

Teatro e Identidad

EL TEATRO LATINO DE ESTADOS UNIDOS COMO DISCUSIÓN DE RESISTENCIA POSTMODERNISTA

BEATRIZ RIZK

Investigadora teatral

Colombia - E.E.U.U.

We've always had postmodernism, only ours was involuntary.

Guillermo Gómez Peña¹

El teatro latino de Estados Unidos se inscribe en esa corriente de resistencia cultural de grupos y artistas marginales o *minoritarios* (para utilizar un término de nuestro cuño) que, dentro del vigente posmodernismo, están cuestionando la validez de premisas establecidas como fijas e inmutables, convirtiéndose en campos productivos y productores de nuevos sistemas de representación.

Es evidente que, en este fin de siglo, el mundo ha sido sacudido por cambios que han transformado no sólo su división geopolítica internacional sino su sistema de valores. La apertura del Este hacia el Oeste, por ejemplo, como parte de un continuo proceso de *democratización*, ha



traído consigo efectos no calculados al revivir un nacionalismo latente y mal escondido a lo largo del siglo en naciones que, en apariencia, formaban bloques culturales semihomogéneos. El multiculturalismo, el pluralismo étnico ha resurgido a la superficie, afianzándose con tal fuerza que, en no pocas instancias, ha venido a confundirse con el mismo posmodernismo, casi en calidad de sinónimo involuntario. De esta forma, el modernismo, estratégicamente y por oposición, cada vez más se está

viendo bajo un lente conservador y formalista.² Lo que, de paso, no hace justicia a momentos claves en nuestra historia a lo largo del siglo, como es el movimiento *contracultural* de los 60s, del que forma parte intrínseca el Movimiento Chicano que nos interesa aquí. De hecho, estudiosos de nuestra cultura como Frederic Jameson se han preguntado seriamente *si el postmodernismo no será realmente el sustituto de los 60s y la compen-*

1. La traducción es nuestra. Citado por Ivonne Yarbro-Bejarano, *The writing of Ana Castillo*, *The Americas Review* 20.1. (1992):66.

2. Bonni Marranca, *The play of thought: an interview with Herbert Blau*, *Performing Journal* 42:30.

sación por su falla política.³

Lo que sí es una realidad es que en los 60s hallaremos ya presentes elementos que serán definitivos en los 80s y los 90s, al materializarse un buen número de corrientes que se fusionan ahora bajo el término común, y por falta de otro más apropiado, como es el de Posmodernismo. Entre todos, quizás es el más importante el haberse liberado el arte, en nuestro caso específico, las artes escénicas, de toda fuerza represiva, tanto formal como textual, interpretativa, etc. Las barreras entre géneros y entre lo que hasta ahora se ha considerado *gran arte* y *arte bajo o no arte* (incluyendo al comercial) se han venido abajo y, a falta de soluciones totalizantes unificadoras o modelos acreditados por alguna utopía, la multiplicidad reina señera en todos los campos y las actividades artísticas.

De paso, la *cultura*, como entidad autónoma objeto de estudio desde cierto *distanciamiento crítico*, se ha disuelto, dando paso a una *explosión cultural* que Jameson, de nuevo, describe como *una prodigiosa expansión de la cultura a través del campo social, hasta el punto que todo en nuestra vida social —desde los valores económicos y las prácticas del poder estatal hasta la estructura síquica en sí misma— se puede decir que ha devenido 'cultural' en cierta forma original y en un sentido todavía no teorizado.*⁴

Este fenómeno le ha otorgado al posmodernismo un sesgo populista y ha elevado, de paso, la publicidad, las artes gráficas comerciales y los productos netos de los medios masivos de comunicación (videos, series de televisión, telenovelas, filmes, etc.) a categoría de *nueva cultura*.

En este aspecto, una de las sorpresas que nos deparó el reciente XVI avo Festival de TENAZ, la

Asociación de Teatros Chicano/Latinos en USA, (San Antonio, Texas, 11/92) fue la obra **Dancing with the missing (Bailando con los desaparecidos)** de Roy Conboy, dirigida por Roberto Gutiérrez Varea, del grupo de El Teatro de la Esperanza de San Francisco, California. En la obra, una mujer detective, que se gana la vida persiguiendo a la gente para que pague sus cuentas o localizando a individuos perdidos, es contratada por una *madre* que busca a su hijo supuestamente robado. Siguiendo las pistas que logra desentrañar este **female Mickey Spillane** (aunque es más bien una mezcla entre Philip Marlowe y Wonder Woman) se mete en un enredo de gangsters, mujeres explotadas y niños, de verdad desaparecidos, cuyas madres, devolviéndonos siempre a la realidad, se pasean en el trasfondo de la obra con retratos en sus brazos.

Ahora, todo este material está envasado en un formato derivado de la cultura popular norteamericana, específicamente, de los programas de televisión detectivescos con ribetes de tira cómica tipo **Batman**. El uso de este formato de fácil reconocimiento y aceptación del público, no obstante, conlleva una visión crítica que se hace presente en la contextura obviamente acartonada de los personajes, que imposibilita cualquier identificación con los mismos. Es evidente que estas formas culturales, hasta hace muy poco tiempo consideradas ajenas, han pasado, en el vigente posmodernismo, a formar parte de la tradición y del bagaje cultural de cualquier persona que haya crecido bajo el influjo de los poderosos medios de difusión norteamericanos. De esta manera, y ante la desfasada línea demarcatoria entre la *alta* cultura y la *baja*, el mensaje que nos llega nítidamente, en manos de este grupo tradicionalmente comunitario y veterano del teatro chicano mili-

3. Frederic Jameson, *Postmodernism or the cultural logic of late capitalism* (Durham: Duke University Press, 1991) XVI.

4. La cita original reza así: *We must go on to affirm that the dissolution of an autonomous sphere of culture is rather to be imagined in terms of an explosion: a prodigious expansion of culture throughout the social realm, to the point at which everything in our social life —from economic value and state power practices and to the very structure of the psyche itself— can be said to have become «cultural» in some original and yet untheorized sense.* (48) La traducción al español es nuestra.

tante a través de su historia, es que no hay absolutamente nada de malo en un **Batman** bien hecho y con mensaje.

Por otra parte, este fenómeno es también indicativo del paso que algunos de los grupos de teatro han tenido que dar para sobrevivir económicamente, en esta década que se inicia, al pasar de grupo de repertorio fijo, con actores de planta viviendo casi en comunidad, a compañías de teatro productoras de obras. Y este *producto teatral*, aunque no sea comercial en el sentido estricto de la palabra, tiene que estar orientado para ser consumido definitivamente en un mercado competitivo, un mercado por lo demás inundado de productos ya netamente comerciales.

Con el advenimiento del multiculturalismo en Estados Unidos, con todos sus pros y sus contras ya discutidos en otra ocasión,⁵ se han agudizado una serie de cuestionamientos, siendo uno de los más críticos el de la representatividad. Es bien sabido de todos, y ya bastante documentado,⁶ el hecho de que el Latino siempre ha ocupado un lugar ínfimo en cualquier medio productor de imágenes de nuestra sociedad. Desde el *villano conveniente* mexicano de tantas películas de vaqueros de Hollywood,⁷ hasta la denigrante imagen del puertorriqueño en la película ya clásica *West Side story*,⁸ sin contar con las cientos de señoritas latinas de más que dudosa reputación que han adornado el celuloide norteamericano con su presencia,⁹ la imagen, con contadas modificaciones, ha sido siempre la misma: la de una raza incompe-

tente, poco educada, inclinada prolíficamente hacia el mal e irreductiblemente violenta. De paso, el crítico Charles Ramírez-Berg ha clasificado los estereotipos más comunes en seis categorías principales; a saber, el bandido, su contrapartida la prostituta generalmente mestiza, el bufón macho (Ricky Ricardo), la payasa hembra (Carmen Miranda, Charo), el amante latino y la dama oscura (Dolores del Río). Estos dos últimos estereotipos funcionan a la inversa porque son más bien idealizaciones de la fantasía erótica de los Anglos que los han dotado de una mística sexual de la que ellos supuestamente carecen, pero sin dejar de adornarlos, con muy pocas excepciones, con atributos absolutamente negativos como la crueldad, la insensibilidad, etc. Sobra decir que, en la mayoría de los casos, ellos son mujeriegos empedernidos y ellas ninfómanas.¹⁰

No es sino hasta los años 80, cuando el Latino se apropia de los medios de producción, que empieza a romper con los estereotipos y socavar lugares comunes ya atávicos. Películas como *La bamba* (1987) de Luis Valdez, basada en el malogrado cantante de rock chicano Ritchie Valens, *The milagro Beanfield war* (1988) de Robert Redford y Moctesuma Esparza, sobre los conflictos de un agricultor chicano de Nuevo México para preservar su tierra, así como *Stand and deliver* (1988) de Ramón Menéndez, sobre un profesor de matemáticas de origen ecuatoriano en la ciudad de Los Angeles, ponen de manifiesto la existencia de una comunidad que tiene

-
5. Beatriz J. Rizk, *Haciendo historia: Multiculturalismo y el teatro latino en Estados Unidos*, Ollantay Theatre Magazine 1.1. (1992):9-18.
 6. Ver, por ejemplo, el libro editado por Chon Noriega, *Chicanos and film: representation and resistance* (Minneapolis). Univ. of Minnesota Press, 1992.
 7. Blaine S. Lamb, *The convenient villain: the early cinema views of Mexican-American*, Journal of the West, XIV.4 (1975):80-81.
 8. Alberto Sandoval, *Una lectura puertorriqueña de la América de West Side Story*, Revista Cupey, Universidad Metropolitana, Río Piedras, Puerto Rico, vol. 7 (1990): 30-45.
 9. Sobre la imagen de la mujer en el cine norteamericano, ver el artículo de Carlos E. Cortes, *Chicanas in film: history of an image*, *Chicano cinema: research, reviews and resources*, ed. de Gary D. Keller (Binghamton, N.Y.: Bilingual Press/Editorial Bilingüe), 1985.
 10. Charles Ramírez-Berg, *Images and counterimages of the hispanics in Hollywood*, Guadalupe Arts Center Publication, San Antonio, Texas, November 1988, 13.

muy poco que ver con la imagen que de ella tiene la sociedad receptora.

El teatro no se queda atrás. Con el fin, asimismo, de *enderezar entuertos* y descomponer las imágenes estereotipadas que del Latino han creado los medios de comunicación, surgen en los 80 varias agrupaciones y artistas teatrales que optan por una de las formas populares que más resistencia ha tenido en el desarrollo del teatro de nuestras comunidades, pero que hasta ahora ha sido considerada como una forma *inferior* teatral: el vaudeville, la revista teatral, el bufo, o como quiera llamársele.

Derivada del género chico español, vía México a través del territorio suroeste norteamericano, el vaudeville siempre sirvió para explorar, comentar y hasta criticar los problemas sociales y políticos del momento. Según el investigador Nicholas Kanellos, es precisamente en el escenario del vaudeville, desde Los Angeles a San Antonio o desde Nueva York a Miami, en donde vamos a encontrar la *oportunidad de creación de un tea-tro nacional hispánico con un ya claro y a veces no muy sutil análisis social, racial y de identidad cultural, usando el folklore, los eventos corrientes, la música, el lenguaje, las actitudes y creencias de las comunidades locales*.¹¹

No es, pues, de extrañarnos que sea ahora precisamente que (re)surja esta forma con nuevos bríos en manos de grupos como Culture Clash de Los Angeles, el Chicano Secret Service de San Francisco, Latin Anonymous, igualmente de Los Angeles, y *performers* como Guillermo Gómez-Peña y John Leguizamo. Y digo ahora, porque es en este momento en que se está consolidando, social y políticamente, una identidad nacional con sello propio como lo indica, por ejemplo, la aceptación tácita y casi unánime de la comunidad de emplear el término *Latino* para definirse a sí mismos, como individuos nacidos o criados en Esta-

dos Unidos de descendencia hispano-americana, distinguiéndose geográficamente del *latinoamericano* y lingüísticamente del *hispano*. Respecto a este último término, no hay que olvidar que los autores o artistas que ya son segunda o tercera generación escriben y trabajan en inglés y no por eso dejan de representar lo mejor de la cultura *latina* en Estados Unidos.

Así que en obras como *The mission* (1989), de Culture Clash, en la que se lleva a cabo un simulacro de secuestro a July Church (Julio Iglesias), salen a relucir los cholitos, los low-riders, el supermacho latino, etc. A través de múltiples personajes, el grupo deconstruye los arquetipos, reduciéndolos a una pantomima de sí mismos y revelando, de paso, su contextura irracional.

John Leguizamo hace otro tanto en la ciudad de Nueva York. Nacido en Colombia y criado en Queens, Nueva York, Leguizamo utiliza en sus espectáculos unipersonales una variedad de tipos en los que se encarnan los racismos o prejuicios a la orden del día en su sociedad circundante. En *Mambo-Mouth*, que le valió el Obie en 1990, personifica en serie a un gigoló, un niño precoz, un traficante, un travesti, un *mojado* a punto de ser deportado y un latino triunfador que opta mejor por imitar a los japoneses. A pesar de servirse de los mismos arquetipos que trata de poner en evidencia, el actor, haciendo gala de un virtuosismo histriónico que le ha merecido los elogios más altos de la crítica, cuestiona la validez de la opresión de un segmento de la sociedad a otro, así como sus derechos y lugar en un país que se considera democrático e igualitario y cuya historia es compartida por todos.

En su última obra *Spic-o-rama*, Leguizamo, quien también escribe todo su material, trasciende la revista teatral al presentar seis personajes de una misma familia de Jackson Heights, Queens, en vísperas de la boda de uno de sus miembros, al-

11. Nicholas Kanellos, *The vaudeville tradition in U.S. hispanic theatre: A potential basis for an authentic hispanic expression*. Ponencia leída durante la Conferencia: *The Latino theatre and cinema in the U.S.* Hostos Community College, New York, Julio 1990.

rededor de los cuales va tejiendo una trama trágica-cómica que habla de la desintegración de la familia, del machismo infantil del patriarca que termina por abandonar el hogar, de la mujer que, relegada a un segundo plano, es considerada poco menos que una puta porque quiere realizar sus ambiciones, de la alienación de un asimilado que se pinta el pelo de rubio con *clorox*, que se cree hijo ilegítimo de Lawrence Olivier y que trata de hablar con un acento isabelino, etc. Y a pesar de que advierte al principio que no está presentando un paradigma (*This Latin family is no representative of all Latin families. It is a unique and individual case. If your family is like this one, please seek professional help*), el autor/actor se traiciona al darle a su obra el título de **Spic-o-rama**, (*Spic* es el término peyorativo que usa la sociedad en general al referirse al latino/latinoamericano y que denota obviamente la falta del idioma: *I don't speak English*), y al otorgar a sus personajes un mismo sentimiento de fragmentación, de impotencia, al estar a la deriva en medio de dos culturas, una que promete el *sueño americano* que todos sabemos no se va a dar, y la otra que limita por su color y su rechazo a una asimilación, que en pocas instancias es voluntaria, y que une por igual al *Latino* del este al oeste y del norte al sur. En este sentido, los personajes de John Leguizamo, como bien dice uno de sus críticos refiriéndose asimismo a la mayoría de los Latinos *invisibles* que forman el 10% y más de la nación, *hablan en combate, pero viven en derrota*.¹²

Por otra parte, el interés por la cuestión *latina* en el *mainstream* (corriente cultural dominante) ha aumentado últimamente y hasta cierto punto ha trascendido los seis tipos esenciales que mencionamos antes. Es indudable que el camino recorrido y por recorrer es largo, basta recordar el sorprendente fracaso de la obra **Zoot Suit** de Luis Valdez en Broadway en 1979, después de una exitosa temporada en el Mark Taper Forum de Los

Angeles. Fracaso que la misma crítica neoyorquina atribuyó a la falta de interés del público en general por el problema de las minorías étnicas. Sin embargo, este renovado o reciente interés en los Latinos ha traído nuevos problemas que el mismo Leguizamo en una entrevista señaló: Ahora resulta que ... *tú eres lo suficientemente interesante como para hacer películas sobre ti, pero no eres lo suficientemente bueno como para actuar en ellas. (You're interesting enough to make films about you, but you aren't good enough to play yourselves)*.¹³

Este problema del *Yo no puedo representarte a ti, pero tú a mí sí*, en el minuto en que el Latino sale del estereotipo, trascendió a la prensa y al público en general el año pasado (1992) con la llegada de la obra **La muerte y la doncella** de Ariel Dorfman a Broadway. Se suponía inicialmente que la obra contara, en uno de los tres roles protagónicos, tres personajes específicamente hispanos, con un actor de origen hispánico. Como todos sabemos, los actores no fueron hispanos (los roles se los dieron a Glenn Close, Richard Dreyfus y Gene Hackman) por razones comprensibles de taquilla. Está por demás decir que la producción no contó ni con una sola persona de origen hispánico en ninguna especialidad. Esto quizás no hubiera causado tanta controversia si no hubiera sido por el hecho de que el Sindicato de Actores (Actors Equity) tomó la medida, a todas luces *proteccionista*, de rechazar la petición original de los productores para traer a la actriz inglesa Juliet Stevenson, quien estrenó la obra en Londres, a favor de una actriz norteamericana. Este doblez en los procedimientos *oficiales*, que se extiende a una buena parte de las asociaciones culturales y civiles a nivel nacional, despertó en esta ocasión protestas de la comunidad. En la carta que la directiva de HOLA, una asociación de actores Latinos con base en Nueva York, dirigió a los productores de la obra y que tuvo amplia difusión en el medio,

12. John Lahr, **One man universe**, The New Yorker, 9 noviembre 1992, 143.

13. Caroline Kirk Cordero, **Actor John Leguizamo**, Premiere (August 1992).

leemos: *Estamos de acuerdo en que en un mundo perfecto un Anglo haciendo el papel de un oriental, o cualquier otro grupo étnico, no importaría. Pero desafortunadamente, no vivimos en un mundo perfecto en donde hay más papeles disponibles que actores calificados y estas decisiones sí importan. La mayoría de las veces vemos cómo los roles que han debido ir a un actor étnico igualmente calificado termina en las manos de sus colegas Anglos por razones arbitrarias y muchas veces los actores étnicos se ven en la necesidad de representar injustos estereotipos de sí mismos... Y concluye: En resumen, todo lo que pedimos es justas oportunidades y sensibilidad artística con respecto a las necesidades de los actores étnicos. Ellas/ellos pueden representar otros roles diferentes a los de vagabundos y sirvientes.*¹⁴

En la Costa Oeste sucedió otro tanto cuando Luis Valdez dio a conocer su decisión de filmar una película sobre Diego Rivera y Frida Kahlo teniendo como protagonista a la actriz de origen italiano Laura de San Giacomo. Sólo que, esta vez, fue tanta la indignación de la comunidad artística y teatral ante lo que se consideró poco menos que una traición, que Valdez archivó el proyecto no sin dejar constancia de su desaprobación. En un **Manifiesto**, que también tuvo amplia difusión, el director chicano reconoce que, aunque él mismo ha contribuido a definir la identidad del Latino en Estados Unidos a través de sus obras teatrales y de sus películas, no está dispuesto a dejarse limitar en su selección artística, lo que considera una *violación de los principios básicos humanos*. Y aclara: *Mi objetivo social siempre ha sido el de contraatacar el racismo en el mundo, no reforzarlo. Mientras haya hispanos que son básica y genéticamente de descendencia europea, yo consi-*

*deraré mi derecho como artista a contratar europeos en el papel de hispanos.*¹⁵

Si bien es cierto, como indica Edward Said en su reciente libro **Culture and imperialism**, que el aceptar el *nativismo*, o sea el creer que cada uno de nosotros tiene una identidad absoluta y esencial como blanco, negro o latino, etc., *es aceptar las consecuencias del imperialismo, las divisiones raciales, religiosas y políticas que el colonialismo desde siempre ha impuesto a sus súbditos*,¹⁶ también es cierto que no luchar por conquistar espacios hasta ahora reservados a otros grupos étnicos, incluyendo el blanco, es respaldar un *statu quo* que desafortunadamente está basado en la discriminación y el racismo.

De paso, la contradicción inherente de este análisis confirma una de las premisas del susodicho posmodernismo y es la de nuestra evidente falta de habilidad para conciliar nuestra posición como individuos y como miembros de una colectividad, y nuestra misma capacidad de lucha neutralizada por la vigente confusión espacial y social (Jameson 54).

Lo que sí está claro es que vivimos en un mundo de apariencias, y como bien dice Herbert Blau, *no nos conocemos los unos a los otros*. En este sentido, la verdadera misión del teatro, y por ende del cine, ahora más que nunca, es la de *otorgar un significado a las apariencias que nos rodean*.¹⁷ No otra cosa están haciendo nuestros teatristas, como expuse anteriormente, con la esperanza de que nuestro *spicorama* se amplíe lo más posible y empiece a dar cabida a personajes que no sólo tengan que acogerse a la particularidad *nativista* para ser escuchados, sino que puedan proyectarse universalmente, como cualquier hijo de vecino en un mundo más parejo.

14. Carta de HOLA, firmada por Francisco G. Rivela, Manny Alfaro y Rolando Pérez. Citada por Thomas Walsh, **Casting of 'Maiden' play draws fire from Equity & hispanic actors**, Back Stage (November 1991): 1/6.

15. Luis Valdez, **A statement on artistic freedom**, American Theatre (November 1992): 18-19. La traducción al español es nuestra.

16. Edward W. Said, **Culture and imperialism** (New York: Alfred A. Knopf, 1993). Citado por Michael Gorra, **Who paid the bills at Mansfield Park?**, The New York Times Book Review, 18 de febrero 1993, 11.

17. Herbert Blau, **Interview**, en Marranca, 9.2.