

TÚ ERES MI OTRO YO:  
EL TEATRO CHICANO DE LUIS VALDEZ

*Edna Ochoa*

A mi padre Salvador Ochoa Espinosa que ya cuenta sus días para atrás y sueña con regresar a Sebastopol, California, donde fue inmigrante, allá por 1942. Con mi más tierno amor y porque mi corazón tenga la fineza de expresarlo.

La dramaturgia de Luis Valdez está enraizada en el folclor mexicano, en la mitología maya, azteca y yaqui, así como en el sentido espiritual y colectivo. En su poema “Pensamiento Serpentino”, escrito en 1974, Valdez expresa su visión del teatro. Basado en la filosofía maya, su texto poético dice:

Teatro

eres el mundo  
y las paredes de los

buildings más grandes  
son

nothing but scenery.

Es el principio del espacio y las creaciones, y tal como en el *Popol Vuh*, la biblia maya, el principio es el cambio y la acción. No existe el principio de perfección ya acabada en los Dioses mayas creadores de la humanidad, sino que también éstos van haciéndose mejores, al hacer e intentar en las tantas creaciones de los humanos su mejor hechura de hombre y mujer. Y así, el ser humano inserto en una sociedad y como sujeto político, por medio de sus acciones o actos en el escenario de la realidad histórica, con sus actos que deben llevar la semilla ética y de perfeccionamiento humano, se eleva en la misma realidad que transforma hacia el plano espiritual. El teatro es, entonces, derecho y envés de un proceso dialéctico, es decir, en tanto histórico-social como espiritual-cósmico. Es la imagen de la gran serpiente que cambia de piel, la gran energía en su forma material y espiritual, y su multiplicidad de movimientos de cambios hacia nuevas creaciones. Es acaso también la metáfora de la identidad, —también como un proceso (atrás los esencialismos)— donde las identidades se van haciendo, en una suerte de *Tús*, hacia la unidad. La colaboración. Es la humanidad-serpiente que rastrea, migra sobre la tierra y va combinándose con otras experiencias humanas, en sus multiplicidades y diferencias. Es el precepto indígena de “Tú eres mi otro yo”. Es también ese movimiento de contorsión para aglutinar y elevarse a otra suerte de cambios espirales. Es también esa serpiente que se eleva como un movimiento a lo conceptual del conocimiento cósmico y a la nada o el vacío, y que nos conecta con lo precedero de todo, con la misma idea de la representación del teatro como algo efímero. Es la dialéctica y las correspondencias entre las diferentes dimensiones y donde el

conflicto es intrínseco a todo (movimiento, espacio, tiempo, materia, vida, pensamiento, emociones, etc.), pues nada queda igual, nada es, todo se está siendo y haciendo, en el intrincado proceso de estar todo relacionado.

Valdez concibe el teatro como una totalidad; una integración de drama, música, danza y desde una posición de artista comprometido con su gente y desde una revaloración de la cultura indígena precolombina, partiendo de la visión de que ésta es una cultura más avanzada que la del conquistador europeo. Como chicano viaja retrospectivamente a sus orígenes para alimentar su conciencia étnica y enorgullecerse de su herencia cultural indígena, sobre todo con una intención descolonizadora, impugnando la hegemonía imperialista norteamericana que no da cabida a las minorías en sus entrañas. Su obra trata de la experiencia mexicana y chicana en los Estados Unidos; dramaturgia que se centra, se desarrolla y se va complejizando en una praxis de justicia social desde una visión popular y espiritual. El teatro serpentino de Valdez en esa búsqueda y exploración de desentrañar sus orígenes mexicanos rastrea la herencia prehispánica, la conquista, el mestizaje, la Revolución Mexicana de 1910, el culto católico, el folclor y arte popular de México.

El origen del teatro contemporáneo chicano surgió en California en 1965, cuando se fundó El Teatro Campesino, dirigido por Luis Valdez para apoyar al sindicato encabezado por César Chávez contra los grandes agricultores en California. El teatro emergió de la tradición oral y las representaciones campesinas de mexicanos y chicanos, quienes trabajaban en los Estados Unidos como fuerza de trabajo agrícola, sufriendo una sobreexplotación. La forma dramática utilizada fue el Acto, pieza breve que se improvisa, cuyo propósito es explicar acontecimientos que tienen una base real e histórica y que son populares para que todos los entiendan, sirviendo asimismo para aglutinar más conciencia en el movimiento de huelga. Uno de los objetivos —de

acuerdo a Luis Valdez— es motivar al público a la acción social. El Acto tiene la singularidad de que es el resultado del esfuerzo creativo de todos los participantes, porque se lleva a cabo por medio de un proceso de creación colectiva. Se caracteriza por el uso de la parodia, el humor y la sátira.

Dicen que los Actos venían hechos de carne y hueso, la materia prima eran los campesinos mexicanos y chicanos y su propia experiencia. No eran mexicoamericanos acomodados o asimilados al sistema angloamericano. Era gente campesina, creyente en Dios y de cultura popular. Y el teatro empezó a hacerse, de esa inmediatez; entraba para funcionar dentro de la realidad más concreta, cotidiana, de quien trabaja y sufre del abuso, el mal pago, la discriminación, el racismo, porque el rancharo blanco trataba a los campesinos como si fueran siervos, como si él fuese el amo de las tierras y de la gente. “Los actos nacieron hambrientos de realidad”, tragaban a dentelladas las experiencias de victimización de una minoría explotada y se corporizaban para reflejar las injusticias. Como escribe José Martí: “Una idea enérgica, flameada a tiempo ante el mundo, para, como la bandera mística del juicio final, a un escuadrón de acorazados”. Así los actos con su idea de justicia social entraron a la realidad apoyando la huelga y exigiendo derechos. ¿Cuándo el teatro había servido de forma afortunada a los desposeídos? Nunca. Los frailes lo habían utilizado para convertir al cristianismo a los indígenas y someterlos. El conocimiento y la tradición del drama religioso vendría a servirles a los chicanos cuando lo cambiaron de piel y utilizaron lo didáctico como un arma política y social, en y desde su propia experiencia y ejecución: auto-representando su propia visión de realidad.

Los actos incorporaron la danza, la música, las canciones, los personajes, los temas y motivos de cultura popular mexicana al servicio de la expresión y reflexión de la experiencia mexicana y chicana en los Estados Unidos, logrando que como grupo étnico

minoritario pudiera identificarse, comunicándose además en una lengua viva en proceso de estarse formando, usando el *spanglish*, el dialecto llamado caló, el pocho, el inglés y un español oral lleno de arcaísmos, nahuatlismos y otras voces de sustrato indígena. Una lengua sin prestigio ni en México ni en Estados Unidos. Una lengua llamada bastarda. ¡Usada en el teatro y con campesinos! ¡Pues el colmo del mal teatro! Y dicen que la Serpiente seguía dando lata, muy rascuachi, muy política, muy víbora, muy cabrona.

Pero entre el Dios del explotador y el Dios del explotado, la balanza se fue hacia los pobres y de tanta injusticia decidían la huelga, bajar las manos y que las cosechas se pudrieran, con esa idea de que así es el comportamiento de la naturaleza, hay frutos que se pudren. Pero los terratenientes ambiciosos y arrogantes no querían perder *quesque* su dinero. Y el chicano dijo: “Bajemos el grado de avaricia y arrogancia del rico, porque ya se le olvidó que somos hombres y mujeres, personas. Que nos ha robado el rostro.” El rostro se llamó Derechos y Justicia. Querían recuperar su dignidad de grupo diferente, pedían respeto y justicia, porque a un hijo de Dios no podía rebajarle otro hombre lo que Dios le había otorgado: humanidad. El teatro irrumpía por el patio trasero de la realidad y entraba y se posesionaba de ésta e iba hacia la audiencia para recorrerse, para defender la huelga. El teatro había entrado a la realidad, serpenteando. Y se hizo el acto, alimentándose de realidad, para ser espejo que dice “Tú eres mi otro yo”, el “In Lak’ech” de los mayas, ese concepto espiritual prehispánico de un “reconocerse y empezar a aglutinarse hacia la unidad. Lo que se desdobra en un plano material y en uno espiritual. Y tal como en los libros pintados de antes, la experiencia teatral entre los Actos y más tarde con otra forma llamada Mitos. El Teatro Campesino con astucia iba —como los gemelos del Libro de los Consejos Huanapú e Ixbalanqué— destruyendo al arrogante y soberbio gigante que no respetaba

a los dioses y se erigía como amo de todo, servido de Coyotes, de contratistas chuecos, traidores a su propia gente. El gigante imperialista, expansionista y belicista, muy aficionado también a las guerras.

El teatro se deslizaba como una buena comedia, o parodia; entraba sigiloso y burlón a encender la antorcha de la libertad y los que actuaban eran campesinos, no actores de profesión. Entraban sin permiso a hacer un teatro popular, nacido de los actos de una experiencia de lucha por los derechos civiles, una lucha social y colectiva y popular. El rostro colectivo de la persona. Un teatro que satirizaba y criticaba la explotación, el racismo y la injusticia. Un teatro político. Un teatro que señalaba las fallas éticas de un país que pregonaba la libertad, la justicia, el respeto, la honestidad. Un país que tenía dominadas a las minorías étnicas, (un país imperialista muy migrante a Nuestra América para invadirla y explotar sus recursos) y donde la minoría de los mexicanos dentro de su entraña, siempre había sido sojuzgada, colonizada, a partir de 1848. Mexicanos que sufrieron el despojo de tierras, a los que la historia oficial yanqui calumniaba de “bandidos” cuando sólo defendían su heredad, porque no se respetaron los acuerdos del Tratado de Guadalupe Hidalgo. Pero en aquellas épocas pasadas, un Juan Nepomuceno Cortina, o luego un Gregorio Cortés, traían caballos y armas y a veces su grupo de gente. Y la historia oficial los condenaba como delincuentes y forajidos. La figura del bandido, que más tarde retomaría Valdez para hacer su obra *Bandido*, sobre la vida de Tiburcio Vázquez. Sí, el teatro no había servido a los chicanos en aquellos tiempos, más bien ellos habían servido de blanco para los patíbulos racistas donde se les mataba y el público aplaudía fervoroso. Claro, aquello había sido histórico. ¿Y ahora? Los jornaleros no iban a responder con armas, ni locos, serían exterminados. La huelga era un derecho del trabajador, y se evitaba caer en la violencia. Y el teatro vino a ser el caballito de batalla, el arma política

y artística para unirse: huelguistas, pachucos, pochos, estudiantes, todo el movimiento de la raza. Campesinos y campesinas que marchaban en serio en la lucha por el cambio y que en el escenario se permitían educar, enseñar y divertir. Para el cambio. Un cambio, no precisamente después de la muerte, sino de las condiciones sociales materiales. Gente con una religiosidad popular, que llevaba el estandarte de la Virgen de Guadalupe, una virgen-diosa que tomaba partido por los indios, los pobres, los conquistados, los más desamparados. Como la que habla en el Nican Mopohua, el relato náhuatl sobre las apariciones de la Virgen morena. Una virgen guerrera no de violencia sino de luz, de cambio terrenal como espiritual. Una Virgen de la tierra, de los indígenas, una diosa madre que nutre y que acoge en su regazo y que también guarda, porque al morir vamos hacia ella. Las representaciones teatrales sobre la aparición de la Virgen de Guadalupe también fueron integradas, representadas anualmente por El Teatro Campesino. La diosa Tonantzin, considerada como la madre de todos los dioses aztecas y del género humano. Símbolo de la madre-tierra que retoma Valdez en el mito de Bernabé, el loco del pueblo que se quiere casar con la Tierra. El loco que se conecta con la divinidad y ama y respeta a la tierra. El loco que al morir alcanza la unión hacia un plano simbólico, trascendiendo la inmediatez, lo cotidiano, para elevarse a una dimensión espiritual. La obra de teatro *Bernabé* viene a proyectarnos la idea indígena de que la tierra no debería ser enajenada, privada, conquistada, sobreexplotada, fragmentada con muros, sino respetada y sagrada.

Podemos decir que desde la experiencia de lucha real como humano con dignidad, como persona de la tierra, sin importar nacionalidades o fronteras, el territorio de la espiritualidad también se siembra y cosecha; el conocimiento y las prácticas se suman; y así en esa experiencia chicana se incorporaba Brecht, el marxismo, el teatro de la comedia, la creación colectiva,

los movimientos contra la guerra, por los derechos civiles, etc. El conocimiento se globalizaba cambiando de piel hacia el bien común. Una espiritualidad hacia el respeto de la persona donde no existen razas. Donde a su vez se liberara el patrón, el ranchero, de su poder y violencia. Humanizándose. Un sentido de respeto a la naturaleza, a la tierra y a sus ciclos temporales, con una relación más horizontal, más democrática que vertical, más de colaboración. Una concepción diferente a la del capitalismo, donde la persona no importa, sino su fuerza de trabajo: la sobreexplotación de la mano de obra barata.

Al principio del desarrollo de Valdez el teatro irrumpe en la realidad para apoyar la huelga con los Actos; pero con los Mitos, otra forma teatral creada en 1967, el dramaturgo retoma elementos de herencia maya y azteca (más tarde yaqui, como en su obra *Mummified Deer*). En los Mitos resignifica símbolos indígenas al recorrerlos al presente y empaparlos de contemporaneidad y, específicamente, de la realidad de la historia y experiencia de campesinos mexicanos y chicanos migrantes; en ellos trasgrede la lógica para aventarnos hacia lugares sutiles de la intuición. En su obra *Bernabé* la luna representa al personaje pachuco y la tierra es una soldadera, figura que representa también a las mujeres que participaron en la Revolución Mexicana. En ese recorrido de los símbolos también se registra algún hecho histórico que tiene que ver con la historia mexicana. La presencia de Villa se hace notar en la obra *The Shrunk Head of Pancho Villa*, los personajes hacen referencia a Francisco Villa como si hubieran participado con él en las batallas revolucionarias, tal es el caso de los padres de familia de *Soldado Raso* y de *Zoot Suit*, por ejemplo. El tema de la Revolución Mexicana es una marca histórica en su teatro, a la vez que una herida, pues durante ese periodo hubo una fuerte migración de gente del pueblo que tuvo que salir por razones económicas a los Estados Unidos, huyendo de la violencia y el hambre.

El Acto y el Mito serán dos formas teatrales que durante la evolución dramática de Valdez se irán combinando, permutando y dando nuevas expresiones. En los actos, las acciones nos dan la mirada del hombre como ser político social, como sujeto de cambios históricos, mientras que en el mito esa mirada del hombre se dirige a un plano espiritual, de unidad con el todo, como se manifiesta en los siguientes versos de Valdez:

Para el hombre cósmico,  
El CAN de los Mayas antiguos  
la muerte no existe  
Racial distinctions no  
existen, límites materiales  
no existen.

En los Mitos de Valdez la muerte es sólo un proceso hacia la eterna regeneración y lo cíclico. Estas dos formas de teatro se complementan, “son cuates”, como dice el dramaturgo, y vienen de una misma matriz.

Así, pues, después de trabajar con las formas teatrales de los actos y los mitos, Valdez y El Teatro Campesino en 1971 evolucionan y crean *La Carpa de los Rasquachis*, introduciendo el pasado cultural mexicano y el presente, y amalgamando el ritual, el corrido, baile y la acción presentándonos la vida de Juan Pelado Rasquachi, quien llega a los Estados Unidos buscando fortuna para encontrarse con la miseria, la humillación y la muerte. Valdez recrea el personaje del “Pelado” del teatro de carpa mexicano. Para 1974 se realiza el Quinto Festival de los Teatros Chicanos y Primer Encuentro de Teatro Latinoamericano en la ciudad de México. La inauguración fue el 24 de junio en la pirámide de la Luna en Teotihuacán, con la participación de 35 grupos chicanos y 17 latinoamericanos. Valdez presenta *El baile de los gigantes*, basado en el *Popol Vuh* y donde incorpora

plenamente la danza, los rituales y la música prehispánica. Pero sin duda, donde logra expresar lo opuesto y complementario de la experiencia chicana en Estados Unidos es en su obra *Mummified Deer*, dirigida el año 2000 por el mismo autor en San Diego, California. En esta obra, además de integrar lo autobiográfico, explora su origen yaqui y matiza las diferenciaciones entre culturas indígenas, así como el concepto del México Mestizo, que desde el nacionalismo oficial mexicano homogeniza y borra las diversas culturas indígenas que nos conforman. A través de la matriz mexicana, de una mujer yaqui y sus muchas migraciones, la protagonista Mama Chu, representa la madre indígena desamparada y pobre de todas las experiencias migratorias forzadas; en este caso, de los mexicanos y de los chicanos, representados en la obra como sus hijos adoptivos. Ellos no saben que no son hijos biológicos de ella, aunque más tarde lo sabrán y se preguntarán, encarnando esas preguntas de ¿Quiénes somos? y ¿De dónde venimos?, muy propias de quienes buscan su identidad. Mama Chu guarda la memoria momificada de su stirpe. Un embrión momificado en su vientre se quedó como una semilla, la que serviría a la hora de su muerte para danzar y conectarla con el cosmos y la liberación. Así, Mama Chu, al guardar a su hijo fosilizado durante más de un siglo, impidió que le tocara la misma suerte que a muchos yaquis en Yucatán, esclavizados por rebelarse durante el régimen de Porfirio Díaz. Al dejarlo salir en sus últimos instantes de muerte como un danzante, que con su trazo de energía va barriendo el dolor y el infortunio de Mama Chu, ese mismo acto se convierte por igual en un homenaje a los dioses. Mama Chu ofrece esa semilla guardada como ofrenda para que en otro cataclismo o movimiento cósmico, es decir un cambio social, resurja esa cultura. Porque ese feto momificado también representa la idea de que al indígena no lo han dejado desarrollarse plenamente, le han tratado de arrancar su diferencia no sólo en México y en los Estados Unidos, sino en todo el

continente. Es la América indígena momificada. La danza del venado entonces no sólo es un recurso más dentro de lo teatral, de hecho pone al descubierto el concepto de ciclicidad del tiempo al romper la idea de linealidad y lógica, donde todo es un proceso de constante cambio, luego de un cataclismo empieza otro movimiento de creación y de lucha. Igualmente simboliza la cultura indígena oprimida y sus muchas migraciones, su resistencia, su arte y pensamiento espiritual. Así, pues, siguiendo el poema de Valdez, cito:

los oprimidos del mundo  
continue to become  
los liberadores  
in the true progress of cosas  
and the Chicano is part of the  
process  
el proceso cósmico that will  
LIBERATE OUR CONQUISTADORES  
or their descendants.

Los tiempos del proceso cósmico e histórico-social se imbrican y se proyecta el sentido ético de la lucha de los oprimidos, en este caso de los chicanos, que repercutirá, sin duda, en el cambio de sus opresores.

Para Valdez, la enseñanza de la historia es una de las funciones fundamentales y más importantes del teatro y, por consiguiente, de nuestras sociedades. Si los chicanos conocen sus orígenes e historia es el comienzo para liberarse de la tiranía. Valdez entra en diálogo con una Latinoamérica que siempre ha luchado contra el colonialismo e imperialismo, que ha luchado por el respeto a una cultura propia, vinculada estrechamente con el pueblo y su historia, desde una ética humanista donde se concibe que el ser humano se desarrolle y alcance sus niveles plenos de vida, tanto materiales como espirituales. Martí señala

que: “Se ha de tener fe en lo mejor del hombre y desconfiar de lo peor de él. Hay que dar ocasión a lo mejor para que se revele y prevalezca sobre lo peor. Si no, lo peor prevalece”. En ese trayecto, donde se encuentran los “tú eres mi yo”, regresa esa otra idea de Martí: “Con los oprimidos había que hacer una causa común, para afianzar el sistema opuesto a los intereses y hábitos de mando de los opresores”. En una suerte de cambios, exploraciones y afinamientos, Valdez funde el materialismo histórico con la filosofía maya del cambio cíclico y espiral, del cambio y creación como un asunto de colaboración de la totalidad cósmica, donde el hombre colabora y agradece la vida como una suerte de milagro en todas las trasmutaciones del universo, en una suerte de afinamiento más humano con sus actos.