

# Luis Valdez en México

Luis de Tavira

Es una alegría singular para mí, presentar en esta reunión a Luis Valdez, que ha venido a visitarnos acompañado de Lupe Trujillo Valdez, su indispensable cómplice y compañera de vida, y de la actriz chicana Alma Martínez, que estudió un tiempo en el Centro Universitario de Teatro de la UNAM, y que ha realizado su brillante carrera trabajando bajo la dirección de Luis desde hace casi treinta años.

Entre muchas cosas: hijo de migrantes mexicanos, actor, dramaturgo y director de escena, realizador cinematográfico, animador de la organización Teatro Campesino que pronto celebrará sus primeros cincuenta años, proponente de un lúcido discurso formulador de la cultura chicana, Luis Valdez es, ante todo, el fundador del Teatro Chicano y representa su mayor emblema. Su praxis política y su pasión teatral comprometida con el movimiento de reivindicación social de los trabajadores del campo de origen mexicano en los Estados Unidos, pronto se convirtieron en un factor decisivo para la articulación de un discurso cultural que ha venido configurando la identidad propia de la comunidad chicana como afirmación de una autoestima que le ha permitido ocupar un lugar propio en la dinámica social, no sin conflicto y no sin confrontación con las culturas dominantes de México, donde está su irrenunciable origen y de los Estados Unidos, donde encuentra su destino elegido.

La Compañía Nacional de Teatro ha querido invitar a Luis Valdez a participar en esta nueva etapa en la que inicia su renovación, reunida en el propósito de consolidarse como comunidad creadora estable capaz de construir un repertorio plural, equilibrado e integrador, que ofrezca al

espectador nacional una interlocución viva, rica y diversa.

Y Luis Valdez, convencido como siempre de la necesidad social del teatro y de su eficacia para propiciar el diálogo y la reconciliación, ha aceptado gustoso.

Por eso estamos aquí.

Su presencia entre nosotros esta vez adquiere el significado que celebra un reconocimiento mutuo y manifiesto.

Un reconocimiento si es cierto que tardío, por ello mismo justo y necesario.

Para él, un manifiesto reconocimiento de su pertenencia a México y para nosotros un reconocimiento de lo que nos atañe y es propio en la configuración de la cultura de nuestros migrantes.

Ha escrito Charles Taylor:

Nuestra identidad se moldea en parte por el reconocimiento o por la falta de este; a menudo, también, por el falso reconocimiento de otros, y así, un individuo o un grupo de personas pueden sufrir un verdadero daño, una auténtica deformación si la gente o la sociedad que lo rodean le muestran, como reflejo, un cuadro limitativo, o degradante o despreciable de sí mismo. El falso reconocimiento o la falta de reconocimiento pueden causar daño, pueden ser una forma de opresión que aprisione a alguien en un modo de ser falso, deformado y reducido.<sup>1</sup>

En los últimos años hemos presenciado un cambio en las formas y significados de la movilización y protesta colectiva. Han aparecido acciones reivindicadoras muy distintas a las del pasado.

Hoy los nuevos movimientos sociales no luchan por la igualdad, sino por la diferencia. Hemos descubierto que el principio universal platónico fundamental de la utopía moderna: la igualdad sólo puede realizarse como el equitativo derecho a nuestra diferencia.

Las luchas por el reconocimiento de la diferencia emergen como la exigencia de un nuevo tipo de derechos, que se otorgarían en función de la pertenencia a grupos específicos y que tendrán que resultar en una ciudadanía diferenciada.

Afirmar el derecho a la diferencia no excluye la aspiración a gozar plenamente de los derechos ciudadanos.

De hecho, las luchas por la ciudadanía, la inclusión y la igualdad siguen constituyendo el motor fundamental de los procesos de movilización de la actualidad, especialmente en la América Latina.

El cambio actual consiste en que los movimientos sociales rechazan que la vía para su inclusión en el mundo moderno exija su asimilación a un modelo social construido a la medida y conveniencia de los grupos y culturas dominantes.

Por eso hoy, los grupos que han alcanzado el autoconocimiento de su propia identidad, han arribado también a la afirmación de la autoestima de su singularidad étnica y cultural que legitima su cuestionamiento a los modelos de vida producidos por el sistema.

Es a la luz de estos fenómenos y consideraciones que resalta y se resignifica hoy la trayectoria



<sup>1</sup> Charles Taylor: El multiculturalismo y "la política del reconocimiento", Fondo de Cultura Económica, México, 1993.

cultural y artística de Luis Valdez, reconocido entre nosotros como una afirmación indispensable en la conformación cultural de los migrantes mexicanos, sobrevivientes de un drama desgarrador que nos atañe.

Su historia es parte de nuestra historia, tanto como nuestra historia es el contenido mayor de su genealogía cultural.

Hoy en día el fenómeno de la creciente migración se ha convertido en una de las señales más alarmantes de la crisis nacional.

Su dolorosa contundencia cuestiona de modo radical el porvenir de nuestro proyecto nacional y demanda una reflexión crítica y cabal, un diálogo abierto y comprometido, y una acción cultural congruente.

En los años recientes la dramaturgia mexicana ha propuesto abundantemente la representación del fenómeno desde la visión desgarrada de los que se quedan o ha propuesto la tragedia de los que no sobrevivieron a la violencia de este hecho mexicano y latinoamericano, cada vez más humillante.

Pero al mismo tiempo, hemos olvidado a los que consiguieron pasar y asimilarse. Los hemos dado por perdidos, les hemos dado la espalda como a renegados, los hemos ignorado, excepto cuando se trata de considerar las remesas de dólares que envían como un factor decisivo de la economía nacional.

Sin embargo, allá, en su exilio, este trauma ha producido una poderosa expresión cultural que nos concierne. Es el otro punto de vista de un drama que nos atañe.

Pienso por ello que invitar a este admirable artista chicano a trabajar con nosotros para incluir su obra emblemática en nuestro discurso y aún más, que él acepte con gusto y generosidad, bien puede resultar en un necesario y valioso testimonio de reconocimiento y reconciliación, de apertura y apropiación mutuas de ambas visiones y de ambas expresiones de lo que dolorosamente nos pertenece en común, porque es historia común.

El teatro mexicano, paradigmáticamente imantador y síntesis de las más diversas culturas ha sido capaz de apropiarse de la universalidad dramática de suecos, ingleses, libaneses o alemanes; ha llegado la hora de enriquecernos también con las mejores aportaciones de la cultura sincrética de nuestros hermanos pródigos.


Finalmente, como testimonio inmejorable, quisiera compartir en este acto, la lectura de la entrañable semblanza de Luis Valdez, que escri-

bió el genial dramaturgo alemán Botho Strauss, después de acompañar al Teatro Campesino en su trashumancia por los pequeños poblados de la periferia de Nancy, en Francia, el año de 1974.

El pensamiento regresivo, que en última instancia se propone volver a unificar los complicados procesos de producción con división del trabajo, es en la teoría de la revolución latinoamericana uno de los medios de lucha contra el progreso técnico y la industrialización, que en la economía agrícola lleva a la racionalización, la desocupación y el empobrecimiento. Luis Valdez, el director del Teatro Campesino, que se considera el portavoz de los trabajadores citrícolas californianos, ha informado con un par de frases contundentes, en una discusión en Nancy, sobre la dialéctica del pensamiento regresivo y la revolución social: "Norteamérica es un país complicado, pero hay un hecho simple: allí hay opresores y oprimidos", y luego, con fogoso orgullo: "*We are not the United States, we are the future of the United States*". Por lo demás, para él no hay diferencia entre la actividad artística y la actividad política, el verdadero activista cambia los roles según el lugar donde produzca mayor efecto: como secretario del sindicato trabaja en forma igualmente política que como actor de teatro callejero.

La creación del Teatro Campesino en 1968 se debió también a una ocasión política inmediata: apoyó con escenas breves e improvisadas, con "actos", a una huelga a la que había llamado el sindicato de los trabajadores vinateros de Delano, California. Los trabajadores en huelga representaron las razones por las cuales los otros trabajadores, los que miraban, debían sumarse a la huelga. Valdez es mexicano-norteamericano; tiene veintiséis años, y hasta los dieciocho trabajó en los campos de Delano; pero aprendió también el oficio del teatro, como estudiante de Ciencias Teatrales y, durante un tiempo, como miembro del San Francisco Mime-Troupe. Su "Teatro" fue uno de los huéspedes más populares en Nancy, y fue extraordinariamente apreciado por todas las izquierdas, porque mostraba un muy estrecho vínculo con la praxis revolucionaria y era, además, un auténtico teatro de obreros.

He visto dos producciones del "Teatro", una vez una serie de "actos" que ahora como antes tratan el tema de la huelga, y la pieza del propio Luis Valdez, *La cabeza reducida de Pancho Villa*, una farsa en cinco actos sobre la revolución, en cuyo final simbólico la cabeza del gran

héroe mexicano de la libertad, Pancho Villa, que al ser decapitado se perdió de manera misteriosa y que en esta pieza aparece como hijo deforme en una familia de proletarios californianos, se encuentra con el cuerpo decapitado de su hermano y piensa crecer con él en poco tiempo para preparar la hora de la liberación. Al contrario de los “actos”, que son representados afuera, en la calle, ante una cortina negra, *La cabeza...* solo pudo verse en el teatro, ante una decoración desarmable que mostraba una habitación sobre cuyas paredes caminaban constantemente figuras de escarabajos e insectos. La manera de actuar es, tanto afuera como adentro, la misma; agitación vibrante, como de cortocircuito, gestos enfáticos, verbosidad rasante en un inglés con acento mexicano. Valdez, que también actúa (la mayoría de las veces representa a los rechonchos empresarios, porque así puede seguir fumando su cigarro), apela en los “actos” a las tradiciones de la *Commedia dell’arte*, y sin duda también a Brecht, lo que posiblemente se deba a un equívoco. Aquí hay en el centro un tipo de Arlequín, el trabajador listo que supera a su patrón quitándole con engaños su máscara de capitalista, destacándose, dándose aires de gran señor; o que, en otro sketch, es engañado por la agencia de colocaciones, que trabaja codo a codo con el empresario, y debe transpirar durante un año sin recibir su paga. El actor que representa al obrero se permite un par de bromas obscenas, pero toda esa actividad exacerbada e incansable no constituye una verdadera diversión. Solo los niños, a quienes hemos atraído en una recorrida junto con el elenco por los suburbios de Laxou, son quienes gritan de placer, en lugar de los obreros, tal como era la intención. Sentí simpatía por el tema de que se trataba, pero capté demasiado poco temperamento simpático. El “Teatro Campesino” ofreció el saludo extranjero de una unidad lejana y más interior, entre política práctica e imperturbable pasión por el teatro, más interior de lo que estoy en condiciones de sentir.<sup>2</sup> 

México, D.F.  
20 de marzo de 2009

<sup>2</sup>Botho Strauss: “Teatro Campesino: ‘We are the future of the United States’”, *Crítica teatral: las nuevas fronteras. Análisis de los acontecimientos estéticos y políticos involucrados en la acción teatral*, Editorial Gedisa, Barcelona, 1989, pp. 28-29.

