



Aviso Legal

Artículo de divulgación

Título de la obra: El S/Z del teatro chicano: notas para una revisión de los parámetros críticos

Geirola, Gustavo

Autor:

Forma sugerida de citar: Geirola, G. (1996). El S/Z del teatro chicano: notas para una revisión de los parámetros críticos. *Cuadernos Americanos*, 1(55), 164-182.

Publicado en la revista: *Cuadernos Americanos*

Datos de la revista:

ISSN: 0185-156X

Nueva Época, año X, núm. 55, (enero-febrero de 1996).

Los derechos patrimoniales del artículo pertenecen a la Universidad Nacional Autónoma de México. Excepto donde se indique lo contrario, este artículo en su versión digital está bajo una licencia Creative Commons Atribución-No comercial-Sin derivados 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0 Internacional).

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode.es>



D.R. © 2021 Universidad Nacional Autónoma de México.
Ciudad Universitaria, Alcaldía Coyoacán, C. P. 04510, México, Ciudad de México.

Centro de Investigación sobre América Latina y el Caribe
Piso 8 Torre II de Humanidades, Ciudad Universitaria, C.P. 04510,
Ciudad de México. <https://cialc.unam.mx/>
Correo electrónico: betan@unam.mx

Con la licencia:



Usted es libre de:

- ✓ Compartir: copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato.

Bajo los siguientes términos:

- ✓ Atribución: usted debe dar crédito de manera adecuada, brindar un enlace a la licencia, e indicar si se han realizado cambios. Puede hacerlo en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que sugiera que usted o su uso tienen el apoyo de la licenciante.
- ✓ No comercial: usted no puede hacer uso del material con propósitos comerciales.
- ✓ Sin derivados: si remezcla, transforma o crea a partir del material, no podrá distribuir el material modificado.

Esto es un resumen fácilmente legible del texto legal de la licencia completa disponible en:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode.es>

En los casos que sea usada la presente obra, deben respetarse los términos especificados en esta licencia.

EL S/Z DEL TEATRO CHICANO: NOTAS PARA UNA REVISIÓN DE LOS PARÁMETROS CRÍTICOS

Por Gustavo GEIROLA
ARIZONA STATE UNIVERSITY

You are my worst enemy, my best friend, you are myself.

Luis Valdez, *Zoot Suit*

L'étranger est en moi, donc nous sommes tous des étrangers. Si je suis étranger, il n'y a pas d'étrangers.

Julia Kristeva, *Étrangers à nous-mêmes*

C'est un titre [S/Z] qui est fait pour qu'on investisse plusieurs sens possibles et, dans cette mesure-là aussi, le titre représente un des projets du livre, qui est de montrer les possibilités d'une critique pluraliste qui autorise de dégager plusieurs sens d'un texte classique. Quant à la barre oblique qui oppose s et z, il s'agit d'une signe que vient de la linguistique et marque l'alternance entre deux termes d'un paradigme. En tout rigueur, il faudrait lire s versus z, comme on dit dans le jargon linguistique, c'est-à-dire s contre z.

Roland Barthes, *Le grain de la voix*

EN LA CONTRATAPA DE LA PRIMERA EDICIÓN de los *Actos* de Luis Valdez, es posible leer, en un cartel colgado del escenario, la palabra *¡Organizens[e]!*; de igual forma, uno de los *Actos* se llama *Soldado raso*. ¿Nos enfrentamos a un error o a una estrategia muy especial que concierne a una letra? Como se sabe, en español se

escribe *organícense* y *raso*, habiendo sólo diferencia fonética para el dialecto peninsular, pero no para el español de América, en donde ambas letras, en esos contextos, admiten la pronunciación [s]. De modo que las tres posibilidades escriturarias de [s], es decir *c*, *s* y *z*, se reúnen en una sola pronunciación, lo cual opone no solamente la escritura a la oralidad, sino que genera un encuadre problemático en el que importa la oposición contrastiva entre la tradición lingüística del antiguo centro hegemónico y la diferencia colonial latinoamericana. La pregunta que surge ahora es, para el campo chicano, mucho más problemática que un mero rastreo lingüístico. En efecto, la oposición *s/z* ¿es un fenómeno de aculturación o una deliberada proposición política? En todo caso, podemos leer algo de lo que el psicoanálisis, en su versión lacaniana, señaló como el "sujeto" tomado en el nivel material del significante. Este "algoritmo" chicano, como se puede ver en *Zoot Suit*, podría funcionar como un emblema no sólo relacionado con la alternancia de códigos sino con otra alternativa específicamente involucrada con el racismo: *ra-ce/raza/racial*. Sea como fuere, lo indudable es que la materialidad de la letra nos permite una aproximación histórica y política a los textos y a la cultura chicanos.

Toda consideración respecto de una cultura subalterna presupone una serie de aspectos que las bibliografías suelen relacionar con lo que se ha dado en llamar "la búsqueda de identidad": en primer lugar, el sentimiento de enajenación que implica sentirse *otro* en medio de una cultura extraña; en segundo lugar, la experiencia de una pérdida de lo propio que, con el tiempo, se traduce en una progresiva alteración de la identidad cultural basada fundamentalmente en una serie de referentes ineludibles para la construcción de la subjetividad: una tierra común, una lengua común y un arsenal de protocolos culturales que conforman los hábitos alimenticios, vestimentarios, ceremoniales, etcétera.

Este contorno de representaciones mantiene a cualquier comunidad en un sentimiento de sí que, en situación de exilio, se altera hasta el punto de tener que vivir lo propio pasado por el filtro de lo ajeno. Esta experiencia, que Kristeva describe muy bien, no dejaría de ser productiva y hasta enriquecedora, si no fuera porque la inmigración, sea por causas económicas o políticas, o ambas a la vez, no supone una opción deliberada del sujeto sino un desarraigo cuyas causas le son ajenas e incontrolables. No se trata de una instalación del sujeto en el campo de una diferencia que podría vivir festivamente como una alteridad conceptualizada como diversidad. Se

trata de que la experiencia es forzada por múltiples condicionantes económicos, políticos o sociales que impiden la supervivencia en el campo de la propia comunidad y genera un exilio hacia otra cultura vivida en principio como paraíso, salvación o edén, o en todo caso, como una alternativa compensadora de la distancia con lo propio.

Lo que se muestra aquí, en primer lugar, es que esta óptica del exilio supone un ojo bien determinado: la familia, y su ampliación consecuente, el barrio. Ambos son lugares de referencia directa para la comunidad de valores y representaciones culturales. Pero ambos son también lugares de rápida transformación. Si la familia tiene necesidad de ampliar su radio hacia el barrio, que la incluye, tampoco el barrio puede ser un espacio clausurado, sino que está constantemente expuesto a una dialéctica de expansión/defensa o de invasión/resistencia que supone un constante procesamiento de lo otro. Así es como una comunidad subalterna se ve compelida a conformar una historia, su historia, hasta que, invadida por la diferencia, necesariamente va perdiendo sus lazos con el origen y generando —a costa de vivir su propia extranjería— su nueva idiosincrasia, que exige ahora una definición frente a la cultura dominante.

Nadie puede negar, aunque las bibliografías suelen trivializarlo constantemente, que ese sentimiento de pertenencia a una nueva comunidad con una cultura diferenciada no sólo da cuenta de una historia particular, sino que a su vez se liga a una exigencia de reconocimiento que, en el encuadre del pensamiento occidental y después de las conformaciones de las naciones europeas a partir del siglo XVI, no puede sino pensarse bajo las elaboraciones filosóficas (incluso metafísicas) y políticas que conocemos como nacionalismo. En este sentido, el proceso chicano de definición de sí, como cultura y como pueblo, pareciera confrontarse con dos barreras impensables al momento de la constitución de las independencias políticas latinoamericanas. Hay que tener en cuenta estos aspectos, para poder entender tanto el pasaje que Luis Valdez hace, primero, de un teatro de *agitprop* a un teatro religioso (enormemente criticado a partir de su participación en el Quinto Festival de Teatros Chicanos en 1974), como el posterior de un teatro religioso a un teatro comercial (éxito indiscutido en Los Ángeles, acceso a Broadway y a Hollywood), vivido por muchos como una traición raigal.

Las dos barreras que mencionamos más arriba parecen ser: por una parte, un límite al deseo nacionalista dado por la inserción chicana como subalternidad frente a una potencia mundial en pleno

proceso de expansión y apogeo internacional como son los Estados Unidos de América, muy diferente por cierto de la situación de la península ibérica (España y Portugal) al momento de las independencias de los países de Latinoamérica. Por otra, el debate actual sobre el cosmopolitismo o internacionalismo generado por la estructura económica, cuya institucionalización política se ve claramente con la unificación europea y la dominación imperialista norteamericana y japonesa (con sistema de economía transnacional), sobre Latinoamérica, África y Asia, incluyendo a la Unión Soviética.

Resulta evidente que no se puede seguir leyendo el proceso de la comunidad chicana (o en su defecto, de la *neorrican* o de la cubana, con sus específicas diferencias) bajo la lupa ya un poco opacada del pensamiento político decimonónico y sus perimidas alternativas. Como puede observarse, las estrategias de la producción cultural y de convivencia social no pueden ser las mismas de las sociedades criollas de América Latina, ligadas sea por su resistencia, sea por su modelización, al proceso de conceptualización del nacionalismo fundamentalmente a partir del Iluminismo europeo, y sus replanteos específicos dentro del romanticismo alemán (Kristeva 1988). A su vez, a nadie puede ocultársele el hecho de que resulta muy diferente el proyecto de liberación cultural a partir de un encuadre colonial ultramarino, que el de pensar la propia liberación en medio de una situación subalterna pero insertada en medio mismo del país dominante. Tal vez la problemática chicana esté más cerca de las reivindicaciones separatistas europeas (vascos, catalanes, lituanos, croatas, etc.) que de aquéllas de las repúblicas latinoamericanas. Pero en todo caso, la diferencia respecto de la potencia del dominador sigue siendo un encuadre particular al momento de considerar la inserción de las comunidades hispánicas en los Estados Unidos. De ahí que haya también una diferencia específica entre la comunidad hispánica y la comunidad negra en el proceso de búsqueda de reconocimiento sociojurídico y definiciones culturales dentro de la actual agenda norteamericana. Si la comunidad negra puede esgrimir entre sus argumentos el hecho de un traslado forzado desde sus comunidades de origen, la comunidad chicana, como la comunidad hispánica en general (riqueños, cubanos, salvadoreños, etc.), es vista desde el discurso ideológico como invasora, ilegal, esto es, no deseada, aunque la necesidad de mano de obra barata haya sido el resorte fundamental de estas migraciones poblacionales. Actualmente, tanto en Estados Unidos como en

Europa se puede ver el incremento del rechazo de la inmigración, generado por la crisis interna del mercado de trabajo y los altos índices de desocupación, con el consecuente avance de las posiciones conservadoras y el recrudecimiento del fascismo bajo los lemas del discurso racista.

Si la comunidad hispánica en los Estados Unidos, con su ineludible avance lingüístico y cultural (tal como demuestra, por ejemplo, en el plano académico, el incremento de las demandas curriculares, según la estadística para el otoño de 1990 de la Modern Language Association), puede verse dentro de un encuadre subalterno, éste no es parangonable a la subalternidad colonial. Y esto supone estrategias de reivindicación diferentes. Aun para el caso, frecuentemente mencionado en las bibliografías, de las comunidades chicana y puertorriqueña (dejando por ahora de lado, por su propia especificidad, a la comunidad cubana), el paralelismo que se intenta a veces esgrimir es sólo anecdótico y superficial, porque se dejan de lado situaciones históricas fundamentales. En primer lugar, el proceso de inserción riquezaña supone una situación colonial (Memmi 1982) y por tanto una lucha por su liberación, lo que significa el reconocimiento de su lengua y fundamentalmente el de su autodeterminación. Que haya causas económicas para esgrimir al momento de considerar la emigración riquezaña desde su patria a los Estados Unidos no elimina la dimensión imaginaria donde el otro es vivido no sólo como dominador sino como usurpador. El hecho de que el riquezaño siga teniendo un país, una tierra, como referente concreto de sus luchas, invalida ya todo tipo de paralelismo superficial. A su vez, la comunidad chicana reconoce su origen mexicano y regresa a una tierra que, originalmente, le era propia. Se vive pues paradójicamente como usurpador de su propia tierra, como paria dentro de su propia patria, de su propio paisaje. Sin embargo, los procesos de aculturación que se han generado en la frontera y en los actuales estados sureños de Estados Unidos han implicado una exclusión por parte de los mismos mexicanos, con una cultura sincretizada a partir de la lectura mítica de un pasado indígena devastado y una aculturación a lo hispánico visto en tal caso como autóctono. Es por ello que el chicano se define como *Mexican American*, y a su vez esta designación no remite tanto a una tradición criolla y española, cuanto a un espacio utópico como es Aztlán: patria imaginaria, entidad construida conceptualmente mediante un proceso de búsquedas y urgencias culturales. Como se ve, estos pocos elementos dan ya idea de una situación bien diferen-

ciada de lo riquiteño, aun cuando algunas similitudes puedan enumerarse, especialmente las relacionadas con la lengua, el español, que tanto para el *neorrícan* como para el chicano, determina una dimensión paradójica: signo del conquistador español, lengua de cultura y de prestigio, lengua de imposición imperialista, es ahora vivida como desprestigiada, como subyugada, lo que agrega sus ineludibles matices a esa visión modelizada desde el discurso dominante en la cual toda alteridad no sólo es vivida como diferencia sino además como catástrofe o carnavalización. Es esta dimensión lingüística la que seguramente opera desde los sesenta permitiendo a las comunidades hispánicas en Estados Unidos vivir como minorías e incluir sus reclamos en la agenda general de las demandas sociales de entonces: las de los negros, de las mujeres, de los indios, de los homosexuales, etcétera.

No es, pues, gratuito que el proceso de concientización chicano haya comenzado en relación con dos aspectos que el marxismo puntualiza sin titubeos: una base en la infraestructura económica, por medio de la movilización social tendiente a la promoción de las reclamaciones laborales y la conformación de los sindicatos (apoyo a Chávez y, por ende, a la conciencia sociopolítica generada en la movilización sindical), más una base en la superestructura ideológica, a través de un teatro de agitación y propaganda que revaloriza las imágenes y las prácticas culturales de las comunidades barriales de base.

Hay, pues, que ubicar la lectura de los textos dramáticos chicanos no sólo en la línea de un teatro hispánico en los Estados Unidos (Kanellos, Flores, Huerta), sino en la encrucijada definida por la coyuntura de los años sesenta y las luchas por los derechos civiles y el autorreconocimiento como minoría alternativa. Si este encuadre puede situar lo que Flores (1990: 33) determina como primera etapa del teatro chicano (etapa de denuncia social), no puede dar cuenta de todos los problemas discursivos generados a partir de una primera definición de identidad, ya que hay un sustrato constantemente aludido y progresivamente explicitado que podría enunciarse como *las estrategias y tácticas en la construcción de una hegemonía*.

En efecto, no es posible obviar la forma en que puede categorizarse la otredad. Y el resultado de estos posicionamientos va a determinar una serie de alternativas políticas que, por vía inductiva, pueden construirse a partir de la lectura de los textos dramáticos y dar un panorama del registro imaginario de una cultura. No se nos escapa que, frente al otro como tal, hay al menos dos alternativas

posibles: pensarlo en términos de la diferencia o de la diversidad (Bhabha 1989). Sin duda, no se trata de la misma cosa, aun cuando la diversidad involucre a la diferencia. Imaginariamente, el otro es siempre amenazante, aterrador o decididamente enemigo. El pensamiento de la diferencia, que opera como discurso interior a una misma cultura, supone una organización y, consecuentemente, una política de dominación. El pensamiento de la diversidad, en cambio, supone considerar al otro como otro, lo cual convoca el territorio de una epistemología. Según Bhabha:

Cultural diversity is an epistemological object —culture as an object of empirical knowledge— whereas cultural difference is the process of the enunciation of culture as ‘knowledgeable’, authoritative, adequate to the construction of systems of cultural identification. If cultural diversity is a category of comparative ethics, aesthetics, or ethnology, cultural difference is a process of signification through which statements of culture or *an* culture differentiate, discriminate, and authorise the production of fields of force, reference, applicability, and capacity (1989: 126-127).

No obstante esta división conceptual un tanto idealista (porque tiende a suponer una instancia epistemológica despolitizada), la dicotomía diferencia/diversidad puede ser eficaz si entendemos por tal una consideración crítica del objeto (diversidad), que pone en juego sistemas conceptuales en un sentido destructivo, y que lógicamente no supone una aplicación mecanicista, racista, de elaboraciones conceptuales (diferencia), que tienden a la incorporación (a la explotación) del objeto como una base para determinar una identidad posible del dominador o bien una prueba ‘empírica’ de sus elucubraciones en el campo de la ideología.

Un ejemplo claro de este pensamiento de la diferencia lo constituye la actual emergencia, en el avance de posiciones neoconservadoras y fascistas a escala mundial, de lo que Chapour Haghghat denomina el *racismo ‘científico’*.

Frente a otra cultura, se ha utilizado siempre el pensamiento de la diferencia y esto dio por resultado una formulación racista, etnocéntrica y discriminante. Por eso interesa mucho realizar algunas incursiones respecto del racismo y sus avatares discursivos, en función de que el fenómeno no sólo tiene un registro victimizante sino también victimario. En efecto, según plantea Yareli Arizmen-di en las actas publicadas bajo el título *Mujer y literatura mexicana y chicana*, la mujer chicana se ha visto discriminada en función de la cultura blanca y a la vez por un racismo interno al grupo que,

dado como discriminación social, afecta tanto a la representación femenina dentro de los textos dramáticos como a su participación efectiva en la práctica teatral, sea a nivel autoral, de dirección o de actuación. Estas discusiones internas, frente al machismo, implican a su vez una reivindicación interna a la comunidad chicana misma y llevan a una búsqueda de identidad en el seno de un grupo homogéneo, las mujeres. A esta dicotomía hombre/mujer hay que agregar las demandas de reconocimiento que supone un teatro sobre aquello que se plantea como desviante de la norma sexual de la comunidad chicana en particular y la cultura occidental en general: dramaturgia *gay* y dramaturgia lesbiana. Dentro de las antologías en circulación, el tema lesbiano aparece, por ejemplo, en la pieza de Estela Portillo titulada *The day of the swallows* y lógicamente se rige por los valores de la norma, en tanto el conflicto converge hacia la condenación de la protagonista y, a su vez (como ocurre al final de *Bernabé* de Luis Valdez) en un remate mítico y en una trascendencia controversial.

Podríamos decir que la formulación nazi que sostiene que “[t]he existence of inferior human beings was one of the most essential preconditions for the creation of higher culture, for inferior human beings alone could serve as substitute for the technological means without which no higher civilization is conceivable” (R. Hittler, citado por Goldhagen 1981: 13), adquiere cada vez más relevancia cultural y merece cada vez más la atención crítica. Lejos de superarla, el mundo ve su emergencia y su recrudecimiento. No sorprende, por lo tanto, que la mayoría de los discursos (apocalípticos) generados después de la euforia de posguerra (postestructuralismo, desconstruccionismo, posmodernismo) se conviertan en un aparato contestatario que intenta dar una salida política al avance del neofascismo y al resurgimiento de los nacionalismos en los países dominantes. Enfrentados con su límite teórico, estos discursos han buscado en las experiencias marginadas (manicomios, cárceles, colonialismo, Tercer Mundo, etc.) la respuesta a preguntas o conflictos del centro productor etnocéntrico.

Los actuales estudios sobre el racismo tienden a realizar recorres teóricos diversos y a proponer distintas denominaciones para marcar lo que, en principio, aparece como una posición ideológica con base en la crisis de las culturas dominantes. Ya desde el trabajo de Reich no cabe la menor duda de que la codificación política de las diferencias raciales supone un procesamiento paralelo de codificación de la sexualidad. Si hoy se está de acuerdo en cuanto a la

diferencia entre raza y etnia para señalar las diferencias en relación a lo somático y lo cultural (Duncan 1988: 19), o en plantear una distinción terminológica que separaría el racismo como fenómeno biológico de la heterofobia como discurso de la discriminación (Memmi 1982: 115), no hay demasiados estudios que establezcan las fascinaciones inconscientes que están involucradas en la doctrina y las conductas emergentes del racismo como discurso político. En este sentido, el planteo de Haghghat resulta interesante porque analiza la problemática racial a partir de la Segunda Guerra mundial, su camuflada desaparición bajo los efectos de un mejoramiento de la situación económica mundial y su posterior y actual reacomodamiento doctrinario (1988: 16). Se puede ahora hablar de lo que ya Althusser determinaba como el uso ideológico de las teorías y su complicidad con el poder central a través de la ideología espontánea de los científicos. Partiendo del señalamiento de la emergencia del discurso racista en lo endeble de las democracias burguesas, del sentimiento de inseguridad generado por la crisis económica, la ausencia de movilidad social y el reagrupamiento de las nacionalidades, Haghghat subraya como reacción la necesidad del sector dominante de legitimar lo adquirido mediante una exaltación de la diferencia y, por otra parte, la de asegurar este discurso en una científicidad cómplice. Sin duda, la ciencia que puede recurrir en apoyo de las tesis racistas es la biología y los actuales desarrollos genéticos. “[L]a biologie est bien une figure de la fatalité” dice Memmi (1982: 112). En efecto, prosigue Memmi:

On vérifie, une fois de plus, la commodité de l'accusation biologique: l'infériorité du colonisé, du Noir ou de la femme est inscrite dans leur chair: le voudrait-on qu'elle ne pourrait être corrigée. C'est un destin: et quel destin est plus tenace que celui de la biologie? (1982: 112).

Si hay un racismo nacional-populista ejercido espontáneamente frente a los grupos de inmigrantes y que sólo tendría una base nacional, hay también un discurso del poder que recurre a pretendidos fundamentos científico-conceptuales. Estamos, pues, ante un racismo científico. La contradicción se hace entonces ineludible: si “le racisme est avant tout un refus de l'égalité” y si “il cristallise la différence en inégalité légitime” (Haghghat 1988: 9), entonces “le discours raciste va ainsi de pair avec la mise à mort directe des principes de la démocratie”, es decir, de la democracia representativa burguesa cuya forma de funcionamiento se basa justamente en

el sostenimiento de una igualdad jurídica generalizada. La cooperación de los intelectuales en la formación del racismo científico es a todas luces evidente. Lo sepan o no, los estudios biológicos o su reciclaje en las investigaciones psicológicas están atravesados por el neopositivismo, como "tendance essentielle de la philosophie conservatrice" (Haghighat 1988: 14), cuyo remate es el idealismo biológico. Así, puntualiza Haghighat, puede verse cómo frente a las rebeliones de los años sesenta en Estados Unidos y a las redefiniciones del papel del Estado, surgen una serie de estudios paradigmáticos de racismo científico en las principales academias norteamericanas. Los trabajos de Arthur R. Jensen en Berkeley, los de R. J. Herrnstein en Harvard y los de H. J. Eysenck en Londres, con todas las repercusiones que tuvieron, son un ejemplo de cómo se puede dar base científicista a los proyectos políticos conservadores. Pero lo interesante es ver la forma en que se establecen los procesos culturales; si, como dice Haghighat, "[l]'établissement d'un État fort se manifeste par l'augmentation croissante des prérogatives de l'exécutif, la diminution et l'affaiblissement du législatif, le renforcement de l'appareil policier, la 'criminalisation' des oppositions politiques et la multiplication des procédures d'exception" (Haghighat 1988: 26), entonces resulta evidente cuál es el encuadre en el que tenemos que situar los discursos posmodernos posteriores. Mientras en las academias parece formularse un discurso contestario que daría forma a los reclamos de las minorías (el Estado, decía Barthes en 1971, se desentiende de las universidades, "porque sabe perfectamente que no es ahí donde se hace la cultura imperante" [1987: 118]), la fragmentación de los sectores por medio de discursos diferenciados (mujeres, *gays*, negros, *Hispanics*, etc.) recorta una identidad pero deja en suspenso las formas en que puede constituirse una hegemonía. En este encuadre, resultan bastante difíciles las vías por las cuales se puede gestionar una representación de las minorías capaz de disputar los poderes centralizados; surgen entonces las preguntas sobre la forma en que se puede negociar una alianza o *build a coalition*, porque de no ser así la molecularización del poder quedará necesariamente subsumida a los bloques dominantes y se producirá, paradójicamente, un apoyo indirecto al recrudescimiento de la violencia de Estado que basará en esas mismas "diferencias" la legitimización de su necesidad de intensificar la represión.

Sin duda, éste es un marco en el que hay que evaluar las estrategias del teatro chicano de Valdez y probablemente muchas de

las propuestas chicanas a partir de la emergencia del Teatro Campesino. Pues si, por una parte, se puede reconocer una larga trayectoria del "teatro hispánico en los Estados Unidos", ya vimos que esta totalización es bastante poco elocuente para dar cuenta de las problemáticas y diferenciaciones internas que pueden reconocerse en esa producción cultural. No resulta difícil realizar una incursión de tipo histórico para reconocer muchas de las diversas formas en que puede aparecer el racismo "como práctica sádica de dominación" (Duncan 1988: 38): sea como racismo de nación o de clase, como trabajo forzado racista, como genocidio, etnocidio o psicocidio racista o como segregación cultural (según la tipología de las manifestaciones del racismo que describe Duncan); no resulta tampoco difícil ver cómo ha padecido la comunidad chicana cada una de las formas enumeradas, a las que hay que agregar, tal como lo reconocen teóricamente Duncan y Memmi, las manifestaciones del racismo reflejo, esto es, esa estrategia de resistencia por la cual "[l]os pueblos discriminados que han sufrido del racismo, tienden a crear una serie de contramitos etnocéntricos y racistas" (Duncan 1988: 47): punto evidentemente central al momento de considerar concretamente la factura de los *Actos*, la estereotipización de los personajes, el papel de las mujeres, la elaboración de un pasado mítico-ficticio y la discriminación interna a los elementos de su propio grupo: sátira del pocho, del pachuco y del coyote.

Esta situación de racismo reflejo y de la recuperación de un pasado mítico siempre bordea el peligroso desfiladero de sostenerse en las imágenes previas que la cultura del dominador ha codificado del y para el subalterno. Como agrega Duncan (1988: 47), "sus consecuencias son muy negativas, pues desvirtúa la lucha y le sirve muy bien al sistema opresor que vende muchos objetos... que resultan un gran negocio, pero que no resuelven nada, e impiden la posibilidad de alianzas amplias que cambien la correlación de fuerzas existentes". Si Valdez afirmaba en 1974 que "[w]e'll be getting deeper and deeper into ourselves, because the sixties was a time of outward explosion, while the seventies is a time of inward explosion", y si a esto agregamos lo que afirmó respecto de *Zoot Suit* ("it's an American play"), entonces parece diseñarse toda una estrategia cuyo desbrozamiento no puede hacerse, a la luz de nuestra extensa introducción, con los apresurados anatemas de traición a la Raza.

Sin duda, la serie de alternativas que el teatro chicano tiene que enfrentar a partir de los sesenta tiene su correlación con los mismos condicionamientos enfrentados por el teatro negro. Según James Haskins:

They [Blacks] could either be true to their convictions —refuse to be the white man's pet and find themselves denied the opportunity to publish their books or play their music— or they could compromise their beliefs and enjoy a degree of success in the white world. Most chose to compromise, because they had no other way to see their work come alive (1982: 69).

No es tampoco arbitrario que los pronunciamientos chicanos y los movimientos negros se hayan originado en la zona de California (Delano, Los Ángeles) en 1965 y que el racismo reflejo que puede haber en los maniqueísmos valdezianos sea paralelo a la intransigencia planteada por el Black Power. Y así como estos últimos se autodefinen como *Afro-Americans*, también los chicanos optan por llamarse *Mexican Americans* (Haskins 1982: 144).

La ya abundante bibliografía sobre el tema nos releva de referirnos nuevamente a la historia de formación del Teatro Campesino y a sus propuestas populares como teatro de *agitprop* en los años sesenta, cuando la escritura dramática estaba sujeta a la promoción de las huelgas y los reclamos laborales y educacionales de la comunidad chicana. Tampoco resulta necesario hacer un desarrollo minucioso sobre la repercusión de la propuesta valdeziana en otras partes de Estados Unidos y en la emergencia de nuevos grupos y autores teatrales en la medida en que Huerta, Flores y Kanellos dan bastante información al respecto. Tal vez lo que haya que desarrollar más en el campo de los estudios chicanos sea una crítica cuyos fundamentos teóricos vayan delimitando nuevas territorialidades problemáticas y no simplemente acumulando información o dejando constancia de aspectos anecdóticos. La lectura de la bibliografía teatral, al menos, resulta a veces enormemente reiterativa de datos y circunstancias, y muy limitada en cuanto a poner esos textos en niveles académicos de mayor reconocimiento. Si después de largas luchas se ha logrado un espacio en el ámbito académico para los estudios chicanos (lo cual justifica una etapa de recolección y archivo de documentación), ahora parece llegado el momento de iniciar un estudio más profundo de esas textualidades y, como es lógico, no podrá realizarse fuera de todos los inconvenientes habituales al momento de constituir un espacio teórico específico: habrá entonces que evitar el aplicacionismo como sometimiento de los textos a esquemas teóricos ajenos o irrelevantes, la reproducción acrítica de *corpus* teóricos extranjeros, en fin, el colonialismo teórico. Es por ello que, si como plantean Reyes y Halcón, el *Old Wolf* para los chicanos está nuevamente presente en la discriminación académica

y administrativa, el peligro no será menor al momento de determinar los encuadres políticamente más pertinentes de cuestionamiento para esos textos. Además, el hecho mismo de la internacionalización dada tanto desde el punto de vista de la política cultural chicana como de la inserción de sus producciones (el ejemplo de *Zoot Suit* es elocuente) en un mercado de audiencia también internacional, supone que se somete esta textualidad a lecturas diversificadas, ya no limitadas exclusivamente a los integrantes (y por ende a sus específicos intereses) de la comunidad chicana.

Dejando de lado los aspectos históricos del teatro hispánico, y su prolongación en el *boom* del teatro chicano a partir de los sesenta, ya documentados por Kanellos y Huerta especialmente, y los problemas de índole intertextual, señalados por Huerta y Flores, creo que se pueden puntualizar algunas estrategias que van un poco más allá de establecer relaciones diacrónicas con la farsa, el circo, Cantinflas, las propuestas de Brecht o la *commedia dell'arte*, incluso de superar los comentarios sobre las líneas argumentales o las cuestionables referencias a profundidades arquetípicas.

Una de estas cuestiones fundamentales es el *status* teórico del "texto chicano", otra la representación de la mujer, los procesamientos del pasado y la superación de estereotipos mediante procedimientos de interiorización, así como la inserción y posicionamiento del sujeto de la escritura.

La situación de racismo supone la necesidad de conquistar un espacio cultural dentro del espacio de la cultura dominante. Es evidente que la escritura de Luis Valdez o las propuestas de otros grupos y escritores como El Teatro de la Esperanza dialectizan constantemente con esta dimensión. La necesidad de superar los estereotipos, sean los emblemáticos de la comunidad (el pachuco, por ejemplo), sean los internos a la comunidad misma (la figura de las "mujeres" chicanas), supone procedimientos de afinación en el cuestionamiento de papeles y en la comprensión de cómo estos personajes enfrentan en sí mismos las contradicciones. El "pachuco" de *Zoot Suit*, como doble y superyó de Henry Reyna, no es una entidad monológica, ni ubica el conflicto fuera, en una exterioridad cuya responsabilidad política estaría ligada al Otro del poder. Tampoco ubica la problemática de la identidad en el mero esquema opositivo de buscar la "diferencia" o definirse diferencialmente, sino de abrir una dimensión conflictiva en el seno mismo de esa identidad: el pachuco de *Zoot Suit* opera como una dimensión imaginaria escindida, donde el sujeto opera contra sí mismo, en un orden problemático

que podría abordarse como una reflexión incisiva sobre la cultura chicana en particular y la cultura contemporánea en general, tal como se plantea, por ejemplo, en el pensamiento freudiano con la conceptualización del superyó, y su posterior reposicionamiento en la lectura lacaniana. Esto define la ecuación estética y ética placer/goce en la que se sostiene la selección de géneros tradicionales y sus rupturas (el *music-hall*, el distanciamiento brechtiano, el teatro épico, la farsa, etc., entre los géneros teatrales, pero también algunas modalidades discursivas como el chisme, los refranes o los relatos mítico-comunitarios de la tradición popular). No estamos siempre frente al maniqueísmo inicial de los *Actos* con una imposición derivada de las exigencias de los géneros del teatro popular, sino también frente a un posicionamiento cuestionado por el mismo Valdez del sujeto de la escritura dramática. Si en los *Actos* el maniqueísmo y el estereotipo responden a exigencias de definición, agitación y propaganda, es evidente que el sujeto de la escritura se ubica en un lugar de soberbia ética, capaz de determinar lo bueno y lo malo, aun cuando esto suponga un hacerse cargo de la verosimilitud comunitaria. Valdez enfocará luego la dispersión de la verdad y fundamentalmente la definición del escritor chicano: ya no un simple eco de las opiniones comunes de la conciencia chicana barrial, sino también —probablemente paralelo a su pasaje de lo campesino a lo urbano— la de ofrecer el juego de contradicciones de esa conciencia popular y sus correspondientes atrapamientos ideológicos. Si bien el tema de la mujer no está aún elaborado críticamente, en cambio está cada vez más profundizada la relación de los chicanos con el racismo reflejo, con las instituciones dominantes y con sus propios emblemas de identificación.

Es probable que el acceso de las mujeres a la escritura dramática se vaya definiendo si se trabaja no tanto sobre la presentación de los conflictos en el campo temático, sino sobre la interrogación de las bases culturales, la definición del lugar desde donde se escribe y la consistencia de la teatralidad que se propone. La representación de la mujer es un nivel interesante porque permite justamente medir el grado de transformaciones que se van operando en el proceso textual sobre lo que podríamos denominar el "colonialismo interno" de la comunidad chicana. Así, por ejemplo, si una pieza como *The day of the swallows* de Estela Portillo enfoca algunas temáticas "femeninas", lo cierto es que su propuesta queda a mitad de camino no sólo porque enfoca estereotipadamente el conflicto, sino porque a la vez cede a la visión cultural falocéntrica de condenación

de la lesbiana al incorporarla a un circuito idealista de trascendencia mítico-poética, como a la estructuración de un *set* típico de la tradición inglesa y americana para un escenario tradicional de sala a la italiana: la acción transcurre en un *sitting room* con ventanal al fondo, a través del cual se puede ver el jardín con árboles, etcétera.

De la misma manera, la trayectoria del Teatro Campesino muestra, respecto de la representación femenina, una serie de transformaciones desde su propuesta de *agiprop*, con todos sus componentes populares y estereotípicos, hasta la elitización actual basada en la definición de *a campesino aesthetic*, según se puede leer en el programa de la gira nacional de 1992. En efecto, si en las primeras obras de Valdez, tales como los *Actos* y especialmente en *The shrunk head of Pancho Villa* (obra anterior a los *Actos*), la mujer aparece representada en su papel de madre y en un desempeño subalterno (como objeto sexual o como "vendida" a la cultura estadounidense [*Los vendidos*]), nunca se presenta como un sujeto. Como madre, la mujer cumple la función de sostener los valores de la cultura hispánica, esto es, la tradición hispano-mexicana: fidelidad, sometimiento al hombre, trabajo doméstico, religión, etc. En *Bernabé*, la madre aparece tomando otras dimensiones, de acuerdo con cierta configuración onírica del argumento y el espacio teatral; es una madre posesiva de su hijo, que dispone permisos y castigos, y que decide sobre la sexualidad del otro. Aquí ya no es la mujer un elemento homogéneo y univocal, sino la primera aparición de una doble posibilidad de abordar lo femenino desde el campo del hombre, aunque en ambas (devoración y posesión protectora) la mujer implica lo siniestro.

Cuando la mujer es joven, es objeto sexual o bien objeto de disputa para la escenificación del machismo. Se trata de lo que en varias piezas se registra como la hija o la novia, sea en *Shrunk head* o en la pieza de Rubén Sierra, titulada *Raza pura, or racial, racial*. Ya en la etapa de la fundación de un pasado mítico (Aztlán), la mujer adquiere una cierta importancia textual, pero a costa de su transposición abstracta: así, la Malinche en *La conquista de México* o bien la metamorfosis de lo materno en Luna o La Tierra (*Bernabé*): en ambos casos, tenemos la figura de "la amante" o "la prostituta", tanto en su sometimiento al extranjero y su desprecio por la Raza, como en la encarnación de lo femenino a través de un encanto mortífero. En *Bernabé*, el personaje de Consuelo, la prostituta, es confundido por Bernabé con su propia madre, lo cual muestra que estamos en presencia de las únicas representaciones desde la óptica masculina que ya Freud mencionaba al

momento de constituir lo que se ha denominado su "lógica de la vida amorosa" (Miller 1990).

Finalmente, se puede hacer mención de una problematización de lo femenino, dentro de una dinámica urbana y de la raigambre sociohistórica en la que actúa la mujer chicana. En *How else am I supposed to know I'm still alive*, de Evelina Fernández, estrenada en 1989, se enfoca a dos mujeres maduras en búsqueda de su bienestar y realización: la idea resulta interesante en la medida en que ambas deciden realizar un contrato por el cual la casada con varios hijos, creyéndose embarazada a consecuencia de un "desliz" eventual, promete ceder su hijo a la otra, que siempre soñó tener uno. Después de enfocar la forma en que ambas "desconstruyen" los valores de la sociedad machista (especialmente todo lo relacionado con la maternidad), acceden a una alianza en la que ya no son meros objetos de transacción masculina sino agentes de su propia determinación. Pero ser agente no es ser todavía un sujeto. Lo que se deja ver es la inversión de la ecuación del machismo, no su superación. Así, aunque finalmente se descubre que el embarazo no pasaba de ser una gripe, quedando el contrato sin validez, la problemática sólo invirtió los papeles y la rebeldía no pasó de ser una imaginaria transgresión: los hombres ahora son objetos sexuales, sea en tanto amantes, maridos o hijos, lo cual no creo que ayude a la mujer. La tematización del engaño termina siendo en realidad un autoengaño que deja las cosas como están o que, a lo sumo, desplaza el lugar del sometimiento: la mujer sola, al inicio y al fin de la obra, habla por teléfono con sus amantes y los invita a comer lo que alega preparar amorosamente (el espectador ve que sólo se trata de abrir latas compradas en el supermercado). Ya no se trata del sometimiento de la mujer al discurso religioso o al discurso machista sino al consumismo y la sociedad capitalista. Esto se corresponde, ya no en el nivel del *gender* sino del *genre*, con la asimilación de la pieza al estilo de la comedia televisiva estadounidense, por ejemplo del tipo *I love Lucy*.

Contrariamente a estas transformaciones temáticas en un encuadre de alienación formal, la obra de Josefina López titulada *Simply María* pretende incorporar variantes formales "a la Dragún", pero conserva en el plano temático los binarismos estereotipados de la primera etapa del Teatro Campesino.

Sin embargo, la representación de la mujer no es el único aspecto a revisar en el teatro chicano. Uno de ellos y que se presenta como fundamental es la forma en que el sujeto de la escritura se sitúa,

en el marco de los conflictos culturales contemporáneos, frente al pasado de su comunidad. Si en *The shrunken head of Pancho Villa*, tal vez uno de los textos más sugestivos del autor (al menos para un lector no chicano), hay un reciclaje del pasado histórico mexicano en el orden de su codificación en la conciencia popular; y si en *Bernabé* se recurre a una definición religiosa de un pasado mítico azteca por medio de interesantes transformaciones transgresivas sobre la versión documentada por los cronistas indígenas y españoles, en cambio en algunos *Actos*, como *La conquista de México*, o incluso en *Zoot Suit* y en *Guadalupe* del Teatro de la Esperanza, se produce un desplazamiento hacia un enfoque del pasado histórico lejano o cercano pero ambos *mediatizados por textos*, como las crónicas coloniales o los periódicos y testimonios, como base documental.

Estos reacomodos muestran los desgarramientos tanto para instaurar una identidad como para elucubrar un juicio sobre los conflictos del presente; es el peso mismo de estos pasados reciclados el que define la consistencia semántica de textos como *Vietnam campesino* o *No saco nada de la escuela*, o la función de las mujeres en el espacio familiar de los textos (basta pensar en la madre de *The shrunken head* o en la madre de *Bernabé*).

De todos modos, tal vez el aspecto teórico que más haya que plantearse es la consistencia lingüística del mismo. No porque haya que tomarse el trabajo del lingüista, como hace Koike, de dar una razón a la alternancia de códigos (español/inglés), que pareciera responder a instancias emocionales bien diferenciadas, sino porque en ello insiste la pertenencia misma del texto a su comunidad. Si el español está utilizado para involucrar al otro del grupo afectivamente en la situación o, como en *Zoot Suit*, asume el lugar de la inventiva y el insulto (zona de las "malas palabras"), y si el inglés asume la circulación de la información (aparte del grado de congruencia que podría señalarse desde los *Actos* en adelante a esta alternancia y a la verosimilitud resultante), el texto —desde una óptica de internacionalización— parece definirse por su *intraducibilidad*.

En efecto, no estamos —como ejemplifica Kanellos— frente a la transformación o aculturación lingüística de las obras de fines del siglo XIX o principios del XX, en las cuales se ve la inserción de vocablos del inglés en parlamentos españoles, sino que ahora estamos ante el hecho de textos bilingües que no resistirían la traducción para audiencias monohablantes, sin renunciar a su "chicanidad". Si se tradujera el inglés para una audiencia hispánica monolingüe, o el español para una inglesa monohablante, el texto chicano de-

jaría de ser tal. Como se puede observar, se trata de una paradoja o una dinámica perversa (en el sentido de Dollimore), en tanto que aquello que lo define es a su vez lo que lo limita como texto teatral. Es cierto que la lógica de la alternancia de códigos en el teatro chicano requeriría un estudio más profundo, por cuanto no siempre parece responder a las mismas motivaciones el uso de uno u otro idioma. En *Guadalupe* pareciera haber una estabilidad o una verosimilitud más realista, pero en los *Actos* o incluso en *Zoot Suit* hay situaciones íntimas de los personajes de más edad o de origen innegablemente mexicano que, aisladas, no recurrirían al uso de la lengua extranjera. De todos modos, la escritura define la moral del escritor: los subtítulos están escritos en inglés (aunque La Raza, como personaje, habla el español) y eso abre un espectro de alianzas y expectativas orientadas hacia un mercado preciso, deseado o repudiado, deseado y repudiado (denegado, dirían los psicoanalistas), pero que en todo caso decide una opción y una filiación muy precisa, lo que vuelve sobre la forma de reciclar el pasado (indígena, español, colonial latinoamericano) y, por ende, decidir si el teatro chicano debe ser incluido en la agenda del teatro hispánico latinoamericano o bien dentro del teatro norteamericano. Creo que la afirmación de Valdez sobre *Zoot Suit* como pieza "americana" es la clave y conciencia de estos procesos y no puede ser leída entonces como una traición a sus raíces culturales sino como un replanteo de los encuadres dialécticos en los que va a decidirse o puede discutirse la identidad chicana como una parte de la cultura norteamericana cuya identidad estaría ahora puesta en discusión. Esto es más subversivo, sin duda, que la facilidad de una alianza "afectiva", pero no política, con los procesos teatrales de Latinoamérica.

Finalmente, la escritura de los textos hace otro juego fundamental con la oralidad. En efecto, no sólo tenemos una alternancia de lenguas que configura una innegable división del sujeto (cabeza/cuerpo, mente/corazón), una guerra interna de lenguajes con todo lo que ello supone desde una teorización psicoanalítica, sino que a su vez la oralidad genera un registro en el cual el inglés está modificado por la articulación fonética española. Por eso resulta más que urgente enfrentar la teorización del algoritmo s/z, como síntoma, pero a la vez, identidad de lo chicano.

BIBLIOGRAFÍA

- Barthes, Roland, 1981. *Le grain de la voix*, París, Éditions du Seuil.
- , 1987. *El susurro del lenguaje*, Barcelona, Paidós.
- Bhabha, Homi K., 1989. "The commitment to theory", en Jim Pires y Paul Willemen, eds., *Questions of third cinema*, Londres, British Film Institute, pp. 111-132.
- Dollimore, Jonathan, 1991. *Sexual dissidence. Augustine to Wilde. Freud to Foucault*, Oxford, Clarendon Press.
- Duncan, Quince y Lorein Powell, 1988. *Teoría y práctica del racismo*, San José, DEI.
- Flores, Arturo C., 1990. *El Teatro Campesino de Luis Valdez*, Madrid, Pliegos.
- Garza, Roberto J., ed., 1976. *Contemporary Chicano theatre*, Indiana, University of Notre Dame Press.
- Goldhagen, Erich, 1981. "Nazy sexual demonology", *Midstream*, 27.5, pp. 7-15.
- Haghighat, Chapour, 1988. *Le racisme 'scientifique'*, París, L'Harmattan.
- Haskins, James, 1982. *Black theater in America*, Nueva York, Thomas Y. Crowell.
- Huerta, Jorge A., 1982. *Chicano theater: themes and forms*, Michigan, Bilingual Press, Editorial Bilingüe.
- , ed., 1989. *Necessary theater: six plays about the Chicano experience*, Houston, Arte Público Press.
- Kanellos, Nicolás, ed., *Hispanic theatre in the United States*, Houston, Arte Público Press, 1984.
- , 1979. *A history of hispanic theatre in the United States: origins to 1940*, Austin, University of Texas Press.
- Koike, Dale April, 1987. "Code switching in the bilingual Chicano narrative", *Hispania*, 70, pp. 148-154.
- Kristeva, Julia, 1988. *Étrangers à nous-mêmes*, París, Fayard.
- López González, Aralia, Amelia Malagamba y Elena Urrutia, eds., 1988. *Mujer y literatura mexicana y chicana: culturas en contacto*, México, El Colegio de México.
- Memmi, Albert, 1982. *Le racisme*, París, Gallimard.
- Miller, Jacques-Alain, *Lógicas de la vida amorosa*, Buenos Aires, Manantial, 1990.
- Reich, Wilhelm, 1970. *The mass psychology of fascism*, Nueva York, Farrar, Straus and Giroux.
- Reyes, María de la Luz y John J. Halcón, 1988. "Racism in Academia: the Old Wolf revisited", *Harvard Educational Review*, 58.3, pp. 299-314.
- Valdez, Luis, 1970. *Actos y el teatro campesino*, California, Cucaracha Press.
- , 1990. *Early works: Actos, Bernabé and Pensamiento Serpentino*, Houston, Arte Público Press.