegran, aparecen otros nuevos con intenciones muy distintas a las del inicial teatro chicano y surgen más dramaturgos que en los años anteriores, en los que habían privado los trabajos de Valdez y el Teatro de la Esperanza.

Ya desde principios de los 70, cuando se gestaba el género Mito, Valdez trabajaba en una teoría propia del Teatro Campesino. Simultáneamente se da la oportunidad para brincar al cine y la obra "Zoot Suit, an American Play" a finales de esa época, hace que el nuevo planteamiento del quehacer teatral de la compañía, quede fuera de los reflectores. Ese planteamiento es el del Teatro de la Esfera, basado en las proposiciones neomayas del Pensamiento Serpentino.

Hasta 1975, el trabajo de los teatros había generado tres propuestas básicas: el Acto, el Mito y el Corrido -que es un género musical más que teatral y sirvió para acompañar las puestas en escena, para contextualizarlas y hasta para traducir los textos en inglés.- Zoot Suit no es un nuevo género sino la aplicación de los géneros chicanos y los tradicionales en una sola estructura teatral, que podría en su totalidad ser vista como un musical.

El corrido es un documento social, que la historia del periodismo mexicano reconoce como una primitiva manera de informar, equivalente a la del juglar medieval, junto con las hojas volantes y los pregoneros. La diferencia es que el corrido surge de la necesidad de informar por parte del pueblo, como sucede hoy día con los rumores, y los volantes y pregoneros son la necesidad oficial de informar por parte del Estado, como hoy los boletines y las conferencias de prensa.

"El corrido, forma poética típica del pueblo mexicano, es muy común en el suroeste y en todos los lugares donde habitan los chicanos. Esa popularidad se debe sin duda a que el corrido expresa de manera brillante el impulso oral que fluye

profundamente en la cultura chicana y en cuanto a forma del pueblo ha servido a esa cultura como principal vehículo de auto-comprensión y autodefinición".¹

Tras sus incursiones en México y con la excepción de los trabajos filmicos como *Zoot Suit* y *la Bamba*, el teatro chicano regresa al ámbito doméstico, para trabajar en asuntos más cercanos a las necesidades específicas del momento, como las adicciones, el racismo en las escuelas, la homosexualidad y la discriminación de las chicanas, donde el corrido jugó un papel importante desde el punto de vista de la dramaturgia.

La fama y el éxito a lo Hollywood dejan su lugar a una labor estrictamente social y concientizadora, tal vez menos espectacular pero más útil en términos de cumplir el propósito educador que desde siempre se habían reconocido los teatros.

A) EL TEATRO CHICANO REENCUENTRA UN CAMINO.

Uno de los aspectos que no habían logrado los teatros hasta los años 70 era publicar las obras teatrales que se venían representando desde 1965. Entre las primeras publicaciones se encuentran los *"Actos. El Teatro Campesino"*, de 1971, editados por Menyah Productions del Centro Campesino Cultural en San Juan Bautista, California. Se trata de una antología de los primeros textos de Valdez y el Teatro Campesino que contiene nueve actos y dos pequeños ensayos de su director, con tipografía de máquina de escribir mecánica y empastado en rústica. Aunque digna, la edición es verdaderamente modesta.

Otro tanto sucede con *"El Teatro de la Esperanza, An Anthology Of Chicano Drama"*, editada por Jorge A. Huerta y El Teatro de la Esperanza, Inc., con la anotación "a non-profit cultural and educational corporation" y fechada en 1973. También con tipografía de máquina mecánica, la publicación contiene seis obras teatrales, una canción -incluida la partitura-, un poema y un ensayo introductorio. Ambos libros contienen fotografías de sus puestas en escena.

¹ LEAL, Luis. "El corrido en Aztlán", en GAONA, María Eugenia. Antología de la literatura chicana, CEPE-UNAM, México, 1986, p. 209.

A diferencia de otras manifestaciones literarias chicanas, el teatro era el más politizado pero el que menos publicaba, si nos atenemos al cuadro que realizó Juan Bruce Novoa, en el que las antologías de poesía –a partir de 1 am Joaquín, de 1967 y hasta 1979- son 50, seguidas por 37 novelas. La dramaturgia sólo habría publicado 18 obras entre 1965 y 1979, aunque la cifra es poco realista pues las primeras seis del cuadro (*Las dos caras del patroncito*, *Los vendidos*, *Quinta temporada*, *La conquista de México*, *No saco nada de la escuela* y *Vietnam Campesino*) son actos incluidos todos en la séptima publicación del cuadro, la antología “Actos. El Teatro Campesino”, antes citada.²

De las 18 obras citadas en ese período (mayoritariamente actos de apenas 4 páginas como “The militants”, a 30 como “No saco nada de la escuela”, una de las obras más largas) una es un ensayo sobre el teatro chicano, es decir que sólo habría 17 textos de dramaturgia en 15 años, y varios de ellos, apenas folletos de unas cuantas páginas. De hecho, algunos de los textos de esa época son casi inconseguibles en la actualidad. Sin embargo, esa situación cambiaría pocos años después, con el surgimiento de nuevos dramaturgos chicanos y el rescate de los textos de algunos pioneros:

“Han terminado hace mucho los días en que el Teatro Campesino de Luis Valdez era el único grupo que creaba obras dignas de estudio. Desde 1965 el teatro chicano se ha extendido desde las caricaturas extemporáneas de agitación y propaganda hasta el drama sofisticado de protesta social e incluso hasta el escenario ‘legítimo’. Hoy en toda región del país donde hay chicanos, hay grupos de teatro, y varios de los mejores atraen la atención internacional.”³

Inicialmente, los grupos realizaban una dramaturgia colectiva. Una modalidad que se fortaleció después de 1975 fue la del autor individual, y en ella se han inscrito cada vez más escritores de calidad que publican (en ediciones menos caseras o de plano totalmente profesionales) y son reconocidos por los estudiosos chicanos y anglosajones; de su trabajo

² BRUCE NOVOA. Juan. *La literatura chicana a través de sus autores*. Introducción. Ed. Siglo XXI. México, 1999, pp 16-20.

³ *Ibid.*, p. 34.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

me ocuparé a continuación. El orden en que los he abordado es estrictamente alfabético, y no corresponde a juicios valorativos ni cuantitativos

Ron Arias

Autor de "La entrevista", obra que aborda la negación de las raíces, trata de un chicano que intenta hacerse pasar por anglosajón y realiza un trabajo escolar en el que entrevista a dos jóvenes delincuentes del barrio, quienes le toman el pelo pero acaban tomando la copa con el ingenuo, cuando éste se percata del engaño. Se le conoce más por su obra periodística y narrativa, y algunos de sus textos han sido traducidos al español.⁴

Fausto Avendaño

Su obra "El Corrido de California", escrita en 1979, es el drama de un rancharo mexicano que vive en California antes de la pérdida territorial de México en 1846. Su hijo, militar del Ejército Mexicano y educado en la Ciudad de México, trata de hacerle ver a su padre las intenciones estadounidenses, a lo que éste se resiste por su fe en los ideales democráticos que supuestamente mueven a Estados Unidos. Una vez desengañado, el rancharo recibe a su hijo quien, al mando de una pequeña tropa, trata de defender el suelo mexicano. La virtud más grande del texto es que se ajusta rigurosamente a los hechos históricos, sin sacrificarlos en aras de la tensión dramática.⁵

Francisco Burruel

Plantea en su obra "El diálogo de Cuco Rocha" la posibilidad del entendimiento entre chicanos y anglosajones a través del conocimiento mutuo. Un activista chicano, Cuco Rocha, y uno de sus carceleros, sostienen una larga plática durante el encarcelamiento de Cuco, con posturas absolutamente antagónicas en principio. Al paso de los años, ambos personajes terminan por tenerse un gran respeto.⁶

TESIS DE ORIGEN
MANCHADAS

⁴ FATUM, Charles. *La literatura Chicana*. SEP, México, 1986. P. 114.

⁵ *Ibid.*, pp. 111-112.

⁶ *Ibid.*, p. 113.

Felipe Castro

Su texto "Los pelados", escrito en 1973 para El Teatro de la Esperanza, es la versión urbana de La Quinta Temporada, de Luis Valdez. Inscrita en el género Acto, utiliza personajes alegóricos como La Historia, La Necesidad y Don Gancho, y elementos del melodrama como la dicotomía del bueno y el malo, además de tratar el tema del enfrentamiento entre indocumentados mexicanos y chicanos por el mismo empleo, quienes al final de la obra entienden que el verdadero enemigo es el empleador, por lo que deben unirse.⁷

Rodrigo Duarte Clark

Aunque mexicano de nacimiento, él se considera chicano pues arribó a Estados Unidos a los ocho años de edad, estudió primero en escuelas religiosas y a los 18 años era uno de los más activos miembros del movimiento chicano en la Universidad de California. Desde el punto de vista sociológico, en realidad Duarte Clark es lo que se ha dado en denominar un "chicalango", algo así como un chilango-chicano, otra de las categorías creadas para precisar la situación de pequeños subgrupos. Se incluye aquí su obra porque es más conocida entre chicanos que entre "chilangos" (gentilicio popular de los nacidos en el Distrito Federal) o mexicanos. Su ópera prima "Brujerías", escrita a los 23 años de edad, fue llevada a la pantalla en 1973 por el Teatro de la Esperanza. El texto denuncia a la Superstición y ridiculiza la corrupción y dominación ejercidas desde la Iglesia contra los chicanos, a favor del sistema.⁸

Alfonso Hernández

Conocedor de las técnicas de vanguardia, utilizó muy tempranamente elementos ajenos al teatro para lograr espectáculos multimedia de enorme complejidad escénica: danza, pantomima, erotismo, proyecciones de video, música y luminotecnia, le permiten prescindir al máximo del texto, para obligar al espectador a participar. Considerado como radical, fue uno de los primeros dramaturgos en analizar la sexualidad en obras como "La falsa llegada del niño de Mary", sobre la hipocresía moral; "Cada familia tiene uno" en torno a la

⁷ HUERTA, Jorge. *El Teatro de la Esperanza. An Anthology of Chicano Drama*. Ed. El Teatro de la Esperanza Inc., California, EU, 1973., pp. 73-94.

⁸ *Ibid.*, pp. 39-62.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

homosexualidad y "El soltero imperfecto", sobre las actitudes femeninas frente al machismo.⁹

Jorge Huerta

Después de Luis Valdez es probablemente el personaje más importante en la historia del teatro chicano. Fundó en 1971 el Teatro de la Esperanza (junto con otros estudiantes chicanos pertenecientes al Movimiento Estudiantil Chicano de América, fundado en 1969, MECHA), compañía que actualmente dirige y en la que cumplió ya tres décadas de existencia.¹⁰

Tras la ruptura de Valdez con TENAZ, Huerta asumió el liderazgo de la principal organización de teatros chicanos, y es uno de los principales críticos y estudiosos de la escena chicana, además de dramaturgo. Su obra "El renacimiento de Huitzilopochtli," escrita en 1973, parte del mito de ese dios azteca, que mata todo lo que se oponga a su nacimiento, para crear una metáfora del chicano que destruye a su propia gente. Los personajes tomados de la mitología azteca (Coatlícue, Cozcaquauhtli, Ozomatli, etc.) aparecen en ropa contemporánea para obligar al espectador a identificarse con ellos en vez de creer que se trata de una alusión a hechos pasados: se trata de su presente y su realidad.¹¹

Nephtali de León

Aunque su obra ha sido calificada como mediocre por Jorge Huerta¹², sus contenidos sociales le permiten coadyuvar en la lucha por los derechos de los chicanos. El Teatro de la Esperanza le publicó en 1972 una antología que incluyó cinco obras: "La muerte de Ernesto Neros", trata el asesinato de un chicano; "Chicanos, los vivos y los muertos", sobre la historia del pueblo chicano y las injusticias a que se les ha sometido; "Juego número nueve", denuncia el abuso contra los niños chicanos en las escuelas públicas; "El juicio del

⁹ TATUM, Charles. Op. Cit., pp. 115-117.

¹⁰ Latino Arts and Cultural Organizations in the US. A Historical Survey and Current Assessment. USA, 1998, p. 94

¹¹ HUERTA, Jorge. El Teatro de la Esperanza, Op. Cit., pp. 99-123.

¹² HUERTA, Jorge. Del Templo al Pueblo, en MACIEL, David, La otra cara de México: El Pueblo Chicano. Ed. El Caballito, México, 1977., p. 346.

hombre" y "Las moscas" que tratan la injusticia y la desigualdad que padece el chicano actual. ¹³ Posiblemente sus trabajos dramáticos no tengan la calidad de otros, como afirma Huerta, pero este poeta de San Antonio es ampliamente reconocido por otras obras como "La Guadaliberty".

Ysidro Macías

Su obra "Mártir Moctezuma", satiriza al líder sindical César Chávez a través del personaje histórico, pues ambos, en su afán de no llegar al enfrentamiento con el enemigo –ya sea conquistador o patrón estadounidense- acaba permitiendo que éste subyugue al pueblo. César Chávez fue partidario de la no-violencia que después retomaría Valdez, pero muchos nacionalistas chicanos como Macías, abogaban por una lucha más activa. Otra de sus obras es "La Última Pendejada" que critica la asimilación de una pareja de México-americanos. ¹⁴

Cherrie Moraga

Es una de las pocas mujeres chicanas que ha tenido una fuerte presencia en el teatro chicano (recuérdese la acusación de sexismo de Yolanda Broyles contra Valdez). Su texto "Deshaciéndose de los fantasmas" aborda el tema del lesbianismo a través de un tejido de dicotomías: español-inglés, femenino-masculino, pasado-presente, infancia-madurez, mexicana-chicana. Otro texto suyo con un toque de realismo mágico es "Héroes y Santos", donde el personaje central es una niña –Cerezita Valle, nombre que alude al de la autora y a la vida campesina- que nace sin cuerpo a causa de los pesticidas, es decir, es una cabeza parlante, pero inteligente, capaz de arengar a su pueblo. ¹⁵

Carlos Morton

Tal vez es el más prolífico de los autores chicanos contemporáneos. Nació en Chicago en 1947 y cambió su nombre (Charles) por Carlos y aprendió español para buscar sus raíces en el movimiento estudiantil en la Universidad de Texas. Estudió teatro con el maestro Jorge Huerta y realizó los más diversos trabajos: taxista, reportero, actor y dramaturgo de El

¹³ TATUM, Charles. Op. Cit., p. 113.

¹⁴ Ibid., p. 113-114.

¹⁵ PRIETO STAMBAUGH, Antonio. *Artes visuales transfronterizas y la desconstrucción de la identidad*. Tesis para obtener el grado de Doctor en Estudios Latinoamericanos. FFyL, UNAM, 1998, pp. 96-98.

TESIS CON
FALLA EN ORIGEN

Teatro Campesino y la San Francisco Mime Troupe. Morton es considerado el dramaturgo chicano más representado en Estados Unidos junto con Luis Valdez.

Entre sus obras más conocidas se encuentran "Desolation Car Lot" (1973), "El Jardín" (1974), "Los dorados" (1978), "Rancho Hollywood" (1979), "Johnny Tenorio" (1983), "Las muchas muertes de Danny Rosales" (1983), "El Salvador" (1986) y "El expósito" (1988).¹⁶

El jardín es una paráfrasis de la historia bíblica de Adán y Eva, donde todos los personajes son chicanos, incluido Dios que va vestido de charro. La Serpiente, un vendedor de "mota" tienta a una Eva deseosa de los bienes que produce Estados Unidos. Escrita en estricto spanglish salpicado de nahuatlismos y español castizo, acude a los personajes alegóricos y su tono irreverente la convierte en un texto cómico ágil y lleno de picardía, hasta en el nombre de los personajes (Ladrón, Matón, Cabrón y Nixón, por ejemplo).¹⁷

En "Las muchas muertes de Danny Rosales" abandona el tono cómico y el género acto, para realizar teatro documental, pues el texto está basado en el asesinato real del chicano Richard Morales en 1975, cuando se encontraba bajo custodia policiaca. Otro de sus textos más conocidos es la paráfrasis del Don Juan Tenorio, Johnny Tenorio, que fue puesta en México por la UNAM, gracias a los encuentros chicanos que organiza el Departamento de Estudios Chicanos del Centro de Estudios Para Extranjeros (CEPE).¹⁸

También pudo verse en el Teatro El Granero de la Ciudad de México, en 1996, su "Rancho Hollywood", bajo la dirección de Iona Weisberg, que ridiculiza la visión cinematográfica estadounidense de la historia de California. Los personajes estereotipados poseen nombres sarcásticos, como la sirvienta Tonta Gerónima, el esclavo negro Yaller Marcus Malcolm Kunta Kinte, etc. Hasta donde pudimos observar, al público mexicano le resultó terriblemente críptica, y aún los estudiantes de la Maestría México-Estados Unidos tuvieron

¹⁶ Teatro Norteamericano Contemporáneo. Ediciones El Milagro, CNCA, México, 1995., p. 325

¹⁷ MORTON, Carlos. El Jardín, en VILLANUEVA, Tino. Chicanos. FCE, México, 1994., pp 493-521.

¹⁸ POTTER, Robert. Introducción a Teatro Norteamericano Contemporáneo. CNCA, México, 1995, pp. 20-21.

dificultades para seguirla, pese a estar mucho más contextualizados que el espectador común, a lo que hay que añadir un ritmo actoral extremadamente rápido en la versión mexicana.

Estella Portillo Trombley

Otra de las pocas dramaturgas chicanas, que también ha abordado el tema del lesbianismo, en "El día de los Tragos", donde una mujer de nombre Josefa vive amargada por su condición de lesbiana en un pueblo católico y prejuicioso. Descubierta por un jovencito, ella le corta la lengua para evitar que cuente lo que vio y termina suicidándose.¹⁹

La obra cuyo título sería según Huerta "El día de las golondrinas", es la única que expresaba un drama concerniente a la vida de la Raza a través de técnicas de teatro tradicional, escrita en el estilo realista de Tennessee Williams o Arthur Miller.²⁰

Es también autora de "Imágenes del Sol" (1976), la primera comedia musical de una chicana, llevada al escenario. Aunque calificada como ligera por Huerta, su importancia radica en que nunca antes un hispano había producido un musical. Fue publicada en 1979 por Kanellos y Huerta en la antología "Nuevos Pasos: Dramas Chicanos y Puertorriqueños", tras haber sido representada en la ciudad de El Paso.²¹

Frank Ramírez

Durante el verano de 1972 y cuando apenas contaba con 19 años, Ramírez escribió "La Bolsa Negra", como resultado del curso que impartía el Teatro de la Esperanza. Con una barda grafitada por un chicano como toda escenografía, se trata de un acto con personajes alegóricos: El espíritu del Deseoso, Prieto, Porky, Feo y Santos. Calificada por el Teatro de la Esperanza como "una sólida pieza de teatro chicano, llena de conflictos entre el bien y el mal, finaliza con un importante mensaje moral" que se encierra en el último parlamento

¹⁹ TATUM, Charles. Op. Cit., pp. 114-115.

²⁰ HUERTA, Jorge. Del Templo al Pueblo, Op. Cit., p. 346.

²¹ KANELLOS, Nicolás. Hispanics First. Visible Ink Press, USA, 1997, p. 316.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

coreado por todos los personajes: "¡Que viva la raza!, ¡Que viva la causa!, ¡Que viva la gente pobre!"²²

Octavio I. Romano

Su obra "Mugre de la Canción" es una sátira en la que una pareja de investigadores estadounidenses, sin mayor interés ni apego por el pueblo chicano, explotan la vena de los estudios étnicos y se las ingenian para obtener mediante becas, el dinero que les permita vivir sin preocupaciones económicas.

Los personajes, Erica Macha y Handy Andee, son en el fondo un par de vividores que se fingen liberales y abiertos a las etnias, minorías y razas distintas a la suya, la dominante, con tal de mantener viva su gallina de los huevos de oro. La sátira recae sobre absolutamente todos los que han explotado de cualquier manera –económica, electoral, laboral y hasta académica- a los miembros del pueblo chicano.²³

Rubén Sierra

Autor de obras muy disimiles entre si, "Racial" es su versión cómica del ser chicano, que para algunos está basada en Los Vendidos de Luis Valdez, pues en una Agencia Racial para todo Propósito se pueden conseguir toda clase de modelos de chicano: Tijerina Off-White, Acapulco Gold, Chicano Cream, etc. El objetivo de esta puesta es exponer al público chicano a sus propios errores, para que su autocrítica le permita una perspectiva más realista de sí mismos. Técnicamente compleja, consta de 27 escenas, más de 30 actores y elementos multimedia.

"Manolo" es por el contrario, un texto realista donde un joven chicano se hace adicto a las drogas en su desempeño como soldado en Vietnam. Inmerso en un barrio deprimente y en una sociedad injusta, Manolo se vuelve por momentos incapaz de luchar contra su adicción hasta que se sobrepone, sólo para ser asesinado por el mismo narco que mató a su hermano antes.²⁴

²² HUERTA, Jorge. El Teatro de la Esperanza. Op. Cit., pp. 63-72

²³ TATUM, Charles Op. Cit., p. 114.

²⁴ Ibid., p. 112-113.

Jaime Verdugo

Nació en 1952 en Tijuana pero vive en los Estados Unidos desde los 8 años de edad: es por tanto otro caso de chicanidad dudosa. Graduado en la Universidad de California, es autor de "Trampa sin salida", puesta en escena por el Teatro de la Esperanza y modificada posteriormente porque su tema, la brutalidad policiaca, había exigido un lenguaje realista plagado de "malas palabras" que ni el público universitario estuvo dispuesto a tolerar. Cuando se la publicó en la antología del Teatro de la Esperanza, se hizo nuevamente como estaba en el original. Su autor manifestaba su deseo de dedicarse a la enseñanza de los chicanitos, más que a la actividad teatral.²⁵

Latin Anonymous

Compañía teatral surgida en 1987, que mantiene la creación colectiva como sistema dramaturgico. está formada por Cristóbal Franco, nacido en el DF; los chicanos Rick Nájera, de San Diego y Diane Rodríguez, de San José, además de la salvadoreña Luisa Leschin y el colombiano Armando Molina. Franco es el guionista de cabecera de Edward James Olmos, el actor chicano más famoso de nuestra época. Por su composición, más que una compañía chicana es —como lo indica su nombre— una agrupación latina, pero ha tocado con regularidad el tema chicano y mantiene nexos con importantes creadores como el propio Olmos.

Su primera obra llamada igual que el grupo, llegó a tener 11 montajes distintos, algunos en México. La segunda se tituló "La La Awards", una ácida sátira sobre los premios que ofrecen los concursos televisivos. Su trabajo fue calificado como "irreverente", "divertida terapia", "gracia pura que habla con el corazón humano", etc. por los diarios Los Angeles Times, Variety y Tucson Week. En 1996 logró publicar sus obras ya citadas en la Arte Publico Press.²⁶

²⁵ HUERTA, Jorge. Teatro de la Esperanza. Op. Cit., p.13-27.

²⁶ LATIN ANONYMOUS. Latin Anonymous Plays. Introduction by Edward James Olmos. Arte Publico Press. University of Houston. Pp. 102-103.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Como puede observarse a partir de las sinopsis de las obras, y la forma en que abordan los temas chicanos sus autores, hace tiempo que dejó de existir el teatro chicano como lo planteó Luis Valdez, y aunque puede ser visto por los estadounidenses como un "teatro étnico" o de minorías por sus contenidos, la estructura de los textos responde cada vez más a la universalmente aceptada, con lo que puede afirmarse que actualmente la dramaturgia hecha por chicanos se anexa y a la estadounidense y la enriquece, pero al mismo tiempo se integra a ella en vez de enfrentarla como originalmente ocurría.

Además de la dramaturgia cuyos autores no son por supuesto, únicamente los mencionados, hay que recordar el trabajo de análisis, ensayo, periodismo de espectáculos, etc. hecho en torno al teatro chicano, y donde podemos encontrar como exponentes importantes a Jorge Huerta, Nicolás Kanellos, Yolanda Broyles González, Juan Bruce Novoa, Tino Villanueva, Guillermo Hernández y algunos anglosajones como Charles Tatum, Paula y Carl Shirley, y mexicanos como Alfredo Michel y Axel Ramirez, algunos de ellos dedicados a la literatura chicana en general y no sólo al teatro.

Mientras de los distintos teatros surgía este ejército de dramaturgos, Valdez trabajaba en su teoría del Teatro de la Esfera, basado en la ideología del Pensamiento Serpentino y neomaya. Ésta era una filosofía de vida que se extendía al trabajo escénico, y consistía en un intento de restaurar la visión cosmogónica de los indígenas, con base principalmente en las culturas maya y azteca. En la teoría esférica, se concebía el pleno desarrollo del potencial humano como aquel que integrara un crecimiento espiritual con una posición política del ser chicano.

Aunque utópico, el Teatro de la Esfera representaba un esfuerzo por contrarrestar la fragmentación de lo humano y la deformación inherente a la sociedad capitalista, un reclamo del derecho a poseer una identidad humana plena. Con ese fin, se planteaba al teatro como una herramienta en la creación de una pedagogía y un estilo de vida estrictamente chicanos, que reafirmara la memoria colectiva.²⁷

²⁷ BROYLES-GONZÁLEZ, Yolanda. Op. Cit., pp. 85-88.

Para su construcción, Valdez se apoyó en el conchero Andrés Segura, quien aportó los elementos de filosofía azteca, y en el especialista en la cultura maya, Domingo Martínez Paredes (sic). En la teatralidad esférica se espera que el actor se aleje de la división del trabajo y la especialización de las funciones propias del teatro comercial, donde un actor nunca hará escenografía o luminotecnia. Los miembros del Teatro Campesino tendrían que llegar a una unidad esencial, dentro y fuera de la escena, compartiendo todas las responsabilidades, incluida la de su propia educación. Así, el actor esférico tendría que ser, idealmente, un ser humano completo.²⁸

En el aspecto étnico Valdez señalaba:

"El hombre tiene más de 38,000 años en América. El hombre blanco, menos de 500. Pretender que los chicanos somos un inmigrante más en el Nuevo Mundo, es una afirmación peligrosa. Nosotros somos el Nuevo Mundo (...) El Teatro de la Esfera debe estar compuesto no por actores y agit-prop, sino por un teatro ritual, música, belleza, sensibilidad espiritual, leyendas y mitos. Requiere dedicación y un par de generaciones de chicanos que utilicen devotamente al teatro como instrumento de evolución de nuestro pueblo."²⁹

Ideológicamente fundamentado en el mundo maya y azteca, el Teatro de la Esfera recurría nuevamente a elementos del México moderno, como el sketch cómico del teatro de carpa, las marionetas, los caracteres fijos, los corridos, el álbur y la "cábula", elementos lingüísticos los dos últimos que Broyles González explica como "una virtuosa y transgresiva 'deconstrucción' del habla 'normal'."³⁰

Este teatro implicaba una pedagogía multidisciplinaria en la que los actores se tendrían que someter a un intenso programa de aprendizaje denominado *Los Veinte Pasos*, asistir a conferencias dictadas por maestros indígenas, clases de danza, interactuar con comunidades

²⁸ Ibid. p. 87.

²⁹ VALDEZ, Luis. Citado en BROYLES-GONZÁLEZ, Yolanda. Op. Cit., pp. 86-88.

³⁰ BROYLES GONZÁLEZ, Op. Cit., p. 84.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

indígenas de México y Estados Unidos, lecturas, discusiones y trabajo comunitario, además de su labor escénica.

Los Veinte Pasos tienen como antecedente el concepto de Quetzalcóatl, la serpiente emplumada, que representa la unidad entre lo espiritual —las plumas, lo aéreo— y lo material —la serpiente, lo terrenal—, y en conjunto la energía que mueve al cosmos, la vida. Por eso, en la visión indígena, Quetzalcóatl es el generador de las artes, las ciencias y el calendario; en su papel de protector del Calmecac o escuela, es el supremo símbolo del conocimiento y por tanto representa las mayores virtudes de la vida: el respeto y la creación.

¿Cómo conciliaba Valdez conceptos de religiones distintas, como Quetzalcóatl y la Virgen de Guadalupe? Aunque es sabido que en la cultura mexicana la Guadalupeana es una personificación de Tonantzin, la tierra y por tanto madre de todo, otras entidades como Dios o Jesucristo no son tan fáciles de ligar a la teología azteca. Valdez lo resolvió diciendo que toda deidad es una personificación de las relaciones entre la vida humana y el universo, así, como señala en el Pensamiento Serpentino, es que “Jesucristo es Quetzalcóatl.”

La pedagogía de la transformación humana en un “hombre esférico” consiste en un programa de reflexión y ejercicios físicos ligados que llevan a niveles psicofisiológicos y se realizan por día. El resultado es un complicado laberinto de deidades, numerología, elementos humanísticos y sacros.

ESQUEMA DE LOS VEINTE PASOS DEL TEATRO DE LA ESFERA

- | | |
|----------------|--|
| CUERPO | 1. <i>IMIX: matriz, cuna u origen</i> |
| | 2. <i>IK: aliento de vida.</i> |
| | 3. <i>AKBAL: nacimiento del agua</i> |
| | 4. <i>KAN: conocimiento del mal</i> |
| | 5. <i>CHICCHAN: experiencia de vida</i> |
| CORAZÓN | 6. <i>CIMI: muerte</i> |
| | 7. <i>MAN-IK: derrotar a la muerte</i> |
| | 8. <i>LAMAT: regiones oscuras (en lo material)</i> |

9. *MULUC*: superar lo material
 10. *OC*: entrar en lo profundo de las cosas

- PENSAMIENTO** 11. *CHUEN*: arder sin flamas (brasas)
 12. *EB*: iniciar el ascenso de la cuesta
 13. *BEN*: crecimiento del maíz (el hombre)
 14. *IX*: (Dios jaguar) baño purificador
 15. *MEN*: lograr la perfección

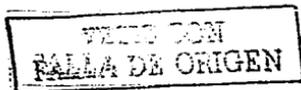
- ALMA** 16. *CIB*: iluminación de la conciencia
 17. *C'HARAN*: sacudirse las cenizas
 18. *EDZNAB*: el que es perfecto
 19. *CAUIAC*: manifestación de la naturaleza divina
 20. *AHAU*: Ser uno con Dios.³¹

La técnica de convertirse en un actor esférico consistía en dedicar un día completo a un paso, haciendo ejercicios y reflexiones hasta capturar los significados de cada símbolo en particular, su número y la parte del cuerpo con la que se relacionaba, completando con juegos teatrales para focalizar sobre un tema específico.

El objetivo era que el actor aprendiera a moverse con el cuerpo, el pensamiento y el corazón de manera simultánea, es decir, moverse como una esfera, como una manifestación del poder de Dios. Por tanto, el Teatro de la Esfera sólo puede ser transmitido de manera física; cualquier intento de crear un manual del mismo, resulta ocioso.

Únicamente puede captarse de lleno el misticismo y la lógica del Teatro de la Esfera a través de los ejercicios que movilizan determinados músculos, hacen correr de manera más fluida la sangre o modifican la respiración, aunados a la ideología In lack'ech (Soy tu otro yo), a la que se llega mediante los Veinte Pasos.

³¹ Ibid., p. 96.



Por estrafalario que pueda sonar lo anterior, quien haya estudiado actuación sabe que al final, el teatro es algo que ocurre en su mente y su alma, cuando imagina un personaje, lo dota de una vida pasada, una actitud corporal, una filosofía, y se las apropia llegando al extremo de vivir una vida no sólo ajena sino ficticia, y creérsela. La actuación es un fenómeno psicológico parecido al de la doble personalidad, sólo que controlado por el actor, que entrena su cuerpo y su mente para lograr el objetivo de ser otro, y -a sabiendas de que se trata de una ficción- hacérselo creer a los demás, el público.

El periodo en el que se desarrolló y aplicó la teoría del Teatro de la Esfera se ubica en la década de los 70, es decir, literariamente coincide con el periodo de los mitos, y al final produce una de las obras más conocidas de Luis Valdez fuera de la comunidad chicana: *Zoot Suit*.

Estrenada originalmente en el Mark Taper Forum, la obra narra sin apearse totalmente a la realidad, una historia de represión contra chicanos en 1942, el famoso caso de Sleepy Lagoon. Centrada en el personaje de Henry "Hank" Reyna (representado por Danny Valdez, hermano de Luis Valdez y compositor de las canciones *Los Chucos Suaves*, *Vamos a Bailar* y *Marihuana Boggie*), conjuga elementos del acto, del mito y del musical.

Durante dos años la obra a la que Valdez tituló "An American Play", tuvo un enorme éxito en Los Angeles, ciudad donde la población latina y en específico, chicana y mexicana es abundante. Sin embargo, cuando se le trasladó a Broadway no tuvo la misma aceptación, en buena medida porque para los neoyorquinos la historia era ajena y por ende, incomprensible.

Broyles recoge algunas de las críticas periodísticas que se hicieron a la puesta en escena, casi todas negativas:

"No me parece una obra digna de las ligas mayores del teatro (Hugues, 1979)... *Zoot Suit* se encuentra en la línea de lo mediocre o por debajo de ella en texto, actuación, producción (Currie, 1979)... El tratamiento de la persecución de chicanos de Los Angeles por el asesinato de Sleepy Lagoon en 1942 es tan monótono que puede

causar un dolor de cabeza de Exedrina en el segundo acto (Sharp, 1979)... Un show simplista, pobremente escrito y atrozmente dirigido: Zoot Suit es una aburrida y floja obra para niños (Watt, 1979)."³²

Mientras la prensa sajona se expresaba así de Zoot Suit, la figura de El Pachuco, encarnada por Edward James Olmos, se convirtió con los años en un ícono de la chicanidad, y posiblemente una de sus mayores aportaciones -independientemente de los logros estéticos- estriba en que la denuncia de los sucesos históricos, aunque tardamente, sale de la comunidad chicana hacia el resto de Estados Unidos y del mundo, una vez que la obra se convierte en cine.

Zoot Suit fue montada bajo condiciones difíciles, pues Valdez debió dedicarle tiempo completo a su dirección en Los Angeles, mientras en San Juan Bautista los miembros del Teatro Campesino no incluidos en el elenco, debían ingeniárselas como pudieran para dar continuidad al trabajo local. Financieramente no resultó tan sufrida pues la obra había contado con la beca Rockefeller para dramaturgos. Del Mark Taper Forum pasó al Aquarius Theater el 3 de diciembre de 1978.

A partir de ahí, la puesta tuvo que sufrir cambios y adaptaciones, ocasionados a veces por el tamaño y posibilidades técnicas de cada teatro. Del Aquarius se llevó en 1979 al Winter Garden Theater de Broadway, Nueva York, y posteriormente hubo que hacer los cambios necesarios para el guión de cine.

Una de las críticas más duras contra esta obra de Luis Valdez la ejerce nuevamente Yolanda Broyles, cuando afirma que éste prefirió borrar la figura de Josefina Fierro, Secretaria Nacional del Congreso Nacional de los Pueblos de Habla Española, para sustituirla por un personaje ficticio: una mujer blanca, de ascendencia judía, Alice Bloomfield, a la que Hank Reyna corteja.³³

³² Ibid. pp. 192-193.

³³ Ibid., pp. 160-161.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Josefina Fierro fue en los hechos reales la organizadora del Comité de Defensa del caso Sleepy Lagoon, pero Valdez pareció no encontrar en la labor de esta mujer verdadera, elementos dramáticos suficientes. En todo caso, parecería haber una actitud de discriminación por parte de Valdez, pues si el personaje de Reyna lograra enamorar a Alice Bloomfield existiría alguna justificación, una especie de venganza de Moctezuma ejercida por Reyna en calidad de *Latin Lover*, pero ni siquiera es así: Bloomfield rechaza sus galanteos.

Más aún, Broyles encuentra una reiteración de los estereotipos femeninos contra las chicanas, en los personajes de la madre dominante, la novia virginal y la salvadora de raza blanca, Bertha, Della y Alice, respectivamente. Nuestra muy personal percepción es que Broyles es no sólo una feminista recalcitrante al más puro estilo setentero, sino que además tiene una animadversión personal contra Valdez, sin que ello exima al director teatral de actitudes machistas evidentes.

Por otra parte, El Pachuco encarnado por Olmos, al que Broyles califica como "inolvidable", no deja de ser un estereotipo por positivo que resulte para la construcción de la identidad chicana. Con un extraordinario trabajo de expresión corporal basado en técnicas de pantomima, su llamativo vestuario, la presencia recia y enigmática de Olmos logra un Pachuco que prácticamente se come al personaje de Henry Reyna.

En cuanto al lenguaje, la versión cinematográfica, que es la única a la que podemos acceder en la actualidad, el spanglish se presenta desde el primer parlamento: "Take it easy, güey", emitido por un "zooter" que visita el teatro adornado con la figura de Olmos. En su primera aparición, el propio Olmos usa un caló de clara ascendencia mexicana:

"It in the secret dream of every bato... to put on the zoot suit, más chucote que la chingada, ¡p'us órale!",³⁴

³⁴ Película *Zoot Suit*, 1981. Universal City Studios, California, Estados Unidos. Luis Valdez, director. Color, 120 min. Inglés, subtítulos en español.

Esta versión producida por Peter Burrell cuenta además con las actuaciones de Charles Aidman, Tyne Daly y John Anderson, en los papeles de raza blanca en vez de los actores de El Teatro Campesino (el defensor George Shearer, la supuesta organizadora del Comité de Defensa, Alice Bloomfield y el juez) entre otros actores blancos de menor trascendencia en la historia.

Además de la música escrita ex profeso para la cinta, Valdez acudió a la música mexicana tradicional para ambientar la vida de los chicanos en Estados Unidos y sus raíces siempre presentes: *Soldado raso*, con Pedro Infante; *La Negra*, con el Mariachi Vargas; *Échale un quinto al piano* del dominio público, *El Muchacho Alegre*, con el Charro Avitia; *Aquellos Ojos Verdes*, y se apoyó con Lalo Guerrero –conocido en México por sus discos infantiles de “Las arditillas”- para la musicalización de las canciones escritas por su hermano Daniel.

Algunos textos de Zoot Suit son memorables como elementos del mensaje político implícito en todas las obras de Valdez. La conciencia del sojuzgamiento a que se enfrenta el chicano se revela en la contestación de Henry cuando le dicen que se viste “como para tiro al blanco”: “Naci siendo tiro al blanco”. Y más adelante cuando habla con su abogado: “La prensa ya nos juzgó y nos condenó”.

Sobre la postura de los México-americanos de la época ante la palabra chicano, el señor Enrique Reyna, padre de Henry, le dice: “¡Chicanos!.. no usen esa palabra: quiere decir que son basura. Ustedes son mexicanos”.

El mismo personaje alude a la próxima partida de Henry a la guerra: “Estoy orgulloso de que entres a la Marina. Me alegra que estés dejando esta mierda de los pachucos”, en un alarde de asimilación a los Estados Unidos. En cambio la madre opina: “Casi preferiría que regresaras a la cárcel”.

El Pachuco en cambio subraya la necesidad de unión entre los miembros de la misma raza: “Eso es lo único que necesitaba el espectáculo: dos mexicanos matándose entre sí...”.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Luego sentencia: "No odies a tu raza más de lo que amas al gringo", y ante la injusticia consumada se pregunta "¿Es 1942 ó 1492?".

La representación del infaltable vendido está dada por el policía México-americano Frank Galindo, Sargento de Los Angeles, que entrega a 22 jóvenes (18 de los cuales sólo se aluden, y de los cuatro que se presentan uno es blanco) al juez F. W. Charles, quien hace un señalamiento típico de las teorías eugenésicas de la época, al afirmar que los mexicanos, por descender de los aztecas, necesitan derramar sangre.

La parte mítica, entendida como el elemento de la cultura prehispánica del chicano se deja entrever en la escena de Henry Reyna castigado 90 días en un apando, que aprovecha Valdez para introducir la información de otro caso oscuro, el de los motines chicanos de 1943. Reyna ve a su hermano menor golpeado y desnudo, tirado en la calle por los marines, debido a su indumentaria de zooter que tomó en ausencia de su hermano encarcelado. Cuando Henry se acerca resulta no ser Rudy Reyna sino El Pachuco (Edward James Olmos), no desnudo del todo, sino con taparrabos indígena.

El manejo del color es otro elemento que Valdez cuidó mucho para dar significados simbólicos a su obra. El único personaje que viste de blanco es Henry, una representación de lo bueno y lo puro ante lo malo de los hombres de traje oscuro: juez, fiscal, jurados, policías y demás elementos del establishment norteamericano. El espíritu de su identidad, esa especie de Alter Ego en que se convierte El Pachuco utiliza los colores que teatralmente se identifican con muerte y sangre, luto y pasión, dolor y violencia: negro y rojo. Y sobre el pecho una cruz católica por oposición a la cultura —y la ética— protestante.

La cuidada vestimenta de los pachucos es una sublimación que hace Valdez de los chicanos, para reafirmar su antecedente inmediato, los zoot suiters, agredidos ante su negativa a la asimilación, o peor aún, el alarde de su procedencia mexicana.

Todavía fiel a sus inicios en el teatro, Valdez incluye constantes recordatorios de que lo que uno ve en la pantalla es ante todo una obra de teatro; el público aplaudiendo, las butacas

vacías y hasta los reflectores. El juego de asientos llenos y vacíos subraya en determinado momento la soledad del chicano en Estados Unidos, tras la golpiza que recibe Henry. "En la dirección se combinan con gran fortuna técnicas teatrales y cinematográficas."³⁵

"Un maestro de ceremonias que organiza, da vida y sentido a la acción principal, actuando también como conciencia del protagonista. Una teatralidad deliberada en tensión permanente con el lenguaje del cine".³⁶

Aunque cuestionable desde el punto de vista político, Zoot Suit resulta ágil, entretenida y por momentos hasta divertida, pese a la tragedia de fondo. Las actuaciones poseen credibilidad y el personaje más difícil por su carácter alegórico y evidentemente ficticio, El Pachuco, tiene muchos momentos de trabajo actoral extraordinarios.³⁷

Zoot Suit cierra la década de los 80 para el Teatro Campesino. Mientras se realiza una gira con "El Fin del Mundo" por Europa, el Teatro Campesino como colectivo teatral deja de existir. Se transforma entonces en una compañía productora que audiciona actores para producciones ocasionales. A diferencia de la compañía original, se abre a la recepción de becas, entre ellas la de la Fundación Ford; crea un aparato administrativo formal, con personal externo y reduce significativamente su producción.³⁸

B) DEL ACTO Y EL MITO AL FIN DEL SIGLO

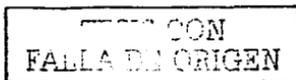
La siguiente década empieza mal. TENAZ llega a un punto cercano a la desaparición junto con muchos de sus integrantes.

³⁵ MACIEL, David R. El bandido, el pocho y la raza. Imágenes cinematográficas del chicano, CONACULTA, SIGLO XXI, Editores, México, 2000., p. 166.

³⁶ AMOROSO BOELCKE, Nicolás. "Espejos y Reflejos: Literatura Chicana" en Tema y Variaciones de Literatura, No. 14. SÁNCHEZ VALENCIA, Alejandra, Coordinadora Editorial. UAM Azcapotzalco, México, 2000. P. 265.

³⁷ Zoot Suit, 1981. Universal City Studios. California, Estados Unidos. Luis Valdez, director. Color, 120 min. Inglés, subtítulos en español.

³⁸ BROYLES, Op. Cit., p. 245.



"Por un largo tiempo se acaban los grupos y también se acaba la búsqueda teatral chicana; porque de 120 grupos que había, en este momento la organización tendrá unos 6 ó 7 grupos que están trabajando en comunidades. Uno de ellos es profesional."³⁹

La referencia es hacia el Teatro de la Esperanza, pues El Teatro Campesino se había separado de TENAZ, además de que desapareció como grupo para producir cine y "teatro de forma comercial", según recuerda enseguida José Luis Valenzuela.

La productora El Teatro Campesino trata todavía de rescatar sus corridos de los años 69 a 71. "pero eso ya no funciona como forma teatral. Para 1985 los corridos se veían como algo viejo, que ya no tenía relevancia respecto al público chicano."⁴⁰ En 1981 estrenan su propio local denominado Teatro Campesino Playhouse, con la obra "Rosa del Rancho", y van al Undécimo Festival del TENAZ con "*Bandido! El melodrama americano de Tiburcio l'isquez*" (sic).

En 1982 organizan un taller de producción corridos, con muchos materiales de una década atrás, y producen las obras "Virgen del Tepeyac" y "Soldier Boy", esta última de Judith Schiffler Pérez y Severo Pérez. "Bandido!" y "Soldier Boy" son criticadas por fortalecer la primera el mito yanqui de la conquista del Oeste, y la segunda por reforzar la idea del héroe de guerra que retorna al seno de su clasemediera familia, ambas visiones pertenecientes más al sueño americano que a la realidad chicana.⁴¹

Durante 1983 y 1984 la reposición de los corridos, la "Pastorela" y el estreno de "I don't have to show you no stinking badges" (No tengo por qué enseñarte la maldita insignia), son las únicas producciones de El Teatro Campesino, que en 1985 y 1986 no realiza nada nuevo. En 1987 ninguna de sus producciones es teatral: se filman los corridos y se estrena la película La Bamba. En 1988 nuevamente se congelan sus producciones.

³⁹ VALENZUELA, José Luis, en *Encuentro Chicano, México, 1987. Memorias*, CEA-UNAM, México, 1988., pp.318-319. Subrayado nuestro.

⁴⁰ *Ibid.*, pp.318-319.

⁴¹ BROYLES Op. Cit., pp. 232-233

Mientras tanto, a mediados de los 80 el Teatro de la Esperanza sufre algunos problemas financieros. Las becas no son entregadas con regularidad y el grupo manifiesta su deseo de que el apoyo provenga de los propios latinos, ya sea en efectivo o como trabajadores voluntarios. Sobreviven pero no prosperan a pesar de que su elenco se compone de sólo seis actores, que muchas veces tienen que buscar otro empleo. El resultado fue que sus producciones también disminuyeron con los años.⁴² No es el único hecho negativo para el Teatro de la Esperanza. En 1983 se perdió su película "Brujerías", basada en la obra del mismo nombre, en un incendio.

Por 1986 la chilena en el exilio Rebecca Cartes, funda el Borderlands Theater en Tucson. Aunque no es un teatro chicano, se interesa en el tema y monta una obra sobre la Revolución Mexicana con más de 1500 asistentes, y los textos de la chicana Cherrie Moraga.⁴³

En 1989 El Teatro Campesino regresa a la actividad con las reposiciones de *Rosa del Rancho*, *El Fin del Mundo*, *Pastorela*, *Juego de Pasiones*, *Alimento para el Muerto* y *Simplemente Maria*, de Josefina López. Esta obra, junto con *Virgen del Tepeyac*, *Pastorela* y *I don't have to show you...* son filmadas para un especial televisivo el año siguiente, 1990, cuando se celebran los 25 años del inicio del Teatro Campesino.

Ese mismo año se efectuó un encuentro chicano en la Universidad Nacional Autónoma de México, y según constatan las memorias del mismo, no existió ni una sola referencia al teatro, ni siquiera cuando cumplía un cuarto de siglo: cine, artes plásticas, literatura, situación de las mujeres, pero no teatro, tan pobre era su situación en ese momento.⁴⁴

En 1991 la compañía El Centro Su Teatro, fundada en 1971, celebra su vigésimo aniversario con la publicación de una "Antología de 20 años: Su Teatro", con las obras de

⁴² *Latino Arts and Cultural Organizations in the USA*, Op. Cit., pp. 94-95

⁴³ *Ibid*, pp. 98-99

⁴⁴ RAMÍREZ, Axel. Coordinador. *Chicanos: el orgullo de ser*. Memoria del Encuentro Chicano, México, 1990. CEPE-UNAM, 1992, México. 190 pp.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Anthony García, su principal dramaturgo. La edición de pretensiones no lucrativas tuvo un tiraje pequeño destinado a los iniciados en el tema.⁴⁵

Los teatros sobrevivientes trataron de recuperar el sentido político de los orígenes, pero con una dramaturgia adecuada a los nuevos tiempos. A ello contribuyeron los muchos dramaturgos que surgían mientras los teatros se apagaban. Ya desde 1987 José Luis Valenzuela explicaba en el Encuentro Chicano realizado en la UNAM que su preocupación por las guerras que se gestaban en Estados Unidos contra países centroamericanos, los llevó a trabajar una obra basada en la Guerra de Corea, la primera de guerra de guerrillas en la que participó Estados Unidos y la primera que perdió.

En el mismo encuentro, la actriz Ruby Nelda Pérez hablaba de las primeras creaciones feministas chicanas y de la actitud que las chicanas tenían al verse retratadas por primera vez en el escenario. En ese momento ella trajo a México un espectáculo denominado "Trabajo de una mujer". Parte de su trabajo actoral eran adaptaciones de poemas, ante la falta de dramaturgia sobre la mujer chicana.

En 1991 Nicolás Kanellos, profesor de la Universidad de Houston, publica la primera "Historia del teatro hispano en los Estados Unidos: de los orígenes a 1940". Si bien no se enfoca exclusivamente al teatro chicano, resultó importante por ser el primero en su tipo. Un dato curioso es que Kanellos, uno de los más prolíficos historiadores de la literatura chicana, es de ascendencia griega.⁴⁶ Si bien la exigencia de los estudiantes chicanos por incluir en las curriculas universitarias el tema de la chicanidad, tuvo mucho que ver, la aparición de libros como éste indican que en esas instituciones surge un genuino interés de algunos investigadores por abordar el tema, aún no siendo chicanos.

En 1992 El Teatro Campesino realizó una gira con la obra "How else am I supposed to know I'm Still Alive" de E. Fernández y Simplemente María. Por ese mismo año Luis Valdez intentó por primera vez hacerse de los derechos para filmar la película "Las dos

⁴⁵ Ibid. pp. 61-62.

⁴⁶ KANELLOS, Nicolás. *Hispanics First*. Visible Ink, 1997., p. 321.

Fridas" sobre la pintora mexicana Frida Kahlo. Pensaba en la actriz de ascendencia italiana Laura San Giacomo, pero el proyecto se vino abajo.⁴⁷

C) APORTACIONES Y PERSPECTIVAS DEL TEATRO CHICANO

Las tres primeras décadas terminaron dejando la sensación de que el teatro chicano era ya un mero recuerdo histórico del movimiento político y artístico sesentero. Sin embargo, no repunte se dio un lustro después, con la reaparición de Valdez en ese arte.

Desde 1987 con "Bandido!", Valdez no había hecho teatro hasta que, 14 años después, escribió "Venado Momificado". El estreno ocurrió en el San Diego Repertory Theatre el 27 de octubre de 2000, cuando se cumplían 35 años de sus inicios con El Teatro Campesino. La obra usa la anécdota publicada por la prensa mexicana, de una mujer de Chihuahua que tenía en el útero un feto de seis décadas.

Venado Momificado cuenta la historia de Mamá Chu, una anciana yaqui de 80 años que arriba al hospital presa de fuertes dolores. Resulta ser un feto aferrado a su vientre por una madre que se niega a parir hijos esclavos.

"Yo quise capturar el siglo XX de mis padres y abuelos", señala Valdez quien debió viajar a Sonora, la tierra de sus ancestros, para recuperar incluso parte de una memoria lingüística que estaba en su subconciente, en expresiones escuchadas a sus abuelos que fueron adquiriendo significado, como "¡indio cabrón cajemel!".⁴⁸

En el artículo publicado por la corresponsal de Proceso, Valdez expresaba su deseo de que Venado Momificado viniera a México. No lo logró, como tampoco filmar Las dos Fridas, que le ofreció primero a Salma Hayek y luego a Jennifer López. La actriz veracruzana de origen libanés se le adelantó. "Yo le presenté la obra (a Salma), hablé con ella en

⁴⁷ PONCE, Roberto y VÉRTIZ, Columba. "Luis Valdez viene a preparar locuciones para *Las dos Fridas*". Proceso 1253, 5 de noviembre de 2000., pp. 80-83

⁴⁸ LUNA, Mónica. Valdez irrumpe en el foro, 14 años después, con una obra sobre sus ancestros. Proceso 1253, 5 de noviembre de 2000. P. 82

Hollywood y no, nada. Lo siguiente que oí fue que ya la estaba produciendo sola, con otro director", dice Valdez.⁴⁹ La mexicana estrenó luego su película en noviembre de 2002.

Sin embargo, la situación no le amargó los festejos por el 35 aniversario de El Teatro Campesino.

"A la conmemoración de gala acudieron celebridades del mundo mexicano-americano, con peculiar toque glamoroso, pero sin contar con la presencia de las grandes estrellas latinas de Hollywood cercanas a Luis Valdez. Indudablemente el dramaturgo y cineasta quiso una celebración con los de casa, como Phill Esparza, por ejemplo, pilar del teatro, quien también ha figurado en las producciones cinematográficas.

Cheech Marin, actor de cine e ícono de la comicidad chicana, dirigió lúdicas palabras que fueron escuchadas con atención y regocijo, al igual que las del vicepresidente del estado de California, Cruz Bustamante, el primero de ascendencia mexicana en ese cargo, desde hace más de 150 años (...)

El elenco continuó con los multifacéticos comediantes Culture Clash, portadores del humor y el ingenio en spanglish. Cerró el programa festivo el grupo Quetzal, fusión de ritmos latinos y mexicanos y pioneros del New Chicano Groove".⁵⁰

La reseña de un festejo difícilmente puede capturar el significado de tres y media décadas de lucha por la identidad de un Valdez ya canoso y con 60 años de edad, al final del siglo XX.

¿Qué dejaron aquellos 35 años de hacer teatro? El primer objetivo que se había planteado en los campos agrícolas de Delano, que consistía en promover una conciencia chicana, entendida como el sentimiento de identidad, pertenencia y origen histórico y cultural compartido, se cumplió en alguna medida. De ello dan testimonio las decenas de

⁴⁹ PONCE, Roberto y VÉRTIZ, Columba. "Luis Valdez viene a preparar locaciones para *Las dos Frida*". *Proceso* 1253, 5 de noviembre de 2000., p. 80.

⁵⁰ MOLINA, Rafael. "Teatro Campesino: 35 años. Reencuentro con el origen". *Reforma*. Sección El Ángel. 12 de noviembre del 2000, p. 9.

organizaciones de carácter político, social y artístico que surgieron por y para la población chicana. En ello jugaron un importante papel las distintas compañías teatrales, profesionales o estudiantiles, amateurs o experimentadas. Todas ellas llevaron un mensaje de identidad y unión que tomarían quienes quisieran.

Por otro lado, el teatro chicano logró hacer ruido. Hizo que se escuchara la voz de la gente, que se conociera la existencia de los barrios y su realidad, muy alejada del *american dream*, en muchas partes del mundo. Las giras de las compañías chicanas que iban desde los pueblitos cercanos al de su origen, hasta México, Europa, Centro y Sudamérica, permitieron que la voz de *los mexicanos de allá* traspasara todo tipo de fronteras: las étnicas, las culturales, las físicas.

"A nosotros nos gusta hacer ruido. Y en Estados Unidos los mexicanos no pueden hacer su ruido porque quieren que mantengamos nuestras bocas cerradas en las calles, en las cantinas. Aquí no se ven los vendedores de taco y tamales gritando en las esquinas. Hay leyes, hay calles y hay veredas. ¡Shut up! Aprenda inglés. Uno no puede hacer una serenata porque se le vienen encima y lo meten preso. No puede cantar un corrido, no puede gritar ayayayayayay. ¡No señor, eso no se puede! Y a nosotros nos gusta hacer ruido".⁵¹

A partir del análisis de ellos mismos, hecho por actores, directores, dramaturgos y toda clase de trabajadores del arte teatral chicano, se sentaron muchas de las bases de una filosofía chicana, que explicara su porqué, su cómo y su para qué. ¿Por qué el sistema hegemónico explota a los chicanos, los discrimina, los enfrenta con los mexicanos recién llegados? ¿Cómo conocer sus derechos, organizarse y defenderse? ¿Para qué fines debe trabajar la comunidad chicana, mediante qué herramientas ideológicas?

Si esas preguntas y sus posibles respuestas se daban en los escenarios, no debe extrañar entonces que dos de los principales manifiestos chicanos (El Plan de Delano y el Plan

⁵¹ VALDEZ, Luis. Citado en BOAL. Augusto. Op. Cit., p. 163.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Espiritual de Aztlán) hayan sido editados por Luis Valdez y Stan Steiner. Los fundamentos de la ideología por la que el teatro se preguntaba están dados en esos textos.

"Con el corazón en nuestras manos y nuestras manos en la tierra, declaramos la independencia de nuestra nación mestiza: somos la gente de bronce con una cultura de bronce. Antes que el mundo, antes que todo Norteamérica, antes que todos nuestros hermanos en el Continente de bronce, somos una nación. ¡Somos una unión de pueblos libres! ¡Somos Aztlán! ¡Al infierno con el racismo! ¡Todo el poder a nuestra gente! (...)

En el espíritu de un nuevo pueblo que está consciente no sólo de su orgullosa herencia, sino también de la brutal invasión gringa a nuestro territorio. NOSOTROS, los chicanos, habitantes y colonizadores de la tierra norte de Aztlán, de donde vinieron nuestros padres, reclamamos la tierra de su nacimiento (...) Una nación autónomamente libre, cultural, social, económica y políticamente tomará sus propias decisiones sobre la utilización de nuestras tierras, nuestros bienes, y la utilización de nuestros cuerpos para la guerra, la determinación de la justicia, y el beneficio de nuestro sudor. ¡EL PLAN DE AZTLÁN ES EL PLAN DE LA LIBERACIÓN!"⁵²

Desde un punto de vista artístico, el teatro chicano coadyuvó a la formación de una estética chicana, con raíces mexicanas visibles como el uso de colores estridentes, símbolos mexicanos como la Virgen de Guadalupe y los elementos prehispánicos, una tendencia a la comicidad y a la sátira como herramienta de crítica, pero también con elementos absolutamente propios: la sublimación de lo grotesco (naïv) y la desmitificación del *establishment* estadounidense, incluidos el *american way of life*, el *melting pot* y el *american dream*.

Otra aportación no menos importante fue la promoción de contactos con México y los mexicanos, siempre desconfiados de lo que venga de afuera y particularmente del norte, así

⁵² VALDEZ, Luis y STEINER, Stan. Plan Espiritual de Aztlán en "Aztlán, an Anthology of Mexican American Literature", traducido por Axel Ramírez para Deslinde: Cuadernos de Cultura Política Universitaria, No. 181. Manifiestos Chicanos. Serie Los Nuestros. Difusión Cultural UNAM, 1988, pp. 15-18.

tenga rostro mexicano. Nos seguimos conociendo poco y mal, pero es menos que antes de los años 60.

Algunas instituciones educativas e investigadores en lo individual, de ambos lados de la frontera, se han interesado un poco más en los Estudios Chicanos. Las Universidades de Los Angeles, de Texas, el Colegio de la Frontera Norte y la Universidad Nacional Autónoma de México —pionera en la materia— tienen profesores e investigadores no necesariamente chicanos, interesados en los problemas sociales, políticos, culturales, económicos, en la religiosidad, las organizaciones y el modo de hablar, pensar y ser chicano.

Respecto a las perspectivas que el desarrollo histórico del teatro chicano y su momento actual permiten prever, está el reconocimiento de la mujer chicana en la lucha por los derechos de su pueblo. Poco a poco aparecen más dramaturgas, algunas tan jóvenes como Josefina López, quien a los 17 años escribió "Simplemente María o el Sueño Americano", que fue dada a conocer a nivel nacional por la Public Broadcasting System (PBS).⁵³ Otras mujeres están dedicando sus esfuerzos a recoger las biografías de las que les antecedieron, para no dejar morir su memoria.

Tal es el caso de la actriz Ruby Nelda Pérez, quien estudia la vida de Emma Tenayuca, líder de una huelga de trabajadores de la nuez en la década de 1930. Con la intención de realizar un espectáculo que relate la vida de esa mujer, encarcelada por defender los derechos de los trabajadores de ascendencia mexicana, Pérez buscó hacer contacto con Tenayuca hacia 1987, cuando ésta última aún vivía en San Antonio.

"Muchos de los que radican en San Antonio, los jóvenes, no la conocen (...) creo que hay que mover a nuestra juventud chicana con personas actuales, reales, que podrían levantar su orgullo de ser chicanos."⁵⁴

⁵³ KANELLOS, Nicolás. Op. Cit., p. 320.

⁵⁴ Encuentro Chicano, México 1987. Memorias. CEA-UNAM. México, 1988., p. 206

THESE COM
FALLA DE ORIGEN

Otra vertiente previsible es que el nuevo teatro chicano se enfocará cada vez más al aspecto didáctico que al político. Los problemas actuales de la comunidad tienen que ver más con lo social, por ejemplo el derecho a la educación, el tráfico y uso de drogas entre los jóvenes, el desempleo, las oportunidades negadas o limitadas para los miembros de la comunidad y otros temas en los que resulta necesario un teatro que aporte opciones de vida.

Un caso de este tipo es la obra "Y Todavía Sobrevivo", de Silvana Wood. Se trata de un monólogo actuado por Ruby Nelda Pérez en el que una mujer sin educación y con tres hijos, que subsiste gracias al cheque gubernamental conocido como "Welfare", logra salir de su rutina y romper con lo que parece una situación insuperable.⁵⁵ En este sentido se cumple el axioma sobre la función didáctica del teatro, del dramaturgo mexicano Héctor Azar quien decía: "El teatro debe enseñar a la gente cosas que le permitan vivir mejor".

Si en un primer momento el teatro chicano dio a los miembros de su comunidad la oportunidad de ser algo más que el señor que hacía intendencia en un espacio cultural, al convertirse él mismo en actor o dramaturgo, después les permitió tomar espacios como la calle y algunos pequeños foros. Esos avances lograron a su vez que los chicanos crearan espacios culturales propios. A resultas de este proceso es factible prever una mayor apertura y proliferación de teatros, centros culturales, academias de arte dramático e instituciones de todo tipo, destinadas a rescatar y generar manifestaciones culturales chicanas.

Las incursiones de algunos miembros de la comunidad chicana en las artes escénicas estadounidenses, hacen creer en la posibilidad —no sin obstáculos— de ver cada vez más apellidos latinos en las producciones de Broadway y de Hollywood, y no necesariamente para actuar como bandidos o villanos, como ocurrió antes.

El trabajo de los pioneros ha permitido que poco a poco actores, dramaturgos, escritores, directores y cineastas de origen hispano, pongan su talento al servicio de la sociedad estadounidense y no sólo de la comunidad de origen. Incluso el cine estadounidense admite ya películas con dramas más o menos personales de chicanos, al estilo hollywoodense y

⁵⁵ Ibid. pp. 205-206.

con un contenido crítico hacia modos de ser o pensar americanos. Un caso es la película "Las mujeres reales tienen curvas" (EU-2002), sobre una jovencita de ascendencia mexicana, presionada por su entorno social para dejar de ser gorda, cuando a ella no le produce interés, y menos aún la obsesión que a la mayoría de los estadounidenses.

Aunque por supuesto seguirán existiendo teatros más o menos radicales que mantienen con vida artificial el antiguo movimiento teatral-político, otros se preocupan por dar difusión a talentos jóvenes. Desde 1985 se fundó The Hispanics Playwrights Project, que hacia 1997 había logrado producir en festivales anuales, más de 100 piezas escritas por latinos. Esa labor de difusión de los valores nuevos es una de las actividades que cabe esperar del teatro chicano para este siglo.

Un reconocimiento internacional de la labor de artistas chicanos podría preverse para los años próximos. Ya en 1990 la directora de la Fundación Bilingüe para las Artes, Carmen Zapata, fue galardonada con la Orden al Mérito Civil por el Rey Juan Carlos I de España, en reconocimiento a su compromiso con el teatro hispano. El reconocimiento de los logros chicanos en el exterior tendrá que empujar su reconocimiento adentro de Estados Unidos: la propia Zapata recibió un año después un premio estatal, el California Governor's Award for the Arts.¹⁰

La deducción es simple: si una entidad extranjera importante reconoce a los artistas latinos -chicanos incluidos-, las autoridades anglosajonas quedarán mal ante los ojos del mundo si aún les niegan tal reconocimiento.

También es previsible que con el reconocimiento de los artistas chicanos, estos tengan cada vez más influencia en las políticas públicas hacia el arte. La crítica hacia Luis Valdez porque "ahora se sienta en el Council of the Arts of California" es una lectura válida para quienes mantienen el dogma inicial del teatro chicano, pero otra lectura es que desde ahí, él

¹⁰ KANELLOS, Nicolás. Op. Cit., p. 320-321

TEMA CON
FALLA DE CARGEN

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**

109

y otros chicanos pueden hacer mucho por otorgar presupuestos, espacios y posibilidades a otros chicanos.

Otra posible consecuencia del devenir histórico del teatro chicano es un acercamiento con otros latinos. Las compañías teatrales chicanas en sus orígenes no admitían con facilidad a nadie externo a la comunidad. Actualmente ya existen agrupaciones donde chicanos, mexicanos, cubanos, puertorriqueños y colombianos, entre otros, comparten la misma puesta en escena, al estilo de *Latins Anonymous* antes descrita. Ningún latino es al final del agrado de la sociedad WASP más ortodoxa. El acercamiento entre latinos podría ser una herramienta para defenderse de toda clase de racistas, desde los Ku Klux Klan hasta los Texas Rangers, pasando por muchos congresistas, particularmente los republicanos.

Debemos añadir que si bien estas perspectivas, basadas en los acontecimientos conocidos hasta hoy, podrían malograrse, también creemos que ello es difícil y que aún podrían quedarse cortas pues el talento de los artistas chicanos no está en duda, y el trabajo de sus antecesores les abrió algunas puertas que los nuevos deberán multiplicar.

**TESIS DE ORIGEN
MANCHADA S**

CAPÍTULO V

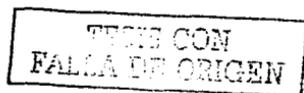
ESTÉTICA DEL TEATRO CHICANO:
UN VISTAZO AL CAMERINO DE LA PEPSICÓATL

Un movimiento teatral que surge de la nada en lo económico y cinco años después acapara premios, becas y la atención de especialistas, sólo se explica si detrás de él hay, por lo menos:

- a) Sólidos fundamentos teóricos.
- b) Objetivos bien definidos.
- c) Conocimiento previo de las experiencias de otros movimientos artísticos y políticos.
- d) Ubicación de las necesidades y perfil de su público.
- e) Familiaridad con las vanguardias teatrales y
- f) Mensajes estructurados de manera que permitan una comunicación clara y directa con el público.

Tales condiciones se cumplieron en buena medida por la formación universitaria de los más importantes directores, dramaturgos y actores del teatro chicano, pero también por aquello que ninguna institución educativa del mundo puede enseñar: el talento artístico de gente como Luis Valdez, Jorge Huerta, Carlos Morton, o Edward James Olmos entre otros. En este capítulo abordaré las condiciones objetivas enumeradas antes, mismas que permitieron a decenas de artistas aprovechar su talento al máximo.

Para crear una estética propia, el teatro chicano debió tomar en cuenta aspectos que van más allá del mero conocimiento teatral, como la psicología y cultura del pueblo chicano. Tuvo que ajustarse a los recursos existentes e incursionar en la historia, la sociología, las tendencias ideológicas y la literatura universal. Si bien debe reconocerse la existencia de decenas de grupos improvisados —que generalmente desaparecían— también hay que reconocer el trabajo de investigación y creación condicionada por las necesidades y objetivos, que realizaron los teatristas chicanos.



Por ejemplo, si para los mexicanos de clase alta y para los estadounidenses, ir al teatro era un evento social que exigía una etiqueta –el público de los años 40 y 50 asistía a Bellas Artes con pieles y joyas– los campesinos y obreros que acudían a las carpas, y años después los espectadores del teatro chicano, lo hacían sin ceremonias, como un acto más de la comunidad en el que estaban presentes los niños, igual que en la misa dominical, el partido de fútbol o la feria.

“Nuestros públicos son siempre un reflejo de la comunidad y se componen naturalmente de niños tratando de subirse al escenario para ver mejor, de adolescentes sentados cautelosamente en un lado; los padres de los niños que tratan de silenciarlos; los viejitos que ríen de los chistes verdes; el borrachito de siempre que comenta sobre la actuación –todos ellos atentos e interesados en lo que se dice. El ruido de los niños ha llegado a ser parte de cualquier representación teatral, cómica o seria, y los teatros han aprendido a esperar y aceptar a los pequeños, aun cuando su ruido muchas veces distrae a los actores (...) Cuando un actor que nunca ha representado se queja del ruido durante el ensayo, se le hace saber rápidamente que es mejor que se acostumbre si va a actuar para nuestra gente”.¹

El conocimiento del público al que se dirigían era básico. De la misma forma en que César Chávez iniciaba las marchas con un banderín que representaba a la Virgen de Guadalupe, símbolo fundamental para las familias mexicanas humildes, como reconoce Huerta, los actores que decidieron usar su imagen en las representaciones debieron hacerlo con sumo cuidado.

“Con una bella actriz morena actuando la parte de la virgen, y viendo la sinceridad de la reverencia del grupo hacia ella, el público supo que el teatro iba a tratar a la virgen con respeto... El Teatro Campesino había ganado tanto la función como a los parroquianos y tiene ahora tantas invitaciones a las iglesias como quiere”.²

¹ HUERTA, Jorge. “Del Templo al Pueblo: el Teatro Chicano de Hoy”, en MACIEL, David (compilador) *La otra cara de México: el pueblo chicano* Ed. El Caballito, México, 1977, p. 330.

² *Ibid.* p. 342-343.

Las vanguardias literarias de esa época también fueron una fuente de inspiración para el teatro chicano, pues entendieron (como diría Gabriel García Márquez en una entrevista concedida a Plinio Apuleyo Mendoza, publicada bajo el título de "El olor de la guayaba") que el realismo mágico no es una ficción en la vida del latinoamericano, ni siquiera si éste vive en Estados Unidos. "Queremos acercarnos al realismo mágico de la literatura latinoamericana (...) yo pienso que el pueblo chicano vive diariamente ese realismo mágico: todos los días cuando está confrontado con esa realidad tan 'embroil...' esa realidad que no parece real".³

La estética creada por toda clase de artistas chicanos, no sólo los teatristas, retomó elementos de las artes mexicanas, entre ellas el muralismo. Rivera, Siqueiros, Orozco y Tamayo entre otros hicieron de la pintura un arte popular y público en cuanto se pintó en edificios de gobierno.

"Los artistas chicanos los llevaron un paso más allá. Pintaron sus murales en los exteriores de negocios particulares, casas, puentes, paredes de las vías de alta velocidad y hasta en los canales del drenaje. Los temas e iconos mexicanos se extendieron en estos murales: imágenes de la Virgen de Guadalupe, la santa patrona de México, el calendario azteca, el águila y la serpiente de la bandera mexicana, calaveras, antiguos dioses precolombinos y pirámides, héroes revolucionarios, Benito Juárez, Miguel Hidalgo, Pancho Villa, Emiliano Zapata. De nuevo como en el teatro, los muralistas chicanos añadieron perspectivas que sólo podrían ser visualizadas por los mexicanos y los latinos en Estados Unidos: escenas de brutalidad policiaca, la bandera roja y negra del UFW, cholos, cholos locos, pachucos, low riders, (toda la juventud del barrio ataviada originalmente de forma estilizada), discriminación racial y solidaridad".⁴

De este párrafo podemos desprender varias cosas: 1) Que según Griswold, el movimiento muralista chicano fue posterior al teatro chicano, por lo que la influencia que éste último

³ VALENZUELA, José Luis, en *Encuentro Chicano: México, 1987. Memorias CEA-UNAM*, México 1988., pp. 208-209.

⁴ GRISWOLD DEL CASTILLO, Richard. *Aztlán recuperada*. UNAM, 1996, p. 67. Subrayado nuestro: aunque es casi imposible saber si el teatro ocurrió primero o fueron simultáneos.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

recibe de las artes plásticas, provendría directamente del muralismo mexicano. 2) Que la estética chicana no pretende una comunicación con la sociedad anglosajona, pues por el contrario, es lo bastante críptica y cargada de símbolos de mexicanidad interpretados a la manera chicana, como para darles una identidad única a la que los mexicanos podemos apenas asomarnos. 3) Que la ocupación del espacio público, lo mismo para la pintura que para el teatro, era una forma de desafío, dado que el mensaje sólo estaba destinado a su propia gente.

De ahí que insista en la importancia de los muralistas mexicanos como fuente de inspiración para el teatro chicano y la formación de su estética en el escenario, pues es el referente visual más fuerte y obvio: el simbolismo, el color y la fuerza expresiva de Rivera, Orozco y Siqueiros tienen un equivalente en las escenas del teatro chicano que podemos ver en fotografías de la época.

En cuanto a las necesidades emocionales de la población chicana, el teatro compensó la maltrecha autoestima de su pueblo.

"El público chicano es muy poco crítico de sus teatros, acostumbrado como está ante la mera existencia de actores chicanos. Aplauda al final de una representación no sólo por haberla disfrutado sino por el orgullo que siente de ver a su gente actuando. No estamos acostumbrados más que a ver representado nuestro lado negativo por los medios de comunicación, así que el cambio es asombroso para el público".⁵

Al decir esto, Jorge Huerta revela inconscientemente un dato curioso: la aceptación de la imagen negativa del chicano como verdadera, por ellos mismos.

"Ver representado nuestro lado negativo" es una frase que no desmiente el papel de ladrones, adictos o asesinos que tradicionalmente asignan el cine y TV estadounidenses a los mexicanos y chicanos, sino que lo acepta, como si entre los anglosajones no hubiera más multihomicidas, asesinos seriales o defraudadores que entre los chicanos.

⁵ HUERTA, Jorge. Op. Cit., pp. 328-329.

Es casi una forma de aceptar la generalización como si se dijera "bueno, sí, es cierto, pero podemos ser además buenos padres de familia y pagar nuestros impuestos". Cuando alguien como Jorge Huerta que ha luchado toda su vida por dignificar a su pueblo, cae en la trampa de la ideología dominante, aceptando la difamación –pues obviamente no todos, *ni siquiera la mayoría* de los chicanos delinquen– se evidencia lo necesario que era un teatro que permitiera a los chicanos analizar su situación como pueblo colonizado en los Estados Unidos.

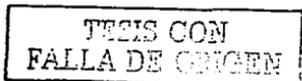
A) DE LA CALLE: CARPA, TEATRO INDEPENDIENTE Y TEATRO POLÍTICO MEXICANOS COMO FUENTE DE IDENTIDAD

El teatro de carpa es una forma teatral mexicana que tiende a desaparecer en la actualidad, pero que tuvo una enorme penetración en las capas sociales más bajas de México hacia la primera mitad del siglo XX, aunque sus antecedentes se remontan mucho más atrás. Como su nombre lo indica, las representaciones se realizan en una carpa o tienda de tela que permite a los actores mudarse de un pueblo a otro.

Mientras el dramaturgo veracruzano Emilio Carballido sitúa sus orígenes hacia el siglo XVIII, el investigador mexicano Luis Ortega afirma que posiblemente estos se deriven de la carpa del Mester de Juglaría medieval o de los Misterios traídos a América por los frailes colonizadores en la época, aunque los mexicanos "preferimos creer que las raíces de LA CARPA están en la Revolución Mexicana".⁶

Es un teatro de arraigo popular caracterizado por su función catártica, al satirizar hechos de la actualidad, realizar crítica política y a través de ello divertir. La carpa mexicana nunca buscó conscientizar, sino provocar la risa del público que generalmente estaba inerte ante la brutalidad de sus autoridades políticas y policíacas, y cuyo único recurso era despedazar

⁶ BROYLES-GONZALEZ, Yolanda. El Teatro Campesino, Theater in the chicano movement. University of Texas Press. 1994., p. 52.



la personalidad de toda clase de sátrapas en un escenario. Era pues, una válvula de escape, una especie de circo pervertido, según Carlos Monsiváis:

"La carpa hereda y traiciona al circo, con apoyo del talento real y el talento que aporta la buena voluntad de los espectadores. Allí la sensación de bienestar se inicia -humor y sustitución- con el desfile de 'fenómenos': lo observado en la calle con indiferencia, si se anuncia de modo conveniente, provoca azoro en la carpa. Se imponen las novedades-que-nunca-le-son: la soprano vestida de china poblana reemplaza casi literalmente a los trapecistas (...) y se incluye a Rabanito y Alfalfa, enharinados y felices ante la ausencia de niños que obliguen al 'humor infantil'. No hay enanos. Los últimos se fueron, cansados de los malos tratos..."⁷

La descripción que hace Miguel Covarrubias de las carpas de los años 30 indica que era un espectáculo crudo, vulgar y de mal gusto, pese a lo cual había logrado crear un estilo y una técnica que mezcla de manera desconcertante la sátira hiriente y el chiste fino y elaborado. El artista se duele de que la improvisación y la informalidad del género impidan que los esfuerzos de ese teatro fructifiquen en una mayor calidad del espectáculo.⁸

Las constantes alusiones al mal gusto que hacen los historiadores y críticos de la carpa, se refieren al albur, la forma de doble sentido que practican muchos mexicanos, particularmente los habitantes de los barrios pobres.

"En la carpa no hay mal gusto (...) Para el Pueblo (la Gleba) el meollo de las frases sin sentido es el éxtasis ante el sexo. Lo que no se puede decir se insinúa y se expresa con las imágenes que forman los movimientos corporales (...) y al no estallar en la carpa las 'palabrotas' se precipita el vértigo de risas y chiflidos que acompaña al eufemismo".⁹

Aunque ni los más ácidos de los actores políticos del teatro de carpa mexicano se atrevieron nunca a incitar una rebelión, los gobernantes mexicanos buscaron por años ejercer la

⁷ MONSIVÁIS, Carlos. *Escenas de pudor y liviandad*. Ed. Grijalbo, México, 1988., p. 77.

⁸ BROYLES-GONZALEZ. Op. Cit., p. 7.

⁹ MONSIVÁIS. Op. Cit., p. 81.

censura sobre una actividad que les parecía peligrosa o por lo menos, irreverente hacia sus altas investiduras.

El efímero dictador Victoriano Huerta, designado presidente de México en buena medida por influencia del embajador estadounidense Henry Lane Wilson, ordenó el cierre del Teatro Apolo de la Ciudad de México en 1913 y el encarcelamiento de los actores, bajo el cargo impreciso de realizar representaciones "de mal gusto".

Aunque el ícono de los actores políticos es "Palillo", otros actores de los años 20 a 40 hicieron trabajo crítico.

"Jesus Martínez 'Palillo', (...) salió de Guadalajara a triunfar en las carpas del D.F., hasta que a mediados de la década (de los 40) llegó para quedarse en el teatro Follies. Palillo, siguiendo la tradición de Roberto Soto, el Panzón, despotricaba contra el gobierno, contra los hambreadores y saqueadores públicos y como en esos años la carestía empezó a causar estragos, Palillo siempre tuvo material para sus filípicas".¹⁰

Hay diferencias entre el trato que recibió el teatro político de los chicanos y el de sus pares mexicanos. Si bien existen fotografías de la vigilancia policiaca hacia los miembros y espectadores de El Teatro Campesino en la peor época de las huelgas, no hay rastro alguno de que hayan sido encarcelados, golpeados o reprimidos por su trabajo artístico. (De lo que si tenemos pruebas es de que aquel teatro político-alburero fue una de sus influencias).

Por el contrario, fueron famosas las aprehensiones a que se hizo acreedor "Palillo", uno de los actores más críticos hacia los distintos presidentes mexicanos del periodo priista. En una de las muchas ocasiones que le llevaban preso, los policías le arrebataron el amparo y se lo arrojaron a la cara hecho pedacitos. Tras la experiencia, dio en tramitar amparos en cantidades inusuales para sacar otro ante el Ministerio Público, otro ante el Juez, y así

¹⁰ RAMÍREZ, José Agustín. *Tragicomedia Mexicana*, Tomo I. Col. Espejo de México. Editorial Planeta, México, 1990., p. 31.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

sucesivamente con todas las autoridades que trataban de meterlo a la cárcel por órdenes del régimen

Con frecuencia la policía llegaba a media función para llevárselo a la cárcel, y tenían que esperar a que terminara de actuar para no ser linchados por un público que exigía ver el espectáculo hasta el final. Los años 40 y 50 fueron los más penosos para el cómico, que tenía fama de pasar más tiempo tras las rejas que fuera de ellas. En las siguientes décadas "Palillo" ya no era llevado a la cárcel, aunque no era raro que en las funciones estuvieran presentes agentes policíacos mal disfrazados de civiles, con sus característicos sacos extremadamente flojos para ocultar la pistola que portaban.¹¹

Un testimonio de la censura contra el teatro de carpa lo da Emilio Carballido cuando afirma que "la libertad de los cómicos, su crítica irrestricta, provocaron serias represiones desde los años 40: nuestros gobiernos casi lograron asesinarlo... pero resucita".¹²

Versiones que circulaban en los años 60 y 70, y en particular durante los gobiernos de Gustavo Díaz Ordaz y Luis Echeverría, decían que agentes de gobernación no sólo acudían a los teatros sino que se llevaban a espectadores sorprendidos contando chistes sobre el presidente para darles una golpiza. Con una carencia absoluta de libertad de expresión, los teatristas mexicanos vivieron en mayor desventaja que los actores chicanos, la experiencia de criticar al sistema.

Y es que mientras la fealdad de Díaz Ordaz era el blanco de las burlas, a Echeverría se le hicieron más chistes que a ningún presidente desde Carranza, y en la mayoría se le tachaba de estúpido, no sin que él mismo aportara elementos de humorismo involuntario como la frase de un discurso suyo que hizo historia: "Esto no nos beneficia ni nos perjudica, sino todo lo contrario". Fue famosa en su sexenio la obra "Adiós guayabera mía".

¹¹ Esta información procede de anécdotas contadas por muy diversas fuentes: profesores de teatro como don Luis Reyes de la Maza y Héctor Azar, y asistentes a los teatros de carpa de la época, como los padres y abuelos de la autora. Si bien es casi imposible corroborarla pues los diarios no la mencionaban para evitar ser censurados, las narraciones coinciden en lo esencial y en mucho de lo accidental.

¹² BROYLES-GONZALEZ. Op. Cit., p. 58.

Por supuesto que durante el priismo la censura no se ejercía sólo contra el gremio teatral, sino contra toda clase de artistas y pensadores. El muralista David Alfaro Siqueiros acabó preso por declaraciones hechas en el extranjero sobre el presidente Miguel Alemán, el escritor José Revueltas pasó años en Lecumberri, la escritora Elena Garro acabó en el destierro por ligársese –sin prueba alguna– con el movimiento estudiantil de 68, el caricaturista Rius y el profesor universitario Heberto Castillo fueron secuestrados en distintos operativos y el periodista Manuel Buendía fue asesinado en 1984, sólo por citar algunos casos.

En ese ambiente, los dramaturgos tenían buen cuidado de no escribir sino críticas encubiertas y los diarios de no alabar puestas en escena “subversivas”. El teatro popular mexicano era para los chicanos un atractivo modelo a seguir de “teatro revolucionario”, pues para nuestros actores, como para los guerrilleros, la cárcel era un *accidente de trabajo*. Pero no se crea que el teatro comercial gozaba de más facilidades; por el contrario, ahí la censura era absoluta. Un caso extremo es el de la obra de Emilio Carballido, “Rosalba y los Llaveros”, objeto de múltiples críticas por un parlamento que decía “me voy de esta pinche casa”, que *ofendía a las familias mexicanas*.

La peculiaridad del teatro de carpa era la comicidad. Sin pretender la concientización sino la diversión –al contrario que Brecht– permitía al pueblo asimilar los horrores de la vida cotidiana, cuando se es pobre en un país donde rige el autoritarismo. Este elemento fue rescatado por Luis Valdez al crear sus actos:

“Queríamos hacer reír a los huelguistas para contrarrestar los efectos deprimentes de una lucha amarga, básicamente sin humor. Así que desarrollamos una forma de comedia amplia, rápida, llena de payasadas, usando los caracteres tradicionales del trabajo de granja”.¹³

De una forma consciente, Valdez desechaba el dramatismo de Brecht a pesar de la enorme influencia de ese autor sobre su obra, para acercarse al público que le interesaba. Por eso es

¹³ VALDEZ, Luis, citado en CONTRERAS, Ariel y RUIZ LUGO, Marcela. *Glosario de Términos del Arte Teatral*. Col. Temas básicos, Área Lenguaje y Literatura, Ed. Trillas, México, 1987., p.192.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

que el propio Luis Valdez define al Teatro Campesino como "algo entre Brecht y Cantinflas". De hecho este personaje surgido de las carpas tuvo influencia en el género Acto y en algunos de los arquetipos del campesino pobre, versión rural del "peladito" de la gabardina hecha jirones y el habla incoherente.

"Otro que se hallaba en la cúspide (en los años 40) era Cantinflas, quien en la década anterior causó sensación primero por sus actuaciones en las carpas y después por el cine: Águila o Sol y Ahí está el detalle fueron los trampolines que le permitieron la celebridad absoluta. Como se sabe, la capacidad de hablar y hablar sin decir gran cosa fue tan determinante que surgió el término 'cantinflismo'. (...) Cantinflas representaba al 'pelado', al jodido de después, y mientras mantuvo la vinculación con el pueblo, el cómico fue incomparable. Por desgracia no sólo Mario Moreno cambió de estatus social, sino que su personaje también, y en ese momento se inició el ruidoso descenso cualitativo de Cantinflas, quien en los años 50 sólo era un pésimo remedo de sí mismo y un triste bufón de la burguesía".¹⁴

Era ese carácter popular del primer Cantinflas, el que los chicanos buscaron y utilizaron como esquema para la creación de personajes arquetípicos del campesino pobre. Por supuesto, como subraya José Agustín, uno es aquel Cantinflas salido del pueblo llano que llegó a imitar El Teatro Campesino y otro es el de películas francamente espantosas como "El Patrullero 666".

A pesar del agotamiento de su arte, Cantinflas llegó a ser reconocido por Charles Chaplin como "el mejor cómico del mundo" y los teatristas chicanos lo tomaron como modelo.

"La carpa/tradición teatral cantinflasca fue integrada al Teatro Campesino en sus inicios, por todos los miembros del colectivo (...) El conocimiento de la estética corpora fue parte del ambiente sociocultural de los trabajadores agrícolas, del que surgió el Teatro Campesino. De hecho, previo al establecimiento de éste en 1965, César Chávez quiso usar la carpa como una herramienta de organización. De niño y

¹⁴ RAMÍREZ, José Agustín. Op. Cit., p. 31.

durante su juventud, había atestiguado el poder de la carpa y el valor del humorismo como vehículo de crítica y movilización".¹⁵

Chávez habría declarado en una entrevista, según consigna Yolanda Broyles, algunas cosas que Luis Valdez no suele reconocer, como la procedencia de las ideas del primer Teatro Campesino:

"Yo tuve la idea de usar la carpa en la Unión de Trabajadores Agrícolas. Quería la carpa para propósitos de comunicación. Con una carpa podría decirle cosas difíciles a la gente sin ofenderla. Podría hablar por ejemplo de cuando la gente se porta de manera cobarde, de un modo cómico y no ofensivo... Cuando el Teatro Campesino se formó, yo le di a los primeros personajes sus nombres: Don Solaco, El Patroncito, El Coyote, etc."¹⁶

Aunque hacia 1965, fecha de la creación del Teatro Campesino, la carpa mexicana había entrado en franca decadencia, muchos de los actores que se iniciaron en ella se habían convertido en estrellas al saltar a la pantalla grande en la llamada *época de oro del cine nacional*, (o de la ausencia de Hollywood, que para el caso es lo mismo) y luego a la televisión, donde aún se repiten hasta el cansancio las producciones de los años 40 y 50 donde Cantinflas, Clavillazo, Resortes, Palillo y una pléyade de rumberas como Meche Barba, Evangelina Elizondo, Tongolele o Ninón Sevilla divertieron al pueblo.

Por aquella época, el teatro comercial mexicano estaba empantanado en comedias españolas ya muy vistas o en comedias de enredos simplonas que no cuestionaran la moral hipócrita y las buenas costumbres de las mojigatas clases medias y altas. Ante la ramplonería de puestas en escena como "Mamá nos quita los novios", se gestó un movimiento de teatro independiente desde la Universidad Nacional, encabezado por Héctor Azar y su célebre teatro "El Caballito".

¹⁵ BROYLES-GONZALEZ. Op. Cit., p. 11.

¹⁶ Ibid. p. 13.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Ya desde 1954 Azar había fundado el Teatro en Coapa, grupo preparatorio piloto que sentó las bases del teatro universitario e independiente en México, con sede en la Preparatoria No. 5, en San Antonio Coapa. Las representaciones se realizaban entre los matorrales de la escuela al principio, pero luego Azar decidió llevarlo a las comunidades aledañas bajo dos axiomas que luego serían Señales CADAC (Centro de Arte Dramático, Asociación Civil): 1) Todo espacio vital es espacio teatral: donde transcurre la vida puede transcurrir el teatro y 2) Si la gente no va al teatro, el teatro debe ir a la gente.¹⁷

Bajo esas premisas de 1954, se revivió un teatro mexicano moribundo, que no dio nada memorable al público entre 1900 y 1950. El Manifiesto Tenaz, redactado bajo la supervisión del Teatro Campesino —o sea, de Luis Valdez— en conjunto con los otros grupos que lo conformaron, se refiere a su forma de llegar al público en 1970 con palabras casi idénticas a las de Azar: "Si la gente no viene al teatro, entonces el teatro debe ir a la gente".¹⁸

Y si bien Héctor Azar, considerado el padre del teatro independiente mexicano tras fundar las escuelas teatrales de Coapa, de la UNAM, del INBA, su CADAC; autor de más de 50 obras teatrales, y director de instituciones como Casa del Lago, la Secretaría de Cultura del Estado de Puebla, etc. por mencionar sólo algunas, se refiere al Teatro Campesino y a Luis Valdez en sus textos de teoría e historia del teatro, Valdez no lo llega a mencionar aunque las palabras que le sirven para justificar la trashumancia de su compañía sean casi iguales a las escritas por el dramaturgo mexicano 15 años atrás.

Podría decirse que se trata de una coincidencia porque la frase está basada evidentemente en un lugar común: "Si la montaña no va a Mahoma, Mahoma debe ir a la montaña". Sin embargo, no sería la primera vez que Valdez omitiera a las personas con quienes debiera tener una deuda moral que sólo se salda con los créditos correspondientes, según Broyles González, quien señala que se habla del teatro chicano y del Teatro Campesino como obras

¹⁷ AZAR, Héctor. Funciones Teatrales. SEP-CADAC. México, 1982., p. 514 y Apuntes de clase. Cfr., Las Señales CADAC son simultáneamente el sistema pedagógico y los objetivos a que debía responder el teatro desde el punto de vista de la institución, que no desdén las otras formas de hacerlo, pero sí plantea el teatro a que aspira en beneficio de la sociedad, del público y de la creación de una escuela mexicana de teatro.

¹⁸ HUERTA, Op. Cit., pp. 342-343.

exclusivas de Valdez. "Luis Valdez es visto como el agente omnipotente que 'realizó', 'introdujo', 'escribió' y 'dirigió' a un grupo de 'otros' anónimos" y denuncia que el trabajo del colectivo se lo apropia para presentarlo luego como producto individual de su genio creativo.¹⁹

Otro tanto dice sobre su deuda con la carpa, a la que debe más que a Brecht, a quien, sin embargo, Valdez cita constantemente. Independientemente del reconocimiento que haga o no el director chicano de influencias reales o supuestas, es un hecho que hay una enorme coincidencia entre muchos de los elementos del teatro chicano que él inició y el teatro independiente mexicano.

Otros elementos del teatro mexicano son la retroalimentación con el público que es parte de las costumbres en los teatros de revista, las carpas y las tandas, tan normal para los mexicanos que nunca se nos ocurriría pugnar por ella como lo hizo Brecht. Mientras el director alemán tenía que utilizar trucos para lograr la participación del público, los actores mexicanos tienen que aprender a controlarla siendo más pícaros, ingeniosos y albureros que los 300 ó 400 espectadores que tienen enfrente, quienes —aún sin haber pagado un boleto— se sienten con todo el derecho de interpelar a quien se suba a un escenario.²⁰

Un elemento esencial en la vida del mexicano que se repite entre los chicanos es el gusto por la música. Por eso llama la atención que no se hayan logrado consolidar las obras de teatro musicales, tal vez por su identificación con el teatro estadounidense. Sin embargo, sí lo hizo el corrido, elemento cultural mexicano.

B) OFF BROADWAY: EL TEATRO INDEPENDIENTE ESTADOUNIDENSE COMO MODELO CONTESTATARIO

Al mismo tiempo que en México se gestaba el teatro independiente, en Estados Unidos una serie de grupos de teatro trataba de romper con la tradición del teatro musical, el teatro de

¹⁹ BROYLES-GONZÁLEZ, Op Cit., p. 4.

²⁰ * Se dice incluso que el nombre de Caminitas proviene de un espectador de sus inicios en las carpas que le gritó "¿En qué cantina inflas?" (bebes, te emborrachas).

Broadway al que se describía como “las viejas ilusiones rosadas que acunan a los norteamericanos desde varias generaciones, hasta hacerles perder el sentido de la realidad”.²¹

Ese teatro conformó la vanguardia estadounidense, movimiento que para desligarse del teatro comercial estadounidense se hizo llamar Off Broadway. Aunque se gestó décadas atrás, su momento de máximo esplendor fueron los 60. “Es un teatro renovado, que en muchos sentidos deja atrás la cultura del texto o la transforma en teatro vivo, no restrictivo, en celebración de ser efímero”²²

Tras la Segunda Guerra Mundial, iniciada en 1939 y finalizada en 1945, los artistas estadounidenses se dividieron en dos posturas, la del consumismo sacralizado, la moral burguesa, la psicosis anticomunista de la década de los 50, el patriotismo yanqui y la cacería de brujas, por oposición a lo que Michel llama la “década prodigiosa” de los 60:

“El teatro se correspondió con la urgencia de liberación, se inscribió en el mismo espacio que la ruptura de los moldes, la cultura de las drogas, el desmascaramiento de Vietnam, los festivales de rock y la liberación sexual y femenina; en suma, en el contexto de una historia tan reciente como apresurada en su capacidad de transformación y, a la vez, desilusión. Su historia es la del surgimiento de los conceptos hoy cotidianos del teatro off-Broadway, que se aleja del circuito comercial en decadencia y off-off-Broadway, que se aleja aún más de ambos y la experimentación entregada a lo esencial en la teatralidad: los happenings, el performance, el teatro “de las imágenes” y la vanguardia aplicada a la política”²³

Uno de los puntos esenciales en el movimiento Off Broadway era romper con el éxito de taquilla como criterio de excelencia, que priva –como en muchos otros ámbitos de la vida– en el teatro estadounidense. Sus antecedentes pueden encontrarse en la escuela de teatro de

²¹ Nuevos Rumbos del Teatro. Biblioteca Salvat, Grandes Temas, Tomo 12, Salvat Editores. Navarra, España, 1975, pp. 84-85.

²² MICHEL, Alfredo. El teatro norteamericano. Instituto Mora, México, 1993., p. 121.

²³ *Ibid* pp 121-122.

la Universidad de Yale, donde su director, Robert Brustein, acusó a la dramaturgia de los años 50 de realizar obras pedestres cuyo tema principal eran mujeres buscando marido.

Aunque existían algunos dramaturgos de calidad como Arthur Miller, Eugene O'Neill y Tennessee Williams, existía una necesidad tal por parte de los nuevos creadores de romper con las estructuras de su tiempo que había que dejar los escenarios tradicionales y lanzarse a la calle a decir cosas nuevas para nuevos públicos. Joseph Papp inició en 1953 el *New York Shakespeare Festival* e impulsó al Off Broadway mediante un proyecto de teatro gratuito en el paraíso del capitalismo, denominado *Shakespeare in the park*, al tiempo que nacían grupos teatrales políticos y radicales por todo el país.

En 1946 se fundaba el Living Theater aunque algunos dan como fecha inicial de esa compañía el año de 1951. En 1947 el grupo The New Stages comenzó con The Lamp at Midnight una temporada que sirvió para sentar dos criterios básicos del Off Broadway: el público reducido y la operación fuera del circuito comercial para sustraerse a sus compulsiones taquilleras. En 1950 se conforma The Circle in the Square que luego arrebató a Broadway el monopolio de las obras de Eugene O'Neill. Así nació la efervescencia teatral de los 60 que marcó un hito en la escena estadounidense. A continuación presento algunas de sus agrupaciones más importantes.

The Living Theater.

El Living Theater fue creado en 1946 por Julian Beck y Judith Malina y no sólo es el primer integrante del *Off Broadway*, sino que representa la historia del nuevo teatro norteamericano. Su primer local era un sótano que fue cerrado por la policía en 1948 bajo la acusación de que se trataba de un burdel, aunque en realidad el operativo era parte de las purgas macarthistas. Se le considera el primer teatro callejero y el primer teatro de guerrillas, y muchos de sus conceptos pasaron al ideario de diversas compañías, entre ellas el Teatro Campesino.

Entre 1948 y 1951 usaron el *living* del departamento de la pareja para ensayar, hacer conferencias, lecturas y hasta funciones teatrales. De ahí surgió su nombre que es casi un

TESIS COM
FALLA DE ORICEN

míto entre los teatros estadounidenses independientes. Más adelante instalaron su teatro en una nave fabril y hacia 1955 incursionan abiertamente en política, mediante teatro callejero y manifestación de sus ideas antibélicas. Pronto tuvieron que enfrentar juicios y periodos de encarcelamiento. Para 1958 adoptan muchas de las ideas del Teatro de la Crueldad del francés Antonin Artaud y aunque ello los radicaliza, se vuelven un éxito al ganar el Grand Prix en el Teatro de las Naciones de París.

Mientras tanto, su situación económica se hace crítica. El Estado les confisca su teatro por deudas fiscales en 1963 y se van a Europa donde se autoexilian; participan en el Festival de Avignon de 1968, durante el que trataron de dar funciones gratuitas de su obra "Paradise Now", pero se los impidieron. En respuesta, Beck decide retirar a la compañía del festival.

"Ha llegado para nosotros el momento de renunciar a servir a los que pretenden que el conocimiento y la posesión del arte pertenecen exclusivamente a los que pueden pagar, a los que desean mantener al pueblo en la oscuridad, a los que trabajan para que el poder pertenezca a una élite, a los que desean controlar la vida del artista y de las demás gentes"²⁴

Así lo declaró Beck, con un tono que explica el porqué se acusaba a los grupos teatrales de subversivos y comunistas aunque estuvieran representando a García Lorca. "Era mayo del sesenta y ocho. Teatro y vida."

Con serios problemas internos, escindido y repentinamente perseguido por los empresarios que se los disputaban tras el éxito de su gira americana en 1969, decidieron ir a donde su estética no fuera un producto comercial como les estaba -paradójicamente- ocurriendo. Un lugar donde su propuesta aún tuviera sentido: el Tercer Mundo. Se instalaron en Brasil en 1970, donde nuevamente su trabajo despertó suspicacias que acabaron con su encarcelamiento. Sin embargo, su ejemplo dejó simientes en Estados Unidos, donde otras compañías imitaron su ejemplo, particularmente su concepción del actor como un creyente.

²⁴ Nuevos rumbos del teatro..., p. 90.

El Living Theater exigía a sus actores optar por un modelo de vida y no por una brillante carrera "La compañía progresivamente ha venido a ser una comunidad fundada sobre la participación equitativa de recursos, así como en una distribución de responsabilidades, respetando a la vez los principios de libertad y de solidaridad." ²⁵ En pocas palabras, una comuna hippie, con un modelo económico rudimentario que luego sería copiado por Valdez en una versión mexicanizada, como la de los jipitecas (hippies aztecas), con aroma del sistema ejidal.

"El Teatro Campesino, que es el único teatro chicano de tiempo completo, vive de una manera comunal tipo neomaya. Producen sus propias verduras y animales, viviendo de la tierra en cuanto les es posible, en un pequeño pueblo rural de California central... se paga modestamente a los miembros del grupo y todos contribuyen a la comuna de cuarenta acres como actores, campesinos, trabajadores de oficina etc." ²⁶

Su modelo económico, como el del Living Theater, agrade los tradicionales valores del individualismo y la propiedad privada estadounidense, con lo que ellos llaman neomaya pero que para el Estado tiene tintes de comunismo.

The Circle in the Square

Compañía fundada en Nueva York en 1950 por Theodore Mann, cuenta con la peculiaridad de ser una de las primeras en incorporar a un actor latino entre sus filas, el panameño José Quintero, muchos años antes de que se formaran compañías chicanas.

Operando sobre bases precarias en lo económico, The Circle partió de una convicción impensable para los empresarios teatrales: que el teatro es asunto de quienes lo hacen, es decir, los ejecutantes, el espacio y los espectadores. Por eso tres años después de la muerte de Eugene O'Neill, cuando parte del público había dado la espalda al dramaturgo por sus posturas políticas, decidieron montar una obra suya que había fracasado en 1946, The Iceman Cometh.

²⁵ AZAR, Héctor. Op. Cit., p. 312.

²⁶ HUERTA, Jorge. Op. Cit., pp. 344-345

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Mann y Quintero lograron una puesta en escena que dio nueva vida a O'Neill y les dio reputación como directores de teatro, al grado de que su viuda, Carlotta O'Neill, les confió el estreno póstumo de la obra *Long day's journey into night*, con lo que se encargaron de "la primera versión de la mejor obra del primer dramaturgo de los Estados Unidos. Una buena manera de simbolizar la legitimidad del teatro independiente".²⁷

Posteriormente Quintero dirigió *A moon for the misbegotten*, y consagrado por el público y la crítica como director de las últimas tres obras de O'Neill, no sólo revivió el prestigio del dramaturgo sino que enseñó al público y la crítica que el teatro Off Broadway podía ofrecer calidad artística del mayor nivel. Incluso Quintero dirigió en México, al cumplirse 90 años del natalicio del dramaturgo en 1978, la puesta en escena de *Ah wilderness*, con la Compañía Nacional de Teatro.

Aunque The Circle no fue ni por mucho una de las compañías más contestatarias del movimiento, sí demostró que los teatros Off Broadway podían competir con el circuito comercial al mismo nivel del espectáculo establecido.

San Francisco Mime Troupe

Fue fundada en 1959 por Ronie Davis y es por tanto la segunda compañía más antigua del Off Broadway. Son los creadores de la denominación "teatro de guerrilla" para designar un teatro que con muy pocos elementos escénicos capte al público por sorpresa. De hecho una de sus divisas es "llegar, representar, conmocionar y huir". En ella participó Luis Valdez antes de formar el Teatro Campesino, cuyas características evidencian el paso de su director por la San Francisco: un estilo basado en la Commedia dell'arte italiana con un sentido político prioritario sobre lo estético y una función subversiva.

"Su gran éxito lo refrenda el hecho de que sean perseguidos por el FBI y por la CIA. Sus frecuentes arrestos y el hecho de ser considerados subversivos es quizá lo que

²⁷ MICHEL, Alfredo. Op. Cit., p.124.

alienta su espíritu de lucha. Su director, Ronie Davis ha declarado: nuestras ideas son estéticas, pero nunca anteponeamos la estética a la ideología".²⁸

Esta postura será otra de las que Valdez asimile para su propio teatro: la política es primero.

The Open Theater

Fue fundada en Nueva York en 1963 por dos antiguos miembros del Living Theater, Joseph Chaikin y Peter Feldman. Su objetivo era "sacar al actor de la soledad en que se encuentra por la gran competencia que existe en Broadway y por el conflicto que conlleva adoptar la vocación teatral con las exigencias de la industria del espectáculo en Norteamérica. Todo ello incidiendo en los métodos de formación. Pero su tarea fundamental consiste en establecer una nueva relación con el público, sustrayendo a los actores de las servidumbres del teatro comercial y renovando la técnica".²⁹

Con una fuerte influencia del alemán Bertolt Brecht, buscaron como él crear tanto en el público como en los teatristas un sentido de responsabilidad colectiva: "Nosotros cambiamos a los otros y somos a la vez cambiados por ellos". La propuesta es muy similar a la de Valdez que mediante las máscaras pone al patrón y al campesino en un mismo nivel (Ver Los Vendidos), para luego hacer que el público sepa que es igual a los actores, campesinos como él y de pasada, a El Patroncito.

Chaikin entendió su propuesta para el Open Theater como un compromiso político, que culminó en obras como La Serpiente, que recurre a las abstracciones. "Se trata de un ritual -sonidos, gestos, danza y mimo- que relacionan el Génesis con los horrores del mundo actual".³⁰ El elemento religioso que permite hacer del teatro un rito, como en sus orígenes griegos, va del texto bíblico en Chaikin al catolicismo mexicano de la Virgen de Guadalupe, y las deidades aztecas y mayas en Valdez, a la paráfrasis de Adán y Eva en "El Jardín" de Carlos Morton, entre los teatristas chicanos.

²⁸ Nuevos Rumbos del Teatro, p. 104.

²⁹ AZAR, Héctor, Op. Cit., p. 322.

³⁰ Nuevos Rumbos del Teatro, p. 99.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Como el Living, la San Francisco y luego el Teatro Campesino, el Open Theater era un teatro pobre de tendencias políticas, como correspondía al momento conocido como Off Broadway, y como todas ellas, era un teatro de director. "La historia de los grupos radicales norteamericanos es casi siempre la de sus directores. Sin ellos, la pretendida autosuficiencia de la creación colectiva evidenciaría sus fisuras".³¹

Bread and Puppet

La compañía fundada en Nueva York en 1962 por el escultor y bailarín Peter Schumann con el nombre de "Pan y Marionetas", partía de dos preceptos básicos: que el teatro debe ser tan básico como el pan, y que sus marionetas no son un teatro para niños, sino para el niño roto dentro de cada adulto.

Lo que Schumann llama marionetas es en realidad más parecido a lo que en México llamamos "mojigangas", es decir, muñecos de tamaño descomunal que generalmente salen a las calles en los carnavales y otras fiestas populares. Los muñecos de la Bread and Puppet llegaban a medir 5 metros de altura y estaban elaborados en papel maché o plástico ligero, con caras poco realistas.

"Es un grupo pobre, con actores impagados que, como todo el teatro radical, participa en manifestaciones de protesta, huelgas de alquileres o marchas contra la guerra. En 1968 abandona la ciudad para trasladarse a una granja de Vermont, propiedad de Goddard College, donde Schumann da clases de teatro político y el resto del grupo realiza vida comunal al mismo tiempo que ensaya nuevos espectáculos".³²

Nuevamente nos hallamos con un grupo anterior al Teatro Campesino, perteneciente al Off Broadway y a la corriente del teatro pobre grotowskiana, y que vive en comuna mientras hace teatro subversivo, como después lo haría Valdez.

³¹ Ibid. p. 100

³² Ibid. p. 98.

Y como los demás grupos radicales, retoma el tema religioso y ritual con la puesta en escena de *The Stations of the Cross*, en la que rompe con su esquema de trabajo callejero por necesidades de sonido, ya que la obra dura 70 minutos y no tiene un solo diálogo. Un trabajo semejante es imposible en espacios abiertos donde se pierde con tanta facilidad la atención del público.

Firehouse Theater

Fue fundado como teatro amateur en 1963 en una antigua estación de bomberos de Minneapolis, de donde recibe el afortunado nombre que simultáneamente hace referencia a ese origen y a la capacidad incendiaria de su trabajo, que se profesionaliza hacia 1965, el mismo año de la fundación del Teatro Campesino, bajo la dirección de Sidney Walter.

Su planteamiento principal era buscar nuevas vías para comunicarse con el público a través de reglas y ritmos. Para ello intentaron un teatro "week-end" en el que el público se trasladara a vivir con ellos las 24 horas diarias durante un fin de semana. Posteriormente se radicalizaron para hacer teatro político callejero, pero los críticos aseguran que lo mejor de su producción debe buscarse en la etapa de la estación de bomberos. Entre sus puestas en escena destaca una paráfrasis del Fausto de Goethe denominada "Misa para actores y público sobre la pasión y el nacimiento del doctor John Faust, de acuerdo con el espíritu de nuestro tiempo", en la que finalizan con una celebración a la que llaman "impulso faustiano":

"Lavamos las manos de algunos miembros del público, quienes a su vez repiten la operación con sus vecinos, hasta el punto de que cada persona se convierte en sacerdote. Terminada la ceremonia, comienzan los juegos sensoriales. A medida que son comprendidas las estructuras y reglas del juego, los actores desaparecen y el público queda solo. A veces la celebración finaliza a los 20 minutos, pero otras se alarga hasta dos horas."³³

También aquí aparece la tendencia de convertir al teatro en un ritual místico.

³³ Ibid., p. 99.

Performance Group

Pertenece a otra corriente del movimiento Off Broadway que dio en denominarse Teatro de las Imágenes, para distinguirse del que buscaba la participación directa del público, como uno que prefería el distanciamiento al estilo Brecht, sin llegar a la interacción que éste preconizaba.

El Performance Group fue establecido en 1967 por Richard Schechner, quien argumentaba que la fase participatoria podría destruir el ritmo de la representación, ser manipulada por el actor por tener conocimiento de registros emocionales del texto que el público desconocía y hasta producir enfrentamientos si surgía la cuestión de quién manda.

Su espectáculo más reconocido fue *Dionisus in 68*, que al año siguiente se llamó in *69*, considerado un clásico en la historia del teatro experimental, no sólo por lo significativo del tema en su época, sino por los desnudos que provocaron un gran escándalo.³⁴

Según Michel, fue uno de los grupos que logró reconciliar con mayor rigor su concepto de teatro con el concepto universal de éste. Schechner planteó un espectáculo ritual basado en obras clásicas, como *Las Bacantes* de Eurípides, con interpretaciones escénicas colectivas. El conflicto era la imposición del dios Dionisios en el mundo occidental. Al final, vencido Penteo, Dionisios se postula para la presidencia de los Estados Unidos y reparte al público emblemas de su campaña.

Con los años, muchas de las compañías que conformaban el movimiento tuvieron un éxito tal que acabaron comercializándose. Los directores de éstas se consagraron como iconos de la teatralidad independiente hasta el nivel de convertirse en miembros del Star System. Hubo rupturas, escisiones y deserciones. La más importante de ellas fue la que para deslindarse del que consideraban corrompido, Off Broadway, dio en llamarse Off-off Broadway.

³⁴ *Nuevos Rumbos del Teatro*. p. 100.

Mientras tanto, algunos de sus temas fueron tomados por el teatro comercial, como sucedió en los musicales Jesucristo Súperestrella y Hair. Los propios grupos Off-off cayeron en solicitar subvenciones gubernamentales para continuar su trabajo, perdiendo con ello su independencia. Chaikin, ex miembro del Living, cuestionaba en 1973:

"Julian Beck (del Living Theater) ha vuelto a Nueva York y trabaja en un nuevo espectáculo que presenta en el contexto de las fábricas y de los distritos obreros. Todavía en su propósito está la revolución. Parece encontrarse en Avignon en 1968, gritando las consignas de su rara mezcla político-mística. Pero permanecer donde se estaba cinco años antes ¿no es también un retroceso?"³⁵

"En 1979, el Performance Group ya era más una curiosidad que una agrupación con convocatoria o impacto. Como las otras, no había establecido una continuidad en el trabajo teatral. Como otras también, cumplió con mantener una legítima erosión de criterios caducos."³⁶

Similar suerte corrieron las demás compañías. Las pocas que subsisten se han vuelto obsoletos remanentes del pasado sin razón de ser, más ocupadas en conseguir subvenciones que en tratar de innovar, aferradas a sus propuestas sesenteras. La gran mayoría desaparecieron sin pena ni gloria. Sin embargo, tuvieron mucho más que los míticos 15 minutos de gloria que dice Marshall Mc Luhan son el objeto del hombre de nuestros días.

En su momento renovaron la escena norteamericana, abrieron espacios para los teatros de minorías como el teatro negro, el teatro gay y por supuesto, el teatro chicano. Muchas de sus propuestas sirvieron para que esas minorías accedieran a los escenarios y los usaran como herramientas en la lucha por sus derechos humanos. El teatro independiente de los Estados Unidos fue, en la década de los 60, uno de los más espectaculares síntomas de la "década prodigiosa": una explosión de creatividad, irreverencia e innovación.

³⁵ Ibid., p. 106.

³⁶ MICHEL, Alfredo. Op. Cit., p. 135.

Ese momento le tocó vivir a Luis Valdez como estudiante de teatro, como espectador y como director. La influencia que recibió de agrupaciones como el Living, el Open, la San Francisco, la Firehouse y Bread and Puppets es evidente, y el Teatro Campesino logró formar parte de esa historia, pero como las demás compañías, tuvo que enfrentar la realidad de los años siguientes; su mensaje ya no era el que su público necesitaba pues también — y con ayuda del teatro— los espectadores habían evolucionado.

Y es que los años 60 terminaron con una fuerte carga de decepción. Tras una década de revoluciones floridas, de protestas antibélicas y de esperanzas de paz, la invasión de Camboya por el gobierno de Richard Nixon, el asesinato de estudiantes en la Universidad Estatal de Kent en Ohio, a manos de la policía y el ejército estadounidense durante una manifestación contra la nueva guerra, y hasta la separación de los Beatles, la muerte de las estrellas del rock Jimi Hendrix y Janis Joplin por sobredosis y la declaración de John Lennon a través de la canción “El sueño ha terminado”, hizo de 1970 una fecha que se coronó con la apatía política y la desilusión de los jóvenes norteamericanos, vencidos por el peso del establishment.³⁷

C) INFLUENCIA DE LAS VANGUARDIAS EUROPEAS: BRECHT, ARTAUD, GROTOWSKI (Y UN MEXICANO COLADO, HÉCTOR AZAR)

Su origen mexicano, la influencia del teatro de vanguardia de su juventud y su propia genialidad, no son los únicos elementos que Luis Valdez tuvo a mano para crear el Teatro Campesino y dar pie a todo un movimiento de teatro político en el pueblo chicano. Su formación universitaria le permitió acceder a las vanguardias europeas, que no estaban tan a la mano como en la actualidad, en un mundo donde la internet aún era ciencia ficción y una llamada telefónica a Europa era todavía un derroche de tecnología y dinero.

Las corrientes teatrales que se gestaban en el Viejo Continente eran tal vez menos espectaculares en lo político pero tenían un mayor sustento filosófico. La búsqueda no se

³⁷ Datos obtenidos de *Detrás de la música*. Programa transmitido por el Canal 11 de Televisión el domingo 5 de enero de 2003, y de *Colliers 1971, Year Book, Covering the Year 1970*, Crowell-Collier Educational Corporation USA, 1971, pp.viii-iv.

limitaba a "conmocionar y huir", sino que pretendía renovar las viejas estructuras a partir de posturas ideológicas y cambios de forma y fondo en el quehacer teatral.

Bertolt Brecht

Con gran frecuencia Luis Valdez cita como una de sus fuentes de inspiración las teorías del Teatro Épico de Bertolt Brecht, poeta, director y dramaturgo alemán que rechazó los métodos del teatro realista tradicional a través de la técnica del distanciamiento, que busca evitar que el espectador se identifique con los personajes de la escena, para disminuir su respuesta emocional y aumentar la intelectual, es decir, obligarlo a pensar en la situación que se le presenta.³⁸ Así el primer postulado brechtiano es que *el teatro es teatro y nada más*. El actor no es Lear, Harpagón, Hamlet. Sólo los muestra. Ello implica que Brecht propone una vuelta a la teatralidad, es decir, a que sea obvio que lo que pasa en escena es una representación de la realidad y no la realidad misma, por oposición a las corrientes naturalistas.³⁹

Para ello hace uso de mecanismos de distanciamiento como las máscaras, el maquillarse o cambiar las escenografías frente al público para romper la ilusión teatral y los "apartes" que ocurren cuando un actor se sale del papel para decirle algo al público; en el teatro clásico un personaje que en el escenario está a un metro del otro voltea hacia los espectadores y les dice un "secreto" que el de al lado supuestamente no escucha, por mera convención teatral. En Brecht, Madre Coraje detiene la escena para soltar una arenga política sobre la situación que la obra trata y cuestiona la actitud del espectador ante su realidad social.

Valdez traslada las técnicas del distanciamiento a su manera:

"Es particularmente importante para el teatro chicano distinguir entre lo que es teatro y la realidad. Una manifestación de mil chicanos con banderas y pancartas gritando ¡PODER CHICANO! No es la Revolución. La gente debe actuar en la

³⁸ "Brecht, Bertolt", *Enciclopedia Microsoft Encarta 98*, 1993-1997, Microsoft Corporation.

³⁹ CONTRERAS, Ariel y RUIZ LUGO, Marcela. *Glosario de términos del arte teatral*, Ed. Trillas, México, 1987., p. 200.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

realidad, no en el escenario (y eso puede ser en cualquier parte, incluso en la calle) para provocar un cambio real.”⁴⁰

Fernando Wagner, discípulo de Max Reinhardt y uno de los directores más productivos para el teatro mexicano, explica las abstractas teorías del alemán de manera sencilla:

“El teatro de Brecht busca la misma finalidad didáctica que caracteriza toda la literatura ‘engagee’: Brecht no quiere simplemente divertir a su público ni distraerlo de sus problemas cotidianos, sino mostrarle un camino ideológico, claro, frío, para resolver sus problemas sociales y políticos”.⁴¹

Luis Valdez por su parte reconoce su deuda para con Brecht:

“A la manera mexicana hemos descubierto de qué se trata Brecht. Si se desea un teatro no burgués debe buscarse gente no burguesa que lo haga”.⁴²

Sus primeras representaciones, los actos, tenían por finalidad “Inspirar al público para realizar acciones sociales. Iluminar puntos específicos acerca de los problemas sociales. Satirizar a sus oponentes. Mostrar o sugerir soluciones. Expresar lo que la gente siente.”⁴³ Como puede verse, los objetivos planteados para el primer teatro chicano por Valdez, son en esencia los mismos que propone Brecht.

Lo que Brecht no sabía es que su invitación al público de comprender el origen de sus problemas sociopolíticos, cuestionando y discutiendo su realidad, es parte de la interacción que desde siempre se ha dado en el público mexicano del teatro popular –ver el inciso sobre el teatro de carpa y el teatro independiente mexicano–, y por herencia cultural, en el espectador chicano:

⁴⁰ VALDEZ, Luis. Actos. El Teatro Campesino. Menyah Productions, San Juan Bautista, Ca. 1971., p. 2.

⁴¹ WAGNER, Fernando. Teoría y técnica teatral. Editores Mexicanos Unidos, México, 1992., p.339.

⁴² VALDEZ, Luis, citado en Nuevos Rumbos del Teatro. Op. Cit., p. 98.

⁴³ VALDEZ Luis. Actos. El Teatro Campesino. Op. Cit., p. 6.

"Los chicanos no han crecido con la tradición de fiestas teatrales y noches de premier, y van a una función sin saber qué esperar pero sabiendo que van a ver algo referente a sus propias experiencias. Cuando esas realidades se presentan en el escenario, el público es todo menos pasivo. Bertold Brecht pedía un público que comentara sobre la acción, discutiera lo representado cuestionando las causas y efectos. Si el gran dramaturgo alemán viviera, encontraría a su público perfecto en un grupo chicano." ⁴⁴

Jerzy Grotowski

Tal vez una de las más socorridas entre las teorías europeas usadas por Valdez, después de Brecht, es la del polaco Jerzy Grotowski, plasmada en su libro "Hacia un teatro pobre". Su principio básico es que el teatro debe despojarse de todo lo que sea ajeno a él, es decir, los recursos externos al actor, quien debe entrenar su cuerpo y su mente para cumplir con las exigencias de su arte. La pobreza consiste entonces en renunciar voluntariamente a toda clase de efectos para centrarse en lo que es estrictamente teatral: el actor, el texto y el público. "Este discípulo natural de Stanislavski se dio a la investigación y a la práctica de un teatro despojado de artificios, inmerso en la interioridad de los actores, que luego fue bautizado como Teatro Pobre." ⁴⁵

Así, las puestas en escena de Grotowski se despojan de la luminotecnia, de los vestuarios, las pelucas, los postizos, el maquillaje, las escenografías, la utilería, los escenarios y todo aquello que pueda interpretarse como material perteneciente a otro arte. No más música, ni coreografía, actuación simple y pura.

"En primer lugar tratamos de evitar todo eclecticismo, intentamos rechazar la concepción de que el teatro es un complejo de disciplinas. Tratamos de definir qué es el teatro en sí mismo, lo que lo separa de otras categorías de representación o de espectáculo. En segundo lugar, nuestras producciones son investigaciones minuciosas de la relación que se establece entre el actor y el público. En suma,

⁴⁴ HUERTA, Jorge. Op. Cit., p. 329.

⁴⁵ DE ITA, Fernando. *Telón de Fondo*. Col. Periodismo Cultural. CONACULTA, México, 1999., p. 23.

consideramos que el aspecto medular del arte teatral es la técnica escénica y personal del actor.”⁴⁶

Grotowski encontró que prácticamente todos los elementos que tradicionalmente consideramos necesarios en el teatro no sólo resultan superfluos, sino que sirven para ocultar las carencias en la preparación del actor. Sustraerlo a los artificios del “teatro rico” le permite crecer como actor y como persona al obligarlo a un entrenamiento exhaustivo en todos los órdenes, a fin de estar preparado para actuar en cualquier momento y circunstancia, desmintiendo que el arte esté sujeto a la inspiración, las musas o ataques de genialidad inesperados e imprevisibles.

Para lograrlo, el director polaco exigía a los actores algo que él mismo llegó a llamar “un estado de santidad”; dado que su herramienta de trabajo es su cuerpo y que el arte no puede estar sujeto a improvisaciones, la declaración de principios del Laboratorio Teatral, su compañía, señalaba:

“...su salud, su condición física y todos sus problemas privados dejan de concernirle a él solamente. Un acto creativo de gran calidad puede surgir únicamente si se nutre de organismos vivos. Tenemos por tanto que vigilar diariamente nuestros cuerpos a fin de estar siempre listos para llevar a efecto la tarea. No debemos dormir poco para divertirnos y llegar al trabajo cansados o después de una borrachera. No debemos ser incapaces de concentrarnos. Nuestra regla no exige la presencia obligada de alguien en el lugar de trabajo, sino su disposición física para crear”,⁴⁷

Sin embargo, cabe preguntarse hasta qué punto muchos de los grupos teatrales chicanos, el Teatro Campesino entre ellos, abrazaron las teorías de Grotowski por convicción o por necesidades económicas reales. Cuando el Teatro de la Esperanza encontró que en una universidad había equipo de iluminación se apresuró a usarlo, y cuando Valdez pudo

⁴⁶ GROTOWSKI, Jerzy. Hacia un teatro pobre. Primera edición en español: 1970. 15ª. Edición. Ed. Siglo XXI. México, 1989. p. 9. El subrayado es del autor.

⁴⁷ *Ibid.* pp. 219-220.

acceder a vestuarios y maquillajes en vez de letreos y máscaras de cartón, también sustituyó la pobreza por los recursos.

El propio Valdez y muchos de los críticos y analistas del teatro chicano definen al mismo como un teatro pobre e innegablemente lo fue, pero en muchas ocasiones ello se debía más que a la convicción, a otros factores, incluida la ignorancia.

"Repetimos que los teatros carecen de entrenamiento en el uso de escenografía sofisticada e iluminación. Cuando encuentran un tablero electrónico, muchas veces no saben cómo utilizarlo. Además, como los técnicos de los teatros no hablan español, se encuentran limitados cuando tratan de seguir apuntes que no están en inglés", indica Jorge Huerta para a continuación confirmar que "el teatro chicano continúa siendo un teatro pobre que está tratando de crecer artística y políticamente mientras que su público se acostumbra a su estilo".⁴⁸

No todos los teatrístas radicales satanizan el uso de recursos escénicos. El brasileño Augusto Boal por ejemplo, declara:

"No hay que desechar nada: si a un grupo de teatro popular lo llaman para trabajar en los teatros municipales, no hay razón para no utilizar los aparatos eléctricos y de sonidos de que esos teatros dispongan. Si el grupo tiene o puede conseguirse reflectores, que los use. Pero lo más probable es que se trate de un grupo pobre, sin dinero para comprarse reflectores. Entonces hay que hacerse los."⁴⁹

La contradicción es curiosa, pues mientras los europeos rechazaban la "riqueza" por una convicción teatral, los grupos de izquierda como el de Boal, o políticos y defensores de los desposeídos como el Teatro Campesino, hacían teatro pobre porque no les quedaba de otra, y dejaban de hacerlo en cuanto podían acceder a los costosos recursos escénicos. Es claro que el Teatro Campesino, y en general el teatro chicano, fueron *grotowskianos a la fuerza*.

⁴⁸ HUERTA, Jorge. Op. Cit., pp 328-329.

⁴⁹ BOAL, Augusto. *Técnicas Latinoamericanas de Teatro Popular*. Ed. Nueva Imagen, México, 1982., p. 131.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Al final, los teatros chicanos buscaron la manera de justificar la pobreza de su teatro en una supuesta comodidad, parecida a la expresión infantil de "al fin que ni quería" cuando es imposible acceder a algo: "La ventaja de tener pocos materiales es que las funciones pueden darse en cualquier parte: en la calle, en el campo o atrás de un camión de carga."⁵⁰

En donde si hay una adopción voluntaria de las teorías de Grotowski es en el ámbito de la preparación de los actores. La exigencia de una entrega y preparación tal que permita al actor prescindir de toda la parafernalia teatral se ve reflejada en el planteamiento de Valdez llamado Teatro de la Esfera, que recoge simultáneamente las teorías mágicas de Antonin Artaud. Sobre Grotowski, Fernando de Ita expresa:

"Desde Antonin Artaud nadie había hecho una propuesta tan radical como la que puso en marcha el director polaco a principios de los años 60. Su teatro pobre recupero para la escena la tensión existencial, el sentido de la entrega y el sacrificio que animan las misiones del espíritu cristiano".⁵¹

El trasfondo ritual y religioso de ambos devino en el género Mito, cuyo objetivo de convertirse en neomayas, hombres cósmicos con una visión superior de la humanidad más allá de las circunstancias históricas, tiene mucho del autor francés que expongo a continuación y cierto aire al superhombre de Nietzsche, en el que Artaud se basaba.

Antonin Artaud

Igualmente revolucionarios, Grotowski y Artaud inspiraron a generaciones completas de actores y directores. Sin embargo, existe una diferencia extrema entre ambos. Mientras Grotowski fue capaz de echar a andar en un escenario todas sus ideas, Artaud fue un revolucionario de papel cuyos desplantes míticos permitían vislumbrar su final, tras frecuentes estancias en el hospital psiquiátrico.

Al igual que Grotowski, Artaud visitó México en diversas ocasiones pero con distintos resultados. Mientras el primero hizo un lúcido análisis del mestizaje cultural, el segundo

⁵⁰ JIMENEZ, Francisco, citado por TATUM, Charles, *La literatura chicana*, SEP, México, 1986., p. 85.

⁵¹ DE ITA, Fernando, Op. Cit., p. 34.

planeó una puesta en escena que como casi todo lo demás nunca llegó a realizar, además de consumir lo que él llamaba "una planta-principio que hace viajar por la realidad", el peyote. Ello no impidió de cualquier manera que su visión sobre México influyera a lo largo de toda su teoría, denominada Teatro de a Crueldad.

Ésta consiste en sacudir al espectador al máximo, al convertir la experiencia teatral en un acto de magia, un rito tribal que lleve al público a rescatar sus emociones más primitivas. En su Segundo Manifiesto del Teatro de la Crueldad, Artaud indica que éste "escogerá asuntos y temas que correspondan a la agitación y a la inquietud características de nuestra época. No piensa dejar al cine la tarea de liberar los mitos del hombre y de la vida moderna."⁵² Y la liberación para él sólo puede ocurrir cuando el hombre recupere el sentido mágico y ritual.

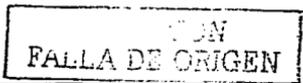
Cabe aquí aclarar su uso del término crueldad, basado en su auto-atribuido derecho a romper con el sentido usual del lenguaje. Artaud explica que no debe tomarse en el sentido material del sadismo y la sangre, sino -regresando a los orígenes etimológicos- de una crueldad pura, sin desgarramiento carnal. Para él, la crueldad debe entenderse como un sinónimo de rigor, aplicación y decisión implacable, determinación irreversible y absoluta.

"Crueldad no es, en efecto, sinónimo de sangre vertida, de carne martirizada, de enemigo crucificado. Esta identificación de la crueldad con los suplicios es sólo un aspecto limitado de la cuestión. En el ejercicio de la crueldad hay una especie de determinismo superior a la que el mismo verdugo suplicador se somete, y que está dispuesto a soportar llegado el momento. La crueldad es ante todo lúcida, es una especie de dirección rígida, de sumisión a la necesidad."⁵³

Tal vez una traducción más sencilla de su concepto sería "disciplina", aunque supeditada siempre al aspecto mágico y ancestral de las emociones más primitivas del hombre.

⁵² ARTAUD, Antonin. El Teatro y su doble. Editorial Hermes, México, 1992., p. 139.

⁵³ *Ibid.*, p. 116.



Uno de los elementos de México que más le impresionó fue encontrar manifestaciones estéticas sin pretensiones de serlo hasta en los objetos de uso más común, como una olla de barro.

"En México, pues de México se trata, no hay arte y las cosas sirven. Y el mundo está en perpetua exaltación (...) El totemismo es actor, pues se mueve y fue creado para actores; y toda cultura verdadera se apoya en los medios bárbaros y primitivos del totemismo, cuya vida salvaje, es decir, enteramente espontánea, yo quiero adorar."

54

Y el teatro chicano coincide plenamente con esta percepción, pues no era en principio su intención hacer arte sino proselitismo político, informar, sacudir conciencias. Como en las decoradas piezas cerámicas, la estética se da sola: *no hay arte* en el sentido burgués de la palabra, las cosas se hacen *porque sirven*.

Su interpretación de las deidades aztecas es muy parecida a la que hace Luis Valdez, que amén de críptica parece encontrar en la cosmogonía prehispánica una armonía que los detractores de nuestra cultura no ven por ninguna parte, impresionados como están por los sacrificios humanos:

"La verdadera cultura actúa por su exaltación y por su fuerza, y el ideal europeo del arte pretende que el espíritu adopte una actitud separada de la fuerza, pero que asista a su exaltación. Idea perezosa, inútil, y que engendra la muerte a breve plazo. Las múltiples vueltas de la Serpiente de Quetzalcoatl son armoniosas porque expresan el equilibrio y las fluctuaciones de una fuerza dormida; y la intensidad de las formas sólo se da allí para seducir y captar una fuerza que provoca, en música, un acorde desgarrador".⁵⁵

⁵⁴ Ibid. p. 11.

⁵⁵ Ibid. p. 11.

Pero tal vez el postulado artodiano que más se identifica con el teatro chicano es su intención de que la primera puesta en escena del Teatro de la Crueldad fuera "La Conquista de México", porque esta parte de nuestra historia

"Plantea el problema de la colonización. Revive de modo brutal, implacable, sangriento, la fatuidad siempre viva de Europa. Permite destruir la idea que tiene Europa de su propia superioridad. Opone al cristianismo religiones mucho más antiguas. Corrige las falsas concepciones de Occidente acerca del paganismo y ciertas religiones naturales, y subraya patética, ardentemente, el esplendor y la poesía siempre actual de las antiguas fuentes metafísicas donde bebieron esas religiones (...) esclarece la jerarquía orgánica de la monarquía azteca, establecida sobre indiscutibles principios espirituales."⁵⁶

Bastaría con sustituir "Europa" por "Estados Unidos" para que la voz de Artaud se convirtiera en la de Valdez.

Si la pretensión casi obsesiva de Grotowski por preparar a los actores para dominar su cuerpo y mente, de modo que estén dispuestos a actuar en el momento que se les pida, se refleja en el Teatro de la Esfera, también lo hacen los planteamientos místicos de Artaud, más visibles en el Pensamiento Serpentino, poema y manifiesto de Valdez sobre el género Mito.

Por su nombre, podría pensarse que el hombre cósmico de Valdez se relaciona más con el pensamiento de José Vasconcelos que con Antonin Artaud; sin embargo habría que situar las pretensiones artodianas en su momento histórico, recordando que este teórico marsellés retoma el texto de Nietzsche "El origen de la tragedia", pero "a diferencia de Nietzsche, el director francés carece de un mito rector como el de Dioniso, lo cual haría más vagos, indiferenciados y fluctuantes sus objetivos y los recursos teatrales a los que apela".⁵⁷

⁵⁶ Ibid., p. 144.

⁵⁷ REYES PALACIOS, Felipe. *Artaud y Grotowski / El teatro dionisiaco de nuestro tiempo?* Col. Escenología, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, México, 1991, p. 12.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

En buena medida otro tanto le pasaría a Valdez, cuyo Teatro de la Esfera, Pensamiento Serpentino y Hombre Cósmico, aún sustentados en el mito de Quetzalcóatl (que carece de la estructura dramática de la tragedia, literariamente hablando) no resisten un análisis lógico, como lo demostraron las críticas que en el Festival del TENAZ en 1974 le hicieron Augusto Boal y Enrique Buenaventura.

Héctor Azar.

Además de las influencias europeas existen ciertas similitudes que hemos comentado muy someramente, entre la Teoría CADAC del dramaturgo y director poblano Héctor Azar y algunos de los postulados de Luis Valdez.

Muchos fueron los reconocimientos que ganó en vida Héctor Azar: desde la Orden del Cedro Libanés y las Palmas Académicas de la República de Francia, el Premio Xavier Villaurrutia en dos ocasiones (1958 y 1973), el premio Juan Ruiz de Alarcón de la Asociación Mexicana de Críticos de Teatro y el Sor Juana Inés de la Unión de Cronistas de Teatro, además de un doctorado Honoris Causa y la cátedra de Francisco Monterde en 1987, al ingresar a la Academia Mexicana de la Lengua.

Creador de diversas instituciones como Teatro en Coapa en la UNAM, en 1954, La Compañía Nacional de Teatro, el Centro Universitario de Teatro y la Escuela de Arte Teatral del INBA, fue además funcionario y maestro. Pero tal vez su logro más grande es que la única institución teatral de carácter privado que fundó (por consejo de Rosario Castellanos y Angel María Garibay quienes le sugirieron "romper el cordón umbilical con mater Universidad y papá gobierno") le sobrevive: el Centro de Arte Dramático, Asociación Civil (CADAC), cuyas siglas dan nombre a su teoría.

Formulada a través de "Señales", la Teoría CADAC fue el producto de décadas de trabajo encaminados a la formación de una escuela mexicana de teatro. "Una escuela de teatro surge a partir del momento en que los dramaturgos coinciden en el propósito común de hacer valer el teatro como un servicio público y no como objeto de comercio."⁵⁸

⁵⁸ AZAR, Héctor. Op. Cit., p. 384.

En ese sentido encontramos la primera coincidencia de Luis Valdez con Héctor Azar. Aunque ninguno desestimaba la posibilidad de cobrar las entradas, ambos planteaban un espectáculo que diera herramientas al público, útiles en la vida cotidiana. La función didáctica del teatro no es sólo un alejamiento de la comercialización del arte, sino también la vía para cambiar el pensamiento de la gente: una forma de hacer la revolución.

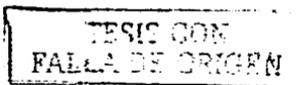
En el caso específico del desaparecido Teatro en Coapa de Héctor Azar en 1954, las coincidencias más visibles son las siguientes:

La adopción de cualquier sitio como escenario ("Todo espacio vital es espacio teatral. Donde transcurra la vida puede transcurrir el teatro), que se repite en el Teatro Campesino cuando actuaba en camiones de carga, piquetes de huelga, iglesias, escuelas y parques públicos.

Acercamiento al público. ("Si la gente no va al teatro, el teatro debe ir a la gente"). Hasta muy avanzado el movimiento de teatro chicano, cuando tenían ya acceso a los escenarios convencionales, el Teatro Campesino y otras compañías continuaban acudiendo a los lugares de reunión de los chicanos, contribuyendo así a la formación de un público que después los seguiría hasta las salas.

El uso del teatro como herramienta de penetración ideológica ("La conquista espiritual de México no se hizo con las armas sino con teatro") hace patente la fuerza política que ambos directores le atribuían; la diferencia en este caso es que Azar procuró no involucrar problemas teatrales con problemas políticos y Valdez tuvo estos últimos como su prioridad, a partir del mismo principio.

Otra de las señales que a decir de Azar, constituyen la personalidad del Zoon Theatrykon (animal teatral por analogía con el zoon politikón weberiano), es la respuesta a la pregunta



¿Con qué hacer teatro? "con nada/ con fantasía/ con elementos reales/ con recursos materiales y técnicos/ con mucha fuerza/ con creatividad".⁵⁹

Tales coincidencias permiten creer que Valdez conoció la Teoría CADAC del director y escritor poblano, y que se sirvió de ella. Cabe recordar que el Teatro Universitario y el Teatro Campesino estuvieron en los mismos festivales de teatro en Nancy, Francia.

Por supuesto que es no sólo válido sino indispensable que los directores de teatro, como cualquier otro profesionalista, retomen las teorías y creaciones de quienes les antecedieron, aunque también es deseable el reconocimiento de la deuda intelectual que se tiene con cada uno de ellos. Valdez reconoce algunas de sus fuentes, coincide con los postulados de otras, e incluso ha rechazado algunas más.

Tal es el caso de su obra *Los Vendidos*, que Guillermo Hernández encontró sorprendentemente paralela a *Subasta de Vidas*, del griego Luciano de Samosata (aproximadamente 120 d. C.), en la que hay incluso parlamento parecidos. Sin embargo, cuando se les cuestionó al respecto Luis Valdez declaró no recordar haber leído al autor griego. Hernández lo explica así:

"Los personajes coinciden porque en la representación de estas figuras hay una distorsión de valores normativos positivos, como la frugalidad, la valentía, el amor, la sabiduría, la fuerza etc. Es posible que los paralelos entre Luciano y Valdez en realidad demuestren que el repertorio normal de figuras literarias y populares se adapta fácilmente a diferentes ambientes cronológicos y culturales, así como a una variedad de convicciones ideológicas".⁶⁰

TESIS DE ORIGEN
MANCHADAS

⁵⁹ AZAR, Héctor. Op. Cit., p. 515.

⁶⁰ HERNÁNDEZ E. Guillermo. *La sátira chicana*. Ed. Siglo XXI. México, 1991., pp.65-68.

APÉNDICE I

A fin de realizar un análisis que tenga sentido para el lector, hemos decidido transcribir la obra. La presente traducción, cuyo autor es desconocido, proviene de las fotocopias facilitadas por el director teatral Fernando Morales, quien produjo la obra para la Dirección General de Apoyo y Servicios a la Comunidad de la UNAM, en la época de la rectoría de José Sarukhan, junto con Soldado Raso (en el original de Valdez, Soldado Razo). La fecha exacta de las funciones no aparece en el programa de mano, pero por el director de la puesta en escena sabemos que el año fue 1994.

Para mantener hasta donde ello sea posible el sentido del original pese a la traducción, se pusieron en negritas las oraciones que en aquella primera versión aparecían en español, y las subrayadas fueron escritas así en el libro "Actos. El Teatro Campesino" de Luis Valdez, con el que se confrontó la traducción. Para distinguir las acotaciones, que inicialmente fueron hechas en mayúsculas, las hemos puesto en cursiva.

Ello se debe a que la versión de Menyah Productions se imprimió a partir de un original escrito en máquina de escribir mecánica. Otro tanto sucede con las mayúsculas. Las palabras en español que llevan "ñ" tienen la tilde puesta a mano en unos casos o ausente en otros, y el libro según consta en los agradecimientos, fue transcrito completo a máquina por Lupe Valdez.

Al final de la obra hemos realizado el análisis del texto; se recomienda conocer primero la obra y después sus características escénicas y literarias, pues las últimas no resultan claras sin el contexto necesario que proporciona la lectura.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

LOS VENDIDOS

(1967)

Por Luis Valdez

PERSONAJES:

Sancho Honesto
Señorita Jiménez
Campesino
Pachuco
Revolucionario
Mexican-American

Primera presentación. Junta de los Boinas Cafés en el parque de Elysian al Este de Los Angeles

Escenario: Letreros: Tienda de cosas usadas, Sancho Honesto y Mexican Curios Shop. Hay tres modelos de "display" con sus letreros: Revolucionario, del lado derecho, completándolo con carrilleras, sombrero y carabina 30-30. Al centro en el piso, está el campesino, con un gran sombrero de hongo. Del lado izquierdo del escenario está el Pachuco, con un filero (navaja) en la mano. (Sancho Honesto acomoda sus modelos, limpiándoles el polvo y preparándose para otro día de negocios).

SANCHO: Bueno, bueno, mis monos, vamos a ver a quién vendemos ahora. ¿no? (Al público) ¿Quitubo! Yo Soy Sancho Honesto y ésta es mi tienda. Antes fui un contratista (pasaba ilegales del otro lado) pero ahora ya logré tener mi negocio. Lo único que me hace falta ahora es un cliente. (Se oye la campanita de la entrada fuera del escenario) ¡Un cliente al fin!

SECRETARIA: (Entra) ¡Buenos días! Yo soy la señorita "Gimenez" de...

SANCHO: ¡Ah, una chicana! Bienvenida, bienvenida señorita Jiménez.

SECRETARIA: (Pronunciación anglo) "Gim-e-nezzz".

SANCHO: ¿Qué?

SECRETARIA: Mi nombre es señortia "Gim-e-nez", ¿qué no oye usted bien?

SANCHO: ¡Ah, no! Pues si escucho rebien señorita "Gim-e-nez". Estamos aquí para servirla.

SECRETARIA: Como le iba yo diciendo, trabajo como secretaria en la oficina del gobernador Reagen, y andamos buscando a un tipo de mexicano para la administración.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

208

SANCHO: Pues vino usted al lugar correcto querida dama, esta es la tienda de cosas usadas Sancho Honesto y tenemos toda clase de tipos aquí. ¿Desea usted alguno en especial?

SECRETARIA: ¡Oh, sí! A alguien muy galán y gentil...

SANCHO: *(Apunta)* Suave.

SECRETARIA: Debonair.

SANCHO: De buen "aigre", ¿será que no?

SECRETARIA: Moreno.

SANCHO: Prieto.

SECRETARIA: Pero claro, no muy moreno.

SANCHO: No muy prieto.

SECRETARIA: Crema, beige.

SANCHO: ¡Beige! El tono correcto, "querida dama", así como *cafecito con leche ¿no?*

SECRETARIA: Una cosa más. Debe ser muy trabajador.

SANCHO: Todo esto lo encontramos en este modelo aquí en el centro, *(llegan hasta el campesino)*. Este es el modelo standard del campesino. ¿Cómo usted puede ver este modelo está hecho cerca del suelo. Además fíjese especialmente en sus huaraches Goodyear Oxo, hecho de llanta para la lluvia. ¡Además de que este sombrero es un regalo de cortesía de la casa, sirve para protegerlo del sol, de la lluvia y del polvo!

SECRETARIA: Ay, se ve que es muy eficiente.

SANCHO: Además que es muy amable y muy servicial. Mire *(le truena los dedos)* (clis).

CAMPESINO: ¡Buenos días, señorita!

SECRETARIA: ¡Uy, qué amable!

SANCHO: No se lo dije, ama a sus patrones. Pero su cualidad más importante es que es muy trabajador. Mire (clis).

CAMPESINO: ¡El jale! *(Empieza a trabajar)*.

SANCHO: ¿Ha oído usted hablar del corte de la uva?

SECRETARIA: No sabría decirle, no estoy muy familiarizada con esos trabajos.

TESIS DE ORIGEN
MANCHADAS

SANCHO: También pisca algodón. (clis).

SECRETARIA: Versátil, ¿no?

SANCHO: También pisca melones (clis). Esta es su velocidad más lenta, pero aquí viene la más rápida (clis). *(El campesino pisca rapidísimo).*

SECRETARIA: ¡Chihuahua! Perdón. Quise decir fantástico. Si que es muy trabajador.

SANCHO: Y eso no es nada, señorita (clis). *(Para el modelo).* (Clis) *(hace que extienda los brazos y le sube la camisa)* ve usted estos hoyitos que tiene aquí en los brazos, parecen poros. ¿Verdad?. Pues sirven para esos días calientes, cuando el sol quema muy fuerte y las ramas de las matas están muy enredadas. Por estos hoyitos le sale un liquido grasoso que le permite moverse y resbalsarse por entre toda la cosecha sin ningún problema.

SECRETARIA: Qué bien. Y, ¿es económico?

SANCHO: ¿Económico? Por favor señorita, se encuentra usted viendo al modelo volkwagen de los mexicanos, unos cuantos centavos es todo lo que él necesita. Un plato de frijoles y unas cuantas tortillas bastan para que funcione durante todo el día, ¡ah! Y muchos chiles, muchísimos chiles, chiles colorados, chiles jalapeños, chiles verdes. Y por supuesto si usted le da mucha salsa picante, entonces tiene que cambiarte (clis) (se empina de espaldas al público) el filtro del aceite todas las semanas.

SECRETARIA: Y, ¿para almacenarlo?

SANCHO No hay ningún problema. ¿Sabe usted de los nuevos campos de labor que mando hacer nuestro honorable gobernador Reagan, en los suburbios de las ciudades? Lo puede usted dejar abandonado donde quiera, por cinco, seis, siete, hasta diez años si quiere y no le causará ningún problema. También lo puede dejar abandonado en casuchas viejas, carros viejos, o cerca de algún río y ¡ni problema le dará!

SECRETARIA: Excelente.

SANCHO: Otro regalo adicional de este modelo, es que terminando la cosecha se va para México a descansar y no lo vemos por aquí hasta la siguiente temporada.

SECRETARIA: Y, perdone, ¿habla inglés?

SANCHO: ¡Otra cualidad de este modelo, es que el año pasado estuvo programado para ponerse en huelga! (Clis).

CAMPESINO: ¡Huelga! ¡Huelga! Hermanos sálganse de los surcos (clis).

SECRETARIA: ¡No! ¡Oh, no! Nosotros no podemos estar en huelga en el palacio de gobierno.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

SANCHO: Pero también es esquiro!, ¡fíjese! (Clis).

CAMPESINO: Me vendo barato, ¿y qué? (Clis).

SECRETARIA: Mucho mejor. Pero no ha contestado a mi pregunta ¿Habla inglés?

SANCHO: Bueno, no, pero él tiene otras...

SECRETARIA: ¡No!

SANCHO: Otras cualidades.

SECRETARIA: ¡No! ¡No es lo que necesitamos!

SANCHO: Okey, okey pues. Tenemos otros modelos.

SECRETARIA: Eso espero. Lo que nosotros necesitamos es algo más "sophisticated".

SANCHO: Sophisti- ¿qué?

SECRETARIA: Un modelo urbano.

SANCHO: ¡Ah, de la ciudad! Venga para acá. Aquí en esta esquina, está lo que usted realmente andaba buscando. ¡Presentando nuestro modelo 1969 JOHNNY PACHUCO! Este es nuestro modelo más potente. Construido para las altas y bajas velocidades de la ciudad. Mire nomás qué defensas. Y sus zapatos doble tracción, sus pantalones, pero dejeme enseñarle como funciona (clis).

(El pachuco camina hasta el centro del escenario con el caminado al estilo pachuco).

SECRETARIA: ¿Que es eso?

SANCHO: Eso, señorita, fue el caminado **chicano**.

SECRETARIA: Okey. ¿Qué más hace?

SANCHO: Todo y cualquier cosa necesaria para vivir en la ciudad. Tiene broncones con navaja (clis) *(Johnny ataca a la secretaria. Sancho lo para)* (clis).

SANCHO: También baila. (Clis).

JOHNNY: *(Cantando)* "Angel Baby, my Angel Baby"...

SANCHO: Y aquí viene una cualidad necesaria para cualquier modelo citadino. En caso de que lo agarre la chota no pone resistencia (clis).

TESIS DE ORIGEN
MANCHADAS

JOHNNY: ¡En la madre, la placa! No mi comanche, yo no lo hice, yo no lo hice. *(Johnny corre hasta ponerse de espaldas. Como si estuviera recargado en una patrulla y que lo están registrando. Piernas y brazos abiertos).*

SECRETARIA: ¡Oh, no, no podemos tener arrestos! Debemos estar dentro de la ley y el orden.

SANCHO: Pero es bilingüe...

SECRETARIA: ¿Bilingüe?

SANCHO: Simón que yes. Habla inglés. (Clis)

JOHNNY: Fuck-you!

SECRETARIA: Nunca me habían insultado así en mi vida.

SANCHO: Bueno, es que lo aprendió en sus escuelas.

SECRETARIA: No me importa donde lo haya aprendido.

SANCHO: Pero es muy económico.

SECRETARIA: ¿Económico?

SANCHO: Si, con cincos y dieces se mantiene. Come hamburguesas, tacos, cerveza, vino, yesca...

SECRETARIA: ¿Yesca?

SANCHO: Mota.

SECRETARIA: ¿Mota?

SANCHO: Leños... mariguana (clis) *(Johnny hace como que fuma).*

SECRETARIA: ¡Pero eso está fuera de la ley!

JOHNNY: *(Con una gran sonrisa, le ofrece)* ¡Simón!

SANCHO: También le hace al cemento. *(Johnny inhala).*

JOHNNY: Esto es too much, ese.

SECRETARIA: No, señor Sancho. No pienso que este modelo...

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

SANCHO: Un momento señorita, aquí viene su cualidad más importante. Tiene un gran complejo de inferioridad (clis).

JOHNNY: *(A Sancho)* Te sientes superior a mí, ese. *(Le tira un navajazo. Pero Sancho lo para)* (Clis).

SANCHO: Sí, señorita, a este modelo lo puede usted patear, darle de trompones, rodillazos... y no le duele. *(Le pega al tiempo que habla)*. Meterle cuchillos, navajazos, fileros y ¿sabe qué?

SECRETARIA: ¿Qué?

SANCHO: Le sale sangre. Lo quiere usted probar.

SECRETARIA: ¡Oh, yo no podría!

SANCHO: Es mi invitada. Una vez nada más.

SECRETARIA: De veras, no.

SANCHO: Por favor.

SECRETARIA: Bueno, pero nada más una vez. *(Ella le patea en el trasero)* ¡Ay, pero qué suavecito se siente!

SANCHO: A poco no se siente bien. Trate otra vez.

SECRETARIA: *(Lo patea)* ¡Oh, es maravilloso! ¡Divino! *(lo patea muchas veces hasta que el Sancho la para)*.

SANCHO: Párese, párese, no se trata de arruinar la mercancía. Si señorita, nuestro modelo Johnny Pachuco, le puede proporcionar muchas horas de placer, porque tiene 20 caballos de fuerza. Esta es una máquina que se mantiene así misma. Nunca verá a nuestro modelo en las calles pidiendo limosna, no, este modelo sabe cómo liberarse.

SECRETARIA: ¿Liberarse?

SANCHO: ¡Roba! (Clis)

JOHNNY: Dame esa bolsa, vieja! *(Johnny arrebató a la secretaria la bolsa y se echó a correr. Lo para Sancho)* (Clis).

(La secretaria corre detrás de él. Le quita la bolsa y lo patea)

SECRETARIA: ¡No, no, no! Nosotros no podemos tener más ladrones en la administración del Estado. ¡Póngalo en su lugar!

SANCHO: Okey, pero no se apure que todavía tenemos otros modelitos (clis) (*acomoda al Johnny*) vente Johnny, ya te venderé a otra vieja dama.

SECRETARIA: Señor Sancho. Pienso que no ha entendido lo que nosotros necesitamos. Lo que queremos es alguien que atraiga a las mujeres que votan. Algo más tradicional, más romántico.

SANCHO: ¡Ah, un amante! (*Sonríe maliciosamente*) Venga para acá, señorita. ¡Presentando a nuestro modelo standard del Revolucionario, y/o el tipo de Super Bandido de California. Este es el prototipo internacional de los mexicanos.

SECRETARIA: ¿Qué hace?

SANCHO: Nada más diga. Monta a caballo; cruza desiertos, tierras planas, montañas, ríos; hace revoluciones, sigue revoluciones; mata, puede ser matado; sirve de héroe, mártir estrella de cine... ¿Dije yo estrella de cine? ¿Ha visto usted las películas de Viva Zapata? ¿Viva Villa? ¡Pancho Villa se va! ¡Pancho Villa se viene! ¡Pancho Villa conoce al Gordo y al Flaco!

SECRETARIA: Nunca las he visto.

SANCHO: Pues este ha trabajado en todas. ¡Escuche! (Clis)

REVOLUCIONARIO: (*Grita*) ¡VIVA VILLAAA!!!

SECRETARIA: Ay, pero qué gritón.

SANCHO: Pero tiene control de volumen (*Le ajusta el volumen*)

REVOLUCIONARIO: (*Voz de ratón*) viva Villa.

SECRETARIA: Está mejor.

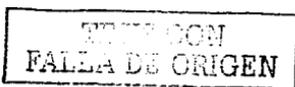
SANCHO: Y si usted no lo ha visto en el cine, seguramente en la TV, hace comerciales. (Clis)

REVOLUCIONARIO: "Hay un Bandido Frito en su casa?"

SECRETARIA: ¡Oh, sí! Ese sí lo he visto.

SANCHO: Otra cualidad de este modelo es que es muy económico. Se alimenta con carne cruda de caballo y tequila.

¹ El doble sentido de esta frase en español no existe en inglés. Se trata de una picardía del traductor. En cuanto a la supuesta película "Pancho Villa conoce al Gordo y el Flaco", el original dice "conoce a Abbott y Costello", cómicos que no son conocidos para el público mexicano al cual estaba dirigida.



SECRETARIA: Pero eso es muy salvaje.

SANCHO: ¿Salvaje? Al contrario, si eso es lo que realmente lo hace ser romántico. (Clis).

REVOLUCIONARIO: *(A la secre)* ¡Ay mamasota, cochota, ven pa'ca! *(El abraza a la secre. Y tomándola de la cintura se inclinan hacia atrás besándola).*

SANCHO: (Clis) *(El revolucionario vuelve a su lugar).* ¿Qué le pareció?

SECRETARIA: *(Reponiéndose)* Pues no estuvo tan mal.

SANCHO: Y, finalmente, señorita, aquí viene una cualidad que le encantará a todas las mujeres que votan y es que este modelo es una reliquia genuina, fue hecho en México en 1910.

SECRETARIA: ¿Hecho en México?

SANCHO: ¡Exactamente! Una vez en Tijuana, dos veces en Guadalajara, tres en Cuernavaca.

SECRETARIA: Señor Sancho, yo pensaba que era un producto americano.

SANCHO: No, pero

SECRETARIA: No. Lo siento. Nosotros no podemos comprar productos que no sean americanos. El no lo es.

SANCHO: Pero es una reliquia.

SECRETARIA: No me interesa. Pienso que no ha entendido lo que necesitamos. Es cierto que requerimos modelos como éste, pero es más importante aún dar la imagen Americana.

SANCHO: ¿Americana?

SECRETARIA: Así es. Y por lo que me ha mostrado, parece que no tiene lo que nosotros queremos. *(Mira su reloj)* ¡Oh! La hora del lunch se ha terminado, me voy.

SANCHO: ¡Un Momento! ¿Mexicano, pero Americano?

SECRETARIA: Eso dije

SANCHO: Mexicano pero... *(Como que se le prende el foco)* ¡Americano! Sí, ahora que recuerdo tengo exactamente lo que busca. ¡Me acaba de llegar hoy! Deme un minuto. *(Sale y grita desde atrás de escena)* ¡Aquí está atrás de la tienda! Nada más déjeme sacar unos papeles que necesito. ¡Aquí Está! ¡Presentando a nuestro modelo 1977, Mexican-American! Ta-ra-ta-ta-ta-taaa!!!

(Sancho sale con el modelo Mexican-American. Con un traje muy limpio. Estilo clase media. Ejecutivo. Con lentes.)

SECRETARIA: *(Impresionada)* ¿Dónde había escondido a éste?

SANCHO: Me acaba de llegar esta mañana. ¿A poco no está guapo? Mírelo, gócelo; acolchonado. Moderno. Está hecho igualito que los modelos anglos, sólo que viene en tonalidades más oscuras, como son: cuero, piel de antilope y gamuza.

SECRETARIA: ¿Piel de antilope?

SANCHO: Sí, señorita, se encuentra usted ante el modelo máximo de los ingenieros americanos. Este modelo es bilingüe, ha ido a la universidad, es muy ambicioso, nada más escucha la palabra aculturado y luego luego se acelera. Este modelo es muy inteligente, muy bien educado, muy limpio... Dije yo limpio (Clis). (El modelo alza un brazo) ¡Huela! ¡Huela!

SECRETARIA: (Oliendo) Viejo Sobaco, mi favorito.

SANCHO: (Clis) *(El Mexican-American se vuelve al Sancho)* ¿Eric? *(A la secre)* Le llamaremos Eric García. *(A Eric)* Permíteme presentarte a la señorita "Gim-e-nez".

MEXICAN-AMERICAN: Señorita "Gim-e-nez", encantado en conocerla. *(Le besa la mano. Pero atrayéndola con la succión de la boca desde abajo).*

SECRETARIA: ¡Oh, qué encantador!

SANCHO: ¿Sintió la succión? Tiene 7 controles de succión de aire en los labios.

SECRETARIA: Y, ¿sirve como funcionario de algún consejo?

SANCHO: Nada más nómbrelo. Consejo de escuelas, consejo ejecutivo, consejo de control de tacos. Consejo de lo que usted aconseje.

SECRETARIA: Y, ¿funciona dentro de la política?

SANCHO: Señorita, está usted frente a una verdadera Máquina política. ¿Ha oído hablar de la OEA, ONU, EOC, COD, Guerra contra la Pobreza? ¡Ese es nuestro modelo! Y no solo eso sino que también hace discursos políticos.

SECRETARIA: ¿Podría escuchar alguno?

SANCHO: ¡Por supuesto! (Clis). Eric, un discurso para la señorita.

TRADUCCIÓN
FALLA DE ORIGEN

MEXICAN-AMERICA: Señor Presidente del Congreso, Sr. Director General del Consejo, miembros honorables, invitados especiales, damas y caballeros. (*Sancho y la secre aplauden*).

Por favor, por favor Vengo a hablarles aquí, como un Mexican-American, de los problemas del mexicano. Los problemas del mexicano surgen de una cosa y una cosa solamente: ¡La estupidez! No tiene educación. Necesita quedarse en las escuelas, necesita ser más ambicioso, con más perspectivas, necesita pensar como americano, AMERICANO, AMERICANO, DIOS BENDIGA A AMÉRICA, DIOS BENDIGA A AMÉRICA, DIOS BENDIGA A AMÉRICA (*pierde el control*).

SECRETARIA: ¡Pero sí también es muy patriótico!

SANCHO: Sí, señorita, él ama a su país. Nada más déjeme arreglarle un poquito aquí. (*Reacomoda al Mexican-American*).

SECRETARIA: Y, perdone, ¿se gasta mucho en él? ¿es económico?

SANCHO: Bueno, no. No voy a mentirle. El Mexican-American, vale un poco más, pero eso sí, vale todo lo que cuesta. Se alimenta con Martínis dry y pan francés.

SECRETARIA: Y, ¿pay de manzana?

SANCHO: Sólo el hecho en casa, por su mamá. Y por supuesto también está programado para comer comida mexicana en días de fiesta y elecciones, pero le advertiré que si le da usted muchos frijolitos tiene el peligro de que se le tape.

SECRETARIA: Bien. Una última cuestión: ¿Cuánto cuesta?

SANCHO: Bueno, por este día solamente, dejaré que se lo lleve, que se lo robe, que se lo rapte, por el mínimo precio de déjeme ver... Impuestos y licencia incluida, mordidas, \$15,000.00 dólares.

SECRETARIA: ¿Quince mil DÓLARES?, ¿por un MEXICANO?

SANCHO: ¿Mexicano? ¿Qué está usted hablando, querida dama? ¡Este es un Mexican-American! ¡Tuvimos que destruir dos pachucos, un campesino y tres gabachos, para poder hacer este modelo! ¡Si quiere calidad tiene que pagarla! Este no es ningún modelo cualquiera. Este tiene clase.

SECRETARIA: Okey, me lo llevo.

SANCHO: ¿Se lo lleva?

SECRETARIA: Aquí está el dinero.

SANCHO: ¿Lo puedo contar?

SECRETARIA: Hágalo.

SANCHO: Su factura le llegará por correo. ¿Quiere que se lo envuelva? Tengo unas cajas por acá atrás.

SECRETARIA: No, gracias. Esta noche tenemos una cena en honor del Gobernador y será muy importante tener una cara obscura entre los invitados. ¿Cómo lo manejo?

SANCHO: Nada más truénele los dedos. Y hará todo lo que usted quiera. (Clis).

MEXICAN- AMERICAN: ¡RAZA QUERIDA, VAMOS LEVANTANDO ARMAS PARA LIBERARNOS DE ESTOS DESGRACIADOS GRINGOS QUE NOS EXPLOTAN! ¡VAMOS!

SECRETARIA: ¿Qué dijo?

SANCHO: Algo de levantar las armas y matar a la gente blanca...

SECRETARIA: ¡Pero no debe decir esas cosas!

SANCHO: ¡Mire, señora, yo no me hago responsable por defectos de fábrica! El es su Mexican-American, usted lo compró. ¡Así que lléveselo para afuera de mi tienda!

SECRETARIA: Pero está roto.

SANCHO: Use los otros dedos.

(La secre trueno los dedos de la otra mano. Y vuelve a tomar vida.)

MEXICAN-AMERICAN: ¡ESTA GRAN HUMANIDAD HA DICHO BASTA Y SE HA PUESTO EN MARCHA! ¡BASTA! ¡BASTA! ¡VIVA LA RAZA! ¡VIVA LA CAUSA! ¡VIVA LA HUELGA! ¡VIVAN LOS BOINAS CAFÉS! ¡VIVAN LOS ESTUDIANTES! ¡CHICANO POWER!

(El Mexican-American empieza a zumbar como robot y se gira hacia la secre. Luego le trueno los dedos al Sancho, que queda inmóvil. Trueno los dedos a los otros modelos que poco a poco toman vida.)

PACHUCO: (Clis) *(A la secre)*. ¡Te voy a llevar, baby! ¡VIVA LA RAZA!

CAMPESINO: (Clis) ¡Viva la Causa! ¡Viva la huelga! ¡VIVA LA HUELGA!

REVOLUCIONARIO: (Clis) ¡VIVA LA REVOLUCIÓN!

(Los tres modelos avanzan hasta la secretaria. Esta huye. Permanecen inmóviles unos segundos. Luego vuelven a la vida, normales. El Sancho queda inmóvil.)

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

JOHNNY: Esto ya iba pa' largo, ese.

CAMPESINO: ¿Cómo nos fue?

JOHNNY: A todo dar. ¡Mira nomás cuanta lana! *(Va hasta el Sancho y le quita el fejo de billetes)*. Si seguimos a este paso nos vamos a volver ricos.

CAMPESINO: Simón, porque piensan que somos máquinas.

REVOLUCIONARIO: Burros.

JOHNNY: Titeres.

MEXICANAMERICAN: La única cosa que no me gusta, es ¿por qué siempre tengo que hacerle de Mexican-American?

JOHNNY: Pues porque terminaste la preparatoria, carnal, y estás muy chulito.

CAMPESINO: ¿Cuánto sacamos de sueldo, ese?

JOHNNY: Ahí les va: \$3,000.00 para ti, \$ 3,000.00 para ti, \$ 3,000.00 para ti y \$ 3,000.00 para mi. El resto lo ponemos para el negocio.

MEXICAN-AMERICAN: Mucho, carnal, hey, ¿qué van a hacer en la noche, vatos?

CAMPESINO: Yo voy a ir a la casa de la Concha. Tiene fiesta.

JOHNNY: Un momento, vatos. ¿Qué vamos a hacer con el vendedor? Creo que necesita una aceitadita.

REVOLUCIONARIO: ¡Yo me lo llevo!

(El Pachuco, el Campesino y el Mexican-American salen. Hablando sobre los planes para la noche.)

REVOLUCIONARIO: (Al público) ¡Este es nuestro mejor modelo! ¡Ajua!

FIN

ANÁLISIS NARRATIVO

La obra "Los Vendidos" consta de cuatro escenas en un solo acto, entendiéndose por escena cada salida o entrada de un personaje, las cuales coinciden con las denominadas:

Partes o momentos de la acción

En la primera aparecen Sancho Honesto y tres de sus "muñecos": Campesino, Johnny Pachuco y Revolucionario. En esta escena Sancho inicia con un monólogo y prosigue con un aparte en el que se dirige al público, para prologar la obra completa, informando quién es él –se presenta por su nombre, que recuerda mediante el uso del adjetivo "Honesto" el dicho popular "dime de qué presumes y te diré de qué careces"-, a qué se dedica –la venta de modelos en su tienda-, cuál es su procedencia –antes era contratista o *coyote* y por ende traidor a su raza-, y qué espera de la vida –un cliente-. Y todo ello en unos cuatro renglones.

La segunda escena ocurre a partir de la entrada de Miss Jiménez y es la más extensa. Es prácticamente un diálogo pues la participación de los demás personajes se limita a obedecer de manera mecánica instrucciones, sin entablar verdadera comunicación con Honesto o Jiménez, quien por cierto tiene aspecto de mexicana clasemediera e insiste en una pronunciación anglosajona de su apellido obviamente hispano. Es en esta escena donde se encuentra el nudo de la acción, al enfrentarse el deseo de vender a toda costa y el de comprar solo bajo ciertas condiciones.

La tercera escena se da a partir de la entrada del cuarto muñeco, "Mexican American", en la que aparentemente está a punto de ocurrir el desenlace ante la satisfacción de los deseos de ambos personajes –Honesto y Jiménez- que logran su objetivo. La descompostura del muñeco que de pronto se empieza a volver subversivo y la intención de Miss Jiménez de devolverlo sin lograrlo, corresponden al climax de la narración.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

La última escena ocurre a partir de la salida de Miss Jiménez. El desenlace por demás sorpresivo cambia la personalidad de Sancho Honesto con la de los cuatro muñecos: son estos quienes están vivos y han usado al muñeco para obtener el dinero de la señorita Jiménez.

Aunque en términos políticos su autor, Luis Valdez, afirma haber creado un nuevo género dramático, la estructura de este texto responde a las características de la farsa, por contar: a) con situaciones absurdas al extremo que por sí mismas son hilarantes como una tienda de mexicanos nuevos o usados, b) su compra para "cubrir las cuotas" raciales en una manifestación a favor del candidato Raegen (por Reagan, entonces candidato a la gubernatura de California y luego presidente de Estados Unidos) que implica una crítica política, c) personajes sin profundidad psicológica que buscan solamente retratar un tipo social y no individual y complejo, d) hay una intención manifiesta de divertir y satirizar y de ridiculizar a ciertos tipos y e) cuenta con un solo acto y es breve.

Formas de expresión

Se usa como es lógico por tratarse de teatro, el diálogo, como en todas las obras literarias escritas para la escena, pero tiene un pequeño monólogo al principio, cuando Sancho se dirige a sus "muñecos" y un aparte cuando informa al público el planteamiento general de la historia. Otros monólogos cortos ocurren cuando los muñecos se activan para las diversas demostraciones, aunque no corresponden del todo a esta forma de expresión pues no buscan dirigirse al público sino a su compradora, pero sin comunicarse con ella —como ocurre en los soliloquios— aunque a diferencia de estos, son textos en los que los propios personajes no creen ni representan reflexiones de ningún tipo.

Elementos estructurales de la obra

Tema: Se define como la idea abstracta en torno a la cual se desarrolla el argumento. En este caso la lealtad o deslealtad con los suyos es el tema, alrededor del cual se desarrolla el

TESIS DE ORIGEN
MANCHADA S

argumento o sinopsis –versión comprimida de la historia- que no daremos aquí porque la brevedad de la obra nos permite reproducirla completa.

La *trama* se define como la enunciación de sucesos y acciones efectuadas por los personajes, explicando sus causas. En este caso, al principio la obra es de una claridad pamosa y se explica prácticamente sola. Sancho Honesto busca seguir explotando a los suyos como lo hizo antes, cuando era contratista. Miss Jiménez busca servir a los propósitos del establishment, pese a su propio origen mexicano, evidente en el apellido que trata de disfrazar. Lo intenta mediante la adquisición de un mexicano no demasiado moreno, hecho en Estados Unidos, que hable inglés, responda a las expectativas *americanas* y que sirva para fines electorales. Los muñecos sólo responden a su carácter de seres artificiales. Todo es muy sencillo hasta que Miss Jiménez huye, y nos damos cuenta de que sólo ella corresponde a la imagen original.

Al cambiar los roles, los cuatro muñecos resultan ser chicanos reales que usan al muñeco Sancho Honesto para estafar a quien pretendía explotarlos, no sin tener un dejo de conciencia social. Mientras, el "muñeco" méxico-americano se queja de que siempre le toca desempeñar ese papel que no le gusta, y todos están de acuerdo en donar una quinta parte de las ganancias para continuar su negocio, una forma de venganza parecida a "la causa".

Sorpresivamente, los supuestos muñecos dejan de ser estereotipos del méxico-americano según los entiende el mundo anglosajón, para convertirse en chicanos que rompen con el esquema en un sentido: dejan de ser los perdedores históricos y vencen a su contrincante, al quedarse con quince mil dólares provenientes del presupuesto de Reagan. En otro sentido el texto cae en el estereotipo al figurar el cuarteto de chicanos como picaros y "transas".

El *asunto o fuente* se define como el elemento que inspira al autor para crear su obra. En este caso, la fuente es la percepción del chicano por los anglosajones y las condiciones de explotación real a que son sometidos. Hay referencias a esa realidad en el texto, como cuando Sancho pregunta a Miss Jiménez si ha oído hablar de la huelga de los piscadores de uva.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

En el teatro clásico griego se usaba la técnica de las "tres unidades áticas" que son un solo *espacio*, un solo *tiempo* y una única *acción*. En este caso el espacio se limita a la tienda de Sancho Honesto, el tiempo también es único -todo transcurre en el mismo día, y de hecho corresponde con el tiempo cronológico, a diferencia digamos de Edipo Rey, donde en dos horas de representación, transcurre un día completo, el mismo pero completo-. En cuanto a la acción no hay historias paralelas ni pasadas. Ello se entrelaza con el concepto tiempo, pues los hechos (acción) del pasado que evoca un personaje constituirían el tiempo psicológico, inexistente en este texto.

Las *ideas* son los conceptos básicos que trata de transmitir un autor, a través de las actuaciones de los personajes y del manejo de los demás elementos. Su interpretación debe correr a cargo del lector o espectador; en este caso, una idea central es decirle a los chicanos que deben mantenerse unidos. Otra es que no deben traicionar a los suyos. Una más es que los estadounidenses únicamente los buscan para sacarles provecho laboral o político. El cambio de roles significa que para los chicanos las cosas pueden cambiar. Sin embargo nunca se le dice esto textualmente al público: esa es una conclusión que él mismo debe sacar.

Caracterización de los personajes

Debido a las condiciones de pobreza del Teatro Campesino, y como puede comprobarse en la transcripción, Valdez casi no aporta elementos físicos o emocionales distintivos de la personalidad de sus personajes. Existen apenas unas líneas sobre el vestuario del revolucionario, el pachuco y el campesino.

Por lo tanto, debemos buscar la caracterización en otra parte, en este caso en los nombres de los personajes, sus acciones y su lenguaje. En el caso de Sancho Honesto, su nombre de pila es una alusión a un arquetipo popular, el del amante de una mujer casada, el rival del cornudo que, aunque humillado y sin respeto, es digno de lástima y hasta ternura ("¡Pobre!"). No así el Sancho que sólo merece desprecio: puede ser muy hábil y hasta

envidiado secretamente por otros hombres ante la posesión de la hembra ajena, pero no merece piedad alguna. El cornudo sólo tiene una salida digna ante él que es la de matarlo, y su muerte se ve como un resultado natural de sus acciones: no conmueve a nadie como no sea a la amante, si queda viva porque generalmente en el imaginario popular, también es asesinada por el marido traicionado.

Así, Sancho Honesto es un ser despreciable que merece ser destruido, como al final sucede cuando deja de ser quien manda para convertirse en un títere de los demás. El apellido Honesto es sólo una paradoja que busca demostrar su falsedad. La transposición es clara: el verdadero "vendido", que no puesto a la venta, es el México-americano que traiciona a los suyos y nadie debe apenarse por su destrucción.

Miss Jiménez es el único personaje que se representa a sí misma. Llama la atención el hecho de que sea mujer. Si nos atenemos al papel que a ellas se le asigna en la sociedad mexicana, con base en el ensayo clásico de Octavio Paz, "El Laberinto de la Soledad", la mujer es "abierta", "rajada" y no hermética como el hombre. Nada que se le confíe puede estar a salvo de la traición por su naturaleza abierta, propensa a "rajarse". En sus acciones (tratar de parecer americana sin serlo, modificar su apellido para que suene anglosajón) está el acto de traición que de ella se espera. Esto coincide en mucho con la visión de Yolanda Broyles-González respecto al machismo del autor, ya descrita en páginas anteriores.

Por otra parte, si su apellido no la delata, ella llega a mostrar su verdadera personalidad y origen cuando se le escapa una exclamación en español, tan mexicana que un estado de la República lleva su nombre, para enseguida disculparse -avergonzarse- de ello: "Chihuahua... I mean, goodness, he sure, is a hardworker". Pero si esto no fuera suficiente para revelar su origen, lo hace Sancho desde el principio, cuando su cliente se presenta y exclama "Ah! Una Chicana. Welcome, Miss Jiménez."

Los personajes de "Campesino", "Pachuco" y "Revolucionario", poseen nombres que son más bien descripciones de sus actividades y de la percepción o utilidad que el mexicano puede tener desde el punto de vista anglosajón. Ellos y su descendencia chicana sólo

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

pueden ser peones de campo, malvivientes o subversivos, nunca artistas, intelectuales, científicos, etc. Las acotaciones completan los tipos que se les adjudican: el Revolucionario tiene carrilleras, sombrero y una carabina 30-30, al estilo del soldado villista que el cine estadounidense ve como un bandido que si es en algo virtuoso suele ser romántico, o es de plano un forajido salvaje, como lo describe explícitamente Sancho.

Johnny Pachuco porta una navaja en la mano; aunque tradicionalmente en literatura se interpretan estas armas como símbolos fálicos, en este caso es apenas un signo de su actitud *umana* de transgresor de la ley, que al final se comporta como un cobarde. Cuando la policía lo aprehende se vuelve manso y jura "¡yo no fui!" aun antes de que sepa de qué se le está acusando. El robo y el consumo de mariguana son sus actividades principales. Tras años de "certificaciones" hacia México en la lucha antinarcóticos y de problemas relacionados con la DEA, difícilmente podemos los mexicanos dejar de percibir que para los estadounidenses, la imagen de nuestros connacionales se relaciona con el narcotráfico y las adicciones.

En cuanto al nombre de Johnny -Juanito- no solamente es una traducción de uno de los más comunes en México, sino seguramente no es el original. Muchos México-americanos que tienen nombres hispanos los traducen o americanizan, como Ricardo Valenzuela, el joven músico chicano que se hizo llamar Ritchie Valens. Una vez que ha pasado una generación, muchos mexicanos optan por bautizar a sus hijos con nombres en inglés como sucedió con el dramaturgo Charles Morton, que al contrario que la mayoría, prefirió cambiar su nombre de pila por Carlos.

En cuanto a la personalidad del campesino, éste aparece como el más viejo de los estereotipos del mexicano, sentado en el piso con un gran sombrero. Casi podríamos describir la vestimenta de este personaje y del revolucionario como una copia de la de Speedy González -que por cierto molestó a algunos anglosajones de la corriente macarthista porque es la única caricatura en la que los mexicanos, representados como ratones pobres pero ingeniosos y con un héroe defensor de los suyos, le gana

invariablemente al gato un poco estúpido que parece representarlos a ellos-. El campesino resulta tan conflictivo como el revolucionario porque se la pasa gritando ¡Huelga!

Un caso distinto es el del último personaje en aparecer, el del México-americano integrado, cortés y patriota (respecto a Estados Unidos, claro), y que por lo tanto es el único que merece un nombre verdadero, así esté en español. "Lo llamaremos Eric García", dice Sancho. Su vestimenta lo aleja de las personas del pueblo: "Con un traje muy limpio. Estilo clase media. Ejecutivo. Con lentes." En principio su léxico no es sólo correcto sino hasta pedante y adúlón para los americanos y despectivo para los mexicanos. El vendido perfecto si no supiéramos después que es parte de su estrategia para con Miss Jiménez: "Los problemas del mexicano surgen de una cosa y una cosa solamente: ¡La estupidez! No tiene educación. Necesita quedarse en las escuelas, necesita ser más ambicioso, necesita pensar como americano..."

Sin embargo, cuando se revela su verdadera personalidad, el chicano que lo representa se queja de tener que parecerse a ese personaje. "La única cosa que no me gusta, es ¿por qué siempre tengo que hacerle de Mexican-American?" Es una forma de decirle al público que ese tipo de personalidad no es agradable ni deseable.

Lenguaje

Como casi toda la literatura chicana, la obra de Valdez hace uso de una mezcla de los idiomas español e inglés, predominando éste último y que corresponde al fenómeno que en literatura llamamos diglosia, y del que ya hemos hablado anteriormente. Todos los personajes son bilingües, incluida Miss Jiménez que, aunque evita al máximo el uso del español, entiende perfectamente lo que en esa lengua le dice Sancho Honesto, e incluso deja escapar de manera inconsciente una exclamación que además la caracteriza únicamente como mexicana, pues "¡Chihuahual!" no se usa en ningún otro país de habla hispana.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

El texto está salpicado de expresiones coloquiales de uso común entre chicanos y/o mexicanos como "vato", "ese", "lana", "el jale", "quihubo", "burros", "gabachos", "pachuco", "Ay, mamasota, cochota, ven pa'ca" y hasta la pretendida fragancia que usa el mexicano-americano: "Old Sobaco".

Ni en inglés ni en español, el lenguaje es demasiado elaborado, como corresponde a su intención de comunicarse con un público de perfil muy definido. Los giros lingüísticos y las expresiones coloquiales no son gratuitas: buscan hacer sentir a ese público en confianza, sin intelectualismos superfluos, de manera que el espectador sienta que se le habla directamente a él.

De ahí se desprende también un *estilo*, que podemos calificar como ágil, fluido y por momentos irreverente "No necesitamos *más* ladrones en el gobierno", dice Miss Jiménez en alusión a los políticos, pero refiriéndose aparentemente a Johnny Pacheco.

Por supuesto, la fluidez depende en buena medida del montaje que se haga de la obra, pero si bien es posible convertir en lenta la obra más ágil del mundo con un mal montaje, también es cierto que una obra que carezca de ritmo desde el texto, difícilmente podrá hacerse al menos digerible si no es con una dirección que raye en lo genial.

Ambientación

Sin mayores acotaciones al respecto, la escenografía que se plantea Valdez está hecha con carteles que nos ubiquen espacialmente: "Letreros: Tienda de cosas usadas, Sancho Honesto y Mexican Curios Shop". No existe ninguna otra indicación respecto a escenografía, música, iluminación, maquillaje, etc. con excepción del sonido de una campana cuando entra a la tienda Miss Jiménez. Aunque sabemos que la carencia de indicaciones responde a la necesidad de realizar montajes bajo casi cualquier condición, esta ausencia se convierte prácticamente en una virtud, pues le da a cualquier otro director la libertad absoluta de imaginar como deseé la puesta en escena, como sucede con Shakespeare.

Si bien en esta obra se prescinde del uso de máscaras, éstas se vuelven innecesarias: la mayoría de los personajes no son quienes parecen y han estado engañándonos todo el tiempo. Ocultar físicamente su identidad se vuelve totalmente absurdo. Los grandes recursos escénicos deberán ser suplidos por tanto con desplantes físicos como el "caminado pachuco".

Aparentemente sencilla, esta obra que consta de sólo catorce páginas en su edición original en máquina de escribir mecánica, es una vez analizada mucho más compleja de lo que parece. A falta de posibilidades escénicas el autor juega con las situaciones como símbolos, sin usar tampoco las complejas formas poéticas que conocemos como tropos. Armado apenas con una idea y un objetivo político, Luis Valdez logra transmitir una visión de su entorno, una realidad social y una propuesta de cambio.

TRABAJA CON
FALLA DE ORIGEN

APÉNDICE II:
ICONOGRAFÍA



Una compañía teatral, de gira por Arizona, alrededor de 1890. Tomado de Hispanic First, de Nicolas Kanellos, p.305.



La huelga de agricultores y el boicot decretado por el líder sindical César Chávez en 1965 para el consumo de uvas dio pie al inicio de El Teatro Campesino. Tomado de Hispanic First, de Nicolas Kanellos, portada y p.146.

TESE
FALLA DE ORIGEN

TEATRO CON FALLA DE ORIGEN

229

Abajo a la izquierda, el personaje del "pelado", característico del cómico mexicano Cantinflas, fue uno de los modelos más utilizados por el Teatro Campesino. Tomado del libro de Broyles-González, p. 2.



Arriba a la derecha, Germán Valdés, "Tin Tan", dio a conocer la figura del pachuco en México, aunque bastante desvirtuada. Tomado de *El Bandolero, El Pocho y La Raza*, de David R. Maciel, p. 99.

Felipe Cantú, cómico del Teatro Campesino y agricultor, caracterizado como "Esquirol" en *Las dos caras del patroncito*. Tomado del libro de Broyles-González, p 19. Fotografía de George Ballis



La era del *teatro raschuachi*: delante de un mural chicano una pequeña manta con el nombre de El Teatro Campesino, mientras la actriz Socorro Valdés actúa sólo con el apoyo de un rebozo y dos microfones de pedestal. Tomado del libro de Broyles-González, p 142. Archivos de Olivia Chumacero



Máscaras y letreros combinados con un estilo farsesco fueron de un gran atractivo para la comunidad chicana. Tomado de Actos, El Teatro Campesino, fotografías de George Ballis.

TESTIMONIO
FALLA DE ORIGEN

TESIS CON ORIGEN DE ORIGEN

231

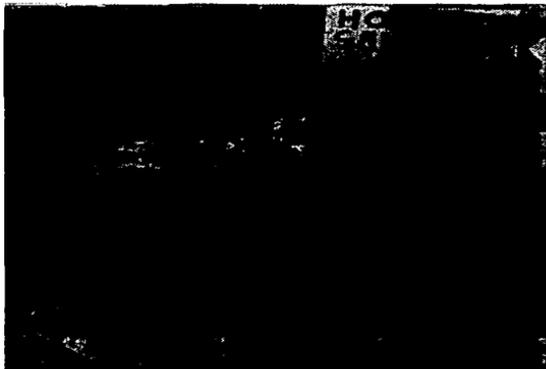


En sus inicios, El Teatro Campesino prescindió de todos los recursos escénicos tradicionales. Tomado del libro Actos, El Teatro Campesino, fotografías de George Ballis.





El acto Los Vendidos fue uno de los mayores éxitos de El Teatro Campesino. En estas gráficas se observa a Luis Valdez interpretando el papel de Sancho Honesto. Fotografías tomadas de Actos, El Teatro Campesino, por George Ballis.



FALLA DE SACRIN



La prensa estadounidense, la policía, la CIA y el FBI ejercieron vigilancia y presión sobre los grupos teatrales chicanos: Tomado de Actos, El Teatro Campesino, fotografías por George Ballis





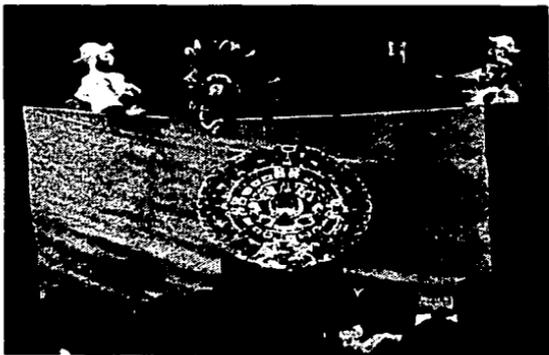
El teatro chicano se caracterizó desde sus inicios por retomar las técnicas del teatro de guerrilla, que Luis Valdez conoció en la San Francisco Mime Troupe. Tomadas de Actos, El Teatro Campesino, fotografías por George Ballis



TEATRO CON
FALLA DE ORIGEN



La tradición mexicana del títere fue utilizada para hacer conciencia en los "chicanitos". Aquí la puesta en escena "La conquista de México". Tomado de Actos, El Teatro Campesino, y de Broyles-Gonzalez, p. 47. Ambas fotografías de George Ballis.





Agustín Lira fue el primer actor en sumarse a la convocatoria de Luis Valdez para crear El Teatro Campesino en 1965. Posteriormente se convirtió en profesor del Venceremos College. Tomado de Actos, El Teatro Campesino, fotografía por George Ballis.

Luis Valdez, director de El Teatro Campesino, utilizó los principales símbolos de identidad del mexicano, como la Virgen de Guadalupe, el mundo prehispánico y las festividades patrias. Fotografía tomada de Actos, El Teatro Campesino, por George Ballis.



TEATRO CAMPESINO
FALLA DE VIRGEN

**TITULO CON
FALLA DE ORIGEN**

237



Zoot Suit fue el mayor éxito comercial de El Teatro Campesino, y la primera puesta en escena que pudo llevarse al cine con el subtítulo "An American Play". A partir de entonces se conoció a un Luis Valdez "un tanto domesticado" según Alfredo Michel. La fotografías de arriba fueron tomadas de Broyles, pp. 164 y 198. las gráficas inferiores pertenecen a El Bandolero, el Pocho y la Raza, p. 167 y el Teatro Norteamericano p. 194.



Aunque ya era un actor experimentado, Edward James Olmos se dio a conocer de manera masiva con su inolvidable interpretación de “El Pachuco” en *Zoot Suit*, que se convirtió en un icono de la cultura chicana.

Fotografías tomadas de *Hispanic Firsts*, de Nicolás Kanellos, pp. 317 y 69, la gráfica superior pertenece a la versión cinematográfica, no a la teatral.



FALLA DE ORIGEN



"El baile de los Gigantes", un performance de El Teatro Campesino representado en 1974 en las Pirámides de Teotihuacan, durante su visita a México para el Festival de TENAZ. Tomado del libro de Broyles-González, p. 78. Archivos de Olivia Chumacero.



Hubo algunos esfuerzos por dar a conocer la cultura chicana en México. Arriba, carteles publicitarios de teatro y cine chicanos. Tomados de Documenta Citru No. 3, p. 126, y de El Bandolero, El Pocho y La Raza, de David R. Maciel, p. 151.

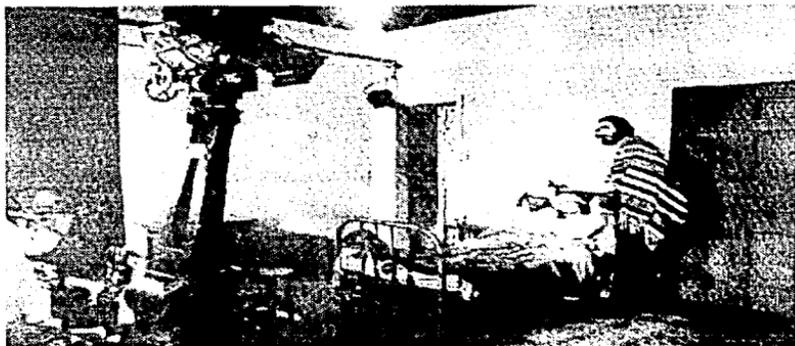


El Teatro de la Esperanza fue el único que alcanzó una calidad y estabilidad como grupo artístico similar a la de El Teatro Campesino. Arriba izquierda, el actor y poeta Juan Morales, de apenas 16 años. A la derecha, una escena de "Los Pelados". Tomado de "El Teatro de la Esperanza, an Anthology of Chicano Drama", p. 93y 94. Fotografías de George Baldonado.



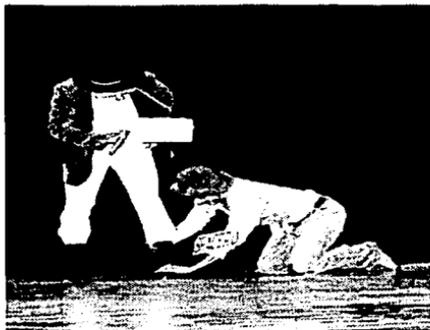
El espíritu de la década prodigiosa se hace evidente en esta escena de "El Renacimiento de Huitzilopochtli". Tomado de "El Teatro de la Esperanza, an Anthology of Chicano Drama", p. 124. Fotografía de George Baldonado.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



El Teatro de la Esperanza también logró llevar al cine la obra *Brujerías*. Arriba, un aspecto de la filmación, y abajo una escena de la película, que se perdió en un incendio. Tomadas de *El Teatro de la Esperanza, An Anthology of Chicano Drama*. Fotografías por Pepe Carranza.





El grupo teatral mexicano Zero, montó varias obras chicanas a finales de los 70 y principios de los 80. Estas fotografías pertenecen a la función dada el 22 de junio de 1982 en un teatro universitario. Cortesía: colección particular del actor Fernando Morales



TEATRO
FALLA DE ORIGEN

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

TESIS DE ORIGEN
MANCHADAS

241



Casa abierta al tiempo

NUEVA DRAMATURGIA MEXICANA II



Casa abierta al tiempo

YO SOY CHICANO

ASESORIA ESCENICA HUMBERTO PROAÑO
ESPECTACULO DEL GRUPO ZERO

U. AZCAPOTZALCO, MIERCOLES 30 DE MAYO, 18:00 HRS.

U. XOCHIMILCO, JUEVES 31 DE MAYO, 13:00 HRS.

U. IZTAPALAPA, VIERNES 1 DE JUNIO, 13:00 HRS.

8 ESTRENOS MUNDIALES

Programas y volante de obras chicanas montadas por el grupo teatral Zero y el taller de teatro de la ENEP Acatlán, este último dirigido por Fernando Morales. Cortesía: colección particular del actor Fernando Morales.

CONCLUSIONES

El teatro hecho por chicanos en los años 60 tiene sus antecedentes en siglos anteriores: no es una creación personal de Luis Valdez. La historia de un teatro español en los territorios que luego pasarían a manos de Estados Unidos, la de las compañías mexicanas en el siglo XIX y principios del XX, y el contenido crítico de algunas de sus puestas en escena, descrito ya en esta investigación, nos permiten afirmar que la genialidad de Valdez consistió en sistematizar las distintas tradiciones teatrales de México y de Estados Unidos y estructurarlas en su Teatro Campesino.

Pero si ya había antecedentes teatrales de descendientes de mexicanos, también los había de sus objetivos: usar el teatro con el fin de retratar su vida y cultura en Estados Unidos es algo que ya había sido realizado por Antonio Guzmán Águila "el Guz", en el Teatro Principal de Los Angeles en 1921, mientras que Daniel Venegas habría hecho por la misma época un teatro de denuncia y hasta de género, al defender la posición de las mujeres México-americanas, si creemos en las reseñas periodísticas de su época, ya que no han sobrevivido hasta nuestros días las obras.

Un caso especial es el de Del Pozo, ya comentado en esta investigación: en 1937 -antes de Sleepy Lagoon y de los "Motines Pachuco"- su Teatro Hispano en Nueva York ya pretendía crear una identidad panhispanica, según afirma Nicolás Kanellos en el libro *Hispanics First*. Así, la idea de César Chávez (y no de Valdez, quien acudió al llamado del líder sindical como también ha quedado ya dicho) no era del todo nueva.

¿Por qué quiso Chávez usar el teatro y no cualquiera otra de las artes? Prácticamente no hay pueblo de los Estados Unidos que no cuente al menos con una compañía de teatro, adscrita ya sea a la iglesia local, a la escuela o simplemente a un grupo de jóvenes con el entusiasmo de organizar algo. En México, los artistas callejeros, los títeres pueblerinos, las representaciones de carácter religioso y en el siglo XX, la carpa de contenido mitad

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

oscuro, mitad político, son parte de la cultura nacional. Partiendo de ambas teatralidades, es fácil entender que de ellas surgiera una nueva forma teatral en un momento histórico en el que algunos sectores de la sociedad estadounidense exigían cambios y mostraban cierta disposición a luchar por ellos.

Sin embargo, existía ya un teatro México-americano. El cambio de membrete a "chicano" se hace al mismo tiempo que la comunidad toma conciencia de sus peculiaridades, sus derechos como ciudadanos estadounidenses que son, y su necesidad de sentirse parte de un grupo. Es decir, al mismo tiempo que los México-americanos se asumen como un pueblo en busca de una identidad y se llaman a sí mismos chicanos, debe esperarse que su teatro también asuma esta búsqueda.

Mucho ha ayudado el arte, y en este caso, el teatro, a la construcción de una identidad chicana, al obligar a reflexiones como las citadas a lo largo de este trabajo. Plantearse cuáles son sus derechos, cómo defenderlos, difundir esos hallazgos, definirse como pueblo, etc es algo que sólo puede hacerse mediante la auto-observación, el análisis frente al espejo

Las vivencias cotidianas, la relación entre ellos y la sociedad en la que se insertan, las relaciones de poder que de ello derivan, se reflejan en su creación y luego en el público. Es el juego infinito de espejos del que habla Héctor Azar: un dramaturgo se refleja en un autor o de lo contrario no elige su obra para representarla. Un actor no acepta un papel con el que le resulta imposible identificarse, el público no asiste a una obra que no llama su atención porque a él no le dice algo en particular. El arte ha sido desde siempre una poderosa herramienta para ese tipo de reflexiones.

El papel de Valdez es por supuesto fundamental, pero me parece que llamarlo "padre del teatro chicano" como hacen muchos autores, es una imprecisión histórica que debe matizarse. Él es, en todo caso, el artista que tuvo la capacidad de guiar a su disciplina hacia los fines necesarios para su comunidad. El teatro coadyuvó a la búsqueda de una identidad, pero primero fue el pueblo chicano, y luego su teatro. Negados y desconocidos desde

México hasta Estados Unidos, los chicanos necesitaron tener canales de expresión propios, y en ese afán Valdez usó las vías que otros ya habían transitado.

Procedente de una cultura mestiza, Valdez no tuvo empacho en absorber todas las teorías, corrientes y escuelas teatrales a su alcance, para lograr la transmisión de su mensaje. Es por eso que podemos también afirmar que el teatro chicano es desde sus inicios, una forma de arte utilitario, donde lo importante era que sirviera a los fines de su comunidad y no que lo alabara la crítica anglosajona. Otro tanto hicieron las demás compañías que surgieron motivadas por el éxito de Valdez. El caso resultó *sui generis*, pues casi nunca llega al nivel de lo artístico aquello que privilegia lo político sobre lo estético.

Es casi un lugar común entre artistas de todas las ramas atribuir a la supremacía de los fines extra estéticos por encima de lo artístico, el fracaso de muchos movimientos culturales. Si bien el arte siempre es político, y "subversivo por definición" según Francisco Muñoz, lo único que asegura la inmortalidad de la obra artística es su calidad estética. Muchas expresiones puramente artísticas se politizan en el camino y acaban perdiéndose, pero el teatro chicano nació político y cuando se despolitizó, se desarticuló. De su forma original pasó a la absorción por parte de la corriente general del teatro estadounidense, tanto en la forma como en algunos de sus contenidos, que son universales; ejemplo de ello es la cuestión de género, que han abordado las dramaturgas chicanas.

Correspondía al teatro más que a otras expresiones artísticas, el papel de crear conciencia política e identidad, pues entre las artes chicanas es la que nace con el fin expreso de llevar su mensaje político al pueblo, mientras que otras, como la poesía, se plantean únicamente expresar las vivencias y sentimientos del chicano ante su realidad. Las diferencias profundas de concepto y hasta de formato entre la música, las artes plásticas, los otros géneros literarios o la danza de ambos países, hacían menos factible que de ellas surgiera un arte capaz de transmitir los mensajes políticos necesarios en aquel momento. El teatro tenía la posibilidad de ir al espectador, no así el muralismo, que sólo puede aspirar a atravesarse en su camino. La danza es demasiado abstracta para dar con claridad los mensajes políticos que los líderes chicanos pretendían, y la literatura requiere de un público

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

alfabetizado y con voluntad de leer. Quedaba pues, el teatro, que ocupó el lugar que Chávez y Valdez le habían asignado.

En el teatro se cumplieron además las otras artes. Cabe aquí recordar las definiciones que hizo Héctor Azar: "El teatro es la suma de todas las artes" y "El cine es teatro más tecnología". A través del teatro chicano y como parte integral de muchas obras teatrales chicanas, se difundieron canciones populares mexicanas y corridos compuestos ex profeso o con los arreglos pertinentes a la letra original, para dar contexto, refuerzo o ser parte misma del mensaje político. La pintura se manifestó en los telones, las máscaras, los maquillajes y los titeres usados como recursos teatrales. Los bailes mexicanos en las celebraciones triunfales de los personajes chicanos sobre el explotador americano o el coyote, solían cerrar algunas representaciones. Estas expresiones pasaron al cine, como producto no sólo del contenido sino de la forma teatral. Cabe entonces esperar que el cine recoja la estafeta de la búsqueda de identidad chicana.

Como parte de la actitud de rebeldía ante el mundo anglosajón que implicaba en los 60 decirse chicano, se retomaron muchas estructuras del arte mexicano: el uso del color, de expresiones y nombres en español, y cuestiones más abstractas como la perspectiva de los personajes. El uso de la sátira y la visión social y no individual del personaje, determinaron -al menos al principio- las características que debía tener el teatro chicano.

Por contraposición a la dramaturgia estadounidense, que suele ser introspectiva, con temas que retratan la tragedia individual, íntima y personal -como en las obras de Tennessee Williams- se prefirió la tradición española del personaje colectivo, inaugurada por Lope de Vega en Fuenteovejuna y seguida por la variante del personaje-reflejo de la historia colectiva, como en las novelas de la Revolución Mexicana, los universos rulfianos o -más cerca del teatro- las farsas sobre la pobreza, el engaño político y otras catástrofes muy mexicanas, de Wilebaldo López, Tomás Urtusástegui, Jorge Ibarguengoitia y Emilio Carballido, este último muy amigo del movimiento teatral chicano como ya se ha dicho.

Otro tanto ocurrió con la integración de las demás manifestaciones artísticas al teatro. Por ejemplo, la danza popular mexicana se caracteriza por una suerte de competencia, donde el bailarín se luce inventando pasos, sorprendiendo con su elasticidad hasta ser imitado como Resortes. Los bailes populares estadounidenses tienden a uniformar el movimiento, como si partieran del principio macarthista "ser diferente es ser indecente". Las polkas, los mambos, los danzones, con toda su sensualidad, se añadieron a obras como Zoot Suit para el espanto de las buenas conciencias americanas y regocijo de los descendientes de mexicanos.

De todo ello se sirvió el teatro chicano de los años 60, y de casi todo ello se despojó cuando se sumó a la corriente del teatro estadounidense, del que ya es una clasificación más como las otras artes étnicas, las de género, etc.

Por otro lado, el teatro chicano es un teatro pobre por fuerza y no por gusto. Su adhesión a Grotowski dura sólo lo que la crisis económica de las compañías teatrales; cuando éstas acceden a recursos materiales, no tienen empacho alguno en hacer uso de ellos pues su concepto de lo "revolucionario" estaba muy lejos del que privaba entre sus colegas latinoamericanos, para los cuales, aceptar un peso de cualquier instancia gubernamental o "burguesa", era prácticamente un acto de traición.

Es un teatro didáctico, que enseña no sólo las nuevas formas de organización y lucha, los derechos políticos, o los problemas que enfrenta el chicano como comunidad. Es también un paso importante en la creación de una nueva nacionalidad al enseñar formas lingüísticas propias que en algunos años, según los especialistas, formarán un idioma aparte. La popularización de términos no se debe sólo a la aceptación que de ellos hagan los hablantes, sino de la difusión que se les dé. Así como los niños repiten slogans televisivos, los chicanos entraron en contacto con elementos del español y del inglés a través de las puestas en escena y la búsqueda de una identidad hizo el resto. Apropiarse de una forma de expresión nueva, que comparte con sus iguales, crea una complicidad que une a los usuarios del lenguaje.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

El teatro chicano fue también un teatro de búsqueda, que no se conformó con el éxito obtenido con sus primeras producciones, formas, género y estilo, sino que trató de romper incluso los moldes de su propiedad. Si bien en los últimos años no ha ofrecido géneros nuevos, e incluso se ha afiliado a formas tradicionales de hacer teatro, en sus primeros veinte años de vida trató de proponer y crear, no sólo de repetir fórmulas de éxito comprobado.

Las organizaciones chicanas iniciaron de manera clandestina, fueron perseguidas y muchas desaparecieron. El teatro no. Desde una perspectiva radical, al llegar los recursos económicos al teatro chicano, los ideales se fueron. La fama y los premios serían proporcionales al nivel de coptación; desde otra perspectiva, salir de la clandestinidad inicial y ser aceptados en vez de perseguidos, hablaría de la capacidad de crear posibilidades de expresión para los chicanos.

Y si uno de sus mayores logros fue el de abrir espacios a los artistas chicanos. Si al principio era difícil que uno de ellos ingresara al *show business*, y cuando lo hacía era de extra, villano o matón, la incursión del teatro chicano a Broadway, su evolución hacia Hollywood y la obtención de premios, permite ahora que existan muchas más estrellas latinas en el mundo del espectáculo comercial que hace tres décadas. Aunque todavía no dejan de ser vistas como curiosidad exótica, esas estrellas pueden aspirar al respeto como actores y a los salarios de Hollywood.

La apertura de esos espacios ha llegado al grado de incluir a Valdez en el Council of Arts of California, la entidad oficial que rige las políticas estatales hacia las actividades artísticas. La presencia del teatro chicano en ese ámbito garantiza la posibilidad de hacer oír la voz de los chicanos en uno de los estados de la Unión Americana donde hay más población de ascendencia mexicana, y cuyo peso electoral como entidad es importante. Las partidas presupuestales, la asignación de espacios y el otorgamiento de becas no podrán estar más sujetas exclusivamente a la decisión de los anglosajones; los chicanos podrán exigirlos como un derecho a través de la representación que tienen en el Council of Arts.

Ello implica que el teatro contribuyó a un cambio notable en las relaciones de poder que había entre los México-americanos de los años anteriores a la "década prodigiosa" y el Estado Norteamericano, respecto a los de hoy. Para los observadores más radicales el hecho de que Valdez esté ahora en un organismo gubernamental puede verse como un modo de venderse al sistema. Otra lectura es que ahora los chicanos, a través suyo, tienen voz y voto en las políticas culturales estadounidenses. Han pasado del papel de elementos pasivos, de meros peones del ajedrez político de su país (objetos), al de actores: sujetos actuantes de su propio destino dentro de un sistema. Claro que en ello interviene el hecho de que su peso electoral haya aumentado de modo considerable, pero es también producto de luchas tanto en el terreno político como en el artístico.

Debe verse también como un logro, aunque menor, el hecho de que a través del teatro algunos mexicanos se hayan acercado a la cultura y el pueblo chicano. La xenofobia que nos caracteriza como nación, nos ha impedido establecer un contacto —y de ningún modo todavía, una aceptación— hacia el pueblo chicano. Sin embargo los prejuicios, casi siempre producto de la ignorancia, podrán disolverse mediante el conocimiento mutuo.

Si los chicanos tienden a idealizar México, particularmente lo prehispánico, nosotros los mexicanos tendemos a satanizar al descendiente de mexicanos que no se porte como el más estereotipado de nuestros compatriotas. Cuando entendamos que el chicano no es un mexicano, podremos intentar comprenderlos, pero sólo desde la base de un respeto hacia un pueblo diferente al nuestro. Y en ese ámbito el teatro chicano aún puede hacer mucho. Ya educó a los chicanos, podría educar un poco a los mexicanos, siempre y cuando nosotros nos abramos a esa posibilidad.

Hay también aquí una relación de poder en evolución: que el mexicano logre entender al chicano como un pueblo distinto al nuestro, y no como modernos tlaxcaltecas traicionando al pueblo de Quetzalcóatl, es decir, como una alteridad y no como una especie de mexicanos inferiores a causa de su supuesta traición. El conocimiento de los chicanos permitiría una relación de respeto e igualdad entre dos pueblos con el mismo origen, en sustitución de la actual relación de desprecio del mexicano al "pocho".

TEJES CON
FALLA DE ORIGEN

Por otra parte, el éxito arrollador que tuvo el teatro chicano en su primera etapa es irreplicable. Aunque en la actualidad los teatristas chicanos tengan más y mejores recursos, se escriban textos más complejos y la experiencia acumulada –casi todos los iniciadores viven aunque no todos se dedican ya al teatro- permita hacer espectáculos de calidad irrefutable, el momento histórico en el que surgió fue fundamental para el fenómeno que le siguió.

Puede resultar muy falto de rigor científico decir que en los años 60 podían suceder toda clase de milagros creativos, pero la “década prodigiosa” es explicable en términos sociológicos. Si la huelga de Delano hubiera sido en 1940 o en 1980, probablemente las compañías de teatro chicano no habrían proliferado, el arte no habría tenido la atención social que gozó en 1965, etc. El teatro chicano es un producto de su tiempo, pero también es un producto que nació a tiempo.

El futuro del teatro chicano está garantizado. Si hubo momentos en los que pareció perecer, el hecho de que la comunidad hispana se haya colocado ya como la primera minoría de los Estados Unidos (con más de 36 millones, 927 mil personas, según cifras dadas a conocer por el censo de ese país el 21 de enero de 2003, de los cuales la mayor parte son de ascendencia mexicana) nos permite asegurar que la necesidad de contar con un arte propio que verdaderamente le diga cosas que le incumban a esa comunidad, hará que la generación de dramaturgos y actores que fundaron el teatro chicano, sea sustituida a su tiempo por otra que le dé al público lo que necesita.

Por más esfuerzos que haga la sociedad anglosajona para minimizar o ignorar las expresiones estéticas chicanas, éstas seguirán produciéndose. Sólo correrían peligro si en vez de ignorarlas, la cultura dominante tratara de apropiárselas o de cooptarlas, pero eso es poco probable, dada la autosuficiencia que siempre ha caracterizado a la sociedad estadounidense. ¿Para qué querrían ellos, los dueños del poder, un arte *émico*?

Únicamente sería del interés del Estado en dos escenarios: uno es el de un teatro chicano que produjera grandes ganancias económicas -lo cual ya sucedió en el momento histórico de Zoot Suit- y otra es explicar la sobrevivencia del teatro chicano a las eras de Mc Carthy, Nixon, etc. como una estrategia de Estado para neutralizar a un grupo molesto.

La falta de distancia histórica no nos permite aún saber si el teatro hecho por chicanos, cada vez más cercano a las estructuras tradicionales del teatro occidental y más alejado de folclorismos revolucionarios, ha sido absorbido por la corriente general del teatro norteamericano y con ello ha sido anulado o domesticado, o bien si su integración significa de algún modo una aceptación por parte del mundo anglosajón hacia el grupo étnico que lo produce, al grado de permitirle llegar a Broadway, a Hollywood y al Council of Arts, como a cualquier otro ciudadano estadounidense.

TRUCCO CON
FALLA DE ORIGEN

BIBLIOGRAFÍA

1. ABRUCH LINDER, Miguel. *Movimiento Chicano: demandas materiales, nacionalismo y tácticas*. ENEP Acatlán, UNAM, México, 1979.
2. ACUÑA, Rodolfo. *América Ocupada. Los chicanos y su lucha de liberación*, Ediciones Era, México, 1976.
3. ALDACO, Guadalupe Beatriz, (compiladora). *Literatura Fronteriza de acá y de allá*. Memoria del Encuentro Binacional sobre la literatura de las Fronteras. Instituto Sonorense de Cultura y CNCA. Sonora, México, 1994.
4. ARANA, Federico. *Guaraches de Ante Azul. Historia del Roc Mexicano*. Capitulo XXXVIII "Roc chicano" (sic) Ed. Maria Enea, España, 2002.
5. ARTAUD, Antonin. *El Teatro y su doble*. Editorial Hermes, México, 1992.
6. ARTILES, Freddy. *La maravillosa historia del teatro*. Ed. Gente Nueva, La Habana, Cuba, 1989.
7. AZAR, Héctor. *Funciones Teatrales*. SEP/CADAC, México, 1982.
8. BÉJAR NAVARRO, Raúl y CAPELLO M. Héctor. *La conciencia nacional en la frontera norte mexicana*. Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias, UNAM. México, 1988.
9. BÉJAR NAVARRO Raúl. *El mito del mexicano*. Ed. Orientación, México, 1971.
10. BENEDETTI, Mario, *El desexilio y otras conjeturas* Ed. Nueva Imagen, México, 1986.
11. BERISTÁIN, Helena. *Diccionario de Retórica y Poética* Ed. Porrúa, México, 1988.
12. BERNAL FERRER, Iliana (compiladora). *Norteamérica: relaciones políticas, espacio y sociedad*. ENEP Acatlán, UNAM. 1994.
13. BROYLES-GONZÁLEZ, Yolanda. *El Teatro Campesino: Theater in the Chicano Movement*. Introduction. University of Texas Press, USA.
14. BRUCE-NOVOA, Juan. *La literatura chicana a través de sus autores*. Introducción. Ed. S. XXI, México, 1999.
15. BOAL, Augusto. *Técnicas latinoamericanas de Teatro Popular*. Ed. Nueva Imagen, México, 1982.
16. BURCIAGA, José Antonio et. al. *Antología del Cuento Chicano*. Ed. Universidad Autónoma del Estado de México. Toluca, México, 1992.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

- 17 CASASA GARCÍA, Glorinella Patricia. *Trenzas y máscaras: El paradigma de la mujer chicana latina en Estados Unidos*. Tesis para optar por el grado de Maestra en Estudios Latinoamericanos FFyL-UNAM, México, 1996.
- 18 COHEN, Sandro y ESTRADA, Josefina. *De cómo las mexicanas conquistaron nueva York*. Secretaria de Cultura del Estado de Puebla y Editorial Colibri. México, 2002.
- 19 CONTRERAS, Ariel y RUIZ LUGO, Marcela. *Glosario de Términos del Arte Teatral*. Col. Temas básicos, Área Lenguaje y Literatura. Ed. Trillas, México, 1987.
- 20 COSSÍO VILLEGAS, Daniel et. al. *Historia Mínima de México*. El Colegio de México. México, 1974.
- 21 *Colliers 1971, Year Book. Covering the Year 1970*. Crowell-Collier Educational Corporation. USA, 1971, pp.,viii-xv.
- 22 DEGLER, Karl N. Et. al. *Historia de los Estados Unidos, la experiencia democrática*. Ed. Limusa, México, 1991.
- 23 DE ITA, Fernando. *Telón de Fondo*. Col. Periodismo Cultural. CONACULTA, México, 1999.
- 24 DIEGO VIGIL, James. *From Indians to Chicanos, a Socio-cultural History*. Masby Company, London, 1980.
- 25 *Enciclopedia Microsoft Encarta 98, 1993-1997*. Microsoft Corporation
- 26 *Encuentro Chicano: México, 1987. Memorias*. CEA UNAM, México, 1988.
- 27 GAONA, María Eugenia. *Antología de la literatura chicana*. Centro de Estudios para Extranjeros. UNAM, México, 1986.
- 28 GARCIA CANCLINI, Néstor et. al. "Escenas sin territorio: Cultura de los migrantes e identidades en transición" en *Decadencia y auge de las identidades, cultura nacional, identidad cultural y modernización*. COLEF, Tijuana, México, 1992.
- 29 GRISWOLD DEL CASTILLO, Richard. *Aztlán reocupada*. CISAN-UNAM, México, 1996
- 30 GROTOWSKI, Jerzy. *Hacia un teatro pobre*. Primera edición en español: 1970. 15ª. Edición, Ed. Siglo XXI, México, 1989.
- 31 HERNÁNDEZ E. Guillermo. *La sátira chicana*. Ed. Siglo XXI, México, 1991
- 32 HOROWITZ, Ruth. *Honor and the American Dream. Community Culture and Locally Rooted Identities*.

33. HUERTA A. Jorge, MACIEL, David (compilador), et. al. *La otra cara de México: el pueblo chicano*. Ed. El Caballito, México, 1977.
34. HUERTA, Jorge. *El Teatro de la Esperanza. An Anthology of Chicano Drama*. Ed. El Teatro de la Esperanza Inc., California, EU, 1973.
35. KANELLOS, Nicolás. *Hispanics first*. Visible Ink Press, USA, 1997.
36. *Latino arts and Cultural Organizations in the United States. A Historical Survey and Current Assessment*. The National Association of Latino arts and Culture, 1988.
37. LEVINE, Elaine. *Los nuevos pobres de Estados Unidos: los hispanos*. IIES-UNAM, CISAN-UNAM y Miguel Ángel Porrúa, Editor. México, 2001.
38. MACIEL, David R. *El bandolero, el pocho y la raza: imágenes cinematográficas del chicano*. Prólogo de Carlos Monsiváis. Siglo XXI, Editores y CONACULTA. México, 2000.
39. MACIEL, David R. y HERRERA-SOBEK, María. (compiladores) *Cultura al otro lado de la frontera*. Siglo XXI, Editores México, 1999.
40. MACIEL, David, *La otra cara de México: El Pueblo Chicano*. Ed. El Caballito, México, 1977.
41. MADRAZO, Carlos. *El Destino Manifiesto*. Ed. Linatti. México, 1982.
42. MEYER, Lorenzo y VÁZQUEZ, Josefina Zoraida. *México frente a Estados Unidos (Un ensayo histórico, 1776-1993)*. Fondo de Cultura Económica, 3ª. Edición. México, 1994.
43. MICHEL, Alfredo. *El Teatro Norteamericano*. Ed. Instituto Mora. 1ª. Edición. México, 1993.
44. MONSIVÁIS, Carlos. *Escenas de pudor y liviandad*. Ed. Grijalbo, México, 1988.
45. MORTON, Carlos, et. al. *Estados Unidos: Sociedad, Cultura y Educación*. CISAN, UNAM. México, 1991.
46. MORTON, Carlos, et. al. *Teatro Norteamericano Contemporáneo*. Ediciones El Milagro, CNCA, México, 1995.
47. *Nuevos rumbos del Teatro*, Biblioteca Salvat Grandes Temas, Salvat Editores. Barcelona, España, 1973.
48. *Nuevo Espasa Ilustrado*. Ed. Espasa Calpe, España, 2000.
49. OLMOS, Edward James. (prologuista). *Latinus Anonymous Plays*. Arte Público Press, Houston, Texas, USA. 1996.

TIENE CON
FALLA DE ORIGEN

- 50 PARDINAS, Felipe. *Metodología y Técnicas de Investigación en Ciencias Sociales*. Siglo XXI, Editores, México. 1ª. Edición, 1969. 37ª. Edición, 2002.
- 51 PAZ, Octavio. *El Laberinto de la Soledad*. Fondo de Cultura Económica. 1ª. Edición, México, 1950. Col. Popular, 3ª. Edición, México, 2000.
- 52 PIÑA ORTIZ, Martín. *La frontera como ruptura*. Intituto Sonorense de Cultura. Premio Ensayo 1992. Sonora, México, 1994.
- 53 PRIETO STAMBAUGH, Antonio. *Artes visuales transfronterizas y la desconstrucción de la identidad*. Tesis para obtener el grado de Doctor en Estudios Latinoamericanos. Colegio de Estudios Latinoamericanos. FFyL-UNAM, México, 1998.
- 54 RANGEL ENRIQUEZ, María Antonieta y SÁNCHEZ SÁNCHEZ, Rocío. *Introducción al análisis de textos narrativos*. UNAM, México, 1990.
- 55 POTTER, Robert. *Introducción a Teatro Norteamericano Contemporáneo*. Ediciones el Milagro, CNCA, México, 1995.
- 56 RAMÍREZ, Axel. Coordinador. *Chicanos: el orgullo de ser. Memoria del Encuentro Chicano, México, 1990*. CEPE-UNAM, México, 1992.
- 57 RAMÍREZ, Jose Agustín. *Tragicomedia Mexicana*. Tomo I. Col. Espejo de México. Editorial Planeta, México, 1990.
- 58 REYES PALACIOS, Felipe. *Artaud y Grotowski ¿El teatro dionisiaco de nuestro tiempo?* Col. Escenología. Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM. México, 1991.
- 59 RUIZ, Ramón Eduardo y RUIZ, Olivia Teresa. *Reflexiones sobre la identidad de los pueblos*. El Colegio de la Frontera Norte, Tijuana, México. 1996.
- 60 SALAZAR PARR, Carmen. *Folklore and Literature. La Chicana in Literature*.
- 61 SALGADO GONZÁLEZ, Ofelia. *El jefe de redacción en la edición de la revista Plaza Nueva*. Memoria de desempeño profesional para obtener el título de Licenciado en Periodismo y Comunicación Colectiva. ENEP Acatlán, 1997.
- 62 SÁNCHEZ JANKOWSKI, Martín. *City Bound: Urban Life and Political Attitudes among Chicano Youth*. University of New Mexico Press, Albuquerque, USA, 1990.
- 63 SHIRLEY, Carl. R. Y Paula W. Shirley. *Understanding Chicano Literature* (Colombia. University of South Carolina Press, 1988.
- 64 SOLLORS, Werner. *Beyond Ethnicity: Consent and Descent in American Culture*. Oxford University Press, New York, USA, 1986.

65. SUÁREZ ARGÜELLO, Ana Rosa. *Estados Unidos de América. Documentos de su historia política*. Tomo 2. Instituto Mora, México.
66. TATUM, Charles. *La literatura chicana*. SEP, México, 1986.
67. TAYLOR B., Ronald. *Chávez*. Edamex. México, 1979.
68. VALDEZ, Luis. "Pensamiento Serpentino". Fragmento traducido del original en Spanglish por HERNÁNDEZ, Guillermo E. *La Sátira Chicana. Un estudio de cultura literaria*. Ed. Siglo XXI, México, 1993.
69. VALDEZ, Luis y STEINER, Stan. Plan Espiritual de Aztlán en "Aztlán, an Anthology of Mexican American Literature", traducido por Axel Ramírez para Deslinde: *Cuadernos de Cultura Política Universitaria*, No. 181. Manifiestos Chicanos. Serie Los Nuestrros. Difusión Cultural UNAM, 1988.
70. VALDEZ, Luis. *Actos. El Teatro Campesino*. Menyah Productions, San Juan Bautista, Ca. 1971.
71. VALENZUELA, José Manuel. *¡A la brava, ese! Cholos, Punks, Chavos Banda*. El Colegio de la Frontera Norte. Tijuana, México, 1988.
72. VALENZUELA ARCE, José Manuel (Coordinador) *Decadencia y Auge de las Identidades: cultura nacional, identidad cultural y modernización*. COLEF y Plaza y Valdés Editores, México, 2000.
73. VASCONCELOS, José. *La Tormenta*. 1ª. Edición, Casa Botas, México, 1936. 10ª. Edición, Editorial JUS, México, 1970.
74. VASCONCELOS, José. *El Desastre*. 1ª. Edición, Casa Botas, México, 1938. 1ª. Edición, Editorial Trillas, México, 1998.
75. VALLVERDU, Francesc. *Ensayos sobre bilingüismo*. Ediciones Ariel. L'Hospitalet de Llobregat (Barcelona) España, 1972.
76. VENEGAS, Daniel. *Las aventuras de Don Chipote o cuando los pericos mamen*. SEP, México, 1984. Introducción de KANELLOS, Nicolás
77. VILLANUEVA, Tino. *Chicanos*. Fondo de Cultura Económica, Col. Tierra Firme. México, 1994.
78. WAGNER, Fernando. *Teoría y técnica teatral*. Editores Mexicanos Unidos. México. 1992.
79. WEIDELLI, Walter. *Bertolt Brecht*. FCE, Col. Breviarios, No. 209. 1ª. Edición: Editions Universitaires, París. 1961. 1ª. Edición en español: 1969. Tercera Reimpresión: México, 1985.

ESTADO DE
CALLE DE ORIGEN

HEMEROGRAFÍA

1. Artículo sin firma "Border Culture" en *The World & I*, Revue. Mayo, 1987.
2. AMOROSO BOELCKE, Nicolás. "Espejos y Reflejos: Literatura Chicana" en *Tema y Variaciones de Literatura, No. 14*. SANCHEZ VALENCIA, Alejandra, Coordinadora Editorial. UAM Azeapatzalco, México, 2000.
3. CAMPBELL, Federico. "La frontera sedentaria", en *La Jornada Semanal*. Nueva época, No. 50. 27 de mayo de 1990, p. 37.
4. GÓMEZ PEÑA, Guillermo. "Paradigmas Culturales. Carta Abierta a la Comunidad cultural de los EU". en *La Jornada Semanal*, Nueva época, No. 37. 25 de febrero de 1990, p. 32.
5. GONZÁLEZ, Marco Vinicio. "Entrevista con Guillermo Gómez Peña". en *La Jornada Semanal*. Nueva época, No. 117. 8 de septiembre de 1991, p. 15.
6. HAEDERLE, Michael y MORALES, María. "Aquí se habla español" en *People en español*. Noviembre de 1999, p. 93.
7. LUNA, Mónica. "Valdez irrumpe en el foro, 14 años después, con una obra sobre sus ancestros". *Proceso*, No. 1253, México, 5 de noviembre de 2000. P., 82.
8. MOLINA, Rafael. *Reencuentro con el origen. Teatro Campesino: 35 años*. Periódico Reforma, sección El Ángel, p. 9. 12 de noviembre de 2000.
9. PONCE, Roberto y VÉRTIZ, Columba. "Luis Valdez viene a preparar locaciones para *Las dos Fridas*". *Proceso* 1253, 5 de noviembre de 2000., pp. 80-83
10. SEVILLA, María Eugenia. "Desafía Spanglish a los puristas". Periódico *Reforma*, Miércoles 26 de junio de 2002. Sección C (Cultura), pp. 1c y 2c.
11. SMITH, Griffin. *The Mexican Americans, a People on the Move*, en *National Geographic*, vol 157, no. 6 Washington, D.C., USA. June, 1980.
12. TORRES G. David. "¿El infierno son los otros?. Sobre la puesta en escena de Sartre por Ars Amand, Seminario permanente de estudios chicanos" en *La Jornada Semanal*. Nueva época, No. 29. 31 de diciembre de 1989, p. 9.

TEJES CON
FALLA DE ORIGEN

ENTREVISTAS

1. AZAR, Héctor. Entrevistado por la autora en abril de 1989, para la Agencia Mexicana de Noticias Notimex.
2. MUÑOZ ÁVILA, Francisco. Entrevista para esta investigación hecha por la autora el 2 de diciembre de 2002.

VIDEOGRAFÍA

1. Película *Zoot Suit*. 1981. Universal City Studios. California, Estados Unidos. Luis Valdez, director. Color, 120 min. Inglés, subtítulos en español.
2. *Detrás de la música*. Programa transmitido por el Canal 11 de Televisión el domingo 5 de enero de 2003.
3. "Entrevista a Luis Valdez" realizada por Silvia Lemus en la serie *Tratos y Retratos*. Canal 22, 18 de febrero de 2003, 18:30 hrs.

TRABAJO CON
FALLA DE ORIGEN