

**PRAXIS DRAMÁTICA, PRAXIS POLÍTICA:
LOS ACTOS DE LUIS VALDES.**

Luis H. Peña

La literatura chicana es al igual que su movimiento sociopolítico más que un producto final, un proceso en búsqueda de su realización, conformándose y transformándose en un vehículo de expresión de una particular experiencia étnico-cultural. Esta literatura se afirma cada vez más ya que su desarrollo temático y formal tiende a desbordar la inmediatez testimonial, buscando su lugar y definición dentro de la literatura contemporánea¹.

Uno de los intentos de la expresión artística chicana ha sido sin duda, la aproximación crítica a las diversas relaciones que el individuo entabla con la realidad —psico-socio-cultural— que habita, crea o destruye. La tradición teatral de la comunidad mexico-americana en el Suroeste de los Estados Unidos tiene hondas raíces históricas a la vez que expresivas que caracterizan su constante esfuerzo por manifestar, entre otras, la vivencia de su singular proceso histórico. Es en esta tradición cultural que desde el espacio escénico, el Teatro Campesino introduce al espectador a un mundo en donde la realidad burlescamente se agrieta, se quiebra, se multiplica en una serie de fragmentos que fielmente reflejan el rostro colectivo de su existencia. Luis Valdez, testigo, autor y actor de la huelga agrícola de Delano, California (1965) nos aproxima en sus *Actos* a la vivencia múltiple de tiempos, espacios, acciones e identidades que expresan el complejo mecanismo de la experiencia social alienante. Discurso teatral que se teje en el universo socio-económico de las relaciones humanas en general y chicana en particular².

Es evidente que la obra de Valdez posee un alto grado de contenido político tanto en el nivel temático como en el de su expresión lingüística. Sin embargo, se hace necesario realizar el análisis de algunas estrategias del lenguaje dramático que nos permitan observar desde una dimensión semiótica el trata-

1. Para una comprensión crítica apropiada del fenómeno literario chicano actual, veáse Joseph Sommers y Tomas Ybarra-Frausto, ed. *Modern Chicano Writers* (Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1979).

2. La particular experiencia social y cultural de las comunidades de origen mexicano en los Estados Unidos son objeto de estudio de un sinnúmero de investigadores. Para una idea comprensiva de este fenómeno en general recomendamos la obra de Rodolfo Acuña, *Occupied America: A History of Chicanos* (New York: Harper and Row Publishers, 1981).

miento político de su discurso teatral. Concebido éste como la conjunción totalizadora de una serie de mensajes múltiples, interiores y exteriores a la dimensión textual, que desde diversos códigos comunicativos —visual, tonal, gestual, espacial, auditivo, y otros— apoyan la concreción última del evento escénico. El Teatro Campesino nace espontáneamente ante las condiciones laborales de los trabajadores, y espontáneamente tendrá que conformar los recursos escénicos que lo mantengan atractivo y valioso a su público³.

Los actos es un conjunto de piezas dramáticas cortas que presentan una matriz semántica precisa que circunscribe un universo de significado social específico compartido entre espectáculo y espectador. Estas secuencias dramáticas a través de una serie de proposiciones que se encarnan en argumentos, personajes y acciones expresan una experiencia socio-étnica común.

Los actos publicados en una antología en 1917, comprenden *Las dos caras del patroncito*, pieza que manifiesta la toma de conciencia del trabajador acerca de su explotación económica gracias al juego de inversión de roles que implica la transformación del campesino en patrón y del patrón en trabajador, contextualizando así, dos universos socio-económicos coexistentes. *Quinta temporada* muestra enfáticamente las relaciones económicas entre campesino, contratista y patrón, observándose un proceso en serie por medio del cual el campesino extrae dinero de las estaciones del año, mientras el contratista —Don Coyote— toma dinero de su bolsillo guardando para sí una parte y dando el resto al patrón. Este proceso se repite durante las cuatro estaciones, acumulando el patrón una gran cantidad de dinero, hasta que finalmente el trabajador reconoce la necesidad de romper con este circuito apoyándose en el sindicato, las iglesias y la Raza.

Por otra parte, *Los vendidos* explora la definición de la identidad chicana por medio de la exposición del diálogo de compraventa entre el dueño de una "Used Mexican Lot and Mexican Curios Shop", Honest Sancho, y Miss Jiménez, quien ha ido a solicitar los servicios del mejor mexicano-americano que pudiera servir en la administración pública, seleccionando entre una variedad de estereotipos que van desde el campesino inmigrante hasta el profesionalista mexicano-americano, pasando por el revolucionario y el pachuco.

La conquista de México, obra para títeres y marionetas, elabora una analogía entre la conquista de México por España y la conquista del pueblo chicano por los Estados Unidos, concibiéndose al indio en relación al chicano y al español en relación al norteamericano, finalizando con una incitación a la unidad chicana para no caer en el error de los pueblos indígenas de la conquista. *No saco nada de la escuela* actualiza la experiencia chicana ante el sistema educativo —desde el nivel primario hasta el universitario— y sus demandas de integración o aislamiento. El chicano aparece ubicado en relación a distintos arqueti-

3. Un estudio sobresaliente de las diversas etapas del teatro chicano es Jorge A. Huerta. Véase entre otros, su artículo "Chicano Agit-Prop: The Early *Actos* of El Teatro Campesino". *Latin American Theatre Review*, Vol. 10, No. 2 (1977), 45-58.

pos sociales como el anglosajón, el negro y el mexicano-americano. Los dos últimos actos *Soldado raso* y *Vietnam campesino* reflejan en un nivel micro y macrosocial dos aspectos de la misma temática, la guerra del Vietnam y su incidencia en la familia y en la economía laboral chicana. En el primero, el personaje "La Muerte" relata la víspera de la marcha al ejército de un joven que junto con su novia y familia esperan recibir status y prestigio social después de su participación en el servicio militar, deseo que no se realiza al morir el joven en combate. El segundo explora las similitudes entre la vida de los campesinos vietnamitas y los chicanos a la vez que la relación de su fuerza de trabajo en cuanto a la economía norteamericana.

Estos actos, como Valdez mismo lo expresa, nacieron hambrientos de una realidad laboral opresiva "... Todo lo que afectaba la vida cotidiana de los huelguistas se convertía en alimento y materia de los mismos. La realidad de los campesinos en huelga se había convertido en algo dramático. . . y así mismo los actos se habían vuelto una realidad"⁴. A consecuencia de lo anterior, el lenguaje dramático de *Los actos* se instaura ante una situación inmediata y concreta en la que el carácter específico de las circunstancias, del público y de los actores conduce a la creación de un discurso teatral efectivo, acorde al universo sociocultural que les amenaza, afecta o desafía. Luis Valdez utiliza en su discurso dramático, una serie de estrategias temático-formales que le permiten producir la incidencia deseada del espectador hacia el cual se dirige el evento produciendo una actitud crítica ante el mismo.

En principio, Valdez selecciona núcleos temáticos de acuerdo a los eventos que afectan mayormente a la comunidad a la cual se dirige. A nivel rural, escenifica la explotación económica del campesino y la necesidad de la organización sindical y la injusticia socioeconómica de las relaciones laborales entre campesino, contratista y cultivador. A nivel urbano, muestra la problemática de la identidad sociocultural, la asimilación oportunista, el sistema educativo ajeno a la herencia cultural chicana, la desunión de las organizaciones comunitarias y los efectos de la guerra de Vietnam en la vida familiar y en la economía de la comunidad.

El tratamiento de estos temas se realiza por medio de la inmersión en una situación dada —huelga, escuela, guerra— de personajes que desempeñan categorías o roles sociales de relevancia semántica para los espectadores. A través de éstos se dan una serie de macroproposiciones que conllevan al espectador a una inferencia participativa ante el evento presenciado. Por ejemplo en *Quinta temporada*, el evento proposicional es la situación laboral del campesino, éste va articulando una serie de premisas argumentales a deducir que son el trabajo del campesino explotado por el contratista y la explotación de ambos por parte del cultivador. Estas relaciones económicas se evidencian a través de la extracción del dinero que hace el campesino de las Estaciones del Año, el contratista de los bolsillos del trabajador y el patrón de los bolsillos del con-

4. Luis Valdez. *Actos y Teatro Campesino* (San Juan Bautista, Calif.: El Centro Campesino Cultural, Inc., 1971), p. 5.

tratista. Aquí el hecho teatral no nace de la condición premeditada del espectáculo, sino de la resultante analítica de los sectores de la realidad socio-económica que la están produciendo y que se están llevando a escena.

Temas y personajes se estructuran de acuerdo a la necesidad expresiva del evento, de esta manera, los personajes caracterizados a través de letreros, máscaras, movimientos, gestos o formas de interacción, reflejan el universo social del cual son producto. Así en *Las dos caras del patroncito*, el patrón se introduce a la escena usando una máscara amarilla de cerdo, manejando una limosina imaginaria e imitando el sonido del motor, mientras su guardia Charlie, aparece haciendo movimientos gorilesco. El trabajador por su lado, realiza los movimientos gestuales de la acción de pizar uvas, provocando así un efecto satírico que motiva al espectador a una actitud desmitificante de los personajes en cuestión.

En el plano de la expresión lingüística, estos personajes en sus parlamentos hacen uso específico de ciertas palabras, tonos o de determinadas expresiones corporales aunados a movimientos mímicos, a cierta disposición del vestuario y maquillaje que subrayan su caracterización y amplifican sus rasgos diferenciales. Tal es el caso en *Los vendidos*, en donde Miss Jiménez insiste en la pronunciación anglosajona de su apellido:

SECRETARY: (ENTERING) Good morning, I'm Miss Jimenez from-

SANCHO: Ah, una chicana! Welcome, welcome Señorita Jimenez.

SECRETARY: (ANGLO PRONUNCIATION) JIM-enez.

SANCHO: Qué?

SECRETARY: My name is Miss JIM-enez. Don't you speak English? Wath's wrong with you?

SANCHO: Oh, nothing, Señorita JIM-enez. I.m here to hepl you⁵.

Reflejando el bilingüismo de la comunidad participante a la vez que el calor del barrio, estos parlamentos están sujetos en sus diversas modalidades, a la improvisación —elemento recurrente en las puestas en escena— que provoca su recreación de acuerdo a las expectativas y motivaciones del público. Es importante observar que la participación del público no se plantea como una condición previa, sino como el resultado de un proceso comunicativo concreto en el cual espectáculo y espectador se integran comunicacionalmente debido al trasfondo comprensional compartido.

Además, en algunos actos la estructura temática exigirá el uso de marionetas y figuras alegóricas produciendo una visualización conceptual acorde. Un ejemplo es *La conquista de México*, en donde se utilizan marionetas y en *Vietnam campesino* en donde para la representación del personaje "Draft" se recurre a la figura de la muerte envuelta en la bandera norteamericana. Por medio de la presentación particular de sus personajes, caracteres, marionetas o figuras alegóricas. Valdez busca más que una representación de los mismos, una encarnación

5. Idem. p. 36. Las citas correspondientes a este texto se incluirán en el estudio acorde a esta edición.

con el objeto de producir una correlación de identidades totalizadoras entre actores y espectadores.

La estructuración de *Los actos* descansa la mayoría de las veces en la presentación que los personajes hacen de sí mismos, en el uso de letreros que los caracterizan, aunque en ocasiones se recurre también a un narrador organizante que sin participar directamente en los hechos, los analiza, como se puede observar en el calendario azteca de *La conquista de México*.

Otro recurso estructurante es el narrador-personaje participativo, multifuncional y simbólico que enmarca el evento a la vez que sensibiliza a la audiencia como el personaje de "La Muerte" en *Soldado razo*:

MUERTE: (ENTERS SINGING) Me voy de soldado razo, voy a ingresar a las filas. . . con los valientes muchachos que dejan madres queridas, que dejan novias llorando, llorando su despedida" Ajua! Pos que a toda madre para mi que hay guerra. Quihubo pues, Raza. Yo soy la muerte. Que nuevas no? Bueno, no se escamen porque I didn't come to take anybody away. I came to tell you a story. Simon, the story of the Soldado Razo. Maybe you knew him, eh? He was killed not too long ago in Vietnam.

JOHNNY ENTERS ADJUSTING HIS UNIFORM

MUERTE: This is Johnny, El Soldado Razo. He's leaving for Vietnam in the morning, but tonight-bueno, tonight he is going to enjoy himself, verdad? Look at his face. Know wath he's thinking? He's thinking (JOHNNY MOVES HIS LIPS) "Ahora si, I'm a man!" (p. 132).

Los esquemas temporales se desarrollan acorde a la lógica espacial de las acciones, son progresivos y económicos aunque ocasionalmente recurren a técnicas retrospectivas para enfatizar un evento o un proceso discursivo determinado. Por otra parte, el espacio en los diferentes actos, presenta un mínimo de demarcación entre espectáculo teatral y espectador. Desde este punto de vista la escenografía existe principalmente en el sobreentendido imaginario de la audiencia. No se trata de un drama realista, sino de un espectáculo teatral que por medio de una economía de elementos o de la hiperbolización signica de los mismos, produce argumentaciones visuales que enfatizan la dirección de las acciones y el desplazamiento de los espacios.

No estamos ante la "teatralización" de la realidad presentada sino ante la concreción específica de una realidad particular que se autocuestiona por medio del acto de la enunciación dramática. El acto como discurso teatral sirve a un propósito que lo desborda, el propósito expreso de preguntar al espectador ¿Qué es lo que hay que hacer ante una situación específica y cómo hacerlo? Luis Valdez utiliza una serie de estrategias dramáticas que se insertan en el conocimiento

previo de los códigos lingüísticos, visuales, gestuales y simbólicos y espaciales que le permiten crear una serie de procesos de interacción comunicativa.

La experiencia y los marcos de referencia comunes entre espectáculo y espectador, articulan una correlación intra y extrateatral que induce a un proceso de identificación plena del espectáculo presentado y el espectador que ahora lo presencia. Se recurre a una competencia cultural particular en la cual el conocimiento previo de códigos y procesos culturales en uso por la comunidad chicana, transforma el evento teatral en un discurso que desborda su propio sentido trascendiéndolo y encarnándose en la experiencia del público que lo ha hecho posible.

Esta disposición del lenguaje dramático concidiona el carácter expositivo de la pieza teatral. Se narra una situación concreta ante la cual el espectador es sujeto y objeto de análisis y conocimiento ubicándose en una circunstancia que lo obliga a adoptar posiciones. No se le ilustran vivencias, sino que se le participan elementos de análisis que lo colocan ante una acción en donde no existen sugerencias sino argumentos. De esta forma, el espectador está en la acción, la audiencia ve, juzga y participa activamente en un evento que no busca la ilusión empática sino que desea producir una actitud crítica que permita percibir y evidenciar las relaciones sociales que emergen en escena. La audiencia no participa a través de la seducción de los acontecimientos, sino por medio del análisis distanciado ante éstos⁶.

La puesta en escena permite la observación de las condiciones que el discurso dramático hace ahora transparentes ya que en su realización se recupera la realidad que le otorga su sentido. La estrategia teatral de Valdez, por consiguiente no sólo se reduce a exponer una situación, sino a provocarla. Su lenguaje dramático no es representativo sino constitutivo del mundo que se conforma irrumpiendo en el escenario.

Luis Valdez, en sus *Actos* busca y ha encontrado, un teatro de solidaridad en donde por medio de diversas estrategias comunicativas realiza un teatro de dimensión social, producto y productor de un discurso crítico de la realidad. Teatro-juicio que expresa sin miramientos los conflictos y contradicciones de la experiencia sociopolítica chicana, teatro que sin lugar a dudas propone una realidad no para ser consumida ociosamente, sino para ser enjuiciada críticamente por el individuo interviniente en el espectáculo.

Arizona State University

6. Cfr. Barclay Goldsmith. "Bertold Brecht y el Teatro Chicano". en *Modern Chicano Writers*.