

**DRAMATURGIA INMIGRANTE LATINA EN EE.UU.: UN ESPACIO DE IDENTIDAD
Y RESISTENCIA**

CLAUDIA INÉS CASAIS GRILLO

**TRABAJO DE INVESTIGACIÓN PARA OPTAR POR EL TÍTULO DE MAGISTER EN
LITERATURA LATINOAMERICANA**

ASESOR:

JORGE MANUEL PARDO ACOSTA PhD

DIRECTOR DE LA MAESTRÍA:

JAIME ALEJANDRO RODRÍGUEZ RUIZ PhD

**UNIVERSIDAD JAVERIANA
DEPARTAMENTO DE LITERATURA
MAESTRÍA EN LITERATURA LATINOAMERICANA**

SANTA FE DE BOGOTÁ

ENERO 14 DE 2014

CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	3
CAPÍTULO 1. MARCO HISTÓRICO	
1.1 El inconveniente de llamarse latino	12
1.2 Pero, ¿De qué hispanos hablamos?	16
1.3 Latinos en Norteamérica	12
1.4 Aproximación histórica a la inmigración de los mexicanos a los E.E.U.U.	31
1.5 Aproximación histórica a la inmigración cubana a E.E.U.U.	34
CAPÍTULO 2. EL TEATRO CHICANO Y EL TEATRO MEXICANO EN LA ACTUALIDAD	41
CAPÍTULO 3. AUTORES	
3.1 Dolores Prida	52
3.2 Luis Váldez	56
3.3 Nilo Cruz	62
CAPÍTULO 4. COSER Y CANTAR (1981) DE DOLORES PRIDA	59
4.1 La dramaturgia de Dolores Prida	61
4.2 El lenguaje en la obra de Dolores Prida	
CAPÍTULO 5. ZOOT SUIT (1979) DE LUIS VALDEZ	
5.1 Resumen y estructura de la obra	84
5.2 El fenómeno del pachuco	93
5.3 El lenguaje de Zoot Suit	95
5.5 Zoot Suit: la crítica y la obra	97
RESUMEN Y CONCLUSIONES	112
BIBLIOGRAFÍA	126

**DRAMATURGIA INMIGRANTE LATINA EN EE.UU.: UN ESPACIO DE IDENTIDAD
Y RESISTENCIA**

INTRODUCCIÓN

Con este trabajo pretendo hacer un abordaje a las obras de tres dramaturgos inmigrantes latinos: dos cubanos (Dolores Prida y Nilo Cruz) y un mexicano (Luis Valdez). La intención es analizar las obras *Coser y Cantar*, *Ana in the Tropics* y *Zoot Suit* desde un punto de vista literario para mostrar los matices políticos que subyacen en cada una, como textos que son escritos desde el nuevo país. Las preguntas acerca de la preservación de una identidad cultural permean estas obras. Se exhibe la constante preocupación de los autores por proyectar su propia idiosincrasia y sus tradiciones, las cuales se ven puestos en cuestión a través del fenómeno de la inmigración. Ante una cultura dominante, se produce una ambivalencia que obliga a los inmigrantes a entrar en un proceso que asimilación o resistencia, o en una lucha entre ambos.

En el transcurso del análisis, , buscaré dar respuesta a interrogantes que surgen en torno a la estructura de las obras, las tendencias ideológicas de los autores y el proceso de aculturación, ¿Cuáles son los temas que se tratan? ¿Cuáles son las preocupaciones, obsesiones y las imágenes que se repiten? ¿Cómo estos autores siguen siendo hispanos y en qué medida han dejado de serlo? ¿Cómo resuelven la pregunta acerca de su propia identidad? ¿Qué tipo de personajes se

crean? ¿Se expresan o no posiciones políticas? ¿Se traduce un lenguaje o se crea uno nuevo? ¿Será que al mismo tiempo que se crea una nueva nación desde el mundo literario la nación anterior desaparece, se destruye?

El marco socio-histórico y cultural en el que inscribo este análisis es el fenómeno de la inmigración en Norteamérica y sus particularidades. La condición del continente americano y la forma en que está delimitado hace que se establezcan conexiones entre países desarrollados y menos desarrollados que convergen en un mismo plano geográfico, otorgando un valor extra al tema de los límites, ya que una línea imaginaria que separa dos Estados no oculta las diferencias abismales en materia social, económica y política.

En el desarrollo de esta investigación, se intentará dar luces acerca del fenómeno de la inmigración latina, visto desde las producciones teatrales de dramaturgos que viven en esta condición y la exhiben en su dramaturgia. De la misma manera se busca dar respuesta a los interrogantes anteriormente planteados.

Desde el punto de vista metodológico se trata de un acercamiento desde la hermenéutica textual de Gadamer para la cual el significado del texto siempre es histórico. El significado de las palabras no es nunca inmutable. El significado del lenguaje es una cuestión de carácter social, “El lenguaje pertenece a mi sociedad antes de pertenecerme a mí” (Eagleton, 1988, pág 43)

De la hermenéutica textual viene la noción de que el lenguaje dista de ser sólo un instrumento de comunicación mediante el cual se expresan ideas; es la dimensión en la que

existe la vida humana y hace que el mundo llegue a la existencia. El lenguaje como creación de mundo, una característica de lo específicamente humano.

En este trabajo veremos como el lenguaje literario abre una dimensión para la existencia de la identidad inmigrante que sin ella languidecería. Desde el punto de vista conceptual y uniéndose a este orden de ideas encontramos las nociones más recientemente desarrolladas en cuanto al pensamiento fronterizo. Una dimensión de existencia que había sido oscurecida y que se ha abierto en los últimos tiempos por medio del lenguaje/mundo de la literatura. En esta dimensión se encuentran inscritos los autores y la génesis de las obras incluidas en este trabajo. En ellas y en su estudio se hace énfasis en el arte como expresión más de una comunidad que de un sujeto individual.

Para la hermenéutica heideggeriana el comprender es radicalmente histórico. La historia de las comunidades aludidas es la que explica la obra. El sentido de la obra está en su pasado. Así para entender las obras teatrales escogidas hemos hecho un recorrido por la historia que las precede. El ser de la obra literaria es inestable, cualquier interpretación o lectura debe tomar en cuenta la situación, queda delineada, sujeta y enriquecida por criterios históricos relativos a una cultura en particular. No es posible conocer al texto “tal cual es”.

La interpretación de la obra es tomada entonces como un diálogo entre el pasado y el presente. El desarrollo de este dialogo nos constituye como seres humanos. Ya que sólo donde hay lenguaje hay mundo, la literatura inmigrante es la materialización de un problemático y contradictorio mundo interior, que de no ser por ella permanecería oculto. Este ocultamiento

sería la alienación de todo un grupo social. Una historia de estos grupos inmigrantes es rescatada de la oscuridad y llega a su consolidación a partir de la dramaturgia inmigrante testigo del movimiento de un grupo social en un espacio/tiempo aparte, en una dimensión fronteriza.

Siguiendo la idea de Walter Mignolo, la identidad de los integrantes de estas sociedades se deslinda del precepto cartesiano de “Yo pienso luego existo” para ser “Yo soy desde donde pienso”. La existencia (y por consiguiente la identidad) no es nunca algo que se pueda aprender como algo determinado, es la búsqueda de nuevas posibilidades y por lo tanto es siempre problemática. Es así entonces como la identidad inmigrante no es arrebatada a un pueblo sino que es invadido el espacio fronterizo donde se mueve y se negocia, por preconceptos relativos a la razón colonial.

El comprender es radicalmente histórico. El comprender me hace como ser humano, está siempre ligado a la situación concreta en la que me hallo y estoy intentando superar. Para Gadamer la interpretación de la obra es diálogo entre el pasado y el presente. Podríamos afirmar que como sociedad somos esa interpretación de la obra- así mismo en el caso de nuestros autores hay una interpretación del mito y de la historia que hace parte también de sus personajes. Así por ejemplo el conocimiento de la mitología maya y azteca es indispensable para comprender la literatura chicana.

Gadamer ha dicho que la historia es “Esa conversación que somos”. Los grupos sociales inmigrantes se constituyen y se mantienen a través de esa conversación iniciada por la literatura

la cual es una forma de resistencia cultural que trae tras de sí producción de conocimiento académico, legitimación y dignificación de los que han sido designados como marginales y subalternos, habitantes del espacio de lo fronterizo.

Mignolo toma el concepto de pensamiento fronterizo de la poeta y pensadora chicana (y gay) Gloria Anzaldúa. Su obra *Borderlands/La frontera: The new mestiza* representa el momento en que el habitante fronterizo se da cuenta de que no quiere ser moderno, avanzar hacia algún tipo de progreso porque la modernidad esconde “detrás de los esplendores de la felicidad la lógica constante del colonialismo” (Mignolo, 2012, p.9) Por esto precisamente es pensamiento fronterizo que lleva a la “decolonialidad” es esencial para desenmascarar el hecho de que el sistema de conocimiento, creencias, esperanzas, sueños y fantasías sobre el cual se ha construido el mundo moderno/colonial ha empezado a mostrar y seguirá mostrando que no es viable.

La organización del tiempo en una progresión cronológica universal surgió del renacimiento europeo con la invención de la antigüedad clásica y la edad media. La organización del espacio según la perspectiva europea vino con la conquista y colonización de América. Desconectarse del espíritu europeo nos lleva al conocimiento con bases geopolíticas, por caminos que la civilización occidental mantenido escondidos o ignorados. Significa decir “Yo soy donde yo pienso”. Este es el Yo de Anzaldúa, que ha recibido la herida colonial y vive entre las memorias no occidentales y no modernas y las intrusiones de la historia local y el conocimiento moderno. Anzaldúa “restaura la dignidad epistemológica de millones de personas alrededor del mundo que no pueden contarse entre los más sofisticados pensadores de la modernidad europea.” (Mignolo, 2012, pág 4)

.....

Hobsbawm (citado por Bhabha, 1994), escribe la historia de la nación moderna occidental desde el punto de vista de las fronteras nacionales y del emigrante exiliado. El nacimiento de la última fase de la nación moderna a partir de la mitad del siglo XIX, es uno de los más prolongados periodos de migración masiva para los países occidentales y la expansión colonial del oriente. La nación que llena el vacío producido por el desarraigo de la partida es creada por la literatura. La narración se vuelve un instrumento de supervivencia y de creación de una nueva nacionalidad, ya lejos de las nociones tradicionales de ideas como territorio, patria, historia, Estado y más cerca de lo simbólico, del mito, pero también de la experiencia. La nacionalidad del inmigrante sería entonces más una construcción cultural, que una forma de afiliación social territorial.

En el ensayo «The Location of Culture», Bhabha utiliza el término “DissemiNation”, tomado de Jaques Derrida, para referirse a los grupos de individuos diseminados en otros países que poseen sus propios mitos, fantasías y experiencias en el borde de las naciones. Grupos de intelectuales y artistas que viven, según Bhabha, una vida dividida en la media luz de una lengua extraña.

La producción cultural se convierte en su nueva nación, ya no ligada a un lugar, sino a una comunidad intelectual y más que todo, a su producción artística. La literatura adquiere una importancia fundamental en este contexto, por ser la manifestación del lenguaje y el lugar donde suceden los sueños. La escritura llena el vacío creado por la separación y convierte o “vierte” la

pérdida al lenguaje de la metáfora. Esta, dice Bhabha, transfiere el significado del hogar y la idea de pertenencia a la comunidad imaginada de la nueva nación-gente, que se contrapone a la antigua idea de nación espacio.

Es importante conocer las estrategias utilizadas por los escritores hispanos en el ámbito teatral de Estados Unidos. La producción teatral de este grupo de creadores en el borde de las naciones, cargados con un rico bagaje cultural y tratando de negociar su lugar en la nueva nación, es ignorada en nuestro país, al tiempo que su importancia en los Estados Unidos es cada vez mayor. Podemos verlo fácilmente en el reciente aumento -desde que este trabajo se inició en el 2000 hasta ahora- de la producción académica centrada en estos grupos diseminados y en sus nuevas asociaciones dentro de la nación extranjera. Un ejemplo de ello es la declaración de Paula Voguel sobre la destacada dramaturga cubana María Irene Fornés, quien es completamente desconocida fuera del ámbito teatral latinoamericano: “la historia de todo escritor teatral americano se divide en dos partes: antes y después de haber leído a María Irene Fornés”. Otro ejemplo es la reciente entrega del premio Pulitzer para teatro, el más importante reconocimiento a la escritura teatral en Estados Unidos, al también cubano Nilo Cruz, por su obra *Ana in the tropics*. Estos éxitos, que ya hacen parte del "mainstream" cultural americano, presentan otra connotación más allá de lo artístico y cultural si tenemos en cuenta que los hispanos de distintas nacionalidades pronto serán mayoría en algunas de las grandes ciudades americanas.

En todo caso, fue fundamental el diseño de un mapa de este paisaje cultural que podría parecer lejano desde nuestra perspectiva, pero que, dada la importancia de la expresión teatral y el reconocimiento de la crítica a la producción teatral hispana en los EE.UU., muestra cada vez

más una repercusión y presencia mayor. Un ejemplo de ello es la presencia del teatro latino en Nueva York. Una ciudad que respira teatro y se caracteriza por su tolerancia hacia a los inmigrantes; es un espacio que facilita las expresiones artísticas de todo tipo de minorías.

En la mayoría de los famosos teatros Neoyorquinos, existen programas de creación de público desarrollados por el respectivo Departamento de Educación los cuales se apoyan en las artes integradas. Los teatros contratan con la escuela pública para ofrecer talleres que acercan al estudiantes a la apreciación y a la creación teatral y que además estimulan el desarrollo de la lectoescritura por medio de la creación colectiva de obras dramáticas basadas en las experiencias de vida de los estudiantes. Para estos estudiantes, habitantes de los barrios más pobres y violentos de la ciudad, el teatro resulta una experiencia poderosamente transformadora. Son niños y adolescentes, inmigrantes recientes, o de primera y segunda generación, que hacen parte de programas bilingües. Una tendencia en el sistema educativo estadounidense considera como una ventaja que los hijos de inmigrantes hablen su lengua para que no pierdan su cultura . Era evidente en muchos casos de adultos jóvenes que los estudiantes que mostraban cierta vergüenza de hablar el español, el espíritu de mis clases estaba siempre relacionado con la idea de reivindicar su identidad y la riqueza de su herencia a través del teatro.

Las obras presentadas por mis estudiantes, se basaban en experiencias de vida y situaciones particulares que reflejaban su idiosincrasia y los rasgos propios de sus culturas. En una ocasión particular nuestro montaje se llamó *Cartas desde América*. Los estudiantes en su calidad de inmigrantes escribieron cartas dirigidas a familiares y amigos que se quedaron en el país de origen. Muchas de estas narraban eventos sobre su adolescencia y sobre las duras

lecciones aprendidas en E.E.U.U. con la intención de resquebrajar la fulgurante imagen de su “sueño americano”.

A partir del contacto directo con esta modalidad educativa mediante la labor de enseñanza que se realizó con el Women’s Project and Productions, nació la idea de trabajar el teatro inmigrante como temática de investigación. Desde el principio, la pregunta por la identidad fue evidente en los autores y las implicaciones políticas aparecieron como relevantes. De este modo surgieron los nombres de varios dramaturgos como Luis Alfaro y María Irene Fornés. Sin embargo la elección de obras donde las preocupaciones por los aspectos políticos de las minorías étnicas latinas eran más claras en los contenidos, implicó centrar este estudio en tres autores: Dolores Prida, Nilo Cruz y Luis Valdez.

Cabe aclarar que las producciones teatrales puertorriqueñas no fueron tenidas en cuenta, puesto que en el momento de este trabajo, los autores vivían una situación totalmente distinta por su calidad de anexados (colonia estadounidense), la cual contrastaba substancialmente con esa especie de “huida” que caracteriza la inmigración cubana y mexicana.

Parte de la idea es realizar un análisis de la evolución que ha sufrido la dramaturgia actual, la cual con relación a obras de las décadas del sesenta y setenta, ha sido acusada de dar la espalda a las preocupaciones políticas y filosóficas tradicionales de los grupos inmigrantes. Por consiguiente, la intención es mostrar que las inquietudes sobre la identidad inmigrante siguen presentes, aunque de una manera más sutil. Y a pesar del aparente cambio, aún hay rasgos ideológicos y políticos latentes en las obras.

1. MARCO HISTÓRICO

1.1. El inconveniente de llamarse latino.

Latino es el término el predilecto de la sociedad americana para designar todo lo hispano, lo latinoamericano (comida, literatura o gente). A primera vista y para alguien que vive en latinoamérica, no habría mayor problema con esta denominación. Sin embargo, es distinto cuando se vive en los Estados Unidos. Resulta bastante molesto ser identificado con una palabra utilizada de manera incorrecta, la cual termina siendo excesiva al emplearse como un adjetivo en inglés, por ejemplo: “latino women”, “latino food”, “latino culture”, etc. También se encuentra con frecuencia el adjetivo “spanish” usado igualmente de forma errónea. Probablemente sea el primer síntoma de incomodidad de la transculturación. Cada inmigrante se convierte al llegar en una palabra de traducción inexacta, reducido a una serie de concepciones erróneas, explicado desde la ignorancia de su cultura e historia.

Desde esta perspectiva, en la cultura norteamericana se confunden los términos latino e hispano con otros que indican características ante todo raciales: indígena, negro, blanco, asiático. El empleo de estos términos con connotaciones raciales es incorrecto, ya que existen hispanos de diferentes razas, etnias, así como mezclas de grupos raciales y étnicos. Adicionalmente, se tiende a aplicar los valores del sistema norteamericano, donde la identidad determina al individuo. No funciona de este modo en las culturas latinoamericanas, en las cuales el mestizaje prevalece haciendo que la nacionalidad y las culturas regionales sean más importantes.

Como es sabido, “latino” es un término con un significado bastante amplio que denomina a quienes hablan lenguas romances como el español, el francés, el italiano y el portugués, lenguas que tienen su origen en el latín. Como la cultura y la lengua van íntimamente relacionadas, el término latino posee una connotación tanto cultural como lingüística. En realidad es una abreviatura de la palabra latinoamericano, término que incluye no solo a los hispanos sino también a los brasileños (de habla portuguesa) y a los haitianos (de habla francesa). Al mismo tiempo, esta palabra excluye a muchos habitantes indígenas que no hablan estas lenguas y, por lo tanto, no deberían considerarse latinos.

También se confunden términos geográfico-culturales con otros exclusivamente geográficos. Latinoamérica e Hispanoamérica pertenecen al primer grupo. Latinoamérica es el conjunto de países de lengua española y cultura latina.

Hispanoamérica se compone de los diecinueve países de lengua española y cultura hispana. Otros términos puramente geográficos son Norteamérica, Centroamérica, Sudamérica y el Caribe. En las escuelas de los Estados Unidos se enseña que Norteamérica y Suramérica no son uno sino dos continentes. Desde este punto de vista, no existen cinco continentes sino seis.

En español, el término América no se refiere a ningún país, sino al continente que va desde el ártico hasta Tierra del Fuego. Es incorrecto en español llamar americano a un nativo de los Estados Unidos. Al mismo tiempo, algunos aducen que, así como llamamos Colombia a la República de Colombia en lugar de república, y llamamos colombianos a sus habitantes en lugar

de republicanos, sería entonces correcto decir América en lugar los Estados Unidos de América y llamar americanos a sus habitantes en lugar de estadounidenses. Desafortunadamente esa denominación nos excluye.

Todo lo anterior nos muestra el problema social y político del inmigrante hispano. La manera en la que se plantea el cuestionamiento de la identidad personal y artística del escritor, su condición migrante y lo que significa ocupar el lugar del "otro" en los Estados Unidos.

Paralela a esta situación social e histórica, esta experiencia de la "otredad" existe también en las políticas multiculturales gubernamentales que promueven el ideal de la inclusión, probablemente más importante en la sociedad angloamericana, para las instituciones culturales y las comunidades migrantes angloamericanas que para cualquier otra sociedad en el mundo. Políticas que en su concepción no son perfectas y por supuesto dependen de como las aplican las diversas instituciones culturales pero que sin embargo existen.

1.2. Pero, ¿de qué hispanos hablamos?

Al empezar a tratar este tema vemos la necesidad de explicar a quién nos referimos cuando decimos inmigrante, ya que encontramos en el contexto de los EE.UU. una situación cuya complejidad a este respecto que estábamos lejos de imaginar.

En su ensayo *From Immigrants to Ethnics: Cuban Women Writers in the U.S.*, Cristina Rivero (1989, pág.190), señala que en cada grupo de escritoras hispanas existen muchas idiosincrasias, que van desde quienes escriben en español clásico, vienen de una experiencia de

inmigración y de un origen de clase media, hasta quienes hablan un inglés clásico y vienen de la clase trabajadora. En medio de estos dos extremos existe una amplia variedad de escritoras bilingües o biculturales que se llaman a sí mismos hispanas. Una diferenciación muy importante que establece aquí Rivero es la existente entre hispanos nativos e hispanos emigrados.

En la categoría de hispanos nativos están los mexicano-americanos o chicanos, y los puertorriqueños que viven en el continente, los llamados “neorriqueños”. Luego están los millones de emigrados cubanos, centroamericanos y sudamericanos que han llegado por motivos políticos o económicos. En este grupo encontramos numerosos escritores nacidos y criados fuera de EE.UU. Muchos de ellos, especialmente los más jóvenes, se hallan en las categorías de *exiliados, inmigrantes o inmigrantes/ refugiados* o la de *minoría étnica*.

La pertenencia a una *minoría étnica* se caracteriza por el *reconocimiento personal* de la propia condición bicultural. Ser parte de una minoría étnica significa resistir la inmersión total en la sociedad que lo rodea, es la resistencia a la *asimilación*.

Emigré es el nombre que se dan a sí mismos los intelectuales hispanos quienes, a pesar de residir fuera de sus países de origen, han podido mantener una fuerte conexión con ellos. Cuando el regreso es posible, aunque sea por poco tiempo, estos escritores conservan un espacio en la literatura de sus propios países. Un caso especial es el de las escritoras cubanas que llegaron después de la revolución y que son consideradas también como exiliadas sin que encajen en esta definición. Sus obras están llenas de nostalgia y recrean la realidad social, política y cultural de su lugar de origen pero, a pesar de que en ellas está presente un sentimiento de alienación

existencial que demuestra, en general, una guerra interior contra identidades y roles, no escriben de su experiencia americana, por lo cual están fuera del espacio de transición entre exiliado y minoría.

Rivero está interesada en señalar las obras y las escritoras en las cuales se empieza a develar una conciencia de cambio de una categoría a otra. Aunque se refiere exclusivamente a escritoras cubanas, no se concentra en los problemas de género, por lo cual consideramos sus categorías útiles para este trabajo.

1.3. Latinos en Norteamérica.

En su artículo que aparece en el sitio de internet *Alliance for the Inclusion in the Arts*, Caridad Svich describe la situación del teatro hispano desde el punto de vista de las políticas que funcionan en la sociedad norteamericana y de la manera como éstas afectan su producción y su difusión. Es importante incluir esta perspectiva debido a la calidad y particularidad de la autora y porque encontramos en ella no solo información sino la expresión de un sentimiento. Svich habla de las condiciones de existencia de muchos latinos en los EE.UU. y que, para quienes aún se encuentran al otro lado del “sueño americano” son difíciles de imaginar.

Svich señala que la presencia de los hispanos en el campo de la música, la literatura, las artes visuales y el cine es reconocida y respetada. Desde su perspectiva, el trabajo de los latinos se ha establecido como una impronta con credibilidad en la cultura popular norteamericana. Esta realidad nos distrae del hecho de que “las voces hispanas se escuchan prioritariamente bajo el radar cultural, es decir, constituyen una subcultura, “underground”.

El irresistible campo expansivo de la cultura dominante continúa definiendo al “latino” como a un *otro racializado*, lo identifica de una manera superficial y simplista con un lenguaje, una cocina y un estilo de vestir. Svich afirma que se trata de “una etnia de moda [y este es el tono que caracteriza este ensayo] cuya utilidad está en su uso para el progreso y la expansión de una economía de mercado”. En los años sesenta se origina el sentimiento anticolonialista y opuesto a la sociedad de mercado, con el cual las primeras producciones de los artistas hispanos se preocupaban por denunciar la realidad opresiva de la vida de los inmigrantes y por el cuestionamiento de los estereotipos difundidos por los medios. El poeta Jesús Colón habla expresamente de este sentimiento frente a la imagen de los hispanos en los medios, en este caso la prensa de Nueva York, el prefacio de su libro *A Puerto Rican in New York and Other Sketches* (1961): “Invariably, this treatment harps on what is superficial and sentimental, transient and ephemeral, or bizarre and grotesque in Puerto Rican life and always out of context with the real history, culture and traditions of my people”. Más adelante veremos en *Zoot Suit* como el omnipotente papel de la prensa en la creación de un estereotipo se muestra desde el principio de la obra : una página gigante de periódico.

Aparte de esta representación reduccionista y superficial en la cultura popular y el campo de las tendencias de la moda; la población latina es, dice Svich (2007) “la minoría más numerosa de los Estados Unidos”. Ella enumera a sus integrantes sin disculparse y situándolos en igualdad de condiciones y derechos simplemente como un grupo más de la sociedad americana:

The U.S. Latino population (which is comprised of latinos, latinoamericans, inmigrants, exiles, refugees, border peoples and rafters) is the largest minority and yet many are working below the poverty level, without health benefits and often at great personal risk especially in jobs that require hard labor .

Esta desigualdad o inferioridad en las condiciones de vida se traduce en un *estatus* desigual en cuanto a promoción de su literatura, especialmente de las obras de teatro. El espacio ocupado por la cultura latina y su producción literaria en los EE.UU. se caracteriza, según Svich, por su inestabilidad ontológica y su dualidad. Estas circunstancias inducen a una lectura superficial de los textos por parte de audiencias y productores que acostumbran recibir y a presentar el trabajo dentro de los confines de la “otredad”.

Esta representación reductora se perpetúa por la desigualdad en cuanto al control de los medios de comunicación y a los sistemas simbólicos que estos producen y difunden. De esta manera se mantiene el estatus problemático de la literatura latina y, naturalmente, de la dramaturgia. Por otra parte, como era de esperarse, los autores latinos tienen escasa participación en la manera como su trabajo va a ser presentado a una audiencia o en la manera como será representado históricamente, más allá de que se considere o no parte del canon literario.

Svich menciona tres “Booms” de la producción dramática latina o de “la conciencia teatral latina” en los EE.UU. El primero tiene lugar durante la era de las obras *Short Eyes* de Miguel Piñero, escrita en 1974; *Zoot Suit* de Luis Valdez, escrita en 1978. Con este primer “Boom” la posibilidad de una justa representación pareció al alcance de los autores latinos. Sin embargo y a pesar de un segundo “Boom” en los ochenta y principio de los noventa, los productores teatrales norteamericanos de múltiples instituciones en todo el país, se muestran muy cautelosos para seleccionar su programación. Las instituciones culturales dominantes, y por lo tanto las más atendidas por los medios, y posteriormente estudiadas por la crítica, programan

solo obras latinas ocasionalmente. Y cuando finalmente se presenta una obra se hace con frecuencia de la manera más condescendiente.

Svich reconoce que existe un ambiente de buenas intenciones interesado en la promoción de la diversidad y la multiculturalidad pero afirma que a pesar de estas “buenas intenciones”, el trabajo artístico latino sigue siendo considerado “alien”: extranjero, ajeno.

. Este hecho responde según la autora a una “neatly prescribed sociological agenda”; a una agenda sociológica cuidadosamente elaborada a la cual se refiere Huntington en el artículo de Foreign Relations. Encuentra que muchos practicantes del teatro alternativo y el performance se han servido de esta denominación, alien, aceptándola y usándola en su proceso creativo. Estos artistas y grupos teatrales recuperan los estereotipos tropicalistas, marcando su territorio con su rebelión frente a las dinámicas del centro, no solo involucrados en la creación artística, reestructurando forma y contenido, sino también su lugar en la cultura en general. «Nevertheless the troubling fact is that to be either alien or alienated remain the politically operative choices for U.S. latinos in theater»¹ (Svich, 2007).

Esta condición tiene que ver con el sentir anglosajón con respecto a lo latino. Un creciente desconfianza hacia los vecinos de México y de las Américas. La dureza de las políticas de inmigración, la creciente dificultad para llenar los requerimientos del asilo político y el renovado interés en la construcción de una barrera en la frontera entre California y México son hechos que oscurecen la realidad de que habitamos el mismo hemisferio. La autora incluye

¹ “Lo que resulta tan problemático es el hecho de que el existir como alien o alienado son aun las únicas opciones políticas operativas para los latinos de los E.U. en el ámbito teatral.”

también a la relación entre las maquinarias políticas de derecha e izquierda cuya difícil relación desde la guerra fría ha exacerbado el uso del poder al norte y al sur de la frontera.

A continuación, Svich aborda un elemento que será revisado en nuestro trabajo, muy importante en la historia de cualquier inmigración y en la problemática alrededor del tema; la pregunta acerca de la *asimilación*. Esta autora compara la identidad americana con una máscara (más adelante, Octavio Paz la comparará con un disfraz). Tal vez por ello la escena teatral, lugar de máscaras y disfraces o ropajes diversos, lleva la vocería para el reconocimiento de los estereotipos culturales y el cuestionamiento de los mismos.

Svich se apoya en una idea de Constance Rouke expuesta su estudio sobre el carácter americano, *American Humor*. Siempre ha existido la idea de América como el gran “Melting Pot”, en el cual múltiples identidades tradicionalmente se han fundido en una nueva. Esto se considera como el gran éxito en la historia de la inmigración americana y así mismo el elemento fundamental en su marcha hacia el progreso. Paradojicamente la particularidad de la inmigración hispana en los EE.UU. es precisamente *la resistencia a la asimilación*. El éxito del proceso de asimilación se mide por el grado hasta el cual el inmigrante adopta esta máscara. “The U.S. deadpan mask. This pokerface which hides vengeance, violence and greed, also hides warmth, tenderness and compassion. The survivalist face is one that erases its emotive properties and can even in extreme circumstances erase its ethnicity”² (<http://www.ntcp.org/national-diversity-forum/opinion-pieces/caridad-svich/>).

² “La máscara norteamericana inexpressiva. Esta máscara inescrutables que oculta venganza, violencia y codicia, también oculta calor humano, ternura y compasión. El rostro del sobreviviente es el que borra sus cualidades emotivas y podría en condiciones extremas también borrar su etnicidad.”

La identidad Hispanoamericana en los EE.UU. funciona entonces como una máscara de poner y quitar, una herencia opcional, los autores hispanos deben entonces optar constantemente por esta máscara y o por la máscara americana. El “Dead Pan Face” (la cara de palo).

Los autores del teatro hispano, especialmente los actores, deben considerar el uso de esta máscara. La identidad compartida y recreada en su trabajo gira continuamente en torno de la pregunta acerca de la manera como han hecho uso de su legado cultural. La obra “Coser y cantar” de Dolores Prida, por ejemplo, que veremos en el capítulo cuatro, presenta el dilema interior de una mujer hispana que vive en Manhattan en su lucha por definirse ante las exigencias y presiones establecidas por la identidad de género desde lo norteamericano y desde lo latino, en frente a la necesidad de sobrevivir por medio de la asimilación, y por otro lado por la desesperante necesidad de conservar su identidad cultural. Todas las opciones presentan ventajas y desventajas, pero en ningún caso serán tomadas a la ligera, como lo veremos en las obras teatrales incluidas este estudio. Por esto, Svich (2007), afirma que los escritores de teatro latino se encuentran siempre en el borde, saltando límites y preguntándose si se comportan según la ideología dominante, si es importante doblegarse y a qué pueden acceder con ello, más allá de una compensación económica. Consecuencias todas de su existencia en *la frontera*.

Las tendencias antiimperialistas de los sesentas y setentas dieron origen al reconocimiento y al campo de estudio de la literatura hispana en EE.UU. Parte fundamental de lo que ha sido su historia es su surgimiento a partir de las luchas por los derechos civiles de los inmigrantes. Hablaremos de ello más adelante con el teatro campesino de Luis Valdez, pero es importante señalar aquí que gran parte de la crítica contemporánea considera que en su nueva relación con el Mainstream, los escritores latinos han traicionado sus raíces y han adquirido

“una máscara de poner y quitar, una herencia portátil” que les permite encajar en el Mainstream, entrar en negociaciones con la sociedad de consumo y acceder a una existencia rentable.

Entre los elementos que constituyen este estereotipo de la latinidad se encuentra, curiosamente, García Márquez, que no es un escritor de teatro, aparte de “Diatriba de amor contra un hombre sentado”, se ha convertido en el parametro que los dramaturgos deben seguir. Acerca del tema Caridad Svich manifiesta: “Make sure that your play has a lot of magic, because that is what a Latino play is [...] a theater producer said to me not long ago. As writers born into our latinidad or of Latino Heritage, we all have inherited somehow the peculiar dilemma of having to answer to García Márquez.”. La obra de García Márquez es usada, igual que la de otros maestros, para limitar el rango de expresión de los autores latinos. <http://www.ntep.org/national-diversity-forum/opinion-pieces/caridad-svich/> La necesidad de responder o corregir estos estereotipos es la fuerza que ha originado muchas iniciativas culturales, especialmente en el género teatral. Ello se observa en el testimonio de una actriz de Teatro Luna, las cuestiones políticas no son sólo el tema del teatro (latino), también están en el centro de las motivaciones sociales que lo generan y constituyen su fuerza y energía:

Unfortunately, the stereotypes brought us together. That's why Teatro Luna formed--because we're all actresses, we were always being asked to play the "Maria." And ¿What is the Maria? While identifying what the Maria was, we realized, "Wow, we're really different." At auditions we were being asked to play the stereotypical roles, so we banded together to talk about it. From that was born all this great work that we have done--but it was the differences that brought us together. We spoke out--yes, I'm Cuban, or I'm Chicana, or I'm a Peruvian Russian Jew. Our exploration of how Latinas didn't fit the Maria stereotype brought us together. (Godínez, 2003)

Estas actrices encontraron que al ser agrupadas juntas entorno a una producción de teatro latino, aparecía una lista de requerimientos de lo que la obra debe presentar; realismo mágico, la madre abnegada, el padre machista la latina sin educación que trata de conquistar a su jefe. Cuando dejan todo esto de lado es entonces cuando se crea el verdadero teatro latino. Esta es la lucha que las une, la lucha por lograr igualdad de derechos. Es la lucha de las mujeres latinas por lograr y mostrar su independencia su fuerza y sus historias. Han descubrierto que las une el la idea de lograr el cambio social no sólo en la escena sino en el mundo real. Teatro Luna surge porque un montón de actrices estaban cansadas de roles degradantes y decidieron crear sus propios personajes escribiendo sus propias obras.

Los críticos anticolonialistas como Svich que mencionan Dalleo y Sáez. Hablan de esta poderosa censura afecta profundamente las obras en la manera en que son escritas, percibidas y revividas. Ella acepta sin embargo que el demonio de la censura es aveces menos visible aquí que en los países hermanos.

Es interesante en el texto de Caridad Svich, lo apasionado del tono y el hecho de que la autora no tenga ninguna duda o reserva acerca de los derechos de los inmigrantes hispanos en América y de los hispanos de Estados Unidos en general. Resultaría evidentemente lógico pensar que se trata de ciudadanos de segunda categoría ya que este es el mensaje de la sociedad norteamericana. Esta segunda categoría no hace parte de la versión del sueño americano que funciona y aun se vende en los países de Latinoamérica. Por otra parte, hay que señalar que no todo lo latino viene del ghetto, que existen otros espacios y una diversidad de comunidades que

también aportan a la riqueza cultural de los grupos inmigrantes, a veces parece que Svich y otros creyeran lo contrario.

Para seguir profundizando en nuestra comprensión de las ideas y del clima que rodea a la cultura latina en Estados Unidos, analicémos la perspectiva contraria a la de Caridad Svich. Para esto hemos escogido el artículo *The Hispanic Challenge*, escrito por Samuel P. Huntington (2004) y publicado en la revista *Foreign Relations*. El primer párrafo nos remite a lo que se refería Svich en el artículo que acabamos de analizar: “The persistent inflow of hispanic immigrants threatens to divide the United States into two peoples, two cultures and two languages”³(Ibíd).

Esta afirmación parece exagerada y extrema, ya que siempre han existido inmigrantes en norteamérica, además, el país fue construido por inmigrantes. ¿Cuál es la diferencia entre las anteriores inmigraciones y la inmigración hispana? ¿Cuál es la agenda política a la que se refiere Svich?

La diferencia es del cielo a la tierra. El artículo *The Hispanic Challenge*, que podría traducirse como “El problema hispano” es una muestra de la tendencia política en boga, la cual considera a la inmigración latina y especialmente la mexicana, una seria amenaza para la integridad cultural y lingüística de los Estados Unidos. Fundamentalmente por el hecho de que esta inmigración no es de raza blanca, ni británica, ni protestante. Esta cultura Anglo-protestante con sus valores y sus instituciones sentó las bases de lo que hoy son los EE.UU., al definir la

³ El constante flujo de inmigrantes hispanos amenaza con dividir a los Estados Unidos en dos pueblos, dos culturas y dos idiomas.

identidad americana en términos de raza, etnia, cultura y religión. Más adelante también originó los principios de la Declaración de Independencia, un “credo” considerado desde entonces por hombres de Estado y el pueblo americano como esencial para la identidad americana:

“Key elements of that culture include the English language; Christianity, religious commitment; English Concepts of the rule of law, including the responsibility of rulers and the Rights of individuals; and dissenting protestant values of individualism, the work ethic and the belief that humans have the ability and the duty to try to create a heaven on Earth, a city on a hill. Historically millions of immigrants were attracted to the United States because of this culture and the economic opportunities and political liberties it made possible” (Huntington, 2004).⁴

La cultura hispana contradice o ignora estos principios. a diferencia de las inmigraciones europeas, que en lugar de cuestionarlos los modificaron y enriquecieron. A finales del siglo XX, la cultura anglo-protestante y el credo estadounidense fueron afectados por la popularidad de las doctrinas que promueven la diversidad, pluralidad y multiculturalismo. La nueva importancia de las identidades de raza, etnia y género sobre las identidades nacionales favoreció el interés de los grupos inmigrantes por la preservación de la cultura y el idioma de los países de origen sobre la asimilación de la cultura americana. Lo ideal, según los padres fundadores, para una completa asimilación de los inmigrantes es su dispersión a lo ancho y largo del país. La inmigración hispana tiende, por el contrario, a concentrarse en grandes comunidades; en áreas como California, Miami y Nueva York lo que hace que su asimilación sea lenta y parcial, a la vez que

⁴ “Elementos primordiales de la cultura americana incluyen el idioma inglés, el cristianismo, el compromiso religioso, conceptos ingleses acerca de la reglas legales, incluyendo la responsabilidad de los gobernantes y los derechos individuales, y los valores del protestantismo; el individualismo, la ética de trabajo y la creencia de que la raza humana tiene la habilidad y el deber de crear el cielo en la tierra, “una ciudad en la colina.” Samuel P. Huntington; Foreign Policy, No. 141, Marzo-Abril 2004.

facilita la conservación del idioma al hacer que el aprendizaje del inglés resulte innecesario. Esta es parte de lo que podríamos llamar una poderosa estrategia inconsciente de resistencia.

Además de esta circunstancia cultural, actualmente asociaciones hispanas como “The Spanish American League Against Discrimination” luchan activamente la meta para que Estados Unidos sea una sociedad bilingüe. Algunas asociaciones de este tipo ejercen gran influencia en el congreso de EE.UU. y han ganado terreno en cuanto al mantenimiento de programas bilingües en las escuelas públicas. De esta forma es muy importante para las familias latinas que sus hijos aprendan español. Muchos latinos criados en EE.UU. aprenden español en su edad adulta.

Han ganado aceptación programas bilingües con la intención de enseñar inglés a los estudiantes de habla hispana y español a los de habla inglesa. Este tipo de iniciativas tiene la desventaja según los proponentes del punto de vista conservador, de que ponen al español al mismo nivel del inglés. Esta política, en caso de generalizarse, convertiría a los Estados Unidos en un país bilingüe, dividido en dos culturas; una nación irreconocible de condiciones inferiores a las actuales, menos exitosa, menos poderosa, menos “América”.

Vemos así que las particularidades de la cultura hispana, su ubicuidad y la aceptación de su idioma se consideran desde esta perspectiva una amenaza para la integridad de la identidad americana. Huntington se pregunta lo siguiente:

¿Would the United States be the country that it has been and that it largely remains today if it had been settled in the 17th and 18th Century not by british protestants but by French,

Spanish or Portuguese Catholics? The answer is clearly no. It would not be the United States; it would be Quebec, Mexico or Brazil.⁵

La inmigración mexicana, y por extensión hispana, se caracteriza aquí con 5 particularidades que la hacen problemática y amenazante. Por una parte está la cercanía de los países que es un incentivo para la inmigración legal e ilegal. Las actitudes y las políticas de inmigración todavía se rigen por imágenes que evocan la historia de la inmigración americana durante la cual los inmigrantes llegaban al país después de largos viajes y de vencer muchísimos obstáculos. Estas actitudes no son vigentes en el caso de México, un país pobre, vecino de EE.UU. y que comparte una gigantesca línea fronteriza con este. Este aspecto de la relación entre ambos es único en el planeta: es la frontera terrestre más extensa entre dos países, uno del primer mundo y otro del tercero. Este aspecto también les permite a los inmigrantes mantenerse en “íntimo” contacto con sus familiares, a diferencia de muchos otros grupos que han sido separados del todo. Por ejemplo, el caso de los cubanos benefició a la Florida, ya que al no poder enviar dinero a sus familias, estos invirtieron en Miami, y la convirtieron en un emporio de negocios con Latinoamérica.

Otro de los aspectos que señala Huntington (Ibíd.) es el porcentaje de residentes latinoamericanos, el cual ha aumentado consistentemente desde los años sesenta. En efecto, la cantidad de residentes en EE.UU. de origen extranjero ha crecido de una manera sin precedentes. Sin embargo, en el lugar que antes ocupaban los inmigrantes europeos y canadienses se encuentran ahora los latinos y los asiáticos. En el año 2000, los mexicanos constituían el 27.6%

⁵ “Serían los Estados Unidos el país que han sido y que en gran medida aun es hoy si hubiese sido colonizado en los siglos 17 y 18 en lugar de por protestantes británicos, por católicos franceses, españoles o portugueses? La respuesta es claramente no. No serían los Estados Unidos; sería Quebec, México o Brasil.”

de la población extranjera en EE.UU., número que superó al de la población afroamericana. Adicionalmente está la concentración regional que ya mencionamos: los mexicanos en el sur de California, los cubanos en Miami y los puertorriqueños en N.Y., estos últimos hacen parte del “Problema hispano”, aunque no son inmigrantes. Al respecto se habla de las tasas de fertilidad mucho mayores que las de los nativos, lo cual genera una gran controversia sobre el efecto de la inmigración en la demografía de las escuelas y gran disgusto de parte de algunos sectores de la población debido a los costos que implica para los estados. Otro aspecto es su consistencia, mientras las inmigraciones desde otros países se redujeron de manera dramática, la inmigración mexicana no muestra signos de disminuir. De todas estas características, la más significativa es la presencia histórica. Los mexicanos son el único grupo inmigrante que puede exigir algún derecho al territorio americano. Los territorios donde hoy se encuentran los estados de Texas, Utah, California, Nuevo México y Nevada, constituyen originalmente la mitad del territorio mexicano y fueron anexados por los EE.UU. después de las guerras de 1835 y 1846. Por ello, los mexicanos sienten que tienen un derecho histórico a estos territorios, donde existe una fuerte identidad nacionalista y da a esta inmigración motivos políticos.

Un aspecto importante son las “irreconciliables diferencias” o incluso el desprecio y el odio de la cultura mexicana por la americana -el desprecio de la cultura americana por la mexicana ya está claro de antemano-. Jorge Castañeda, ex ministro de Relaciones Internacionales de México habló en 1995 de las diferencias entre los valores mexicanos y los americanos, señalando entre ellas la tendencia a posponer o aplazar las obligaciones para “mañana”, la idea de que solo se puede confiar en quien hace parte de la familia, la falta de ambición, iniciativa y autosuficiencia, el desinterés por la educación; la idea de que la pobreza es una virtud y un

requisito para entrar al reino de los cielos. Los altos niveles de la inmigración mexicana representaría el peligro de hacer prevalecer esos valores mexicanos negativos sobre los americanos.

Todas estas circunstancias crean una situación de desventaja para los americanos en general. En algunos casos los convierten en una minoría. Por ejemplo, en la ciudad de Miami, donde el español es el idioma de los negocios y el gobierno. Ante las perspectivas de aceptar una condición inferior o verse obligados a adaptar su cultura a la hispana 140.000 angloamericanos emigraron de la Florida entre 1983 y 1993.

Para el 2050 se calcula que los nativos blancos de origen no hispano serán minoría en los EE.UU. Huntington (Ibíd.) augura una eventual reacción por parte de los nativos contra los hispanos y los negros, en respuesta a lo que puede verse como un tipo de usurpación de los derechos de los nativos, pérdida de trabajo, la “perversión” de su cultura y el desplazamiento de su idioma. Asimismo, ya se ha manifestado el descontento de los blancos no hispanos en estados como California y Arizona, en donde han protestado contra de los beneficios para los inmigrantes, la *acción afirmativa* y la educación bilingüe. El enfrentamiento entre blancos e hispanos podría reemplazar al conflicto entre blancos y negros. Esta nueva organización demográfica podría dar inicio a un movimiento nacionalista blanco muy distinto de los antiguas agrupaciones racistas del sur de los EE.UU., interesado en la preservación de su propia raza y en el fundamento racial de la cultura. Posiblemente el enfrentamiento racial más grande de la historia este movimiento podría denominarse “Nativismo blanco”, “White Nativism”.

En resumen, la inmigración latina es posiblemente el fin del “Melting pot”, el fin del “sueño americano”. Ya hemos visto como se acepta que el proceso de asimilación cultural es el precio a pagar por el “Sueño americano”. Pero, ¿cuáles son los beneficios de la asimilación para los hispanos? ¿Cuál es la ganancia a la cual se accede a cambio de someterse al aplastante dolor de la asimilación? Al respecto Sandoval (1998, pág 201) se pregunta:

¿Are the ideologemes of “the All-American boy”, “The American Way of Life”, and the “American Dream” of upward movility (“Making it big”, “The Bigger The Better”, “The Sky is The Limit” and “Number One”) gratuitously guaranteed to all immigrants? ¿Up to what point do the hegemonic discourses (Television, cinema, Broadway and advertising) stereotype the immigrants rite of passage—arrival, culture shock, psychological adjustment, cultural adaptability, assimilation, success, acceptance? How is the proverbial happy ending in this discourse contradicted when we also take into account the historical experience of “aliens” in the United States that is determined by race, gender and class?⁶

Dedicamos tanto tiempo al análisis de los elementos que rodean la realidad inmigrante, porque, como veremos las dificultades que la inmigración implica y los cuestionamientos que presenta para la identidad cultural del individuo. son determinantes en los contenidos y las tramas planteados en el teatro latino.

⁶ Son los ideologemas del “All-American Boy” , el muchacho puramente americano; “The American Way of Life”, el estilo de vida americano; “El sueño americano, de ascensión social “Lograrlo en grande”, “Entre más grande mejor”, “El cielo es el limite” y “El número uno” gratuitamente para todos los inmigrantes. En que punto los discursos hegemónicos ficticios (Televisión, cinema, Broadway y publicidad) crean un estereotipos acerca del rito de paso de los inmigrantes-llegada, choque cultural, psychological adjustment, adaptabilidad cultural, asimilación, éxito y aceptación? Como se contradice el proverbial final feliz en estos discursos cuando también tenemos en cuenta que la experiencia histórica de los “aliens” en los EU esta determinada por la raza, el género y la clase social?

1.4. Aproximación histórica a la inmigración de mexicanos a los EE.UU.

Los temas relacionados a la inmigración mexicana a los Estados Unidos, a pesar de la preeminencia y la polémica que rodea la creciente interdependencia de ambos países y la relación que los une en cuanto a la necesidad de mano de obra inmigrante, se han caracterizado siempre por una actitud recurrente de mutuo oportunismo económico.

La primera ola de trabajadores mexicanos que entraron a los Estados Unidos empezó en los primeros años del siglo XX. A partir de 1907, la inmigración se inició motivada por las políticas que impedían la entrada de los japoneses en EE.UU., lo cual tuvo como consecuencia la escasez de mano de obra barata proveniente de Asia. Más tarde, el inicio de la Primera Guerra mundial hizo que la demanda de trabajadores aumentara considerablemente cuando Estados Unidos intervino en el conflicto. Después de la guerra se intensificó un sentir *nativista* entre los americanos que llevó a medidas que disminuyeron de la inmigración europea y mexicana. Parte de ellas fue la creación de la U.S. Border Patrol, la policía de la frontera mexicana. A pesar de todo, el gran crecimiento económico de los años veinte continuó estimulando la inmigración en esa década. Pero la depresión de los años treinta detuvo el flujo de inmigrantes mexicanos temporalmente. Adicionalmente, las autoridades federales y locales iniciaron un proceso de deportación masiva que incluyó a muchos residentes legales. Por ende los inmigrantes, en este caso mexicanos, se convirtieron en el chivo expiatorio del creciente desempleo y los cortes en el presupuesto. Los mexicanos también fueron acusados de desplazar laboralmente a los americanos y simultáneamente de vivir de la ayuda del gobierno.

La demanda de trabajadores mexicanos resurgió durante la Segunda Guerra después del ataque de Pearl Harbor. Se inició entonces el programa Bracero por medio del cual Estados Unidos buscaba un acuerdo con México para contratar un gran número de trabajadores que garantizara la producción de los productos agrarios de consumo interno durante la guerra. Ello aseguraba la disponibilidad de los ciudadanos americanos para el combate. El programa Bracero continuó después de la guerra debido a las presiones de los agricultores, a pesar de haber sido

concebido como un arreglo temporal. Se temía una escasez de mano de obra para alimentar la pujante economía de la posguerra. Efectivamente, el número de trabajadores disponibles legalmente era insuficiente y los agricultores empezaron a contratar regularmente mano de obra ilegal. De este modo, la mano de obra mexicana se convirtió en parte fundamental del sistema agrario americano. Pero después de la guerra de Corea, la opinión pública nuevamente se tornó restrictiva y el gobierno respondió con la operación «Wetback» (espaldas mojadas), arrojando cerca de un millón de inmigrantes ilegales, muchos de los cuales fueron legalizados por el Servicio de Inmigración y devueltos a los campos donde trabajaban como jornaleros.

A principio de los sesenta, el naciente movimiento de los derechos civiles hizo que el programa Bracero se viera como una explotación legalizada en detrimento de la condición socioeconómica de los mexicanos americanos. El gobierno decidió entonces desmontar el programa en 1964. Sin embargo, los agricultores ya estaban acostumbrados a la mano de obra barata y la demanda persistía. Para algunos, el final del programa Bracero marcó el inicio del problema de la inmigración ilegal mexicana.

Durante los años veinte se habían instaurado cuotas de inmigración definidas por las razas inmigrantes. Estas fueron eliminadas por la reforma a la inmigración de 1965 (el Hart-Celler Immigration Reform), la cual provocó que, por primera vez, los trabajadores mexicanos tuvieran que competir con trabajadores provenientes de toda latinoamérica. Las condiciones económicas de México empeoraban, al mismo tiempo que la cantidad de trabajadores permitidos en los EE.UU. disminuía. Esto trajo como consecuencia que el número de obreros ilegales en EE.UU. se elevara considerablemente.

Más tarde, la recesión de los años setenta agudizó, mientras que la posibilidad de diálogo entre los dos gobiernos disminuía. La actitud restrictiva volvía a ganar terreno en E.E.U.U. y el gobierno mexicano consideró que no habría ganancia alguna en la decisión de iniciar conversaciones. Se vió como una ventaja para México la posibilidad de exportar su problema de desempleo. Otro de los motivos que impedía las conversaciones era el temor a lo que se llama «linkage», el condicionamiento de acuerdos comerciales a un control más efectivo de la frontera. Esta actitud renuente marcó el inicio de los ochenta.

En 1986 se aprobó el programa de inmigración IRCA (Immigration Control and Reform) sin participación alguna del gobierno mexicano. El IRCA abrió, según muchos, el camino para el enorme y complicado problema de indocumentados que existe hoy. El proyecto de ley dio amnistía a dos millones trescientos mil mexicanos que vivían en Estados Unidos. De igual manera, inició un proceso de fortalecimiento y militarización de la frontera que rompió el patrón de migración circular existente y lo convirtió en uno de permanente estadía. La propuesta de levantar un muro que surgió en la administración de Clinton fue parte de este efecto. Durante veinte años (1965-1985) el número de entradas desde México era similar al de salidas. La militarización de la frontera no ha hecho desistir a los trabajadores indocumentados, sino que los ha hecho desechar la idea de regresar a casa.

Mientras el intercambio comercial con México ha aumentado ocho veces, el presupuesto para la defensa de la frontera ha aumentado diez veces (actualmente tiene un presupuesto de \$1.4 billones) y el número de los oficiales encargados se ha triplicado. En el 2000, un año electoral,

México finalmente decidió abrir las negociaciones sobre inmigración. George W. Bush parecía dispuesto a un acuerdo similar al programa Bracero. Sin embargo, los mexicanos se extralimitaron al pretender solucionar al mismo tiempo la situación de los mexicanos que ya estaban dentro del país. Estados Unidos se negó y después del 9/11, el gobierno perdió interés en el asunto. Es posible que Estados Unidos tenga que resolver sus contradicciones internas en cuanto a la inmigración de trabajadores mexicanos, antes de firmar un acuerdo sustancial al respecto con el gobierno de México.

1.5 Aproximación histórica a la inmigración cubana a los EE.UU.

Al proponer una revisión histórica del proceso migratorio de cubanos a los Estados Unidos, es necesario establecer dos momentos históricos diferentes. Para ello, la caída de la dictadura de Fulgencio Batista en 1959, con el que inicia el fenómeno de la Revolución Cubana, sirve como punto de inflexión para formular dos períodos históricos que delimitan procesos migratorios desiguales.

A pesar del carácter inmigratorio que históricamente mantuvo Cuba hasta el siglo XIX, el fenómeno de la emigración de cubanos hacia los Estados Unidos encontró en ese siglo sus primeros antecedentes, debidos generalmente a contradicciones de orden político. Este contexto se caracterizó durante la primera mitad del siglo por el dominio de la corona española en la isla, que causaba el surgimiento de distintas corrientes ideológicas en lo económico y en lo sociopolítico. Entre ellas surgían algunos anexistas (grupos de hacendados esclavistas quienes veían en la anexión a Estados Unidos la continuación de la esclavitud, como también grupos animados por la democracia cansados de la opresión hispana) e independentistas (quienes aspiraban a lograr la independencia de Cuba).

Esta situación se agravó en la década de 1860, donde el tema político (se intensifican las contradicciones con la corona española) fomentó la salida de cubanos al exterior, concentrándose desde entonces en Estados Unidos, España y algunas regiones del Caribe (Urrutia, 1997). Más adelante, en 1869 y debido a aspectos económicos de la industria y el inicio de la Guerra de los Diez Años, se produjo el desplazamiento de cientos de trabajadores cubanos de la industria del tabaco y clase obrera en general a Estados Unidos. Los cubanos inmigrantes de 1869 se asentaron principalmente en Cayo Hueso (Florida) y ejercieron tanta influencia en la economía de esa región, hasta el punto de que entre 1869 y 1900, la manufactura del tabaco se convirtió en su más importante fuente de ingresos.

De igual manera, durante la primera mitad del siglo XX se identificaron flujos migratorios debido a factores similares. Si bien Cuba había mantenido un carácter inmigratorio debido principalmente a “una búsqueda en el aumento de la fuerza de trabajo mediante la importación de mano de obra especial para labores agrícolas” (Aja Díaz, 2002, pág.2), solo durante la crisis económica mundial de 1929 y el posterior colapso de la producción azucarera comenzó a promulgarse leyes restrictivas para los extranjeros inmigrantes (Ibíd.). Asimismo, durante las décadas de los 20 y 30, los cubanos migrantes hacia los Estados Unidos pertenecían a sectores que buscaban opciones laborales. Solo una pequeña minoría de los emigrantes era de clase media y alta, que buscaba mejores condiciones de vida. «De esta forma emigraron más de 40.149 en la primera década (...) y más de 43.400 hasta finales de los años 30» (Aja Díaz, 2000, pág.14).

Después de los años 40 y 50, el número de cubanos emigrantes se mantendrían en intervalos constantes y el proceso siguió supeditado a la situación económica y política del país, como también a las políticas inmigrantes estadounidenses. Para 1958, la población cubana oficialmente registrada en Estados Unidos rondaba los 125.000 habitantes, incluyendo descendientes (Ibíd.).

Debido a los factores económicos que movilizaron históricamente a los cubanos hacia los Estados Unidos, algunas hipótesis plantean la posibilidad de que el número de emigrantes hacia ese país hubiese aumentado de no triunfar la Revolución. Sin embargo, a partir de los sucesos del año 1959, la emigración de cubanos hacia Estados Unidos cobró matices sin precedentes, visibles en estadísticas y acontecimientos, y comprensible desde perspectivas políticas, económicas y sociales. A partir de ese año, los patrones que habían ayudado a entender el fenómeno de la emigración de cubanos a Estados Unidos cambiaron radicalmente desde el momento en que aspectos políticos y económicos empezaron a jugar un papel central, suscitados por el proceso revolucionario, como la contradicción entre ambos países. Este nuevo periodo sociohistórico cubano le imprimió una importancia trascendental al fenómeno migratorio, manifestándose a partir de 1959 a través de las distintas oleadas. Así, la primera oleada (de 1959 hasta 1962) estuvo constituida por cubanos vinculados directamente con la dictadura de Fulgencio Batista. Según Aja Díaz (2000), “en este período emigran más de 274.000 personas. De estos una parte de los primeros 70.000, lo hacen prácticamente sin mediar trámites migratorios” (pág.16).

Luego del triunfo de la Revolución y como consecuencia del establecimiento de un gobierno socialista, Estados Unidos asumió una política hostil contra la Revolución Cubana como estrategia desestabilizadora. Entonces se aplicó en Cuba una política que se venía desarrollando desde la década del 50 y previamente aplicada a los refugiados húngaros en 1956, la cual beneficiaba bajo la condición de refugiados a los inmigrantes de países socialistas, creándose el Programa de Refugiados Cubanos en 1960. Esta política le ofrecía la categoría de refugiado político a todo cubano que llegase a pisar suelo americano sin necesidad de sustentos legales reales. Los Estados Unidos en los años 60 pensaron que podían derrotar al gobierno de Cuba si la clase más educada y los hombres de negocios se iban de Cuba, entonces el gobierno de Kennedy empezó a promover que se fueran intelectuales y profesionales. De este modo, Kennedy firmó la “Ley de Asistencia a la Migración y a los Refugiados del Hemisferio Occidental» en junio de 1962” (Rodríguez, 2004). Dicho programa tuvo, hasta su conclusión en 1975, un costo de aproximadamente 100 millones de dólares anuales (Aja Díaz, *Ibíd.*).

Sin embargo, a raíz de la derrota de Playa Girón (un fallido intento fomentado por los Estados Unidos y puesto en marcha por exiliados cubanos para derrocar el régimen de Castro) y la Crisis de Octubre en 1961 (conflicto que surgió a raíz del hallazgo de misiles nucleares soviéticos en territorio cubano) los EE.UU. modificaron su percepción de una revolución temporal, procediendo a interrumpir el flujo migratorio legal (que se tradujo en reducción del otorgamiento de visas y la suspensión de vuelos directos entre ambos países). Estas políticas migratorias activaron la llamada “Teoría de la Olla de Presión” (Aja Díaz, 2002, pág. 16), la cual modificó las oleadas migratorias posteriores. Por un lado, se acumuló un potencial grupo de cubanos sin posibilidades de salida por la vía legal y, por el otro, se incentivaban las salidas

ilegales, otorgando el status de refugiado a todo cubano que llegara a territorio americano. Más de 30.000 personas usarían esa vía entre 1962 y 1965 (Ibíd.).

Como respuesta, el gobierno cubano en octubre de 1965 optó por autorizar a los emigrados que quisieran recoger a sus familiares, que podían hacerlo en el puerto de Camarioca, provincia de Matanzas. Esto con el objetivo de interrumpir el flujo de ilegales a los Estados Unidos, lo cual hizo que, en escasos dos meses aproximadamente 2.700 cubanos emigraran a tierras norteamericanas (Ibíd.). Como consecuencia, en diciembre de ese mismo año se iniciaron negociaciones para analizar el problema migratorio, que obligaron a los gobiernos de Cuba y Estados Unidos a firmar un “Memorándum de Entendimiento” (Ibíd.) para organizar el flujo de inmigrantes, incentivado además por la búsqueda en la unificación de familias. Esto permitió la implementación de un puente aéreo que facilitó la salida de más de 268.000 personas (Ibíd.), por medio de los llamados “vuelos de la libertad”, que se efectuarían dos veces al día, cinco días a la semana desde diciembre de 1965 hasta abril de 1973.

Un año más tarde, se firmó en Estados Unidos la Ley de Ajuste Cubano, una ley para ajustar el estatus de los refugiados cubanos a la de residentes permanentes legales de estados Unidos (Rodríguez, 2004, pág. 4), se reafirmó así el trato preferencial de Estados Unidos para con inmigrantes cubanos. Con esta ley los cubanos que llegaron a los Estados Unidos después de 1959 y que hubieran estado en ese país durante un año, podían acceder a un ajuste de estatus, por el Fiscal General como extranjero admitido legalmente. Ser un cubano amparado bajo esta nueva ley significaba poder obtener la residencia permanente en el país al año y un día de haber llegado

y obtener la ciudadanía norteamericana en menos de 3 años, sin importar la vía utilizada para pisar suelo americano.

El puente aéreo establecido, apoyado en la Ley de Ajuste, facilitó la emigración de cubanos durante los años siguientes hasta 1973. Al inicio de los años setenta, Estados Unidos vivió una compleja situación económica que afectó las políticas internacionales del país, lo cual llevó al entonces presidente Nixon a cerrar el puente aéreo en 1973. No obstante, debido a la vigencia de la “Ley de Ajuste cubano”, seguirían los intentos de estos por emigrar ilegalmente. Para finales del año 1978, el gobierno de Fidel Castro promovió un proceso de diálogo con un grupo de cubanos residentes en el exterior, bajo una política de reunificación familiar que allanaría el camino para la próxima oleada migratoria, la cual posteriormente se daría en 1980.

En abril de 1980 cerca de 10.000 cubanos pidieron asilo diplomático en la embajada de Perú en La Habana, con la posibilidad de abandonar el país. La respuesta del gobierno cubano permitió que aproximadamente 125.000 personas emigraran si sus familiares en el extranjero acudían a recogerlos en el Puerto de Mariel, en el noroeste de la Isla. (Aja Díaz, Ibíd.) señala la particularidad de esta oleada con respecto a las otras:

Las 125.000 personas que emigraron en el Mariel, marcaron un cambio en los componentes sociodemográficos de los emigrantes cubanos hacia Estados Unidos. Reflejan a la sociedad cubana de la época, tienen menos familiares en ese país y pertenecen a sectores sociales diferentes al que pertenecían las primeras oleadas. En esta emigración aumentó el componente de personas negras y mestizas. Los nuevos migrantes mantienen vínculos más estrechos con la sociedad cubana y sus prioridades políticas y motivaciones también los diferencian de sus

antecesores. En comparación con las primeras oleadas, el impacto de esta migración fue diferente en Estados Unidos y en especial en el sur de la Florida. No es una emigración tan deseada, ni pertenece a los mismos estratos sociales, por lo que se convierte en un elemento de heterogeneidad social y polarización clasista a lo interno de la comunidad cubana (Aja Díaz, pág. 19).

Lo acontecido aumentó el temor de los estadounidenses ante una inmigración cubana masiva e inadecuada, reacción alimentada también por la calificación del gobierno cubano de “ciudadanos indeseables” a la mayoría de disidentes del Mariel. “En particular, 2.746 emigrantes del Mariel calificarían excluibles por las autoridades norteamericanas para emigrar a Estados Unidos, e incluso fueron encarcelados desde el mismo arribo, debido a sus antecedentes penales” (Aja Díaz, 2000, pág. 20). Como consecuencia, en diciembre de 1980 ambos países iniciaron diálogos sobre temas migratorios por segunda vez, con el objetivo de organizar salidas de cubanos legales y ordenadas. Estas conversaciones duraron hasta 1984, ya que se dificultaba llegar a un acuerdo sobre la forma de seleccionar a las personas excluibles que debían regresar a Cuba. Como resultado, Estados Unidos se comprometió a autorizar una cuota de hasta 20.000 visas anuales para emigrantes cubanos, más una cuota extra entre 6 mil a 7 mil visas para familiares. A cambio, Cuba aceptaría el regreso de los denominados excluibles.

De esta manera, Estados Unidos trazó una estricta política regulatoria con respecto a la entrega de las visas, para impedir que se repitieran las consecuencias negativas de lo sucedido en Mariel en 1980. "La aplicación inflexible de tales normas, permitió que entre 1985 y 1994 solo pudieran entrar legalmente a los Estados Unidos 11.222 cubanos según los Acuerdos Migratorios, de una cifra que debía llegar a las 100.000 personas" (Aja Díaz, 2000, pág. 21). A

su vez, los emigrantes ilegales que alcanzaban a llegar a tierras americanas calificaban por la Ley de Ajuste Cubano vigente. No se tendría registro de un aumento considerable de estas salidas ilegales hasta 1989 y con mayor frecuencia en 1991, en el marco de una fuerte crisis económica de la sociedad cubana.

La cifra de personas inmersas en el fenómeno de las salidas ilegales, entre quienes arriba a Estados Unidos y aquellos a quienes se les frustraba el intento, ascendería entre 1985 y 1994 a 82 500. De ellas más de 60.000 se ubican entre 1991 y 1994, año de la “crisis de los balseiros” (Aja Díaz, 2000, pág. 22).

Esto conllevó a una nueva crisis migratoria en 1994, precedida por el hundimiento del remolcador "13 de Marzo" (ocurrido en julio del mismo año); una embarcación que huía de Cuba con 72 tripulantes y que fue embestida por cuatro barcos equipados con mangueras de agua a presión, dejando 41 muertos incluyendo a diez menores de edad. La presión del fenómeno de las salidas ilegales, y este acontecimiento en particular, obligaron a Fidel Castro eliminar las restricciones fronterizas para este tipo de salidas del país a partir del 12 de agosto de 1994. De esta manera surgió la denominada “crisis de los balseiros”, quienes eran en su mayoría jóvenes con aspiraciones de desarrollo personal, que veían imposible satisfacerlas fuera del territorio cubano. Siete días después el gobierno estadounidense impedía la entrada de los balseiros a su territorio, temiendo reacciones negativas para el sur de Florida para la reelección del entonces presidente Clinton. Asimismo, los cerca de 30.000 balseiros (que no tuvieron derecho a ser considerados como refugiados ni tuvieron acceso a la Ley de Ajuste Cubano) fueron enviados a la base naval de Guantánamo y Panamá.

A raíz de lo acaecido, Cuba y Estados Unidos se sentaron a firmar un nuevo acuerdo con el objetivo de regular las migraciones de forma ordenada y segura. Rodríguez (Ibíd.) resume las conclusiones de dichas charlas de esta manera:

A su vez la parte norteamericana se comprometió a no permitir la entrada a su territorio de los emigrantes rescatados en el mar; y a llevarlos a instalaciones de refugio fuera de los Estados Unidos y a discontinuar su práctica de otorgar la visa provisional a todos los emigrantes cubanos que llegasen a los Estados Unidos por vías ilegales. Se acordó también que se otorgaría otorgar un mínimo de 20 mil visas anuales y se estableció un sorteo especial, por medio del cual se podrían presentar nuevos casos de personas con intenciones de emigrar hacia Estados Unidos. La creación de este sorteo le dio la oportunidad a los Estados Unidos de hacer un estimado del potencial migratorio y de seleccionar, en términos de edad, raza y calificación profesional de aquellos cubanos que deseaban emigrar y a partir del mismo, contar con la posibilidad de escoger entre ellos (pág. 7).

Asimismo, ambas partes se comprometieron a no utilizar la violencia en actos migratorios. Cuba se comprometía a no tomar medidas contra los emigrantes devueltos y a facilitar a su traslado a su lugar de origen. Posteriormente, se firmaría una declaración conjunta en 1995 que aceptaría la admisión de máximo 5 mil visas dentro de las 20 mil sorteadas anualmente para un grupo de los balseros detenidos en Guantánamo y Panamá hasta completar la cifra.

Estas políticas permitirían que desde 1995 hasta 1999, se hayan otorgado más de 95.000 visas para emigrantes cubanos (Ibíd.). No obstante, la vigencia de la “Ley de Ajuste Cubano”

sigue incitando a los emigrantes ilegales intentar llegar a los Estados Unidos por diversas vías (haciendo escalas en otros países o burlando a la guarda costera), aplicándose la política popularmente llamada de “Pie seco/Pie mojado”. Prueba de ello es el reconocido caso de Elián González en el año 2000. A su vez surge un nuevo problema: el tráfico ilegal de personas, que entre 1997 y el año 2000 ha llevado a la Florida cerca de 3.000 cubanos

Desde entonces y hasta 2013, la emigración de cubanos a Estados Unidos se ha producido de una manera regulada y constante, sin presentarse nuevas oleadas migratorias. En enero de 2013 se creó una nueva reforma migratoria que eliminaba las trabas legales (como el permiso de salida) para salir de Cuba. Ello supuso una nueva oleada migratoria, pero los costos de visas y boletos para salir de Cuba eran extremadamente altos (el boleto aéreo más barato a México cuesta más de 300 dólares) en un país en donde el salario promedio es de 20 dólares al mes. No obstante, la reforma provocó que más de 250.000 cubanos realizaran viajes al exterior (Diario de Cuba, 2014).

2. EL TEATRO MEXICANO Y EL TEATRO CHICANO EN LA ACTUALIDAD

En las últimas décadas, la ciudad de Chicago (Illinois) se ha convertido en el epicentro del desarrollo de expresiones teatrales chicanas, debido a su afluencia de habitantes latinos. Según un censo del año 2000, en el condado de Country, que incluye la ciudad de Chicago, aproximadamente el 20% de la población es latina (Castro Urioste, 2007). Por lo tanto, podemos proponer una aproximación al teatro chicano actual desde su actividad en esta ciudad.

Desde su aparición, el teatro chicano en los Estados Unidos se ha desarrollado como parte de un proceso de construcción de identidad latina en constante gestación. Este tipo de teatro emplea en sus presentaciones tanto el inglés como el español, siendo este último marginado por razones lingüísticas, condición que se manifiesta, entre otras formas, por la ausencia de estudios académicos y la falta de nominaciones a reconocimientos.

Al respecto, en Chicago han surgido diferentes instituciones e iniciativas culturales chicanas, como el Museo Mexicano de las Bellas Artes, el Centro Cultural Latino de Chicago, el Instituto Cervantes; periódicos como *Hoy* (antiguo *El Éxito*), *El Otro* y *La Raza*; además de algunas revistas y semanarios culturales y otras manifestaciones culturales. En este contexto, a partir de los años noventa aparecieron en Chicago distintos grupos teatrales, como el Teatro Aguijón, el Teatro Vista, el Teatro Luna, Cuerda Floja, Repertorio Latino, entre otros. Surgieron con el propósito de vincularse con su tradición latinoamericana al movimiento teatral que normalmente tiene lugar en Chicago. Como características generales de este teatro, podemos mencionar la repetida presencia de un personaje que insiste en ser escuchado mientras su voz es

negada, la elaboración de personajes y situaciones asumidas como típicas de la tradición latina y el tratamiento de la puesta en escena como un laboratorio de lo transnacional (Castro Urioste, 2007).

La constante de estas obras al presentar un personaje ignorado mientras intenta hacer escuchar su voz, puede constatarse en ciertas producciones entre 1999 y el 2003. Un ejemplo claro es la obra *Aurora's Motive* (1999) del Teatro Vista, escrita por Jaime Pachino y dirigida por Edward Torres, Esta puede interpretarse como una historia de voces silenciadas que luchan por ser oídas, donde “la protagonista no aceptará la limitación y luchará para que su voz sea oída en público, pues cree que, al ser escuchada por toda la sociedad, su existencia será plena” (Castro Urioste, 2007, p.78). Sin embargo, cuando empieza a expresar sus sentimientos y a disentir con su madre, aparece la censura.

De igual manera, en *Horas de encuentro* (de Emilio Huerta), presentada por el grupo “Cuerda Floja” en el Teatro Agujón en el año 2000 se refleja esta idea cuando al inicio de la obra Riego, el criminal invade la casa de Laura, un espacio que consigue controlar mediante la violencia, logrando que su voz sea oída. Posteriormente, en el 2002, el Teatro Agujón presentaría un díptico compuesto por *El Rescate* (del colombiano Jairo Aníbal Niño) y *Un Misterioso Pacto* (del mexicano Oscar Liera). En ambos, la acción se desarrolla en habitaciones personales, aisladas de las reglas de la sociedad y en las cuales se establecen nuevas relaciones de poder. En estas obras se representa a gentes marginales que consiguen ser escuchadas solo durante el momento que dura el acto. En *El Rescate*, observamos a un hombre poderoso raptado por otro marginado, manifestando de alguna forma un acto de revancha y la oportunidad del

captor de contarle su vida al individuo de clase alta. Por su parte, en *Un misterioso pacto* se relata el encuentro entre Samuel, un homosexual de mediana edad, y un joven delincuente. Este último manifiesta su marginalidad por su soledad y la carencia de una familia, expresándolo además en distintos diálogos, mientras que Samuel busca esconderla al relatar la historia de un hermano inexistente.

En 2002, el mismo Teatro Aguijón montaría *La Casa de Bernarda Alba*, de Federico García Lorca, dirigida por Marcela Muñoz, y que es una de las obras más representadas en español en los Estados Unidos. Esta obra aborda temas como la imposición de un poder absoluto. Al año siguiente, el Teatro Luna presentó *Kita y Fernanda*, la historia de dos mujeres latinas criadas en Estados Unidos. Esta obra muestra una imagen de la comunidad latina como entidad no homogénea, al reflejar las diferencias de clase y razas, además de los cuestionamientos a la identidad inmigrante.

Otra característica general del teatro chicano es el empleo de signos que remiten a una identidad latina tradicional, expresada a través de personajes, situaciones, modos de hablar y hasta movimientos corporales (Castro Urioste, 2007). Pieza clave para ejemplificarlo claramente es *Zoot Suit* (1978), de Luis Valdez. En ella se recrea la figura del *pachuco* como signo que representa la cultura chicana. Su vestimenta, el Zoot Suit, otorga identidad al grupo.

De igual forma, esto puede apreciarse en *Johnny Tenorio* (2002) del Teatro Aguijón, la cual retoma el mito de Don Juan y lo relaciona con el Día de Muertos, mostrando un constante

vaivén del presente al pasado, haciendo énfasis en las tradiciones como parte de nuestro presente y nuestro futuro.

Otra obra importante que recrea el tema de la identidad es *Electricidad*, de la autoría de Luis Alfaro, presentada en el Primer Festival de Teatro Latino en el Goodman Theatre de Chicago. En ella se muestra el reclamo de Electricidad, quien cree que su padre ha sido asesinado por su madre. En *Electricidad* se recuperan figuras típicas por medio de algunos personajes para representar identidad. Al final, la protagonista satisface su revancha con la cual pretende proclamar una identidad, pero quedando totalmente sola. “Estas obras indagan en la cuestión de la identidad a partir de personajes y/o situaciones que son asumidas (o presentadas) como parte de las tradiciones de lo latino” (Castro Urioste, 2007, pág. 85).

Como tercera cualidad del teatro chicano señalaremos la construcción de un contexto teatral panétnico en las producciones latinas de Chicago (Castro Urioste, 2007). Para una mejor comprensión del concepto de panetnicidad, Castro Urioste (Ibid.) acude a la investigación de Ricourt y Danta en Queens, New York:

Los elementos que construyen la panetnicidad latina en Queens son cuatro: la lengua, la concentración geográfica de latinos de diversas nacionalidades, la clase (el estudio se basa en una población de clase trabajadora), el género (son las mujeres y no los hombres quienes interactúan con más frecuencia construyendo esa identidad). Para los investigadores la panetnicidad latina es un fenómeno creado estrictamente en los Estados Unidos, que combina las costumbres y relaciones traídas de los países de origen con nuevas formas de interacción generadas en el territorio norteamericano. (pág.85)

En el teatro inmigrante latino de Chicago se da el encuentro no solamente de distintos sistemas semióticos, sino también la interacción de varias identidades latinoamericanas las de los actores y dramaturgos nacidos fuera y las de los formados en los Estados Unidos. Esta práctica cultural transnacional es la que genera una identidad panétnica. Esta panetnicidad se refleja en el teatro y en los procesos relacionados a la gestión cultural. Es el caso de la edición de la revista *Contratiempo* antes mencionada, en la cual participan mexicanos, argentinos, dominicanos, etc. Lo mismo sucede con los jurados y participantes del premio literario John Barry, los eventos organizados por el Instituto Cervantes, por el Museo Mexicano de Bellas Artes, el Festival de Teatro Latino o el Chicago Film Festival. Para Castro Urioste (Ibíd.) “Toda puesta de teatro latino en Chicago (o casi todas, para no correr riesgos) se convierte en una expresión transnacional” (pág. 87). Como ejemplo, este autor peruano alude a su obra *Perversiones*, escrita en el 2005 junto al argentino Eduardo Cabrera y dirigida por la colombiana Marcela Muñoz, cuyo elenco contó con actores de diversas nacionalidades.

De igual modo sucedió cuando el Teatro Agujón montó en 2004 *Bodas de sangre*. lo cual significó una latinización de la obra de García Lorca, debido a la variedad y fuerza de acentos. El mismo grupo teatral presentó en 2006 *Yerma*, también de Federico García Lorca. En ella la “latinización” se hace observa tanto en el montaje como en la asimilación de signos y alegorías de la obra misma. Otro ejemplo es *Los Invasores* del grupo Tecolote, escrita por el chileno Egon Wolff, la cual, en su montaje fue adaptada al contexto inmigrante latinoamericano, Ello se observa entre otros aspectos, en el cambio de título (*El Muro*, en referencia a los conflictos fronterizos), la inserción de parlamentos en inglés que atestigua un grupo social

bilingüe y que ubica la obra en Estados Unidos (Ibíd.). Así, en el teatro latino se construye una identidad panétnica que revela preocupaciones en las comunidades latinas inmigrantes diferentes a las idiosincrasias nacionales de sus países.

Por otra parte, la producción de los autores cubano-americanos está determinada —y también alienada— por la relación entre estos y el “establecimiento” cubano de Miami. “The Miami Cuban Stablishment” ejerce su censura sobre ellos, condenándolos por sus ideas liberales o de izquierda (relacionadas, muchas veces, con la revolución castrista a la cual detestan). Por otro lado, según Dalleo y Machado Sáez (2007), paradójicamente encontramos el hecho de que la tradición literaria latina en E.E.U.U. muestra una orientación política liberal que defiende los derechos civiles: “The civil rights legacy” (el legado de los derechos civiles): “La respuesta de los escritores actuales (a este callejón sin salida) es entonces buscar modos de afiliación política que no sean simplemente reducibles a ideologías pro o anticastristas” (pág. 162).

Estos autores recurren a escenarios situados en espacios ajenos a Miami y a los Estados Unidos a una época anterior a las migraciones de 1959. De esta forma cuestionan la noción de autenticidad cultural cubana centrada y localizada geográficamente en Miami y opuesta al régimen de Fidel Castro. Tal es el caso de Nilo Cruz, primer latino en ganar el premio Pulitzer en la categoría drama, con su obra más conocida *Anna in the tropics*, producida en 2003. En ella, el autor busca referirse a la identidad latina apropiándose de una tradición: la de los lectores en las fábricas de la comunidad, proveniente de los indios taínos. Esto puede interpretarse como un apego a las raíces; la representación de un pasado de la comunidad latina situado en los Estados Unidos. Cruz sitúa su obra en Ybor, Tampa alrededor de la primera inmigración cubana que

llega a los Estados Unidos al final del Siglo XIX, cuando alrededor del diez por ciento de la población dejó Cuba huyendo de las guerras de independencia. Se trata de una comunidad prerrevolucionaria en los Estado Unidos situada en “The Capital of the North American Clear Havana Cigar Industry”, donde los personajes de la obra cuestionan a Miami como a la dueña del título de “Little Havana” argumentando que en Ybor city ellos están “trying to create a little city that resembles the one they left back on the island”⁷ (Dalleo y Machado, 2007, pág.164). El lugar histórico se asume como un espacio metafórico en el cual es seguro formular cuestionamientos sin incurrir en una crítica directa y corrosiva contra el establecimiento cubano de Miami. Crítica que podría resultarle no solo contraproducente sino peligrosa, tal como Nilo Cruz lo explica a Emily Mann en una entrevista. Cruz reconoce que el miedo que inicialmente le producía una eventual confrontación con la comunidad cubana al principio lo llevó a la autocensura: “When I started writing, I was terrified about writing about Cuba, because the subject matter was so controversial in this country. I was in Miami doing international [...]” (Dalleo y Machado, 2007, pág.163). Vemos entonces que “Ana en el Trópico” cuestiona estereotipos de la identidad cubano-americana. Así mismo, cuestiona ideas anticolonialistas sobre el papel del “lector-intelectual” o del artista como intelectual y agente del cambio social. Un concepto que hace parte de la identidad literaria latina en Norteamérica desde sus inicios.

⁷ Intentan crear una ciudad que se parezca a la que dejaron en la isla.

AUTORES

A continuación se presentan datos biográficos de los autores seleccionados, se incluyen sus inclinaciones políticas, rol como autores y su producción dramática.

Dolores Prida. (1949 – 2012)

Judith Weiss dice que la vida de Prida fue, al igual que su obra, una conjunción de lo excepcional y lo común en la experiencia de los latinos en EE.UU. Prida nació en Caibarién, municipio costero localizado al norte de Cuba. Su padre llegó a Miami escapando en un bote luego de la revolución del 59. El resto de la familia llegó dos años después sin recurso alguno y lo primero que Prida hizo fue llamar a un tío para conseguir cincuenta dólares y mudarse a Nueva York.

Después de llegar a Nueva York y encontrar trabajo en un la cocina de una pastelería, Dolores Prida es promovida a la parte administrativa y empieza a editar el periódico de los empleados. De esta manera encontró su vocación. Prida afirmaba que siempre tuvo el deseo de escribir y contar su historia “The need to say who I am, where I come from and what makes me tick has been there all along”. Desde su infancia, siempre estuvo interesada en la literatura: escribió poesías, periodismo y cuentos desde una temprana edad. “I love writing and I am an avid reader but for writing you don’t need a diploma is not like being a dentist”. No en vano, la cultura de las telenovelas hizo parte importante de su obra. Ella identificó su infancia como su propia telenovela, debido a las constantes aventuras extramaritales de su padre y al carácter

sometido de su madre: “Mi mother, who is now dead, was the tipical latina mother, the martir type, and my father, who is a very handsome man, was the Don Juan of the small town. And my mother a new so there was a soap opera every other night. I always said “I’m not going to be like my mother” because I saw her suffering, being a victim. I would have kicked my father out. Sometimes you gain strenght from weakness”.

Aunque nunca asistió a la universidad y su único contacto con ella fueron algunos cursos de literatura en la escuela nocturna de Hunter College, su trabajo le mereció un doctorado en literatura entregado por Mount Holyoke College. Se convirtió así en una de las pocas escritoras latinas en recibir este tipo de distinción. Su carrera fue algo fuera de lo común y, al mismo tiempo, representativa de la experiencia hispana en EE.UU., abordando todos los aspectos del trabajo literario. Prida fue estudiante (y “collage drop-out”), periodista, crítica, autora de guiones para cine y televisión, poeta, directora de teatro, administradora, editora de revistas de circulación masiva, traductora y directora de publicaciones para la Asociación de las Artes Hispanas. Su éxito y capacidad de adaptación fueron extraordinarios. Dolores Prida escribió en español para cine y televisión, incluyendo comedias de situación, pilotos para series de televisión, películas educativas y documentales. Recibió distinciones como jurado o asesora literaria para grandes teatros en ambas costas.

Su acercamiento al teatro se inició tarde, ya que en Caibarién la experiencia más cercana al teatro era dos salas de cine. La primera obra teatral a la que asistió fue durante su estadía en Manhattan y el primer musical que vio fue “West Side Story”. Seis años después de su arribo a EE.UU., empezó su trabajo teatral con el grupo “Teatro Popular” en Manhattan. Antes de

escribir obras, trabajó en la parte técnica de la producción encargada de la escenografía y las luces. Con esta compañía, Dolores Prida buscaba un teatro popular con el cual la gente pudiera identificarse, y encontró un estilo de teatro que trascendía las pretensiones elitistas que caracterizan al teatro latinoamericano, en el cual la experiencia teatral solo era accesible para las clases altas, debido a su tendencia hacia lo intelectual y a la vanguardia artística. Parte de ello se refleja en la selección de temas políticos, mezclar el inglés y el español constantemente en las obras. Por otra parte el hecho de ser una mujer y ser bicultural está presente en las obras desde “Beautiful señoritas” (1977), pasando por “Botánica” (1991) hasta “Casa Propia” (1999). “My intention as a writer is to explore, in many different ways our being her [...] Being from a different culture trying to fit in or not to fit in. How other people see us how we see ourselves” (Weiss, 1999, pág. 4).

Dentro de esta exploración del tema de la identidad inmigrante están, como ya mencionamos, los temas políticos de sus obras: identidad femenina en “Beautiful Señoritas” (1977); las opciones culturales a las cuales se enfrentan los jóvenes inmigrantes que han pasado por las aulas americanas en “Botánica” (1991); el desplazamiento social debido al aburguesamiento de los barrios populares en “Savings” (1985); el conflicto psicológico al interior de la mujer inmigrante en “Coser y Cantar” (1981); la indiferencia de la cultura de la televisión ante el colapso de la humanidad en “Pantallas” (1986) y la lucha de las organizaciones comunales para conseguir apoyo para sus programas en “The Beggars Soap Opera” (1979).

Durante la época del estreno de “Botánica”, trabajó como escritora independiente y redactora de discursos para el comisionado de la ciudad. Durante el estreno de “Casa Propia”,

trabajaba para las revista “Latina” y “Allentales” con el proyecto pregones de Allentown (1994), y su obra musical “Hola Ola” habría sido montada en 1996 por el Tribeca Performing Arts Center. Además de su actividad teatral, Prida ejerció junto a la nueva generación de latinas como editora y jefe de la revista “Latina”. Al respecto aducía que las latinas de hoy disfrutan del boom de su cultura, la cual les ofrece un horizonte de posibilidades que no existían treinta años atrás. A pesar de ello, también existen muchas jóvenes de las comunidades latinas que, aunque tienen la oportunidad y han recibido becas en grandes universidades fuera de Nueva York, nunca logran sus metas porque no consiguen adaptarse y funcionar fuera de su contexto social. Esta situación que se ve reflejada en la obra “Botánica”.

Dentro de algunos proyectos inconclusos aparece una obra sobre un grupo de profesionales latinas pertenecientes a una nueva generación con oportunidades y poder adquisitivo, llamada “Latinas in Power Sort Of”. “Four Guys Called José and a woman called Maria”. Es una obra sobre de las mejores canciones latinas de los años cuarenta y cincuenta que Prida definió como un proyecto comercial. Otros proyectos son “Patos”, la tragedia de una familia cubana con un hijo muriendo de sida; “The Saxophone Man”, un musical desarrollado en Intar bajo la dirección de María Irene Fornés, y “Electric Maraca”, sobre un restaurante cubano con pretensiones de club nocturno. Sobre ellos Prida comentó: «All those projects are still in the back burner. The issues they address are still dear to me. My theater always has reflected our Latino reality – I don’t think that’ll ever change».

Luis Valdez. (1940)

Luis Valdez nació el 26 de junio de 1940 en Delano (California), en el seno de una familia de granjeros inmigrantes que llegaron a EE.UU. tras la Revolución Mexicana. A pesar de que sus años en la escuela primaria se veían interrumpidos por los traslados de la familia según las cosechas, se las arregló para tener una exitosa experiencia escolar. A los seis años vio cómo una profesora utilizaba bolsas para fabricar máscaras de papel maché para una obra de teatro. Esta experiencia lo transformó para siempre. A los doce años ya había desarrollado un interés por el teatro de títeres y montaba shows para vecinos y amigos. Aún en la secundaria, aparecía con regularidad en un programa de televisión local; luego entraría al San Jose State College, donde su interés por el teatro se mostró completamente. Su primera obra “The Shrunken Head of Pancho Villa”, fue montada por el San Jose State College en el año 1964. Tras graduarse ese mismo año, trabajó con The San Francisco Mime Troupe antes de fundar el Teatro Campesino el cual, bajo su dirección, estuvo dedicado a representar la explotación de los campesinos y a promover los intereses de la unión de trabajadores de la uva por medio de la creación colectiva y de la presentación de comedias cortas llamadas “actos”.

La fundación del Teatro Campesino en 1965 fue la iniciación de la carrera profesional de Valdez. Surgió durante “la huelga de la uva” en la ciudad de Delano, California. Fue una manera de promover el apoyo al sindicato United Farm Workers of California (UFWOC) liderado por Hugo Chávez. Estaba basado en la construcción colectiva de “actos, pequeñas escenas bastante improvisadas que presentaban las constantes humillaciones a las que eran sometidos los trabajadores huelguistas por los “esquiroles”. Los “actos”, al decir de Valdez, nacieron

hambrientos de la realidad. Todo lo relacionado con el diario vivir de los huelguistas era tema para “actos”.

At the other end of the political spectrum, the Huelga march to Sacramento in 1966 was pure guerrilla theatre. The red and black thunderbird flags of the UFWOC (then NFWA) and the standard of the Virgen de Guadalupe challenged the bleak sterility of Highway 99. Its emotional impact was irrefutable. Its political power was somewhat less (Valdez, 1990, pág. 8).

En 1967 Valdez decidió expresarse libremente y de manera individual, con un nuevo teatro exento de los compromisos generados por el sindicato, los cuales pesaban más que el compromiso con la parte artística del grupo. Cuando se dio cuenta de que el sindicato era fuerte y capaz de sobrevivir por su cuenta decidió ampliar los alcances de su dramaturgia, “quería hablar de la guerra de Vietnam, las condiciones de vida en el Barrio, la discriminación racial” (Valdez, 1990). Con estos antecedentes políticos, Valdez estaba consciente de cuál era la audiencia a la que iba dirigida su obra. Valdez llamaría a esta nueva audiencia “la raza” o “a gente”. Este público incluiría por igual a la clase trabajadora, a la primera generación de la clase media hispana y a los estudiantes hijos de esta. Que por primera vez, está en capacidad de enviar a sus hijos a la universidad.

El crítico Jorge Huerta ha acuñado el término “mechicano” para denominar a esta nueva audiencia. La palabra es la fusión de mexicano y chicano y sugiere una alianza entre clases y comunidades para vencer el racismo americano. Mechicano remite a una clase trabajadora que sufre las mismas consecuencias del racismo que los indocumentados. Pobreza alienación, explotación en las guerras, manipulación de parte del gobiernos, ignorancia en las escuelas e injusticia en las cortes. Este término ha estado presente por generaciones en este contexto pero

no se conoce su exacta procedencia. Se asume que se originó en las mismas comunidades que denomina, para definir una nueva identidad que no será ya ni mexicana ni angloamericana. Con frecuencia se emplea el término chicano para diferenciar a los mexicano-americanos de la clase media del trabajador raso chicano o, en otras palabras, al “asimilacionista”, del activista político. El término chicano es todavía considerado por muchos americanos de ascendencia mexicana como sinónimo de gente común de bajo estrato social.

La idea de Valdez fue convertir a esta audiencia en activistas políticos y, aprovechando el descontento por su marginalidad en un sistema esencialmente anglosajón, construir a partir del teatro, un nuevo nacionalismo que se sustentara en ideas políticas de identidad y diferencia. Su estrategia artístico política consistía en rechazar las estrategias asimilacionistas y utilizar los estereotipos culturales ya establecidos, pero reconfigurándolos y afirmándolos en un nuevo sentido positivo.

Entonces las obras escritas después de la UFWOC se basaban en personajes que negaban su identidad cultural para así mezclarse efectivamente en el gran “Melting Pot”. Estas obras llevan a la conclusión de que el chicano ideal debe mostrar una conciencia política que presente una sustitución activa a la asimilación.

Otra meta de Valdez tenía que ver con la promoción del nacionalismo cultural: la necesidad de una autorepresentación. Durante la campaña por los derechos civiles y después del año 65, los chicanos ya no aceptarían pasivamente su propia definición por parte de los medios a partir de estereotipos raciales sino que lucharían por una justa y digna representación en la

escena social. Aparece posteriormente, la imagen del “Pachuco” en su obra *Zoot Suit* como parte de la manifestación de ese ansia de autorepresentación. Más adelante nos ocuparemos del análisis de esta obra.

Ya independiente, Valdez decidió explorar temas chicanos que iban más allá del trabajo en el campo: aspectos complejos de identidad en contextos urbanos. Como director se tomó la libertad de crear un grupo de actores, ya no solo comprometidos con una única causa y con un solo estilo. Durante ese mismo año, Valdez escribe su obra “Dark Root of a Scream”, una especie de drama que denomina “mito”. Este mito en particular condena la guerra de Vietnam contando la historia de un organizador de la comunidad chicana que se ve obligado a morir en la guerra, cuando debía permanecer en el barrio luchando por los intereses de la comunidad. El soldado muerto representa al mismo Valdez que se negó ir a Vietnam: «I refused to go to Vietnam [...] but I encountered all the violence I needed on the home front: people were killed by the farmworker’s strike» (Arte Público Press, 1992).

En 1968, el grupo de teatro de Valdez fue premiado con un Obie, el galardón más alto para un teatro fuera de Broadway. Luego vendría su segundo mito, al cual denominó “Bernabé”. Este se basa en la idea de que en cada pueblo hay un tonto o un “loquito” quien en este caso, está enamorado de una figura alegórica, la Tierra, y quiere casarse con ella. La Tierra es presentada como la “soldadera”, una mujer que sigue y apoya las tropas durante la revolución mexicana de 1910. La figura de la Luna, hermana de la Tierra, es caracterizada como un *Zoot Suiter*, en lo que sería la primera exploración de este personaje por parte de Valdez. Bernabé, el “loquito” del pueblo, dice a la audiencia que los chicanos no solo tienen una historia de lucha, sino que son esa

lucha. Así como en el año 1970 Valdez ya planteaba esta declaración sobre lo que es el chicano en su relación con la tierra, a nivel colectivo creaba con su grupo la obra “Soldado Razo”, un complemento de “Dark Root Scream” la cual, aunque se basa en el mismo tema, lo hace desde un punto de vista distinto. Según Valdez, el acto, en este caso “Soldado Razo”, mira al chicano “desde los ojos del hombre”, mientras que el mito muestra al chicano “desde los ojos de Dios”. Con esto se refiere a una mirada a través de la filosofía maya, la ciencia, el arte y la religión. De esta manera “Soldado Razo” cuenta una historia que termina con la inevitable muerte del soldado, mientras que “Dark Root of a Scream” empieza con la muerte del soldado, analizando sus causas desde una perspectiva mítica.

En 1971 Valdez empezó a trabajar desde San Juan Bautista (California), la cual se convertiría en el hogar permanente de su compañía. Allí se interesa por los corridos mexicanos, adaptando las historias de estas canciones al teatro. Un cantante interpretaba las canciones, mientras los actores representaban la historia y le añadían diálogo. Esta fue la base de la exitosa producción “La Carpa de los Rasquachis”. La pieza sigue a un personaje del estilo de Cantinflas durante su emigración cruzando la frontera de los EE.UU. y todas las humillaciones subsiguientes hasta su muerte. El estilo combinó elementos del acto, el mito y el corrido. Fue el apogeo del teatro pobre de Valdez, basado en los espectáculos mexicanos de principios de siglo conocidos como las carpas, las cuales se caracterizaban por múltiples roles con cambios mínimos de vestuario y escenario. Huerta (1992) plantea que, en un esfuerzo por definir su filosofía neo-maya, Valdez compuso el poema “Pensamiento Serpentino”, en el cual describe al teatro chicano como un reflejo del mundo. El poema define una manera de pensar que determina el contenido de la dramaturgia de Valdez en evolución. «Teatro eres el mundo y las paredes de los buildings

más grandes son nothing but scenery». Este autor señala cómo el poema nos presenta la filosofía maya “In Lak Ech”, que traduce como “Tú eres mi otro yo” (You are my other me).

You are my other me
If I do harm you,
I do harm myself
If I love and respect you,
I love and respect myself.⁸

Esto significa para Huerta que, aunque el escritor señala las muchas injusticias cometidas contra los chicanos en los EE.UU., pide y sabe que su gente es capaz de una respuesta no violenta: «Valdez creates a distinct vision of a cosmic people whose destiny is finally being realized as chicanos who are capable of love, rather than hate, action rather than words» (pág. 10).

En 1981 Valdez compuso el melodrama de 1905 “Rose of the Rancho”, escrito por David Velasco. Inspirado en esta experiencia, escribiría “Corridos” en 1983 y después su obra “¡Bandido!”. Posteriormente, a partir de su nueva relación con Hollywood, escribió su obra “I don’t have to show you no stinking badges”, sobre la vida de una exitosa familia de extras. Estrenó esta última obra con gran éxito en Los Ángeles y después iría a San Diego y La Florida. En 1987 Valdez dirigiría su película “La Bamba” y ese mismo año adaptaría “Corridos” para el

⁸ Tu eres mi otro yo
Si te hiero
me hiero a mi mismo
si te amo y respeto
me amo y respeto a mi mismo

Canal PBS con el título “Corridos: Tales of Passion and Revolution”. De esta manera ganaría el Peabody Award a Mejor Programación.

Siempre interesado en la acción política, Valdez ayudó a fundar el Latino Writers Group con el fin de presionar a los estudios para que produjeran películas escritas por latinos. El libreto, afirmaba Valdez, es el principio de todo. «The embryo is the screenplay —he said—. The embryo in fact is what is written on the page. This is where you begin to tell the difference between a stereotype and reality» (pág. 13).

3.3 Nilo Cruz

Nilo Cruz, quien nació en Cuba en 1960, es el autor más joven de los incluidos en este estudio. Cuando era un niño y hasta los nueve años su padre, quien era un oponente del gobierno comunista, estuvo en prisión por tratar de dejar la isla. Cuando finalmente fue liberado la familia emigró a los Estados Unidos. Allí se instaló en el barrio de Miami llamado “La pequeña Habana”.

Nilo empezó a actuar y dirigir cuando tenía veinte años. Estudió teatro en el Miami Dade Community College. Cuando se mudó a Nueva York conoció a la escritora Maria Irene Fornés quien lo recomendó a un profesor de la Universidad de Brown, donde eventualmente se graduaría del programa de maestría en 1994.

Nilo volvió a Florida en el 2001 como escritor en residencia del Nuevo teatro de Coral Gables. El año siguiente escribió “Ana en el trópico” cuyo éxito la llevó a ser presentada en muchos teatros a nivel nacional. En el 2002 este trabajo lo hizo merecedor del Premio Pulitzer por Drama. Después de este reconocimiento “Ana” abrió en Broadway y se presentó muchos meses con gran éxito. Después sería nominada al Tony en el 2004.

Además de su trabajo artístico, Nilo ha sido docente de prestigiosas universidades incluyendo Brown, Yale y la Universidad de Iowa. Su trabajo lo ha convertido en uno de los dramaturgos más respetados de nuestro tiempo y ha llevado por primera vez a obras de teatro latinas a hacer parte del canón del teatro americano. Abriendo así el camino para dramaturgos y escritores por venir.

4. *COSEY Y CANTAR* (1981) DE DOLORES PRIDA

Otra de las obras que hemos escogido, también cuestiona los estereotipos sobre la latinidad. Se trata del trabajo de la dramaturga cubana Dolores Prida *Coser y cantar*. Esta obra describe el conflicto interior de una mujer puertorriqueña, quien intenta negociar su identidad cultural hispana ante los requerimientos de la sociedad americana. La obra es una respuesta a la pregunta acerca de lo que sucede a un individuo que se resiste a entregar por completo su pasado, su historia, sus costumbres, su cultura; a sucumbir en la completa aculturación y que propone una nueva identidad bilingüe o trata de establecer un acuerdo entre las dos culturas.

“She” y “Ella” son representadas por dos actrices, pero realmente se trata de dos partes de la misma mujer: su ser hispano y su naciente ser americano. Es tal la dimensión del dolor producido por el proceso de asimilación, que la persona se ha partido en dos mitades que luchan entre sí por el control de su relación con el mundo. Ella y She, que significa ella en inglés, comparten un apartamento nuevo dividido en dos; están culturalmente enfrentadas. Cada uno de estos espacios ha sido dispuesto por la autora con múltiples objetos que poseen un valor simbólico. De cada lado del escenario hay un sofá. El lado de ella es desordenado: está cubierto de maquillajes, revistas femeninas y guías de televisión, además de una vela, una figura de la virgen de la Caridad, un par de maracas y una concha de caracol. El área de She tiene un poco más de orden, además está llena de revistas, libros y periódicos. Su mesa de noche tiene un frasco con lápices y esferos. Se alcanzan a ver una raqueta y un par de patines. She está vestida con ropa deportiva, lo cual constituye una referencia a la ética de trabajo protestante y al “Time

is Money” (el tiempo es oro). Por el contrario, ella viste un kimono corto de color rojo símbolo junto con el maquillaje, de aceptación de su cuerpo como objeto erótico para los hombres.

Los objetos personales de Ella poseen un contenido simbólico cultural. Son la conexión con un pasado, con una historia común, y además con rituales religiosos con música africana y caribeñas. Los objetos en la mesa de She señalan sólo hacia ella misma. She es la “All American Girl”, la muchacha puramente americana: «Clean, self-controlled, self-reliant, efficient, fast, aggressive, industrious, dedicated, goal oriented, motivated, status seeking and social climbing» (Sandoval, 1989, pág. 204).

En el inicio de la obra, Ella canta y baila al son de un bolero, She se levanta alterada y apaga la música de Ella. Desde allí se inicia un conflicto entre el esfuerzo del ser la parte anglosajona de Ella/She por silenciar o eliminar a la parte latina, una confrontación entre los dos egos de Ella/She. She intenta imponer “The American Way”, “El estilo de vida americano”, sin entender de donde viene Ella, cuál es su pasado, sin intuir un mundo dejado atrás, constantemente tratando de devaluarla y subyugarla. Mientras que en algunos momentos los dos egos se enfrentan, en otros confluyen alrededor de recuerdos y sensaciones específicas.

Sin embargo, y a diferencia de las perspectivas que analizadas en páginas anteriores, Ella/She no es solo una víctima pasiva de unas realidades sociales, como ha sugerido el análisis de Svich (2007), la experiencia de EE.UU. no es solo negativa, a pesar de ser enormemente dolorosa y, por supuesto, la latina no es una cultura sin atributos como sugiere Huntington (2004) en el artículo que analizamos antes. Paradójicamente, el contacto de She con la cultura

dominante es el factor que le permite a Ella tomar conciencia de su identidad sociocultural e histórica. La afirmación de la identidad étnica de Ella depende de la existencia y el enfrentamiento con She.

Dolores Prida no es ingenua en sus planteamientos. A través de la situación de sus personajes señala los estereotipos culturales, a la vez que los utiliza como una *caricatura* para dejar en claro que ambas culturas tienen puntos de vista acertados y erróneos, y que ambas poseen pros y contras, aspectos constructivos y destructivos.

En “Coser y cantar” vemos cómo las mujeres hispanas descubren y disfrutan la nueva libertad que les ofrece la sociedad americana, pero al mismo tiempo, se debaten ante la herencia de valores tradicionales que aún existen en su interior, al seguir intacto el cordón umbilical que las une a sus países y comunidades. El lado conservador de sus existencias está representado por sus familias y comunidades que exigen la preeminencia de la autoridad colectiva sobre la libertad individual y la autodeterminación. Al mismo tiempo insisten en imponer un conjunto de valores anticuados y reaccionarios que chocan con las actitudes modernas e individualistas del contexto americano.

4.1. La dramaturgia de Dolores Prida.

Dolores Prida es una de las más importantes autoras del teatro hispano contemporáneo en los Estados Unidos. Pertenece a una generación híbrida proveniente del Caribe, México y Suramérica. A pesar de tratarse de una generación progresista, aún se encuentra muy cerca de sus orígenes culturales. Es una característica de su obra: la cercanía con el folklore (la fiesta) y la

cultura popular. Sus elementos literarios, personajes y lugares resultan familiares; en ellos son importantes el humor, la música y diversos elementos tomados de los medios, la publicidad, las noticias, la política, la tradición oral y otras fuentes de la vida diaria de sus personajes potenciales que son similares a su audiencia. Desde esta perspectiva podemos considerar como característicos de su obra la doble referencia a lo excepcional y a lo ordinario. La autora es a la vez una figura particular y representativa de los hechos, la literatura y la experiencia de los hispanos en EE.UU. Los temas de sus obras resultan familiares y cercanos a los escritores latinos de su generación.

Weiss (1991) señala que el trabajo de Prida se encuentra en el límite entre el teatro “Off-Broadway” y el entretenimiento masivo. Sus obras tratan problemas comunes a la mujer latina y al mismo tiempo temas relacionados con la ambigüedad que sienten los inmigrantes hispanos en EE.UU. Esta ambigüedad es un tema primordial de la obra de Prida, y *sigue siendo uno de los problemas más importantes de la vida hispana en los EE.UU.* Las generaciones de inmigrantes se han integrado parcialmente al sistema pero el proceso de transculturación está aun vigente. Los hispanos han dejado su huella en la sociedad angloamericana, pero esta a su vez los ha marcado y su propia identidad latina se ve cuestionada continuamente. En los personajes de sus obras existe la idea o el sentimiento de no pertenecer a ningún lugar; de haber sido desarraigados. Aunque sus personajes son neoyorquinos que consideran a Manhattan su hogar, constantemente se ven cntados por la idea de ser extranjeros, «se mueven en la ambivalencia personal de ser parte del “melting pot”, pero al mismo tiempo ser el otro» (Weiss, 1991, pág. 10). Además de esta tensión personal está la tensión de grupo, que surge de la coexistencia con otras razas y lenguas. Esta problemática es presentada y casi idealizada en la obra *Savings* (1985), en

la cual los personajes son representantes de las culturas puertorriqueña, cubana, judía, negra e italiana. Weiss (Ibíd.) observa que el quehacer artístico y el trabajo intelectual hispano está definido por un grado de compromiso social mucho mayor al existente entre los artistas e intelectuales americanos. A pesar de que algunos lo niegan la mayoría de los artistas hispanos siente «a certain ethical and moral responsibility towards their community» de allí que sus obras sean más la voz de un grupo social que la expresión de unas preocupaciones estéticas individuales.

Como se observa en algunos apartados de este trabajo, este hecho proviene del papel de los creadores de origen latinoamericano, un contexto en donde —tradicionalmente— el intelectual-artista es la voz de la comunidad y juega un papel crítico y de conciencia social. El encuentro de esta tradición con el medio comercial americano, lo que implica la tentación de fama y fortuna a cambio del «catering down of one's political expression, social consciousness and group identity» (pág. 12).

El tema de la conciencia de clase está también presente en las obras de Prida. Este hecho reside en la importancia que la conciencia de clase tiene en la comunidad hispana inmigrante, a pesar de que esta característica se aprecia menos entre la segunda y tercera generación. Específicamente entre la comunidad inmigrante cubana de primera generación las diferencias socioeconómicas son causa de discriminación. De igual forma menciona la experiencia hispana de las clases inmigrantes que se ven forzadas a aceptar trabajos y posiciones sociales por debajo de los que originalmente disfrutaban en sus países. Los personajes de Dolores Prida son siempre los individuos menos privilegiados o las personas socialmente responsables. Estos personajes,

quienes con frecuencia se encuentran alienados debido a la separación de su cultura nunca asumen una actitud de odio o amargura ante el mundo. Las obras siempre presentan una perspectiva de profunda seriedad a pesar de todo el humor que hay en ellas: «When there is anger or bitterness it is directed most often at the accomplices in the exploitation of their own people» (pág. 13).

Los personajes de “Botánica” (1991) otra de las obras de Prida, también se debaten en esa ambivalencia entre los ideales de su país adoptivo y las herencias y tradiciones de su país de origen. Estas últimas representadas por la tienda de hierbas medicinales que la familia de Milagros espera que ella herede y continúe. El mundo angloamericano está representado por la radiante imagen de New Hampshire en donde Millie acaba de graduarse y por el Chase Manhattan Bank donde empezará a trabajar dejando atrás la vida del barrio. Al final de la obra Millie entiende que le es imposible dejar atrás del todo sus raíces y se compromete con la preservación de la sabiduría ancestral sobre el uso de las hierbas, por medio de un sistema computarizado. La obsesión del personaje de Pepe el indio con la desaparición del búfalo «Don't let them kill your buffalos» y la explicación de Rubén, el amigo de Milagros, “When they kill our buffalos, we'll be reduced to tribes locked into reservations” identifican a la cultura latina con los nativos americanos y señala el peligro de su eventual desaparición o aniquilación. Al final Millie reafirma su lealtad étnica diciendo “my buffaloes are not for sale” al agente de bienes raíces que se esfuerza por organizar un nuevo vecindario burgués.

Después de la negación inicial de Milagros por sus orígenes étnicos, representado en el cambio de su nombre a Millie y en el rechazo de la celebración con “pasteles” en su graduación,

su amigo Rubén la persuade de lo absurdo e inapropiado de su actitud. Le explica que es en la aceptación de los conceptos contradictorios e híbridos de sus dos culturas en donde se encuentra la clave de su identidad latina y bicultural. “What do you mean? We are from here. It’s what we are: from here and from over there. That mixture. It’s not how other see us or treat us. It does how see ourselves, how we feel...For me, “being from here” is, well... it’s mango and strawberries, alcapurrias y pretzels. Yemayá and the Yanquees [...] Chase Manhattan and Changó [...]”

Por otro lado, y además del análisis de problemas relacionados con la experiencia hispana en Estados Unidos, encontramos en la obra de Prida la apropiación y adaptación ecléctica de elementos de la cultura popular. Para la creación de su obra “Pantallas” se apropia del contexto de la telenovela latinoamericana. La obra cuenta la historia de tres actores que envejecen olvidados después de haber sido famosos, en el marco del desastre nuclear. Las obras “Savings” y “Beautiful señoritas” giran en torno de un reinado de belleza, un contexto específicamente latinoamericano por la importancia de estos eventos en la cultura popular hispana.

Así como encontramos elementos mediáticos como los reinados de belleza y las telenovelas, encontramos otros de la cultura tradicional como sus hibridaciones, la música popular, proverbios y santería que se mezclan con “a more convencional naturalism characteristic of the newer latino drama (“Our lady of the tortilla”, “Union City Thanksgiving”) and of course, of the Latin American drama with the most popular appeal from comedy to melodrama” (Weiss, 1991, pág. 13). Esta autora señala que, por el carácter de las escenas (su velocidad, su tono y el lenguaje que emplea), este teatro es similar a la narración empleada en las

transmisiones de televisión, y que el hecho probablemente viene de la búsqueda del medio más efectivo para llegar a la audiencia. Búsqueda que resulta recurrente en la ambigüedad del teatro de Prida. Otro elemento es el humor, utilizado para tomar una distancia crítica frente a los temas tratados “the most tender and subtle humor is reserved for relationships within the social group, be it the matrifocal family of “Botánica” or the close knit community of “Savings”, it suggests the perspective of the insider standing outside the group and looking on it with affection” (Ibíd. pág. 14).

La televisión está presente como lenguaje y discurso en la forma narrativa, en el rápido ritmo de las escenas, en las temáticas escenificadas en la telenovela o en el reinado de belleza. En “Beautiful señoritas”, el evento televisivo por excelencia, los personajes tomados de la televisión como Charo y Carmen Miranda y la narrativa masiva donde se reafirman los estereotipos de género que hacen parte de las vidas, los deseos y aspiraciones de estas reinas de belleza. También está en el centro del conflicto de la obra “Pantallas”, en la cual se explora un humor negro distinto a la sátira que encontramos en “Beautiful Señoritas”. “Pantallas” se sitúa en el desastre nuclear, su tema se gira en torno a la decadencia de los actores de telenovela, que recluidos en una casa de playa sufren el más serio inconveniente que les ha causado el desastre, la transmisión de la señal de televisión se ha interrumpido debido a la caída del sistema eléctrico. La televisión apagada ocupa el centro de la escena y las improvisaciones de los actores que tratan de producir su propia telenovela conforman el tejido de la obra. “Prida is not ridiculing the soaps however, but poking gentle fun at them and at their veteran actors, much as she does with family” (Weiss, 1991, pág. 14).

Además de un humor satírico, el lenguaje popular y los personajes de la cultura popular latinoamericana, un tema clave y recurrente con valor simbólico en la obra de Prida es la comida. Por ejemplo en “Beautiful Señoritas”, lo femenino se identifica con múltiples alimentos que, a la vez, simbolizan el trópico con fines humorísticos y de profunda crítica social, en la cual se cuestionan los tradicionales estereotipos de género. Aparecen Miss Chili Tamale y Miss Conchita Banana, que siguen el consejo de la partera al principio de la obra “You have to smile to win. A girl with a serious face has no future” (Weiss, 1991, pág. 24). “A smile for all occasions, a smile to survive”. Ellas simbolizan la requerida disposición de la mujer como objeto de consumo. Son, al mismo tiempo, una crítica al estereotipo de la pasividad y la conformidad habitualmente identificado con el género femenino. Al mismo tiempo, las piñas, papayas, bananas y plátanos crean el estereotípico ambiente tropical tanto como las preocupaciones políticas presentes a través de los personajes que, como la guerrillera y la señorita Comon Wealth, crean un contexto de identidad latina.

De manera similar la presencia de la comida presenta un valor simbólico en “Coser y cantar”. La mitad hispana del personaje central, que recibe el nombre de “Ella”, se identifica con las engordantes y grasosas comidas del trópico, mientras que la mitad americana prefiere y promueve la comida sana, los suplementos vitamínicos y el deporte. En la obra “Savings”, las bodegas que venden alimentos latinos son reemplazadas por el restaurante de comida sana “Tutti Tofutti”, en una manifestación del aburguesamiento, en la que una identidad cultural expulsa a la otra y se vuelve exclusiva en el barrio “Yuppie food is not presented as the healthy rival of cholesterol like in the earlier play, but rather as a malignant growth that replaces the old residents source of nourishment” (Ibid. pág.15). En “Botánica”, los pasteles de cerdo simbolizan el

rechazo de Millie por su identidad latina, por sus orígenes y su familia. El solo olor de los tamales de cerdo habría podido destruir el falso equilibrio que permite a Millie sobrevivir en el mundo “Wasp”, lleno de prejuicios raciales de sus compañeros de clase. Pero a costa de estos, Millie ha aprendido *a sobrevivir por medio de la negación de sus raíces*. El rechazo de los pasteles se convierte en el rechazo a su familia, a la cual miente acerca de la fecha de su graduación, ocasionando así el colapso de su abuela Geno.

4.4. El lenguaje en las obras de Dolores Prida.

Una de las características más importantes en la obra de esta autora es el uso alternativo del inglés y el español en lo que popularmente se conoce como Spanglish. Las obras imitan la manera de hablar de los latinos en EE.UU. particularmente en situaciones familiares o informales más no en espacios académicos o profesionales.

Esta alternancia de lenguajes se consideró, por mucho tiempo, indigna de atención y estudio por parte de los académicos en las ramas de la psicología, la sociología e incluso la lingüística. Se consideraba —y aún hoy se considera—fuera de los espacios especializados, como un accidente o una anomalía del discurso bilingüe, que muestra la incompetencia de un individuo para comunicarse correctamente en dos idiomas. Esta manera de hablar se conoce en lingüística como “code-switching”, que significa literalmente “intercambio de código”. En su tesis sobre el cambio de código en relación con *estatus y solidaridad* en la obra de Dolores Prida, Sheri Anderson (2004) afirma que los individuos bilingües que se expresan cambiando el código en sus conversaciones, son considerados incapaces para finalizar una idea en el lenguaje principal empleado por los interlocutores en la conversación. Se trata entonces de una mezcla

arbitraria de los lenguajes a disposición del hablante bilingüe. Uriel Weinreich (citado por Anderson, 2004) en un trabajo clásico sobre el encuentro de dos idiomas, descarta el intercambio de código como un comportamiento irregular: «The ideal bilingual switches from one language to the other according to appropriate changes in the speech situation, but not in an unchanged speech situation and certainly not within a single sentence» (pág. 19). Este ambiente adverso en la academia descartó que el nuevo lenguaje se convirtiera en un cambio de código como fenómeno digno de estudio. Además, existía un prejuicio por parte de la academia en contra de las comunidades del suroeste de los EE.UU. que no eran consideradas de importancia. Cuando finalmente se empieza a estudiarlas se presta atención sólo al lenguaje de los nativos norteamericanos y no al español.

Con respecto a las obras de Dolores Prida, Feliciano (citado por Anderson, 2004) afirma:

Prida's characters, even those born here, suffer the multiple conflicts of the immigrant. Uprooted from their native lands, they search their cultural history to define themselves as individuals and as Latinos. All her characters are bilingual, but instead of linguistic reconciliation, their spanglish (and codeswitching) reveals physical and psychological displacement (pág. 35).

La cantidad de instancias en las cuales se da el cambio de código, en las obras de Prida, implica que espectador debe entender el español para estar en condiciones de aprender el significado de las interacciones entre los personajes. y por consiguiente, el sentido de la obra como un todo. De esta manera las obras estarían concebidas especialmente para una audiencia bilingüe. Es posible entender la acción principal y la historia sin tener conocimiento de los dos idiomas pero se pierden así muchos matices culturales y los matices de sentido y profundidad.

Los cambios de código que se dan dentro de la oración pueden ser entendidos gracias al contexto. Pero no funciona lo mismo con los cambios que se producen por fuera de la oración y que incluyen pasajes completos en español, con el léxico regional y en inflexiones culturales significativas. La letra de las canciones en las cuales se apoya el montaje de las obras musicales está en su mayoría en español y, de no entenderse completamente, podrían perderse importantes transiciones e ideas.

4. ANA EN EL TRÓPICO (2002), DE NILO CRUZ

4.2. El legado de los derechos civiles.

“Ana in the tropics” surge del interés de Nilo Cruz en la tradición cubana de leer novelas en las fábricas de tabaco. Además de la una intención inicial de Cruz de escribir una obra sobre José Martí. Martí trabajó como lector en las factorías de tabaco de Tampa durante los años 1800 y esta labor hizo parte de sus esfuerzos independentistas. Sin embargo, Cruz se dio cuenta que de esa forma resultaría una obra demasiado compleja, excesivamente histórica y con tanta información, que hacía imposible su escritura. Entonces decidió representar, en lugar de la lucha por la independencia de Cuba, el “brink of change”, que surgió con la Depresión cuando los lectores fueron los primeros en ser despedidos de las fábricas. Para Dalleo y Machado (Ibíd.), este detalle demuestra el nivel de autocensura aún presente pero también el deseo de ir más allá de la división creada por la Revolución para rescatar una herencia política centrada en el caribe a través del personaje de José Martí Quien, aunque no aparece como personaje en la obra, a través de la figura de El lector, si está presente en la narración.

Para Dalleo y Machado (2007) es importante la figura del lector en la obra porque une a “Ana in the Tropics” con la tradición literaria neoyorquina del legado de los derechos civiles, y muy particularmente, con los poetas que estos críticos han escogido en su obra “The Latino Canon and the Emergency of the Postsixtie’s literature” para periodizar la época de los sesenta. Uno de estos poetas es Jesús Colón con la obra “A Puertorrican in New York and other sketches”

(1961), en la cual aparece también la figura del lector. A Colón se le identifica con “The politically progressive author” (Esta obra fue uno de los primeros trabajos literarios de un autor puertorriqueño en inglés). Otro poeta es Pedro Pietri, del emblemático “A Puerto Rican Obituary” (1973), que ejemplifica el sentir de la literatura latina de los sesenta y setenta en los EE.UU. Así como en “Ana in the Tropics”, en el poema de Jesús Colón existe también la figura del lector que en este caso hizo parte de la infancia del autor. Colón (1961) plantea una clara correspondencia entre el artista y el intelectual desde el punto de vista político. En ese poema, Colón (1961) intenta corregir los estereotipos y las falsas valoraciones acerca de los puertorriqueños, que son difundidos por la prensa neoyorquina: “Invariably this treatment harps on what is superficial and sentimental, transient and ephemeral, or bizarre and grotesque in puertorrican life – and always out of context with the real history, culture and traditions of my people”. Colón (1961) afirma que su deber es contrarrestar estas equivocadas representaciones con la descripción de “our International Outlook, our solidarity with the struggles of other peoples [...] the deep tradition of striving for freedom and progress that pervade our daily life”. Con esto queda claro que la literatura tiene una misión heroica que permite al autor anticolonialista trabajar por el progreso de su gente e ir a la vanguardia de amplios movimientos sociales.

La idea de Colón de una misión política de la literatura viene de su propia infancia, la cual vivió en las cercanías de una fábrica de tabaco en Cayey. El poema presenta la figura del lector que lee mientras los trabajadores enrollan los cigarros. Al igual que en “Ana”, su posición es privilegiada y centralizada. Ya veremos más adelante como particularmente en “Ana”, este hecho tiene resultados trágicos y resulta central para la tensión dramática. En el poema de Colón queda claro que el lector —y por extensión el autor— no pertenece a la clase trabajadora, sino

que se trata de un aliado intelectual de estos. Su mensaje es de una solidaridad que trasciende las clases sociales.

Is the lector who introduces Jesus to Cervantes, Zola, Balzac, Hugo and Marx. Colón marvels at the cigar makers who hardly knew how to read and write, discussing books like Zola's "Germinal", Balzac's "Pere Goriot" and Kropotki's Fields, Factories and Workshops during the mild puertorrican evenings in the public square (Dalleo y Machado, 2007).

Por otro lado, el poema de Pedro Pietri describe la vida de los inmigrantes puertorriqueños en Nueva York como una torturante opresión que los quiebra en partículas diminutas (Pietri, 1973, pág.18). A pesar de que los protagonistas están convencidos de que el trabajo duro los llevará a la liberación y a la superación social, les resulta imposible romper el ciclo de pobreza y explotación. En parte, porque no les ha sido posible desarrollar una conciencia acerca de su propia lucha, lo cual les confina al silencio y a la confusión. "Puertorrican Obituary" (1973) plantea entonces una llamada urgente a la acción política y asume las condiciones que definen el rol del poeta en la sociedad. Son prioridades: el rechazo a la sociedad y a la cultura del consumo americanas, el fin del autoengaño del inmigrante acerca de su propia situación y la organización del pueblo para luchar contra la explotación. Entonces queda definido que el poeta-lector-intelectual entiende la problemática del pueblo, pues ha vivido y observado la situación y escuchado las historias de los inmigrantes. El poeta posee un nivel de entendimiento del cual el pueblo carece. Esta cualidad le permite guiarlo hacia la liberación.

Este punto de vista es típico de la literatura anticolonial del Caribe en los cincuenta y sesenta, y sigue aún vigente en el período pos sesenta de la literatura latina en los EE.UU., en el cual se escriben "Coser y cantar" y "Ana in the Tropics". La orientación política del poema con

un texto explícitamente político, la plataforma del partido de los “Young Lords”, un programa de trece punto anunciado en el año de 1969 durante la huelga sanitaria en Manhattan, en la cual se realizó la toma de la iglesia metodista española, en donde Pedro Pietri lee por primera vez el poema “Puertorrican Obituary”. Los Young Lords exigen en ese documento la liberación de Puerto Rico, la autodeterminación para todos los latinos y, eventualmente, la liberación de todas las gentes del tercer mundo. Los Young Lords se declaran socialistas y reafirman su solidaridad con los demás pueblos del mundo en su esfuerzo antiimperialista. Se refieren a su esfuerzo por la liberación del pueblo en estos términos:

Aunque nuestra gente ha sido aleccionada por la televisión, la radio, los periódicos, to oppose people in other countries fighting for their freedom “ahora” our people won’t relieve anymore in ataques y mentiras porque ha aprendido quien es realmente el enemigo. (Pietri, 1973, pág.)

La idea de que el poeta posee una comprensión o un entendimiento privilegiado es parte fundamental de su capacidad para despertar al pueblo de su letargo. La manera como se refieren a su gente como a “ellos” (“They”) y su grito de “despierta boricua” los coloca a la vanguardia y, a la vez, los separa del pueblo. Para Dalleo y Machado Sáez, la indecisión entre las ideas de distanciamiento y propiedad que implica la frase “nuestra gente” (“our people”) demuestra la ambivalencia de la posición anticolonialista. Así como Jesús Colón (1961) delinea su proyecto social en “A Puertorrican in New York and Other Sketches”, Pedro Pietri (1973) lo hace en “Puertorrican Obituary”. En él se muestra como el escritor tiene responsabilidad sobre “las esperanzas y los deseos de la gente” (pág. 23). Mientras este pueblo aparece privado de la capacidad para comprender sus circunstancias y las condiciones de su existencia. En el poema de

Pietri ellos nunca se enteran de que en realidad son una gente hermosa (“beautiful people”). Deben ser alertados, educados y sus ojos deben permanecer abiertos a las verdades que la ideología capitalista les ha ocultado, en parte a través de la educación formal y en parte por medio de las industrias culturales (“the way to learn” and “Hollywood rewrites history”). En “A Puertorrican in New York”. Esta imagen del intelectual es la misma presentada en publicaciones de la Escuela de Frankfurt, como “Dialectic of Enlightenment” (1944), de Horkheimer y Adorno, y “El Hombre unidimensional” (1954) de Marcuse; según las cuales, el intelectual debe resistirse a la tentación de la “corrupta” cultura de masas para poder ver la desigualdad y explotación que existe en la sociedad y que es el objeto de esta cultura masiva. Es decir la creación de una verdadera conciencia (Dalleo y Machado,2007)

Estos son los fundamentos de la tradición literaria latina de los derechos civiles desarrollada en Nueva York. “Ana in the Tropics” entabla un diálogo con esta tradición por medio de la figura del lector-intelectual que como personaje surge del interés inicial de Nilo Cruz por escribir una obra acerca de José Martí y la revolución. “Ana” se concentra en la manera como la comunidad de la fábrica se ve afectada por la decisión del lector de leer la novela “Ana Karenina”. Aquí se refleja la idea que mencionamos anteriormente acerca del intelectual como fuerza que despierta al pueblo. En el caso de “Ana”, se trata de una liberación espiritual de las pasiones tanto como de una liberación de los trabajadores como fuerza política: “The lector is accorded the privileged position of facilitating the psychological and economic liberation of the factory masses through his act of Reading” (Dalleo & Machado, 2007, pág. 165). Pero en este sentido, la obra de Cruz ha hecho analiza la función de la producción cultural, la cual no es solo poseída y administrada por la clase dirigente, sino también “consumed and engaged by members

of the working class”, quienes a pesar de no saber leer ni escribir, son capaces de familiarizarse con la literatura, al punto de que esta transforma dramáticamente sus existencias.

Indeed Cruce’s play implies that the masses must take ownership of the process of Liberation because the role of the lector as a cultural mediator is disappearing; it is no longer economically feasible because of industrialization and violent rejection by certain subgroups of factory workers (Dalleo y Machado, 2007, pág. 165).

De esta manera Juan Julián encuentra su posición amenazada por las ideas de Cheché, el medio hermano del dueño de la fábrica y dueño en parte de ella, quien considera a la mecanización del proceso de manufactura de los cigarros como condición indispensable para la supervivencia del negocio. Juan Julián considera esta medida como una afrenta personal de Cheché y tiene razón en ello, ya que el ruido de las máquinas ahogará la voz del lector. Por otra parte, las máquinas no solo impedirán a los trabajadores seguir las lecturas, sino que la nueva velocidad del proceso acabará con el tedio y transformará el estilo de vida de los trabajadores, de manera que el papel de la literatura en la fábrica será cuestionado radicalmente, ya que la lectura de obras literarias *no contribuye en nada al objetivo de acelerar la producción de la fábrica*.

«Cheché’s critique of the lector’s lack of purpose reflects the challenges of modernization to the role of the intelectual» (Ibid, pág,168). Cheché representa, además de la necesidad o la inevitabilidad del progreso, a una clase social de cubanos americanos que ha sido ignorada por el proceso social de la Revolución; un grupo social que no es considerado audiencia potencial de las enseñanzas del Lector. Esta clase social es el equivalente del actual establecimiento cubano

de Miami que, como ya hemos mencionado, es el antagonista de los autores literarios no claramente anticastristas, como Nilo Cruz.

Cheché no aprecia a los lectores y, como lo explican los demás personajes, no entiende el porque de leer historias a los trabajadores. Para él, los lectores se oponen a la modernización de las fábricas sólo para proteger su posición de privilegio y superioridad. Para Juan Julián su labor en la fábrica es la de informar y educar a los obreros a quienes ve como vasos vacíos, es decir en un papel completamente pasivo. “Aún más problemática es la inhabilidad del lector para entender el verdadero asunto en juego; los celos de Cheché” (Dalleo & Machado, 2007, pág. 166). Tan fatídico resulta este hecho que al final de la obra el Lector es asesinado por Cheché. Es así como “Ana” señala el peligro que representan las comunidades alienadas en el proceso de “iluminación” o despertar del proletariado. Para Juan Julián, Cheché no es parte de la audiencia de sus lecturas: por el contrario, es considerado parte de la clase dueña de los medios de producción; una persona que no participa potencialmente en la revolución o en movimientos políticos para el progreso del pueblo. Al mismo tiempo, Cheché es excluido de la participación total en la clase dirigente, ya que no posee suficientes acciones de la fábrica y es sólo nominalmente parte de la familia propietaria (como el recientemente descubierto medio hermano de Santiago). Esto lo convierte en víctima de una doble alienación que al final lo llevará a reaccionar violentamente contra el Lector.

Este personaje marginalizado y violento es quien más se asemeja al establecimiento político de Miami como silenciador potencial de la voz del lector intelectual. El fin de la tradición de los lectores es ocasionado también por la modernización de los medios de

producción y por la reacción violenta de los elementos de la sociedad que han sido excluidos de los proyectos políticos progresistas. “Ana” se refiere al silenciamiento de la voz de los lectores en los años veinte como una metáfora alusiva a los cambios que ocurrirán en el periodo posterior a los años sesenta. La obra lamenta la pérdida de la voz pública del intelectual quien es deslegitimado junto a los géneros tradicionales por la ubicuidad de los nuevos medios de comunicación. Estos convierten su trabajo social en la esfera pública en irrelevante cuando no ilegítimo y antítesis de la modernización tecnológica.

5. *ZOOT SUIT* (1979), DE LUIS VALDEZ

La obra se basa en los sucesos acaecidos en Los Ángeles durante los veranos del 42 y el 43. En relación con esto, en agosto de 1942, la policía de Los Ángeles usó el asesinato de José Díaz como una excusa para arrestar e interrogar a más de 600 mexicanos entre adultos y adolescentes. La policía los acusó de pertenecer a una banda criminal y se organizó un juicio colectivo, en el cual 17 de los jóvenes fueron encarcelados ilegalmente por asesinato. El juicio se llamó “The Sleepy Lagoon Trial”, por el sitio donde sucedió el asesinato de José Díaz el verano de 1942. En el verano del año siguiente se dieron los *Zoot Suit Riots*, que se reconstruyen en la obra de Luis Valdez con el enfrentamiento entre los miembros de la marina americana y los pachuchos en las calles de Los Ángeles.

Se dice que el nombre *Zoot Suit Riots* es un “error”, ya que para los testigos, fue evidente que los militares iniciaron los disturbios, la violencia y la destrucción, atacando y, en muchos casos, violando a todos los hombres vestidos de *Zoot Suit*. La prensa tuvo un papel central; fueron los periódicos los que acuñaron el nombre *Zoot Suit* y lideraron una campaña contra los pachuchos, utilizando su poder de definir las arenas sociales donde ellos actúan y, al mismo tiempo, unirse al estado en la violación de la justicia legal.

En la obra se destaca la presencia de la prensa como medio masivo organizador de la discriminación social, la familia hispana inmigrante de clase media baja y la banda o la pandilla (*the gang*). La obra se desarrolla alrededor de la figura del pachuco quien es en varios sentidos, es más importante para el autor que la narración misma de la verdadera historia de los *Zoot Suit Riots*. El personaje del pachuco hace un gran énfasis en su manera de vestir, la cual constituye su estilo y la parte visible de su identidad.

Zoot Suit es usualmente entendida como el punto culminante del trabajo de Luis Valdez en su primera etapa (del 65 al 75) esta etapa coincide con el inicio de las luchas por los derechos civiles y no de manera accidental. Esta obra es una evolución de los inicios del autor con El Teatro Campesino, cuyo interés iniciaría la lucha por la dignidad y los derechos de los trabajadores hispanos inmigrantes y nativos del suroeste americano.

Para muchos, la creación y producción de *Zoot Suit* fue el inicio del mainstreaming del teatro chicano por Valdez. La obra fue producida por el Center Theater Group de Los Ángeles, un gran teatro regional, y al mismo tiempo por el Teatro Campesino, al cual Valdez nunca

abandona por completo. La obra fue un gran paso en pos de una expresión individual que Valdez había evitado cuando trabajó en obras de creación colectiva con el Teatro Campesino.

Con *Zoot Suit*, la relación entre Valdez y esta compañía cambiaría, ya que ahora tiene la oportunidad de escribir para otro tipo de actores latinos y no latinos de Hollywood y dispone ahora de un talento no siempre sincero, pero más amplio que lo obligaría a ampliar su visión teatral. Ahora puede explorar cualquier tipo de teatro, ya no predeterminado como antes por un talento con frecuencia limitado. La premier de *Zoot Suit* fue en Los Ángeles el 30 de julio de 1978. El teatro presentó para un lleno completo los once meses que duró su temporada. Muy distinta fue la reacción del público en Nueva York, en el cual se presentó únicamente un mes. Sin embargo, cuando abrió en Manhattan el 25 de marzo de 1979, se convirtió en la primera obra chicana en presentarse en Broadway. Más adelante vendría su adaptación para el cine por parte de Valdez en 1981. La versión cinematográfica fue elegida como la mejor película en el Festival de Cine de Cartagena en 1982 y fue nominada al Globo de Oro como Mejor Película Musical, al igual que lo fue su éxito “La Bamba”.

5.1. Resumen y estructura de la obra.

La estructura de la obra es más importante para Valdez en *Zoot Suit* que para los autores de las otras dos obras que nos ocupan en este estudio. En “Ana in The Tropics”, por ejemplo, se presenta una narración más lineal. Igualmente, “Coser y cantar” se desarrolla en una serie de escenas secuenciales. *Zoot Suit* no tiene una secuencia temporal ordenada cronológicamente, sino que se desarrolla hacia delante y hacia atrás en una serie de flashbacks y saltos al presente. En parte como una estrategia del autor quien, junto con los personajes, resguarda la información

sobre los sucesos de la noche de la muerte de José Williams en el Sleepy Lagoon. Tal es la justificada desconfianza de los pachuchos por el sistema de la justicia americana. Después que han transcurrido once escenas de la obra, nos damos cuenta que, como público, tampoco somos dignos de esta confianza, porque ninguno de los personajes o las conversaciones nos da los detalles de lo sucedido y solo hasta las declaraciones de Della en el juicio nos enteramos. El prólogo, en el que el Pachuco se prepara para la escena frente al público, nos permite darnos cuenta de la importancia que esta obra tiene para la historia el aspecto y la apariencia de este. Ello nos ayuda a intuir que esta obra que nos contará, ante todo, una especie de acertijo acerca de sí mismo. Por eso lo vemos vestirse en silencio y luego preguntarnos «¿Qué miran?», y nos dice un poco lo que va a pasar más adelante:

¿Qué le watcha a mis trapos ese? ¿Sabe qué, carnal? Estas garras me las planté porque vamos a dejar caer un play, ¿sabe? (Cruza al centro de la escena, desfila sus ropas...)

...Nel, ¿sabe qué?, usted está muy verdolaga, como se me hace que es puro square (Valdez, 1992, pág. 25).

Después de este planteamiento de su superioridad ante el público y por ende, ante la sociedad que le rodeaba en su época, el Pachuco sale de su personaje y rompe la cuarta pared para dirigirse al público en perfecto inglés. Este monólogo nos presenta al Pachuco como educador en el sentido Brechtiano. Aquí el Pachuco nos dice que esta obra es fantasía y realidad, ya que él es una fuerza que obvia toda documentación. Un ser mítico, burlón, aterrador; un precursor de revolución o tal vez un chiste. Es la fantasía secreta de todo *vato* ponerse un *Zoot Suit* y vivir el mito como mejor pudiera. El Pachuco es un ser existencial porque era un actor en la calle a la vez profano y reverencial (Valdez, 1992, pág. 26).

Cuando en la primera escena comienza la acción, los actores aparecen bailando en una fiesta de barrio en los años cuarenta. Los vestidos de las mujeres son llamados “pompadours” y los hombres, por supuesto, visten *Zoot Suits* o “tacuches”. El Pachuco está presente y dirige el baile cantando en inglés y en español; las parejas responden en coro. Se trata de la Banda de la Calle 38, liderada por Henry Reina, un muchacho de aspecto indio, de 21 años de edad que baila con su novia Della Barrios, de 20 años. La Banda Downey, rival de la 38, entra en escena por la izquierda y pronto su paso de baile se convierte en un reto para la 38. El reto se hace efectivo cuando el líder de la banda Downey empuja a Rudy, el hermano de Henry. El Pachuco rompe la tensión cantando y la acción se funde con la segunda escena “The Mass Arrests”, “Los arrestos en masa”, cuando una redada de la policía llega a la fiesta. Esta escena representa los arrestos de 300 jóvenes en la ciudad de Los Ángeles en agosto de 1942. El autor hace que los personajes reciten los titulares de los periódicos que cubrieron los eventos de la época:

The Lineup: «Death Awakens Sleepy Lagoon (Breath)

LA Shaken by Luurid “Kid” Murder».

Boys in the Lineup: Police Nabs 300 in Roundup.

The Lineup: «One Killed, Ten Hurt in Boy Wars: (Breath) Mexican Boy Gangs Operating Within City» (Valdez, 1992, pág. 28).

En la tercera escena llamada “Pachuco Yo”, el pachuco se le aparece a Henry en la cárcel mientras este está solo en su celda. Muy a la manera de un ser sobrenatural con poderes extraordinarios sobre los actores y el tiempo de la obra, como veremos más adelante. El Pachuco

nunca habla en privado con ningún otro personaje. Durante esta conversación informa a Henry sobre las dimensiones de lo que sucede fuera de la cárcel.

Sgt. Smith: Okay, kid, you wait here till I come back. Think you can do that? Sure you can. You pachucos are regular tough guys (Smith exits. Henry sits up on the floor. El Pachuco comes forward).

Henry: BASTARDS (He gets up and paces nervously. Pause.) ¿Ese? ¿Ese?

Pachuco: (Behind him) ¿Qué pues nuez?

Henry: ¿Where the hell have you been ese?

Pachuco: ¿Checking out the barrio, qué desmadre, no?

Henry: ¿What's going on ese? This thing is big.

Pachuco: The city is cracking down on pachuchos carnal. Don't you read the newspapers? They are screaming for blood (Valdez, 1992, pág. 29).

En esta escena observamos que Henry evidentemente no tiene nada que ocultar a la policía y que planeaba reportarse a la Marina al día siguiente de la fiesta y los arrestos masivos. Asimismo, vemos que el Pachuco que aquí aparece como una voz de la conciencia, un personaje más allá del plano físico, se siente asqueado por esta decisión de Henry de hacer parte de las Fuerzas Armadas Americanas:

Pachuco: Muy patriotic, eh?

Henry: Yeah!

Pachuco: ¿Off to fight for your country?

Henry: Why not?

Pachuco: Because this is *aint* your country. Look whats happenning all around you. The Japs have sewed the pacific. Rommmel is Licking ass in Egypt but the mayor of L.A. has declare dam all-out war on Chicanos. **On you!** ¿Te curas?

Henry: ¡Órale!

Pachuco: Qué mamada, ¿no? Is that what you want to go out and die for? Wise up. These bastard paddy cops have it in for you, you are a marked man. They think you are the enemy (Valdez, 1992, pág. 30).

Desde el punto de vista del pachuco, este país no es el suyo. El alcalde de la ciudad ha decidido que Henry Reina es el enemigo; el pachuco lo une a la lista de los enemigos que América enfrenta alrededor del mundo. Para Henry es difícil aceptar este punto de vista, pues de cierta manera se siente americano y merecedor de una oportunidad para lucirse en la marina, de ser un héroe de guerra. Para el Pachuco, la guerra es en el barrio: «The barrio needs you, carnal. Fight back! Stand up to them with some style. Show the world a chicano has balls. Hang tought. You can take it. Remember, Pachuco Yo!» (Valdez, 1992, pág. 30).

La escena cuatro es el interrogatorio de Henry. En ella resulta muy significativo que la prensa entre primero, seguida de los representantes de la ley, el Teniente Edwards y el Sargento Smith. El interrogatorio nos cuenta sobre la primera vez que Henry fue arrestado, cuando conducía el auto de su padre y se le acusó de haberlo robado. Es claro que gran parte del promontorio criminal de Henry incluye una serie de equivocaciones. Resulta obvio que su arresto se debe a ser pachuco y el Teniente Edwards lo hace claro de esta forma: «Lt. Edwards: This is the wrong time to be antisocial, son. This country is at war, and we are under strict orders to crack down on all mal contents» (Valdez, 1992, pág.31)

Una vez aclarado este incidente, Edwards pregunta a Henry sobre los sucesos del Sleepy Lagoon el sábado anterior. Amenaza con acusarlo a él si no consigue la información que necesita sobre el asesinato de José Williams, pero Henry dice no conocerlo. Edwards ofrece interceder ante la marina a cambio de la colaboración de Henry, e incluso dejarlo ir a tiempo para reportarse, pero Henry ya conoce la manipulación de la que Edwards es capaz. Edwards ha registrado el historial sobre los cargos menores contra Henry y no hay por qué creer en su buena voluntad. Se infiere de la escena cuatro el prejuicio de las autoridades contra los pachuchos. Henry será golpeado y colocado en una celda aislada y completamente oscura después de negarse a colaborar con las autoridades:

Sgt Smith: You greasy son of a bicht. What happenend at the Sleepy Lagoon? Talk Talk Talk (Smith beats Henry with a rubber sap) Henry passes out and falls on the floor, with his hands still handcuffed behind his back, Dolores his mother, appears on a spot upstage while he falls (Valdez, 1992, pág. 33).

El Pachuco aparece y habla indicando a Henry un escape a través de las calles de la memoria. Este es el inicio del primer flashback de la obra que nos lleva a la noche de los sucesos del Sleepy Lagoon. Vemos a Henry, su hermano Rudy, su hermana Lupe y su novia Della preparándose para la fiesta.

En la escena cinco, “La prensa”, vuelve al presente de la obra. Nuevos cargos de conspiración se suman a los de asesinato en el caso de Sleepy Lagoon. En esta escena aparece

por primera vez Alice Bloomfield, una periodista americana que se encarga de liderar la campaña para la defensa de los injustamente acusados:

Alice: Lieutenant, what is exactly the Sleepy Lagoon?

Lt. Edwards: Is a reservoir. An old abandoned gravel pit, really. I son a ranch between here and Long Beach. Serves as a swimming hole for the youger mexican kids.

Alice: Because they are not allowed to swim in the public plunges?

Press: What paper are you with lady? The daily worker?

Lt. Edwards: It also doubles as a sort of lover's lane at night and that is why the gangs fight over it. Now they have finally murdered somebody. (Valdez, 1992, pág. 38)

Al final de la escena cinco, después de las declaraciones del teniente y después de que la gente y la prensa han salido tirando los periódicos al piso, Enrique, el padre de Henry, entra empujando un bote de basura. Nos damos cuenta entonces que su trabajo es el de barrendero municipal. Barre los periódicos en silencio. Después de un rato se detiene y empieza a leer una de las páginas que ha recogido.

En la escena seis, "The People's Lawyer", Henry y los acusados principales del caso finalmente se están dando cuenta de las dimensiones del problema en el que se encuentran. De una manera infantil al principio, y entusiasmados con la idea de haber llegado a los titulares. Se sugiere aquí, sin embargo, que los crímenes cometidos son solo ofensas menores:

Joey: Everybody knows we got the thoughtest gang in town.

Tommy: Listen to this pip squeak. The biggest heist he ever pulled was a tootsie roll.
(Valdez, 1992, pág. 39).

Lo importante en esta escena es la entrada de George Shearer, el abogado público, y la gran desconfianza hacia él, ya que para los pachuchos solo se trata de un anglo más. Es importante establecer que el Pachuco está presente durante toda la escena e interviene para fomentar la desconfianza de Henry. Cuando finalmente se establece una vía de comunicación después que George demuestra que sabe algo de español y sugiere que tiene una ascendencia española —o quizás árabe o judía— Henry empieza a narrarle los sucesos de “The Saturday Night Dance”, “El baile del sábado en la noche” y la obra salta de nuevo al pasado, retomando la acción al final de la escena cuatro hasta la escena siete. En la escena siete vemos cómo el baile empezaba a tomar forma. El pachuco canta; Henry y “los batos” dejan la escena de la interrogación para unirse a sus parejas de baile.

Rudy, hermano de Henry, se encuentra al fondo tomando cerveza y completamente borracho cuando entra furiosa la gente de la banda Downey. El Pachuco canta el swing y todos bailan al compás. A medida que la acción avanza, los ritmos van cambiando: de swing a danzón de danzón a mambo. La banda Downey quiere provocar una pelea y Henry quiere evitarla, ya que al día siguiente debe reportarse a la marina y cualquier incidente sería el fin de su sueño. Bertha, su ex novia, se burla de él por evitar el enfrentamiento. Finalmente Henry se ve obligado a pelear cuando Rafa, jefe de la banda Downey, lo reta empujando a su hermano Rudy al piso. Entonces aparecen las navajas automáticas y este se convierte en uno de los momentos claves de

la obra, ya que el Pachuco suena los dedos y detiene la acción antes de que Henry pueda degollar a su oponente:

Pachuco: Qué mamada Hank, that's exactly what the play needs right now. Two more mexicans killing each other. Watcha everybody is looking at you.

Henry: (Looks at audience) Don't give me that bullshit. Either I kill him or he kills me.

Pachuco: That's exactly what they paid to see. Think about it (el Pachuco snaps again and everybody unfreezes) (Valdez, 1992, pág. 46).

Henry deja que Rafa se vaya y la Banda de la 38 persigue a la Downey, sacándolos de la fiesta. Bertha y Rudy encaran a Henry porque no eliminó a Rafa. Della pregunta qué van a hacer si Rafa vuelve con toda su banda. Henry dice “we will kill them all”, como una forma de reclamar su posición de jefe. La fiesta termina con el Pachuco cantando y todo el mundo gritando al unísono: “¡Hey!”.

Con “El día de la raza” —la escena ocho— la obra vuelve al presente. La prensa entra empujando un carro lleno de periódicos mientras los actores se congelan en medio del baile. Sólo el pachuco se relaja y se mueve. Las parejas recitan los titulares sobre la celebración de los cuatrocientos cincuenta años del descubrimiento. Entretanto la prensa ordena los periódicos para delinear una celda de la cárcel. Se hace alusión a la guerra, la subida del crimen *Zoot Suit* y la llegada de los primeros braceros mexicanos a EE.UU.

5.2. *El fenómeno del pachucho.*

El fenómeno del pachuquismo se relaciona con el surgimiento del swing, ritmo derivado del jazz. Es una extensión de la música y la presentación de grandes orquestas y salones donde era necesario vestirse de manera elegante. De esta tendencia surge el *Zoot Suit* o “tacuche” que se ve en Los Ángeles y New York. Con la afluencia de esta moda a través de la frontera, a su llegada al Paso adquiere una manera de hablar muy peculiar. La música y el baile son parte importante del fenómeno cultural y político, ya que ella también expresaba la necesidad de rebelarse. Empero, hubo grupos de jóvenes pachucos que fueron discriminados por su forma de vestir, de usar el cabello que dejaban crecer en una melena mediana.

Al respecto, Valdez analiza las condiciones de discriminación que sufrían los primeros inmigrantes que llegaron a EE.UU. tras la Revolución Mexicana, las cuales guardan relación con el surgimiento del pachuquismo. El autor de *Zoot Suit* cuenta como en los cines, por ejemplo, los mexicanos debían estar en el balcón y en los laterales. Asimismo, los salones de baile eran otro ejemplo de discriminación, pues existían salones para los anglos, los afroamericanos, los asiáticos y no se mezclaban las razas. Igual situación se vivía en las piscinas públicas, donde estaban designados ciertos días para gente blanca, y otros para afroamericanos y mexicanos. Después del baño de estos últimos, se cambiaba el agua para que entraran los americanos. Este ambiente propició el surgir al pachuco en las calles de California, El Paso y Los Ángeles; enfrentados a esta situación se sentían marginados en extremo, pero la presión fue aligerándose con la llegada de más gente. Empezaron a educarse al llegar y esto los convirtió en ciudadanos, ya no “aliens” susceptibles de expulsión. De este modo surgió el movimiento chicano a base de marchas, huelgas y militancia real que cambiaron gradualmente las condiciones del pueblo, por

lo que hoy se constituyen en la minoría más creciente de los Estados Unidos. Todas estas situaciones jugarían un papel fundamental en la obra de Valdez.

El pachuco descrito por Octavio Paz se caracteriza por un estado de inquietud del espíritu o una especie de vacío espiritual. Se trata de un carácter rebelde contra el cual se desata el racismo norteamericano. El pachuco de Paz, a diferencia de los personajes de Valdez, no trata de fortalecer sus lazos con lo mexicano; solo contempla la decisión ambivalente de ser distinto de los demás, de no encajar en la vida norteamericana.

Contrarios a los afroamericanos, los mexicanos no intentan hacer parte de la sociedad norteamericana y, aunque su rechazo ha sido menos contundente, pretenden hacer más dramáticas sus diferencias, en este caso por medio de un “dandismo grotesco y una conducta anárquica” (Paz, 1950, pág. 3). Lo relevante de la situación del pachuco es que, a diferencia de otras minorías en otras latitudes, se trata de un mexicano en situación indefensa que ha perdido su cultura, sus valores y sus creencias. Solo es ahora un cuerpo y un alma que trata de protegerse con un disfraz que lo esconde y, al mismo tiempo, lo pone en evidencia. Su traje es ante todo una creación que exagera los atuendos americanos, en un país donde la multiplicidad de estilos de vestir y de religiones buscan el contacto con una humanidad más viva que “la abstracta moralidad del american way of life” (Ibíd.).

El pachuquismo es una moda extrema, despojada del principio americano de la comodidad. Su aspecto agresivo logra convertir al traje americano en enorme, impráctico y difícil de llevar. El vestido del pachuco es de una excentricidad que, más allá de separarlos de la

sociedad y de resaltar su singularidad, es en su contradictorio existir “un homenaje a la sociedad que pretenden negar” (Ibíd.).

5.3. *El lenguaje en Zoot Suit.*

Es relevante para nuestro tema analizar de lo que fue o es el lenguaje pachuco, tal como se presenta en *Zoot Suit*. El lenguaje y el discurso fueron elementos estilísticos del pachuquismo de la Segunda Guerra, tan importantes como la forma de vestir, el estilo del peinado y el maquillaje. Aunque para los jóvenes de los años cuarenta, el slang pachuco era un lenguaje de moda y solo para los escritores de las décadas del sesenta, setenta y ochenta se convirtió en un símbolo de diferencia y oposición: “A refusal to conform to the status quo and a distinctly racialized working class, urban youth style. In short, many of the utterances of Mexican-American zooters came to signify resistance as style and style as resistance” (Ramírez, 2006).

El pachuco slang es parte del “hidden transcript” de la cultura chicana, es decir, una forma de resistencia de una cultura oprimida que aparece o surge en su vida diaria. Los estudios sociales siempre han subrayado la criminalidad en lo que se refiere al lenguaje pachuco, por eso se le identifica como una jerga o un lenguaje de ladrones y vagabundos. Este lenguaje fue causa de alarma para los representantes de la ley, los periódicos y los investigadores sociales de los años cuarenta, quienes también examinaron el peinado y la forma de vestir de los pachuchos y pachucas con un interés simplemente alarmista y sin sensibilidad étnica. Al respecto, los artículos de prensa de los periódicos de la época en Los Ángeles enfatizaban el sexo, las drogas y

la violencia con relación a la cultura pachuca. “Gang members speak a strange argot intelligible to the uniniciated” (Ramírez, 2006).

El pachuco era un lenguaje tabú para mujeres y niñas dentro de la misma comunidad chicana. Había un castigo y un alto precio que pagar por hablar pachuco slang siendo mujer. A este respecto, Ramírez (Ibíd) manifiesta: “Where male speakers of pachuco slang have been upheld as icons of resistance and cultural affirmation, female mexican-american speakers have faced heavier consequences”. Las mujeres pachucas han sido ridiculizadas, castigadas o silenciadas, tres veces, primero por no haber sido capaces de reproducir el sujeto ideal de la identidad nacional norteamericana, (sea el ciudadano blanco de habla inglesa, que es leal a su patria), segundo no alcanzar el ideal de la cultura chicana de como identidad de oposición (el hombre joven pachuco) y tercero por no lograr ser el sujeto ideal de acuerdo a las normas culturales de género, “la dama”.

5.3. *Zoot Suit: la crítica y la obra.*

Valdez da a la prensa un papel central durante toda la obra. Se trata del personaje central y una presencia visual constante. Babcock (1995) plantea en *Zoot Suit*, Valdez el uso de los periódicos y la prensa como símbolos del racismo y la crueldad de los norteamericanos. La imagen más importante al respecto de la trascendencia y el poder de los medios masivos aparece al inicio del juicio, cuando el juez y la prensa llegan juntos a la corte, llevados en una carreta que ostenta un trono hecho de periódicos para el juez, además de las banderas del estado y del país. Constantemente en la obra, los personajes resisten el poder de la prensa, especialmente el

Pachuco; pero terminan siendo víctimas de él, incluso el Pachuco se ve vencido. Tal como el Pachuco dice a la prensa: «The press distorted the very meaning of the word *Zoot Suit*. All it is for you is another way to say mexican» (Babcock, 1995, pág. 220).

La influencia de la prensa en la obra se observa en una copia gigante del “Los Ángeles Herald Express”, con la cual se abre el primer acto. Se trata de la primera plana de junio 3 de 1943, que anuncia la invasión de Los Ángeles por parte de los *Zoot Suits*. Allí vemos como el pachuco corta una hendidura con su navaja a través de la hoja, por esa rendija hace su muy elaborada entrada en escena y desafiante baja hasta frente del auditorio para dirigirse al público.

5.3. *Zoot Suit: la crítica y la obra.*

La obra presenta una tendencia al anticlímax analítico brechtiano. Propone al teatro como ritual artaudiano en dos actitudes que se contradicen. Se trata de estrategias del autor como un reto a la audiencia desde múltiples direcciones, usando diversos elementos históricos, míticos y culturales. A diferencia de las obras de anteriores de Valdez o sus llamados actos, *Zoot Suit* (1979) es una obra basada en un hecho histórico (1943), no en hechos contemporáneos al montaje. Sin embargo, la situación de injusticia que se presenta puede ser reconocida por el público como algo que aún sucede.

Se presentan incidentes importantes para la comunidad chicana ocurridos en Los Ángeles durante la Segunda Guerra Mundial, y que no hacen parte de la historia oficial que se enseña en las escuelas. *Zoot Suit* (Huerta,1992) presenta sus conflictos sociales en un estilo

“presentacional” cercano al docudrama. Con el recurso pedagógico del narrador, el autor renuncia a una completa representación a cambio de una comunicación directa con su público. El pachuco es el comentarista de la acción, alternativamente dentro y fuera de ella, tiene el poder de detener el tiempo de la escena para enfatizar sus puntos de vista, al mismo tiempo que acompaña y cuestiona las actitudes de Henry Reyna dentro de la obra.

Para Huerta (1992), *Zoot Suit* es la meta de todo lo que Valdez ha escrito anteriormente, siendo a la vez una mezcla de sus estilos: el acto, el mito y el corrido. La obra en relación con el acto, presenta un problema social si bien histórico, todavía vigente a través del tema de la discriminación contra los chicanos. Su relación con el corrido se hace notoria en la importancia que la música tiene en la historia: es un motivo para los personajes que siempre están en busca de la fiesta y el baile. La fiesta es un fin en sí misma, una parte crucial del estilo de vida del pachuco.

Los temas musicales escogidos ilustran y acompañan el desarrollo de la escena, casi como si los actores estuvieran representando la historia en la canción. Entonces la música subraya la acción, a la vez que coloca los eventos en una perspectiva histórica con el uso de los ritmos que identificaron una época. Algunos temas son originales escritos para la obra, otros se basan en canciones tradicionales latinas o norteamericanas.

El Pachuco canta algunos de los temas, mientras los actores entonan los coros, responden con el final del verso o simplemente bailan. El ejemplo más dicente es la escena del “Saturday Night Dance”, en la cual se bailan una serie de ritmos que aumentan en intensidad dramática

junto con la acción que va, desde un ambiente de diversión ligera, hasta una “intensidad vengativa” al final de la escena. Por otro lado, la coreografía empleada, corresponde más a la comedia musical que al corrido, y es trabajada con autenticidad histórica para enriquecer la expresión teatral e involucrar más a la audiencia.

El pachuco representa una conexión con los ancestros indígenas de los chicanos, tiene un papel de conciencia cultural y así mismo de ser sobrenatural. La relación con el mito se percibe también en el aspecto circular de la historia y los múltiples finales para Henry, como una serie de destinos que lo esperan más allá de la historia de Zoot Suit. Se le ve más como un arquetipo que como un hombre corriente: Henry el Pachuco, Henry el hijo, Henry el heroe... etc.

En la misma línea de ideas el Pachuco también es interpretado como representación del concepto azteca del “Nahual”, el otro yo que aparece al rescate de Henry Reyna en la escena de la prisión: Henry is frightened, Stripped emotionally bare in his cell and must rely on his imagination to recall the spirit of the Pachuco in order to survive. The strength he receives from his other self is determined by his ability to get in touch with his *nahual*. Además de identificar a los chicanos con su pasado maya, la obra también coloca a los chicanos en un contexto histórico que los identifica como americanos: «by showing that they too danced the swing as well as the mambo» (Huerta, 1992, pág. 14).

Babcock (1995) identifica al pachuco como el personaje principal de la obra. La misión de este personaje es la de crear un puente entre la realidad de la audiencia y la ficción de la historia. Es una estrategia Brechtiana que se relaciona con los desarrollos previos de la obra de Valdez en el teatro campesino por sus intenciones pedagógicas. Va sin embargo más allá de lo

logrado en los *actos* cuando cuestiona la misma experiencia teatral y la naturaleza de los personajes, la identidad de estos personajes y la posición de la audiencia al respecto con la constante ruptura de la cuarta pared, la interrupción de la magia teatral, la ruptura del sueño.

En una primera lectura de *Zoot Suit*, el pachuco aparece como una amenaza, una mala influencia, una voz de la conciencia que murmura al oído de Henry Reina consejos y cuestionamientos que parecen llevarlo por el mal camino, que en este caso impide que el protagonista de la historia cumpla la cita con “un mejor futuro” o sea la oportunidad de unirse a la marina que se pierde condenando a Henry a una vida de alienación y pobreza en el guetto. Babcock (1995) a semejanza de Paz, sostiene que la importancia del pachuco es su ser subversivo, el hecho de ser una amenaza para la sociedad de Los Ángeles en los años cuarenta porque al mismo tiempo “rechaza y es rechazado” por la sociedad anglosajona, la cual a su vez rodea y controla a la audiencia de Luis Valdez, los mechicanos. El pachuco representa el mito, el poder, la fantasía del poder de no ser determinado, explicado, controlado por la sociedad anglosajona. El pachuco era una imagen que creaba solidaridad entre los mechicanos a partir de la esperanza de liberación creada por su resistencia.

The visible sign of pachuquismo was the tacuche, or *Zoot Suit*: «the padded, finger-length coat with wide lapels; the narrow-brimmed lid or hat; the draped pants with rear-pleats, ballooning to the knee then narrowing tightly at the ankle; the looping [watch] chain; the double-soled shoes [...]» (pág. 559).

Podemos ver en esta descripción que se trata de una apropiación, una deconstrucción y un re-ensamblaje de la norma y los códigos de vestir del hombre blanco. No se trata de una

negación total de la norma sino de un sometimiento de esta a sus propios “ritmos, arenas e intercambios” al decir de Octavio Paz (citado por Babcock, 1995, pág. 559), El pachuco toma las imágenes de los “outlaws” de la cultura popular americana, tal como la cultura Gangsta Rap hace hoy, tratando de subvertir los significados; el dandy del sur, el apostador del oeste y el gánster moderno se funden en una imagen.

También en relación con la parte visual del pachuquismo tenemos los elementos del lenguaje corporal, referenciados específicamente en los gestos, los movimientos, el baile. Del mismo modo, hay rasgos propios en la vestimenta, cabello y hasta tatuajes, además del lenguaje del espacio, (la ciudad, el barrio, la calle). Dice Sánchez-Tranquilino (citado por Babcock, 1995), el pachuquismo no se trata de una negación pura; busca crear un tercer espacio, no de ropa elegante o “de buenas garras”, no de dos culturas, no un espacio mestizo, mitad anglo mitad mexicano; sino un nuevo espacio de identidad entre lo rural y lo urbano, entre el East side y el Westside, lo mexicano y lo americano, incluso, posiblemente lo femenino y lo masculino. Para Valdez, el pachuco representa una transgresión del estilo y el lenguaje que simultáneamente revelaba las limitaciones de la democracia americana y en teoría proyectaba una política utópica basada en el hibridismo y la inclusión.

La cultura del Pachuco era más que un volver a la imaginada perfección de un mejor pasado, en el cual el chicano podría hallar la identidad perdida. Se trataba de una “afirmación cultural” que funciona no como un viaje retrospectivo o un retorno, sino por medio de un ensamblaje de significados apropiados, transgredidos, re-ensamblados, tanto en lo que se refiere

a la afirmación verbal como a la visual. Babcock (1995) se refiere a esta afirmación cultural como a un tercer espacio.

El pachuco emplea el lenguaje de Caló o español gitano y pochismos, un lenguaje híbrido. El Caló viene del español del suroeste norteamericano. Es una mezcla de un dialecto regional, slang mexicano y palabras que han cambiado poco desde el siglo XVI y que hacen parte del lenguaje de los gitanos españoles. Se trata de un lenguaje de uso restringido que se encuentra en una renovación constante; conservado con el frecuente cambio de contenidos y a través de la invención de nuevos términos. Los pochismos —también llamados anglicismos— son palabras traducidas o hispanizadas del inglés que son llevadas a la jerga del español del suroeste.

Durante los años cuarenta los pachuchos se vieron atrapados entre dos culturas. Mirados con desconfianza, tanto por los conservadores mexicanoamericanos como por los angloamericanos. Para Sánchez-Tranquilino (citado por Babcock, 1995), así el pachuco sea un héroe trágico, delincuente o grotesco sin identidad o ubicación definidas, se trata de un escándalo para el “civilized meaning”, el sentido civilizado o la “sociedad civilizada”. Su sola presencia era una amenaza porque “desestabilizaba los códigos culturales y normativos convencionales”, significados y códigos que solo podían ser preestablecidos criminalizando al pachuco.

Mark Pizzato, en su ensayo “Brechtian and azteca violence in Valdez’s *Zoot Suit*” (1998). pesar de su incuestionable trayectoria con el Teatro Campesino, muchos críticos acusan a Valdez de haberse vendido a la audiencia blanca del mainstream al presentar “reactionary stereotypes in

his female characters”, así como vimos en el artículo de Ramírez se piensa que Valdez idealizó la violencia y creo un paradigma del gangster norteamericano en los personajes masculinos de la obra. Es sin embargo, a través de esta problemática visión, que *Zoot Suit* presenta lo contrariedades vigentes en la identidad chicana. Es especialmente en la versión cinematográfica de *Zoot Suit*, en la que Pizzato señala la “paradójica combinación de activismo revolucionario y nostalgia etnomítica”, se vuelve más complicada que en la obra teatral. La película se concentra más en el diálogo entre Henry Reina y su alter ego el pachuco. «*Zoot Suit* reveals a great deal about the drive towards violence, creative and destructive, in ghetto generations in the 1940’s and in generations since then» (Ibíd.).

Los críticos han acusado a Valdez de hacer atractiva la violencia en la obra. Se ha criticado la decisión de incluir el uso de cuchillos en la obra, mientras que en la realidad la Banda de la 38 Street no acostumbraba a llevar armas:

There, as Henry proudly dons his *Zoot Suit* uniform ostensibly for the last time The Pachuco hands him a switchblade to take to the dance. This is a glaring misrepresentation of the historical event, according to one of Valdez’s strongest critics because the actual 38th street gang, led by Henry Leyva, did not carry switchblades, nor did most pachucos at the time (Pizzato, 1998).

Valdez muestra una escena donde un policía atestigua de manera similar a la ocurrida en el juicio real, comparando el uso de “fistcuffs” por los gánsteres angloamericanos, con el cuchillo como arma preferida por los pachuchos «All he knows and feels is a desire to use a knife to kill or at least let blood. This inborn characteristics comes from the blood thirsty aztecs» (Pizzato, 1998). Pizzato (Ibíd.) manifiesta que Valdez no solo se burla de este obvio racismo y de

esta injusticia legal, sino que presenta al pachuco y a su cuchillo como la encarnación de un espíritu azteca, igualmente violento y astuto.

Como Valdez ha afirmado muchas veces en entrevistas, el pachuco representa al dios azteca Tezcatlipoca. En la obra, probablemente la escena más significativa es la del ataque al pachuco, la cual alude al sacrificio azteca, así como en escenas de la película donde el pachuco aparece fumando de una pipa de humo. El pachuco aparece en la obra vestido con los colores del dios y está investido con los poderes de cortar y reorganizar escenas. Tezcatlipoca es el dios de la premonición y la hechicería; su nombre significa “espejo de humo”. Pizzato se basa en estos hechos para unir al pachuco, no solo al pasado azteca de los chicanos, sino a la violencia y a la urgencia de esta, aún experimentada en las bandas chicanas de hoy. De esta manera, el pachuco resulta ser el equivalente del guerrero sacrificado durante las festividades de Toxcatl en honor a Tezcatlipoca. Lo peculiar de la historia es el hecho que el cautivo debía representar el papel del dios en todo tipo de festividades, durante todo un año antes de ser finalmente inmolado. Era entrenado para tocar la flauta, cargar flores y un “tubo de fumar” (una imagen que aparece en la película) en muchas procesiones. Era adorado como un dios y veinte días antes de su sacrificio, le eran entregadas cuatro esposas para su disfrute, las cuales lo acompañarán hasta el último momento en el templo, donde después de quebrar la flauta en los escalones, ascenderá solo hasta donde será sujetado por los sacerdotes del templo que le sacarán el corazón para ofrecerlo al sol. El Pachuco desempeña el rol del guerrero ideal a quien se entrega el vestido, el carácter y el respeto debidos al dios, a quien representa durante su sacrificio.

Aunque el pachuco critica la urgencia de sacrificio de Henry “ya no hay más pirámides carnal”, después caminará orgulloso hacia la cima de la pirámide para ser sacrificado. «Valdez attributed the success of *Zoot Suit* to the mythic power and ancestry of the Pachuco figure both as character and master of ceremonies. That is why half a million people came to see (the play) in L.A. because I had given a disenfranchised people their religion back». Valdez habría dado a los chicanos algo de la religión y de la identidad étnica perdida. Para Pizzato (Ibíd.), la creación del pachuco como superego azteca, intenta contrarrestar las imperfectas figuras paternas de *Zoot Suit.*, al mismo tiempo que el corrupto sistema legal tiene un “heavy sacrificial baggage”.

Así como Jorge Huerta, Granger Babcock y Mark Pizzato crean una crítica o un discurso que destaca los aspectos positivos de *Zoot Suit*, hemos encontrado que también existen otros puntos de vista no menos interesantes y plausibles que señalan problemas en la realidad propuesta por la obra. Entre ellos está el tema de la representación de las chicanas en la obra la cual, según las críticas feministas es insatisfactoria, destructiva y simplemente machista, ya que en ella funciona un sistema patriarcal que reafirma estereotipos femeninos.

A este respecto encontramos el artículo de Ramírez (2006) titulado “Saying Nothing: Pachucas and the languages of resistance”. Ramírez describe cómo Valdez se basó en los personajes reales, en el juicio real “The people vs. Zamora” y de los titulares de periódicos de la época para crear *Zoot Suit*. No obstante, establece que el escritor distorsionó el verdadero papel de las pachucas en el juicio, ofreciendo en la obra un punto de vista negativo que censura y silencia a las mujeres *Zoot Suit*. Su planteamiento se basa en el tratamiento que Valdez da a Bertha Villareal, la ex novia de Henry Reyna. Apoyada en Bertha Aguilar y el personaje de Della

Barrios, la novia actual de Henry, fundamentado en Dora Baca, ambas protagonistas reales de la historia. Ramírez señala cómo es evidente como a través de ellas, las mujeres chicanas en *Zoot Suit* solo tienen dos formas posibles de existencia: como vírgenes o como putas.

Della está confinada en el papel de virgen. La película, al igual que la obra, la presenta como “very pretty”, “very young” and “innocent”. Predestinada a casarse con Henry después de que este regrese de la guerra o como resulta ser después, cuando salga de la cárcel. Todo el tiempo de su encarcelamiento, Henry traiciona a Della con Alice, la periodista americana que coordina la campaña para financiar la defensa de los acusados. Sin embargo, Della sigue esperándolo y lo más diciente: en casa de los padres de Hank, indicando que ha renunciado a su propia familia por él, que es ahora su único norte. Afirma Ramírez (2006) «Although her strict father does not approve of her relationship with Hank, she promises to marry him upon his return from the war. When he ends up in jail rather than in the navy and she is sent to the Ventura school for girls he is her “only hope» (pág. 20). Della es comparada con Bertha y se le considera un “improvement” ante ella: «Mira, mira...so this is your new girlfriend, eh? Muy bonita. Quite a change from the last one» (Valdez, 1992, pág. 35).

A diferencia de Della, Bertha se presenta en la película vistiendo “vestidos modestos” y “saddle shoes”, “Even a Jumper reminiscent of a catholic school uniform”. Lo que es más significativo es el hecho de que Della “mostly speaks gramatically correct english and does not wear a *Zoot Suit*” (Ramírez, 2006, pág. 20). Solo al final de la obra la vemos emplear algo del pachuco slang, después de haber estado en la cárcel. En conclusión «She is not a Pachuca. As Hank’s mother observes. She does not look like a puta [...] I mean a Pachuca» (Ibíd).

La antagonista de Della es Bertha Villareal, la ex novia de Hank, quien representa todo lo contrario a Della. Bertha aparece por primera vez en la escena del “Saturday Night Dance”. A pesar de ser un personaje secundario, es una presencia importante en la obra. Bertha es la antítesis de la dama y una verdadera pachuca, (el hecho de que esté tatuada implica que es posible, incluso, que Bertha sea miembro de una banda criminal). Lo paradójico es que Valdez la hace pagar por ello, ridiculizando y caricaturizando a su principal personaje femenino pachuco. Valdez repite entonces la actitud de condena de la sociedad en general hacia las pachucas, ya que el mundo pachuco y el mundo de *Zoot Suit* son espacios para del género masculino. Solo los pachuchos son admirados y considerados heroicos en su rebeldía, las mujeres son socialmente condenadas como antifemeninas y como putas. Así se como se nos presenta a Bertha: una especie de monstruo, llena de fealdad y exageración por ser pachuca:

In addition to using pachuco slang, incorrect grammar and profanity, Bertha revels in violence. Anticipating bloodshed, she excitedly exclaims “All-Right” when a fight breaks between Hank’s younger brother and the leader of the rival Downey gang (Ramírez, 2006, pág. 19).

A su vez, Ramírez (Ibíd.) afirma: «As film critic Rosa Linda Fregoso observes, she shows lust, exhilaration and anger, and this is ridiculed as exaggerated and hiper-sexed» (pág. 19). Esto indica que la sociedad chicana y la obra *Zoot Suit* rechazan a la mujer pachuca, al mismo tiempo que envuelven al hombre en un aura de heroísmo y dignificada rebeldía. La cultura del pachuquismo es, por lo tanto, masculina y censura hipócritamente la expresión pachuca femenina, empezando por su estilo de vestir, censurado como el de una puta; siguiendo con su

lenguaje, considerado antifemenino y en últimas silenciado, como se ve en los medios de comunicación de la época; el terrorismo lingüístico del que fueron víctimas como subcultura y anulado también en *Zoot Suit*. A pesar de que la obra, se supone, es un análisis de la historia de los chicanos en América y del pachuquismo en particular, este tipo de censura recae en la repetición de los mismos estereotipos que las sociedades, tanto angloamericana como mexicana, han impuesto a las mujeres en general y a las pachucas en particular.

Ramírez nos muestra cómo la sociedad en general, primero condena a la pachuca (y a los pachucos), considerada menos mujer por el empleo del lenguaje incorrecto y subversivo, sin apreciar la creatividad que se expresa en este hecho. Pachucas y pachuchos se convierten en antiamericanos y antimexicanos al rechazar ambas tradiciones, al no hablar ni inglés ni español, poniéndose en contra de su propio género al hablar el lenguaje pachuco y por la forma de vestir *Zoot Suit*. Ambas actitudes las convierten en merecedoras del peor adjetivo del lenguaje para una mujer: “puta”. La pachuca es, entonces, lo contrario a una dama; la otra única opción que tiene es la de ser una virgen, una madre sacrificada o una niña ingenua.

Ramírez analiza la presentación que hace Valdez del personaje de Bertha Aguilar, transformada en Bertha Villareal. Observa que, mientras el desempeño de Bertha Aguilar en el juicio real fue una demostración de su coraje, su coherencia y tenacidad, Valdez decide presentarla como una caricatura sin interpretar el sentido de su silencio. La convierte en un personaje completamente anticuado y ridículo (Ramírez, 2006). Bertha, en lugar de ser una heroína como lo fue en el juicio real, queda convertida en una ex novia celosa. Frente a Henry y Della, pone en evidencia sus sentimientos y “plays the fool”. “Coolness” está más allá del

alcance de los personajes femeninos en *Zoot Suit*, pues vemos como Della también pierde su “coolness” o su compostura ante el abogado acusador en el juicio, y termina colaborando con una justicia corrupta y parcializada que compromete a los suyos al entregar información sobre el asesinato de José Díaz (Ibíd.). De esta manera *Zoot Suit* entrega una imagen de la chicana, creada a partir de una estrecha perspectiva y se ratifica como una historia masculina de padres, hermanos e hijos que distorsiona y malinterpreta el papel de sus personajes femeninos.

CONCLUSIONES

El teatro de inmigrantes latinos en EE.UU. es uno de los espacios simbólicos más relevantes. En el se reafirma y se reelabora una nueva identidad latina como construcción permanente y ambigua, que retoma elementos provenientes de las culturas nacionales de origen y las yuxtapone, combina, hibrida o mezcla con elementos de la cultura americana dominante, produciendo un estado continuo de tensión y movilidad. El teatro latino en EE.UU. se ofrece, entonces, como un espacio de resistencia para los inmigrantes. Se opone a la tendencia homogeneizadora del “melting pot” americano, pero al mismo tiempo es capaz de ironizar su posición subalterna.

Esta hibridación entre el pasado ancestral de los inmigrantes y su vida presente en EE.UU., se manifiesta también en el uso del lenguaje. Este code-switching o spanglish es un recurso conscientemente utilizado en las distintas obras dramáticas e implica, como se sabe, una mezcla de los dos idiomas en el contexto de una misma conversación o de una misma frase. . Muchos de los autores utilizan el spanglish de manera intencionalmente provocadora, burlándose a conciencia del veto que las distintas academias y la cultura de élite han desatado durante mucho tiempo contra esta hibridación lingüística, al considerarla como un signo de inferioridad social e intelectual. Los dramaturgos inmigrantes latinos, por el contrario, han desarrollado o han utilizado el spanglish como una marca de estilo.

El público al cual está dirigido este teatro es un auditorio también inmigrante que, en un importante porcentaje, conoce elementos de las dos lenguas. Esto le permite comprender las expresiones regionales, los dobles sentidos o los matices comunicativos de los diferentes expresiones.

La intertextualidad es un recurso importante en las distintas obras. *Ana en el trópico*, de Nilo Cruz tiene como intertexto *Ana Karenina*, de Leon Tolstoi; *Suit Zoot*, de Luis Valdés tiene como intertexto el rito azteca del dios Texcatlipoca.

La dramaturgia latina en los EE.UU. surge del interés de los autores por reivindicar los derechos de los sectores oprimidos, razón por la cual, se puede plantear que estas obras

pertenecen a la tradición de los derechos civiles. Las obras hablan de los sectores marginados dentro de las mismas minorías. Así son personajes recurrentes las mujeres, las pandillas de barrio, los extras de cine, las familias de extracción humilde, los barrenderos, los jornaleros. No aluden a los latinos exitosos y asimilados, sino a los amplios sectores marginales dentro de la misma inmigración.

Las representaciones del latino en la dramaturgia inmigrante muestran la tendencia a reírse de sí mismos. La autoburla, la autoflagelación es una manera de hacerse presente, visible y al mismo tiempo vulnerable. Recursos como el uso del spanglish, la exageración, el humor negro, el disfraz, hacen parte de esta inclinación.

RESUMEN

Los países desarrollados reciben oleadas de inmigrantes provenientes de pueblos menos desarrollados en busca de una mejor calidad de vida; en EEUU el llamado “sueño americano”. México y Cuba son los países que mayor número de inmigrantes registran en territorio norteamericano, donde el 16% de la población total es latina. Convirtiéndose así en la minoría más numerosa en EE.UU. (50 millones de personas).

No es ajeno a esto que la representatividad latinoamericana esté marcada en algunas manifestaciones artísticas por la afluencia de inmigrantes que intentan, de una u otra forma, pronunciarse sobre su condición a través de la literatura, la música o el teatro, expresión de la cual me ocupó en este trabajo.

En la actualidad, la ciudad de Chicago, por ejemplo, se ha constituido como epicentro para el desarrollo de expresiones teatrales chicanas, debido a la multitud de habitantes latinos. Desde su aparición, el teatro chicano en los Estados Unidos se ha desarrollado como parte de un proceso de construcción de identidad latina en constante gestación. Este teatro ha usado en sus presentaciones tanto el inglés como el español, este último obviamente marginado por razones políticas. Como características generales de este teatro, podemos mencionar la repetida presencia de personajes alienados que insisten en ser escuchados por una sociedad que los ignora, la elaboración de personajes y situaciones que son asumidos como típicos de la tradición latina y el tratamiento de la puesta en escena como un laboratorio de lo transnacional.

La característica general del teatro chicano es el uso de signos que se refieren a una identidad latina tradicional, expresada a través de personajes, situaciones, modos de hablar y movimientos corporales. Eso es evidente en *Zoot Suit* (1978), de Luis Valdez, donde se recrea la figura del pachuco como signo que representa la cultura ancestral, su estilo personal, su actitud y su vestimenta (el Zoot Suit) otorgan identidad a un grupo.

Otra producción teatral, muy importante es la de los cubanoamericanos. El más destacado de ellos es Nilo Cruz, primer latino en ganar el premio Pulitzer en la categoría drama por su obra *Anna in the tropics*. En ella, el autor busca referirse a la identidad latina por medio de la tradición de los lectores en las fábricas de tabaco de la Florida, una costumbre al parecer relacionada con los indios Tainos. Esto puede interpretarse como un rescate de las raíces; la representación de un pasado ideal donde existían unos personajes, los lectores, que educaban y guiaban a la comunidad a través de la literatura. El mismo papel que se ven avocados a tomar los autores aquí estudiados y que tiene que ver con lo que ha sido la tradición de los derechos civiles.

El personaje del lector en la obra surge de la idea del autor de escribir sobre José Martí, quien trabajó como lector en las factorías de tabaco de Ybor, Tampa durante los años 1800. Cruz decidió que era más manejable representar el lugar de la lucha por la independencia de Cuba, el “brink of change”, que surgió con la Depresión cuando los lectores fueron los primeros en ser despedidos de las fábricas. Los lectores que trabajaban en las fábricas de tabaco, eran al tiempo líderes políticos como el mismo Martí que viajó a Cuba con un grupo de estos trabajadores para luchar por la revolución.

Ana in the Tropics se concentra en la manera en que la comunidad de la fábrica se ve afectada por la decisión del lector, Juan Julián, de leer la novela *Ana Karenina*.. Parte de la trama es el enfrentamiento con Cheché, el medio hermano del dueño de la fábrica y dueño en parte de ella, quien ve la mecanización del proceso de manufactura de los cigarros como condición indispensable para la supervivencia del negocio. Juan Julián considera esta medida como una afronta personal de Cheché ya que el ruido de las máquinas ahogará la voz del lector y la nueva velocidad del proceso acabará con el tedio que hace necesaria la lectura y transformará el estilo de vida de los trabajadores.

La necesidad de la modernización resquebraja poco a poco la tradición. La lectura de obras literarias no contribuye en nada al objetivo de acelerar la producción de la fábrica. Cheché odia a los lectores, no entiende el sentido de leer historias a los trabajadores, además su esposa lo ha dejado por uno de ellos. Para él, los lectores se oponen a la modernización sólo para proteger su posición de privilegio y superioridad.

La obra lamenta la pérdida de la voz pública del intelectual que es deslegitimado, junto a los géneros tradicionales, por la ubicuidad de los nuevos medios de comunicación. Estos

convierten su trabajo social en la esfera pública en irrelevante, cuando no ilegítimo y antítesis de la modernización tecnológica.

Otro ejemplo importante del teatro cubano es el trabajo de la dramaturga cubana Dolores Prida en *Coser y cantar*, donde presenta el conflicto interior de una mujer cubana en New York, quien intenta negociar su identidad cultural hispana ante los requerimientos para su supervivencia en la sociedad americana. La obra es una respuesta a la pregunta acerca de lo que sucede a un individuo que se resiste a entregar por completo su pasado, su historia, sus costumbres, su cultura; a sucumbir en la completa aculturación y que propone una nueva identidad bilingüe o trata de establecer un acuerdo entre las dos culturas.

Ella/She , son representadas por actrices distintas, pero realmente se trata de dos partes de la misma mujer: su ser hispano y su naciente ser americano. Es tal la dimensión del dolor producido por el proceso de asimilación, que la persona se ha partido en dos mitades que luchan una contra otra por el control de su relación con el mundo. Ella y She, obviamente marcando una comparación entre las dos culturas a través de dos términos (uno en español y otro en inglés), cuyo significado es el mismo. She es la típica “All American Girl”, la muchacha puramente americana: aseada, con dominio propio, rápida, agresiva, dedicada, motivada, eficiente, independiente y en la búsqueda de estatus y ascenso social.

Paradójicamente, el contacto de She con la cultura dominante es el factor que le permite a Ella adquirir conciencia de su identidad sociocultural e histórica. La afirmación de la identidad étnica de Ella depende de la existencia y el enfrentamiento con She. A través de la situación de estos personajes, Prida señala los estereotipos culturales y al mismo tiempo los usa como una caricatura para dejar claro que ambas culturas tienen puntos de vista acertados y erróneos, y que las dos poseen aspectos constructivos y destructivos.

Finalmente, el grupo de obras que analizo lo completa *Zoot Suit*, una pieza teatral creada por Luis Valdez en 1979. Este autor nacido en California y proveniente de una familia de jornaleros mexicanos, hilvana de manera integral en sus obras la expresión identitaria de trabajadores mexicanos y su forma de resistencia frente a la asimilación de la cultura norteamericana. *Zoot Suit* reconstruye los acontecimientos ocurridos entre 1942 y 1943 en torno al asesinato de José Díaz, donde el encarcelamiento ilegal de 17 jóvenes inmigrantes produjo protestas que desencadenaron enfrentamientos entre miembros de la marina americana y los manifestantes vestidos de “zoot suit”, mal llamados “L.A riots”. Alrededor de estos hechos se destaca el papel de la prensa y el impacto que provocó haber acuñado el nombre de “Zoot Suit”, pues lideró una arremetida contra el pachuquismo y creó un agudizado ambiente de persecución social. La prensa simboliza, en gran medida, la crueldad y el racismo de los americanos. Más que todo, la intención de Valdez es representar lo que en ese momento era la imagen desviada del pachuco para la sociedad americana: un trasgresor del sentimiento patriótico, de ideales de compromiso; integridad y lealtad con desinterés, incoherencia, desafío y rebeldía. En otras palabras, un “traidor a la patria”.

El fenómeno del pachuquismo se relaciona con el surgimiento del swing, derivado del jazz, donde la presentación de grandes orquestas en salones hacía necesario vestirse de una manera elegante. Tal tendencia permite el surgimiento del Zoot Suit o “tacuche” que se ve en Los Ángeles y New York.. La música y el baile son parte importante de este fenómeno cultural y político. Expresan una necesidad de rebelión. Los grupos de jóvenes pachucos fueron discriminados por su estilo, su actitud, forma de vestir, de usar el cabello que dejaban crecer en una melena mediana. Luis Valdez insiste en que este no se trata de un musical al estilo americano de Broadway o de un espectáculo de Las Vegas, sino de una obra teatral con música.

Puesto que, como menciono en algunos apartes de este trabajo, la dramaturgia de Valdez surge de preocupaciones políticas y la historia de los chicanos en EE.UU que ha sido marcada por la discriminación.

Asimismo, una de las descripciones más poderosas y poéticas del carácter mexicano la realiza Octavio Paz en el famoso ensayo *En el laberinto de la soledad*. El escritor mexicano habla de Los Ángeles, habitada ya en 1950 por más de un millón de mexicanos; reconocida como la ciudad mexicana por excelencia, L.A. es el lugar donde más se vive el conflicto y la mezcla entre las razas.

La mexicanidad: “el gusto por los adornos, el descuido, el fausto, la razón y la reserva, flota en el aire”, no se mezcla con lo americano, no se establece de una forma definitiva, pero tampoco desaparece. Los mexicanos que se encuentran en la calle dejan ver su vergüenza acerca de su origen. A pesar de llevar generaciones viviendo en Los Ángeles, usar la forma de vestir americana y hablar el mismo idioma sin acento, refleja que no son americanos “auténticos”; no se funden con ellos. Aquí se encuentra el espíritu que engendra a los pachucos, vemos su carácter furtivo e inquieto y una sensibilidad agitada que se mueve “sin compás”: “seres que se disfrazan”, seres que temen la mirada ajena “capaz de desnudarlos y dejarlos en cueros”. Como en efecto sucede en la escena de *Zoot Suit* donde el Pachuco es despojado de su atuendo por los marines, lo cual representa la máxima humillación del héroe.

Para Octavio Paz, el pachuquismo es una moda extrema despojada del principio americano de la comodidad. Su aspecto agresivo logra volver al traje americano enorme, impráctico y difícil de llevar. El vestido del pachuco es de una excentricidad que, más allá de

separarlos de la sociedad y de separar su singularidad, es en su contradictorio existir “un homenaje a la sociedad que pretenden negar”.

Por otro lado, en lo que respecta a la organización de la obra, podemos establecer que no posee una estructura lineal. Como no existe una temporalidad ordenada cronológicamente, se mueve hacia adelante y hacia atrás en una serie de flashbacks y saltos de vuelta al presente. Esto tiene que ver con el poder del pachuco le permite detener el tiempo para mostrar su punto de vista

Según algunos críticos, la obra presenta una tendencia al anticlímax analítico brechtiano, y al tiempo propone al teatro como ritual artaudiano en dos actitudes que se contradicen. Pizzato concluye que se trata de estrategias del autor como un reto a la audiencia desde múltiples direcciones, usando diversos elementos históricos, míticos y culturales.

Huerta dice que Zoot Suit es una mezcla de los estilos de Váldez, el acto, el mito y el corrido. Su relación con el corrido por ejemplo, se hace notoria en la importancia que la música tiene en la historia. La música es un motivo para los personajes que siempre están en busca de la fiesta y el baile. Es un fin en sí misma, una parte crucial del estilo de vida del pachuco. Al mismo tiempo, los temas escogidos ilustran y acompañan el desarrollo de la escena, casi como si los actores estuvieran representando la letra de la canción.

En cuanto a la relación con el mito, Huerta dice que el pachuco representa una conexión con los ancestros indígenas de los chicanos. Esto está sugerido en la escena central que representa los disturbios del verano del 43. Como Valdez ha dicho muchas veces en entrevistas,

el pachuco representa al dios azteca Tezcatlipoca. La escena más significativa es la del ataque al aparentemente invencible y todopoderoso pachuco, que alude al sacrificio azteca al dios Tezcatlipoca. El pachuco aparece en la obra vestido con los colores del dios y está investido con los poderes de cortar y reorganizar escenas. Así mismo Tezcatlipoca es el dios de la premonición y la hechicería; su nombre significa “espejo de humo”. Pizzato se basa en estos hechos para unir al pachuco, no solo al pasado azteca de los chicanos, sino a la violencia aún experimentada en las bandas chicanas de hoy..

Por otra parte, Babcock dice que el pachuco en *Zoot Suit* es el personaje principal de la obra, mas no el protagonista—. La misión de este personaje es la de crear un puente entre la realidad de la audiencia y la ficción de los personajes. Es una expresión distanciamiento Brechtiano se relaciona con los desarrollos previos de la obra de Valdez en el teatro campesino por sus intenciones pedagógicas. Va, sin embargo, más allá de lo logrado en los llamados *actos* de Valdez, al cuestionar la misma experiencia teatral y la naturaleza de los personajes teatrales, y la posición de la audiencia al respecto con la constante ruptura de la cuarta pared.

Otro tema es el de la representación de las chicanas en la obra, que según las críticas feministas es insatisfactoria, destructiva y machista, ya que en ella funciona un sistema patriarcal que reafirma estereotipos femeninos. Catherine Ramírez analiza estos aspectos en el artículo *Saying Nothin: Pachucas and the languages of resistance* , Su idea se basa en el particularmente en el tratamiento que Valdez da a la figura Bertha Villareal, la ex novia de Henry Reyna. Quién tuvo un papel destacado en el juicio real , demostrando de su coraje, su coherencia y tenacidad pero que es caricaturizada y demonizada en la obra por ser pachuca. El personaje de Della

Barrios, la novia actual de Henry, fundamentado en Dora Baca, tiene un tratamiento estereotipado como la joven ingenua, la virgen y la martir. Ramírez señala cómo es evidente que a través de ellas, las mujeres chicanas en *Zoot Suit* solo tienen dos posibilidades de existencia: como vírgenes o como putas.

Por ejemplo, Ramírez analiza la presentación que hace Valdez del personaje de Bertha Aguilar, transformada en Bertha Villareal. Allí observa que, mientras el desempeño de Bertha Aguilar en el juicio real fue una demostración de su coraje, su coherencia y tenacidad, Valdez escoge presentarla como una caricatura sin interpretar el sentido de su silencio; convirtiéndola en un personaje completamente anticuado y ridículo, una exnovia celosa

Zoot Suit, dice Huerta (1992) presenta sus conflictos sociales en un estilo “presentacional” cercano al docudrama. A diferencia de las obras de anteriores de Valdez o sus llamados actos, *Zoot Suit* (1979) es una obra basada en un hecho histórico, no en hechos actuales. La obra presenta incidentes importantes para la comunidad chicana ocurridos en Los Ángeles durante la Segunda Guerra Mundial y que no hacen parte de la historia oficial que se enseña en las escuelas. La situación de injusticia que se presenta puede ser reconocida por el público como algo que aún hace parte de su experiencia.

El teatro de inmigrantes latinos en EE.UU. es uno de los espacios simbólicos más relevantes. En el se reafirma y se reelabora una nueva identidad latina como construcción permanente y ambigua, que retoma elementos provenientes de las culturas nacionales de origen y las

yuxtapone, combina, hibrida o mezcla con elementos de la cultura americana dominante, produciendo un estado continuo de tensión y movilidad. El teatro latino en EE.UU. se ofrece, entonces, como un espacio de resistencia para los inmigrantes. Se opone a la tendencia homogeneizadora del “melting pot” americano, pero al mismo tiempo es capaz de ironizar su posición subalterna.

Esta hibridación entre el pasado ancestral de los inmigrantes y su vida presente en EE.UU., se manifiesta también en el uso del lenguaje. Este code-switching o spanglish es un recurso conscientemente utilizado en las distintas obras dramáticas e implica, como se sabe, una mezcla de los dos idiomas en el contexto de una misma conversación o de una misma frase. . Muchos de los autores utilizan el spanglish de manera intencionalmente provocadora, burlándose a conciencia del veto que las distintas academias y la cultura de élite han desatado durante mucho tiempo contra esta hibridación lingüística, al considerarla como un signo de inferioridad social e intelectual. Los dramaturgos inmigrantes latinos, por el contrario, han desarrollado o han utilizado el spanglish como una marca de estilo.

El público al cual está dirigido este teatro es un auditorio también inmigrante que, en un importante porcentaje, conoce elementos de las dos lenguas. Esto le permite comprender las expresiones regionales, los dobles sentidos o los matices comunicativos de los diferentes expresiones.

La intertextualidad es un recurso importante en las distintas obras. *Ana en el trópico*, de Nilo Cruz tiene como intertexto *Ana Karenina*, de Leon Tolstoi; *Suit Zoot*, de Luis Valdés tiene como intertexto el rito azteca del dios Texcatlipoca.

La dramaturgia latina en los EE.UU. surge del interés de los autores por reivindicar los derechos de los sectores oprimidos, razón por la cual, se puede plantear que estas obras pertenecen a la tradición de los derechos civiles. Las obras hablan de los sectores marginados dentro de las mismas minorías. Así son personajes recurrentes las mujeres, las pandillas de barrio, los extras de cine, las familias de extracción humilde, los barrenderos, los jornaleros. No aluden a los latinos exitosos y asimilados, sino a los amplios sectores marginales dentro de la misma inmigración.

Las representaciones del latino en la dramaturgia inmigrante muestran la tendencia a reírse de sí mismos. La autoburla, la autoflagelación es una manera de hacerse presente, visible y al mismo tiempo vulnerable. Recursos como el uso del spanglish, la exageración, el humor negro, el disfraz, hacen parte de esta inclinación.

CONCLUSIONES _____

A continuación responderé a manera de conclusiones las preguntas que formulé al principio del trabajo sobre la producción teatral inmigrante representada en las obras escogidas: ¿Cuáles son los temas que se tratan? El movimiento entre los afectos y las tradiciones originales, y las preocupaciones y problemas del presente. El movimiento constante del espíritu entre el lugar de origen, que es cada vez más un lugar imaginado y el lugar presente que se muestra como plano, vacío u hostil, Ybor comparado con la Isla y por otro lado las barriadas de los Angeles. Otros temas son el dilema de la resistencia a la asimilación, el orgullo por la herencia y el reconocimiento de la multidimensionalidad de la propia cultura y la necesidad de expresarlo ante sí mismos.

¿Cuáles son las preocupaciones, obsesiones y las imágenes que se repiten? En las obras analizadas es importante el estilo de los personajes. Las imágenes o escenas que se crean se caracterizan por unos estilos de vestir y formas de expresión corporal definidas y cargadas de valor simbólico. La forma de vestir, las prendas escogidas, son importantes para crear y al tiempo expresar la interioridad de los personajes. No se dice en ninguna parte pero los pantalones anchos del Zoot Suit por ejemplo son una reminiscencia del pantaloón usado por los campesinos mexicanos antes de la revolución y que desapareció con la llegada de los ferrocarriles que unieron a México con los EE.UU. y la importación e imposición de los jeans americanos.

¿Cómo estos autores siguen siendo hispanos y en qué medida han dejado de serlo? Estos autores siguen siendo hispanos en sus preocupaciones pero empiezan a ser americanos en sus usos, tal vez el aspecto más importante es la adopción del idioma inglés, El Spanglish es la manera de mantenerse en equilibrio en un punto medio, en el borde, la traducción entre los dos

idiomas es un ir y venir que logra nuevos sentidos, y nuevas posibilidades poéticas y de significación, como en la traducción que creo las dos versiones de Ana.

¿Cómo resuelven la pregunta acerca de su propia identidad? No la resuelven. La plantean en toda su complejidad desde la relación con el lenguaje, la relación con la modernización, la relación con los elementos que hacen parte del pasado histórico, la relación con la realidad de sobrevivir mediante la aculturación, la relación con las tradiciones y su valor simbólico en la cultura de origen, la relación con su grupo familiar y con la comunidad con la que se reúnen en la nación extranjera, los trabajadores de la fábrica que al tiempo son una familia, la pandilla o “The gang” que es otro modo de asociación. Ambas comunidades viven las contradicciones de la vida en el borde.

¿Qué tipo de personajes se crean? Se crean personajes en la encrucijada de la asimilación que resisten, a veces heroicamente, la fuerza unificadora del Melting Pot, con frecuencia refugiándose en la transgresión de las expectativas sociales que conforman su nuevo espacio. Así vemos que aparece siempre la marginalidad que es no sólo una condición sino una opción del sujeto desterritorializado para quién la supervivencia y el éxito significarían la aniquilación.

¿Se expresan o no posiciones políticas? Claramente se expresan posiciones políticas a veces de una forma muy directa y en otros momentos de una forma mucho más poética y sutil. Esto se debe a lo que vimos acerca de que el escritor latino inmigrante es una analogía del lector

intelectual, se concibe así mismo como un líder y a veces un pedagogo. Su misión es que velar por los intereses de su comunidad, ocupándose en la corrección de los estereotipos, la exaltación de la riqueza de su cultura y la recuperación de su idiosincrasia y su historia a través de la literatura, asegurando así el progreso de su gente.

¿Se traduce un lenguaje o se crea uno nuevo? Un lenguaje nuevo surge del uso del y la resistencia contra, el lenguaje dominante. Por ejemplo el spanglish es una especie de nuevo lenguaje que transgrede las reglas del idioma oficial, nace como una estrategia de resistencia. La traducción de las obras de un lenguaje a otro crea un lenguaje poético que surge del esfuerzo por expresar los sentidos más cercanos al original. En Ana vemos la traducción del ruso y las versiones en inglés y en español. En los pachucos vemos el uso de términos del lenguaje gitano, etc.

¿Será que al mismo tiempo que se crea una nueva nación desde el mundo literario? ¿la nación anterior desaparece, se destruye? Se crea un tercer espacio como hemos visto los chicanos se convierten en su lucha así mismo los cubanos, la partida, un extrañar perenne los constituye. La nación anterior se convierte cada vez más en una nación imaginada y se empieza a vivir en lo que surge del esfuerzo por conservarla o repetirla, pero que ya no es más esa nación, sino más un tercer espacio, pues tampoco es la nación que se encuentra al llegar sino una elaboración sobre ella desde la creación artística y la producción cultural.

BIBLIOGRAFÍA

Anzaldúa, G. (1987) *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*. San Francisco: Aunt Lute Books

Aja Díaz, A. (2000). *La emigración cubana hacia Estados Unidos a la luz de su política inmigratoria*. Centro de Estudios de Migraciones Internacionales de La Habana. Recuperado de <http://biblioteca.clacso.edu.ar/ar/libros/cuba/cemi/laemig.pdf>

Aja Díaz, A. (2002). *La emigración cubana. Balance en el siglo XX*. Centro de Estudios de Migraciones Internacionales de La Habana. Recuperado de <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/cuba/cemi/emig.pdf>

Arte Publico Press (1990). *Luis Valdez Early Works: Actos, Bernabé, and Pensamiento Serpentino*. Houston, <http://www.questia.com/PM.qst?a=o&d=96189266> (Fecha de consulta: 25 de marzo del 2009).

Arte Publico Press (1992). *Luis Valdez Zoot Suit and other plays*. Houston, <http://www.questia.com/PM.qst?a=o&d=96190188> (Fecha de consulta: 18 de mayo del 2009).

Babcock, G. (1995). *Looking for a Third Space: El Pachuco and Chicano Nationalism in Luis Valdez's Zoot Suit*, en *Staging Difference: Cultural Pluralism in American Theatre and Drama* [Maufort, M., ed.], (págs. 215-226) <http://www.questia.com/PM.qst?a=o&d=9911204> (Fecha de consulta: 31 de marzo de 2009).

Bhabha, H. (1994). *The location of culture*. New York: Routledge Classics.

Castro Urioste, J. (2007). Sujeto, identidad y transnacionalidad. Tres hipótesis sobre el teatro latino de Chicago. *Revista Conjunto*, (No. 143), 76-88. Recuperado de <http://www.casa.cult.cu/publicaciones/revistaconjunto/143/urioste.pdf>

Dalleo, R. & Machado Sáez, E. (2007). *The Latino/a Canon and the Emergence of Post-Sixties Literature*. Nueva York: Palgrave Macmillan.

Diario de Cuba (2014). *A un año de la reforma migratoria, las visas y el precio de los billetes dificultan los viajes de los cubanos*. Recuperado el 25 de enero de 2014 en: http://www.diariodecuba.com/cuba/1389708408_6687.html

[Eagleton, T. \(1988\). *Introducción a la teoría literaria*. Mexico: Fondo de Cultura Económica](#)

[Godínez, H. So Many Stories to Tell: Six Artists Weigh the Commonality and Diversity of Latino Theatre. American Theatre. 20. No. 10. December 2003. Pag 48 y sgts. 2003 Theatre Communications Group; 2003 Gale Group](#)

Huerta, J. (1992). *Introduction*, en Valdez, J. *Zoot Suit*, (págs. 1-20).

Huntington, S. *The Hispanic Challenge*. Foreign Relations. March 2004

http://www.foreignpolicy.com/articles/2004/03/01/the_hispanic_challenge

Mignolo, W. (2012). *Local Histories/Global Designs: Coloniality, Subaltern Knowledges, and Border Thinking*. Princeton,NJ: Princeton University Press

Paz, O. (1991). *El laberinto de la soledad*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

Pizzato, M. (1998). *Brechtian and Aztec violencia in Valdez's Zoot Suit*.

<http://www.clas.ufl.edu/users/jimenez/spw4304teatro/B2%20Zoot%20suit.Brechtian%20and%20Aztec%20violence%20in%20Valdez.htm> (Fecha de consulta: 3 de abril de 2009).

Weiss, Janeth, - Editor. Prida, D. (1991). *Beautiful Senoritas and Other Plays*. Houston: Arte Publico Press. 1991

Ramírez, C. S. (2006). *Saying "Nothin": Pachucas and the Languages of Resistance*. *Revista Frontiers: A Journal of Women Studies*, (No. 3) Vol. 27. 1-33. Recuperado de <http://muse.jhu.edu/login?auth=0&type=summary&url=/journals/frontiers/v027/27.3ramirez.pdf>

Rivero,E (1989). Ortega,E, Editor, Scott,N.M., Editor, Saporta Nancy, Editor. *From Immigrants to Ethnic: Cuban Women Writers in the U.S. Breaking Boundaries:Latina Writing and Critical Readings*. University of Massachusetts Press. Amherst . 1989. Pag 189 <http://www.questia.com/read/11012415/breaking-boundaries-latina-writing-and-critical-readings>

Rodríguez, M. (2004). El proceso migratorio cubano hacia Estados Unidos: antecedentes, actualidad y perspectivas ante posibles escenarios. *Centro de Estudios de Migraciones Internacionales de la Habana*. Recuperado de <http://biblioteca.clacso.edu.ar/ar/libros/cuba/cemi/procmig.pdf>

Sandoval, A. (1989). Ortega,E, Editor, Scott,N.M., Editor, Saporta Nancy, Editor. *Coser y Cantar: Mapping the Dialectics of Ethnic Identity and Assimilation*, in *Breaking Boundaries: Latina Writing and Critical Readings*. University of Massachusetts Press. Amherst. <http://www.questia.com/PM.qst?a=o&d=11012673> (Fecha de consulta: 2 de agosto del 2008).

Pág 201

Svich, C. (2007). *U.S. Polyglot Latino Theatre and its Link to the Americas*. University of California: <http://www.ntcp.org/national-diversity-forum/opinion-pieces/caridad-svich/> (Fecha de consulta: 3 de agosto del 2008).

Urrutia, L. (1997). Aproximación a un análisis del proceso migratorio cubano. *Departamento de sociología de la Universidad de La Habana*. Recuperado de <http://www.raco.cat/index.php/papers/article/viewFile/25462/25295>

Weiss, J. Prida, D. (1981) *Beautiful Señoritas and other plays*. New York, Arte Publico Press.