



Jorge Valdeperast

Profesor de Artes Dramáticas, U.C.R.

Las siguientes notas sobre el Teatro Chicano y sus implicaciones ideológicas han surgido como consecuencia de nuestra participación (TEATRO UNIVERSITARIO DE COSTA RICA) en el recién pasado QUINTO FESTIVAL DE TEATRO CHICANO, celebrado en la Ciudad de México. Globalmente tomado, el Festival presenta dos corrientes diferentes y con muy pocos puntos de contacto entre sí, por un lado tenemos al TEATRO CHICANO propiamente dicho y, por otro, a la muestra latinoamericana de teatro popular. En este artículo vamos a referirnos exclusivamente a los primeros de estos dos fenómenos estéticos; en realidad, casi todas las obras latinoamericanas participantes en el Festival las habíamos visto en el FESTIVAL DE MANIZALES de 1973 y ya han sido suficientemente analizadas, por lo que hemos considerado que quizás fuera más importante el estudio, desde sus diversos ángulos, del TEATRO CHICANO específicamente. Conviene además hacer la aclaración de que en estas páginas sólo vamos a referirnos al aspecto ideológico del fenómeno, dejando a los especialistas en la materia los enfoques estético y actoral.

El movimiento chicano

El chicano, como fenómeno social, se nos presenta como producto de una coyuntura especial. Surgido el concepto para designar al bracero mejicano traído usualmente bajo contrato por empresarios norteamericanos (ante la necesidad de

cubrir con mano de obra barata sus campos de cultivo) y que se asienta principalmente en California, parece haberse abierto en la actualidad para designar, en su sentido más amplio, a todo norteamericano de origen mexicano. CHICANO es todo aquello referido a este núcleo social y chicano es también el habla de sus integrantes, especie de *patois* anglo-español con notable predominio del primer término.

Hoy día, el "chicanismo" resume caracteres de un verdadero movimiento dentro de los Estados Unidos; movimiento que hunde sus raíces en la necesidad patente para todo grupo minoritario de obtener un reconocimiento legítimo por parte de la mayoría.

Lo anterior es, no obstante, sólo una de las facetas del problema chicano, quizás la que más fácilmente capta el ojo del espectador y la que más fácilmente resiente el propio chicano. Por la razón apuntada es que nos es completamente explicable, debido a la casi total ausencia de enfoques correctos sobre su situación, que el Teatro Chicano gire casi exclusivamente en torno a este ángulo de la cuestión. Quizá sea esta también una de las razones por la cual a los participantes no-chicanos nos haya parecido más valiosa la muestra latinoamericana de teatro popular que el propio Festival Chicano; el hecho de estar el Teatro Chicano referido a una situación muy concreta, única en el continente, y bastante

confusa y compleja por otra parte, nos lo han hecho parecer una manifestación artística carente de valor continental.

Pero volviendo a nuestro asunto, el chicano se presenta a sí mismo como víctima de explotación por motivo de su pertenencia a una "raza", concepto muy cómodo en una cantidad de aspectos pero equivocado en su esencia. Una visión del problema de tal naturaleza nos dice más sobre el explotador que sobre el explotado: ya conocemos la táctica de la sociedad norteamericana de encasillar bajo connotaciones raciales a todos aquellos sectores de población (minorías en especial) que por su condición de "clase" más explotada que lo normal podrían, a la postre, resultar peligrosos para el "establishment" y el "american way of life". Por su parte, los grupos así señalados responden a las barreras que les son impuestas mediante el aislamiento físico (formación de "ghettos") y la endogamia cultural "conservación fanática de las pautas culturales que creen propias", descuidando en esta forma la comprensión de su situación de clase.

El desarraigo chicano es hoy más un problema cultural que un fenómeno social mayormente diferenciado de la situación general de la clase obrera norteamericana; problema a cuya persistencia el teatro contribuye mediante enfoques equivocados en lugar de hacerlo derivar hacia posiciones más concretas dentro de su contexto específico.

La aproximación al mito

El documento titulado "EL QUINTO FESTIVAL DE LOS TEATRO CHICANOS" suscrito por la gran mayoría de los grupos chicanos participantes deja clara una posición confusa. Se habla allí de la "jornada mítica" que representa el festival; de la búsqueda de "Anahuac", de "socialismo cósmico"; de "Amerinda" y de que "todo ser humano es mejicano" (tomando mejicano como igual a "serpiente emplumada"). Se vuelve al mito con un sentido idealizado de su significación: no se le toma como un punto de partida transformable sino que se cree en él, se lo mantiene como verdad sagrada a la que hay que volver, e incluso se actúa en función suya. Como se puede ver, esta labor no es parte de un rescate de valores culturales autóctonos sino la sustitución de un esquema mental de dominación por otro. Tomado así en forma literal, el mito se convierte en religión, en ritual, puesto que ya es imposible que venga a desempeñar funciones enteramente míticas, debido a que se ha dejado a creer en él como revelador del orden universal y a que ya no actúa como código de conducta moral. Así pues viene a llenar el lugar de paliativo espiritual que llena la religión en todas sus sociedades.

Sin embargo, vamos ahora a referirnos brevemente al grupo "La Gente" de California para citar un caso concreto en que pudimos observar una aproximación

al mito bastante clara; este grupo constituye una notable excepción a la regla a este respecto. En su creación colectiva "Flor y canto de la nueva raza", el grupo se vale de la figura mitológica de Quetzalcoatl (representado en escena por ocho actores tomados de la cintura) para simbolizar a la unidad obrera; utiliza la fábula mítica para desarrollar la acción y todo el conjunto para demostrar la caducidad de los contenidos míticos no transformados ni actualizados.

La lucha sostenida por la serpiente contra el águila (símbolo del poder opresivo) que la ha despojado de sus plumas, toma su correcta significación dentro del contexto chicano (como también podría tomarla en cualquier otro) cuando logramos identificar al águila con el "establishment" y a la serpiente con las masas oprimidas (el chicano en este caso). El planteamiento final de la obra establece claramente que no ha sido la recuperación de las plumas (símbolo del poder mítico) por parte de la serpiente lo que ha provocado la caída del águila, sino la capacidad de organización obrera implícita en la serpiente.

Trasladando todo este marco de significación a la realidad actual, se nos viene a plantear el problema en su correcta tesitura: el chicano logrará su liberación cuando deje de remitirse a concepciones de índole mítica o racial, ambas originadas en relaciones endogámicas, para enfrentar su situación a la misma altura de otros grupos explotados

de la nación yanqui; cuando logre comprender que su condición de explotado no es producto de la raza sino que corre paralela a su condición de clase, por lo que su lucha inmediata es la de romper las barreras que el sistema le ha impuesto para mantenerlo aislado de sus aliados de clase.

El contenido cristiano

Siguiendo la misma línea ideológica analizada en este estudio sobre el grupo "La Gente" vamos a comentar más adelante sobre otra excepción a la regla con respecto a otra de las tesis sostenidas por el Teatro Chicano: la omnipotencia, omnisciencia y omnipresencia de la Virgen de Guadalupe.

Notamos que, en general, la Virgen de Guadalupe cumple para el chicano la función de algo así como un símbolo patrio: ella es su protectora y es la que ha dignificado a su "raza" al hacer su aparición ante un mejicano. Es pues un pilar fundamental del conjunto de valores chicanos. Pudimos entender con claridad que además éste se refiere a ella como un camino de salvación efectivo, es decir, efectivamente se espera que la virgen un día venga a tender su "mano poderosa" para salvar y bendecir al pueblo que le rinde culto. Todo esto nos presenta la otra vertiente conceptual y estética del Festival Chicano: la alternativa mística.

Quizás el máximo exponente de esta pretendida solución al problema chicano sea Luis Valdéz y su "TEATRO CAMPESINO". La obra que tuvimos oportunidad de apreciar en el Festival "La carpa de los rascuachis" se convierte en un proceso eliminatorio contra todos los "falsos líderes" del movimiento chicano para terminar afirmando que la única esperanza de liberación está en acogerse al manto de la Virgen de Guadalupe.

Es precisamente este último postulado el que deja sin valor el contenido de la pieza; hasta ese momento todo el desarrollo resultaba válido por cuanto las diferentes actitudes que terminan por alejar al líder de su pueblo deben ser criticadas por todo movimiento consecuente, tal y como lo hace Valdéz, sin embargo, al introducir un elemento ultramundano, la pieza viene a resultar una contraposición, no de intereses de clase como venía siendo hasta ahora, sino entre el poder humano y el poder divino, entre los líderes chicanos y la Virgen de Guadalupe, enfrentamiento del cual ésta sale victoriosa y ostentando al título de verdadera protectora del pueblo chicano.

No pretendemos negar el valor que pueda tener la efigie de aquella como símbolo, y lo que es más valioso y digno de ser tomado en cuenta, como símbolo unificador de un pueblo inmerso en una situación muy particular. Lo que sí no podemos admitir como válido en un movimiento que lucha por la liberación de todo un núcleo social es este

juego a dos niveles que nos presenta Valdéz. Aquí ya no es Quetzalcoatl la fuente de liberación de los oprimidos de la "raza", ya no se trata de la actualización del mito azteca, tolteca o maya sino de la entronización de un nuevo mito de raíces cristianas.

En realidad, consideramos que Valdéz logra intuir el escaso significado que el mito indígena reviste para el mejicano actual y acertadamente cree ver en la mitología cristiana (sin preguntarnos ahora si es factible hablar de tal mitología) la alternativa correcta. Es un hecho que para el hombre común de estas latitudes Quetzalcoatl, Moctezuma, Hunahpú y Cucumatz sólo son nombres interesantes que acaso alguna vez leyó en un manual de historia escolar, mientras que todo el sistema mítico cristiano es algo que pervive en sus relaciones cotidianas y condiciona incluso toda una serie de patrones de conducta. Valdéz es consciente de esta realidad y en su obra da los primeros pasos hacia eso que podría ser la "búsqueda del Jesucristo-Quetzalcoatl" (las palabras son de Valdéz) pero, donde creemos que éste falla definitivamente es en un acercamiento personal al mito cristiano (para el caso la Virgen de Guadalupe). Aproximación empañada por la fe que es lo que en definitiva le hace contraponer en un nivel de acciones humano otro de origen divino, con lo cual deja sin fundamento los postulados que lo han llevado a emprender el experimento: el resultado sólo conduce a la sustitución de

un universo mitológico por otro, más actual es cierto, pero igualmente inoperante en la realidad.

Otra honrosa excepción

La contrapartida de esta concepción mística del problema chicano nos la da en el mismo festival el grupo "Teatro de la Esperanza" y su obra, también de creación colectiva, "Guadalupe, un pueblo".

Aquí la Virgen de Guadalupe conserva su lugar de importancia, su barricada simbólica; tan es así que sirve de marco de fondo a toda la sucesión de imágenes. Sin embargo, en esta obra el "Teatro de la Esperanza" no presenta a la virgen como alternativa de liberación, sino que, por el contrario, constantemente se muestra a los personajes en pugna contra un sistema discriminatorio en lo legal, lo educacional, laboral etc., y afrontando problemas muy concretos que, en su esencia, poco se diferencian de los del resto de las clases marginadas en los Estados Unidos.

El chicano vive en medio de un sistema que le es hostil a muchos niveles, y esto no pretendemos pasarlo por alto: le niega participación en los procesos políticos y sociales del país; le arrebató poco a poco muchos de sus propios valores (recordamos especialmente la escena en que una niña se enfrenta a la inconformidad de su profesor por el hecho de haber preparado su trabajo sobre la virgen

de Guadalupe) y, finalmente, trata de empujarlo hacia conductas delictivas que vengan a justificar tal discriminación.

Los autores de "Guadalupe, un pueblo" comprenden que sumirse en una mentalidad de "ghetto" es precisamente la forma de hacer el juego a los embates del sistema. La obra plantea constantemente la necesidad de romper el círculo, de buscar aliados en otras capas de población y de integrarse a ellas en una síntesis cultural creadora, en lugar de seguir defendiendo concepciones de minoría, hecho que ya ha provocado la formación de una "subcultura chicana" con todas las consecuencias de inadaptación que esto trae consigo.

*Agosto 13 de 1974.
Jorge Valldeperas Acosta*

Nota

1. Don Sergio Román, ilustre maestro de la Escuela de Ciencias de la Comunicación Colectiva de nuestra Universidad, nos ha donado el artículo del malogrado profesor Jorge Valldeperas Acosta que reproducimos a continuación. Don Sergio, acogido desde hace un tiempo a una merecida jubilación tras su larga trayectoria docente, conserva sus inquietudes y preferencias en el amplio campo de la comunicación social, en la que el teatro, en su atinada perspectiva, desempeña una función relevante. En nombre del Consejo Editorial de EXCENA, agradecemos a don Sergio Román su importante colaboración que nos permite rescatar esta significativa contribución al estudio del teatro chicano del profesor Valldeperas, tan prematuramente desaparecido.