



Luis Valdez, director y dramaturgo chicano

UNA PLÁTICA CON EL PADRE DE *ZOOT SUIT* Y EL TEATRO CHICANO

Por Patricia Vega patvega@m-x.com.mx
Fotografías: Christian Palma





 Luego de la experiencia acumulada como fundador del Teatro Campesino, Luis Valdez escribió y dirigió en 1978 *Zoot Suit*, una obra con música incidental que obtuvo un éxito fuera de serie.

Al año siguiente se convirtió en la primera obra de un autor latino en llegar a Broadway, la meca del teatro estadounidense. En 1981 el propio Valdez adaptó y llevó su obra al cine, con lo que, además de ser la primera producción chicana en Hollywood, se volvió película de culto.

Casi 30 años después *Zoot Suit* ha sido traducida al español y, bajo la dirección de su autor, se presenta por primera vez en México bajo los auspicios de la Compañía Nacional de Teatro y la UNAM.

El pasado 29 de abril esta coproducción inició su temporada en el recién remodelado teatro Juan Ruiz de Alarcón.

Luis Valdez regresa a México como “el padre del teatro y del cine chicanos”. Y se propone causar furor –otra vez– con un libreto que no ha perdido vigencia.

Ahora Luis Valdez no siente la diferencia al estar en México, “es realmente como estar en mi casa y qué bien”. Pero no siempre fue así. A mediados de los años setenta trajo su obra *La gran carpa de los Rascuachis* a un congreso internacional de teatro y fue duramente criticado. Tuvo un encontronazo con los latinoamericanos y con los mexicanos también.

Con el tiempo, Valdez ha logrado poner la experiencia en perspectiva. “Fue un encuentro prematuro. Ni nos conocíamos ni nos entendíamos”, reconoce y agrega: “Nos criticaban por usar a la Virgen de Guadalupe como un símbolo de nuestra identidad chicana y nos reclamaban el que no fuéramos abiertamente marxistas; pero ellos no vivían en Estados Unidos y nosotros sí. No entendían que después del congreso teníamos que regresar ‘a la panza del monstruo’ y ellos no. No entendían que, aun así, estábamos comprometidos con las luchas sociales y con la defensa de nuestra identidad”.

Más de 30 años después, Luis Valdez regresa a México convertido en el “padre del teatro y cine chicanos”. Con diversos reconocimientos internacionales y algunos de los premios más importantes que se dan en Estados Unidos. Tiene varios doctorados *honoris causa*, entre

ellos el de la institución en la que cursó sus estudios: la Universidad Estatal de San José, en California. Y ha realizado allá películas como *La Bamba* y diversas series de televisión. Ha conocido, pues, la amargura del fracaso y las mieles del éxito.

Sentado en la sala de juntas de la Compañía Nacional de Teatro, Luis Valdez ofrece en exclusiva una larga entrevista a **emequis**. Ese día, por suerte, está relajado, ya que sólo espera supervisar algunas pruebas de maquillaje y peinados. Durante una de esas pruebas nos presenta a la reconocida actriz “latina” Alma Martínez, pieza clave para concretar esta producción mexicana, pues Alma fue parte del elenco original de *Zoot Suit* y también fue alumna de Luis de Tavira en el Centro Universitario de Teatro. Por ello se convirtió en “el alma” que pudo impulsar a este proyecto.

Demos la palabra a Luis Valdez:

LOS CHICANOS SOMOS MEXICANOS

Este proyecto se inició con la traducción de la obra al español mediante la colaboración de Edna Ochoa, de Arte Público Press. *Zoot Suit* es un caso muy importante en inglés y



ahora lo será en español. Hace más de 45 años, cuando empecé mi carrera como dramaturgo, me encontré con una crisis porque no sabía si escribir en inglés o en español. Sentí que mi realidad bilingüe no se podía expresar solamente en un idioma: tenía que hacerlo en dos idiomas porque había partes que en inglés no eran tan reales y se volvían estereotipos, y había otras partes en español que se volvían artificiales. Así que tuve que lidiar con esa contradicción de hablar dos idiomas y existir en dos mundos.

Cuando traducimos *Zoot Suit* al español, Edna comenzó a meter términos chilangos porque hay expresiones no se entienden en México, porque aunque son traducciones casi directas del inglés, los chicanos las usan como si fuera español. Aunque Luis de Tavira —el director artístico de la Compañía Nacional de Teatro— me dio la oportunidad de usar el *espanglish*, entiendo que el público tiene que captar de qué se trata la obra y eso es realmente parte del proceso artístico.

Pero en general, yo diría que oír mi obra ahora en español, especialmente las escenas de la familia y de los pachucos, es entrar con más profundidad a la realidad de la experiencia pachuca, porque los pachucos hablaban el español más que el inglés; hablaban una forma de caló mezclado con *espanglish*, con inglés y con español.

Puedo verlo con más claridad: ahora lo reconozco no sólo por el caso de la migración de los últimos 30 años, que ha tenido un gran impacto en el ambiente en Estados Unidos, sino por toda mi trayectoria, porque ese es el punto que siempre he enfatizado a través de mi trabajo: que los chicanos somos parte del pueblo mexicano; que somos mexicanos en Estados Unidos, estamos en los dos países.

BROADWAY Y MÉXICO: DOS ASPECTOS DE MI PERSONALIDAD

Venir a presentar *Zoot Suit* a México es tan importante como mi estancia en Broadway; ambos son aspectos de mi personalidad, de mi persona.

Y es un camino muy largo para este chicano. Hace 100 años que se fue mi pobre familia a Estados Unidos: yaquis que se fueron desde Sonora hasta Arizona y luego a California, a través de las partes más pobres de los pueblos campesinos de Estados Unidos. Sin embargo, hoy puedo cerrar este ciclo de volver a México y ser aceptado y entendido. Mi obra representa el esfuerzo de todos mis antepasados indígenas, de todos mis familiares; yo lo hago por ellos y no por mi persona. Porque ¿qué es un individuo? —¿me entiendes?—. Realmente uno es parte de otro ser más grande: su familia, su comunidad, su pueblo, su nación. Si uno no entiende esa conexión con los otros, entonces no sabe quién es...

Por esa razón creo que es muy importante

que *Zoot Suit* se vea en México y que la sientan, porque les pertenece como parte de la historia de México, no la de presidentes, generales ni emperadores; es la historia de la gente pobre que se fue allá y que quiso conservar sus raíces y que las defendió; la estética del pachuco era parte de un desafío, era su manera de no dejarse asimilar, de no ser anglos, de seguir siendo mexicanos.

La obra tiene un sentido muy fresco. Va a ser muy importante que venga la juventud a verla con nuevos ojos y, al mismo tiempo, la van a encontrar muy verídica porque tiene reflexiones que pertenecen a la juventud de siempre: es una historia de lo que le pasó a una generación de jóvenes que fueron rebeldes. Por otro lado, la música *swing* sigue siendo una expresión muy vital. La música de Lalo Guerrero —siempre hay que hablar del maestro— sigue teniendo la misma vitalidad de siempre. Él, como compositor, pudo integrar el sentido latino —el mambo y el danzón— con el sentido del *swing*, que es realmente una extensión del jazz.

Zoot Suit es una obra épica en el sentido de que aborda la historia de un grupo de jóvenes pachucos en un contexto histórico y social determinado: lo que ocurría en el mundo de los años cuarenta, a principios de la Segunda Guerra Mundial, que es el telón de fondo de una obra en la que también se aborda el problema racial.

Pero, más específicamente, estamos hablando de la experiencia de los chicanos: la confrontación con su estilo de ser, vivir, hablar, modo de vestir... y eso se enfoca en la pandilla de la Calle 38, cuyos miembros fueron las víctimas del caso político real. Y más adentro de la pandilla está Henry Reyna, basado en el personaje histórico de Henry Leyvas.

Tuve que resolver el hecho de que había 22 acusados y 12 de ellos fueron a la prisión de San Quintín; eran demasiados personajes para una obra y los sintetiqué en cuatro que convertí en símbolos de los demás. Eso es parte del estilo épico de la obra, un estilo brechtiano en el que no hay un final único. Son tres finales que se le dan a Henry: la posibilidad de que regrese a la prisión, otra es que se mete al ejército y la otra que se casa con Della. Esos tres finales son verídicos de acuerdo con la experiencia chicana, pero no es una historia de la psicología de un solo personaje.

La obra entra al terreno de lo épico en el sentido de que estamos tratando con temas sociales y representaciones de grandes secciones del pueblo.

Sin embargo, sí hay individuos en la obra: la gran activista de origen judío Alice Bloomfield McGrath. Si no fuera por su contribución en vida, la obra no sería lo que es. Alice estaría aquí, pero desgraciadamente falleció en noviembre del año pasado, a los 92 años. Ella



supo hasta el último momento qué es lo que estaba haciendo, porque yo le llevé el libreto en español, fotos del elenco, fotos de este edificio, pero no logró llegar...

Alice estuvo siempre activa hasta que ya no pudo; dio muchísimas conferencias y entrevistas sobre el caso de Sleepy Lagoon e hicimos una gira de *Zoot Suit* a Texas y Nuevo México en la que participó hablando en mesas redondas. La grabamos en video hasta el final. Ella es símbolo de toda esta generación de activistas del siglo XX que fueron comunistas, socialistas, que fueron los organizadores que lanzaron el movimiento laboral en Estados Unidos.

Alice fue realmente reverenciada en la comunidad latina y la prueba más evidente de ello es que yo no hubiera tenido acceso a los batos de la 38 si no fuera por ella: "Porque eres amigo de Alice, vamos a hablar contigo. Confiamos en ella, no en ti". Hasta que finalmente me

Si Quetzalcóatl es el dios de la cultura, lo académico y lo artístico, Tezcatlipoca representa la escuela de las calles, la del chingadazo avisa. *El Pachuco* es como Tezcatlipoca, entonces adopté sus colores, rojo y negro, para la ropa de *El Pachuco*

gané la confianza de algunos, como la familia Leyvas, por ejemplo; los conocí a todos, menos a Henry porque él ya había muerto.

Una noche o dos antes del estreno de *Zoot Suit* en Broadway, casi no podía dormir pero soñé que me llevaban a una prisión. El área de los visitantes era la zona de la gente viva y al otro lado del muro, donde había unas ventanillas de alambre, estaban los muertos. Una puerta se abrió y salió un guardia con un prisionero que trajeron hasta mí. Era el Henry, el Hank Leyvas. No el personaje de la obra sino el verdadero. Lo reconocí porque había visto varias fotos de él. Vino, se sentó enfrente de mí y se me quedó viendo con sus ojos ardientes.

Me dio un poco de miedo porque no sabía qué decirle, luego sonrió y dijo: "Me gusta lo que hiciste conmigo en tu obra". Y ese fue el único contacto que tuve con él, para mí esa fue la mejor crítica de la obra: que el Hank me diera

su permiso. Tal vez era mi propio anhelo, pero he sentido mucho la ausencia de Hank. Así que la obra ha sido una experiencia personal tremenda que ya cargo por más de 30 años, aunque para mí ha sido como un día. Realmente es algo vital y esencial.

EL PACHUCO: UN SUPERHÉROE CHICANO

Hablando del pachuco es importante señalar ciertas cosas. Como dramaturgo tenía el problema de cuál iba a ser el punto de vista de la obra. Cuando se trata de delincuentes juveniles, generalmente ponen a un doctor, un psiquiatra, un detective, un juez, un sacerdote... personajes de ese tipo, algo seguro y no violento, que represente a "lo mejor" de una nación.

No podía presentar el punto de vista a través de la prensa porque fue uno de los villanos: distorsionó la realidad y utilizó el caso de los pachucos para vender periódicos, alimentando la discriminación que existía en el país.

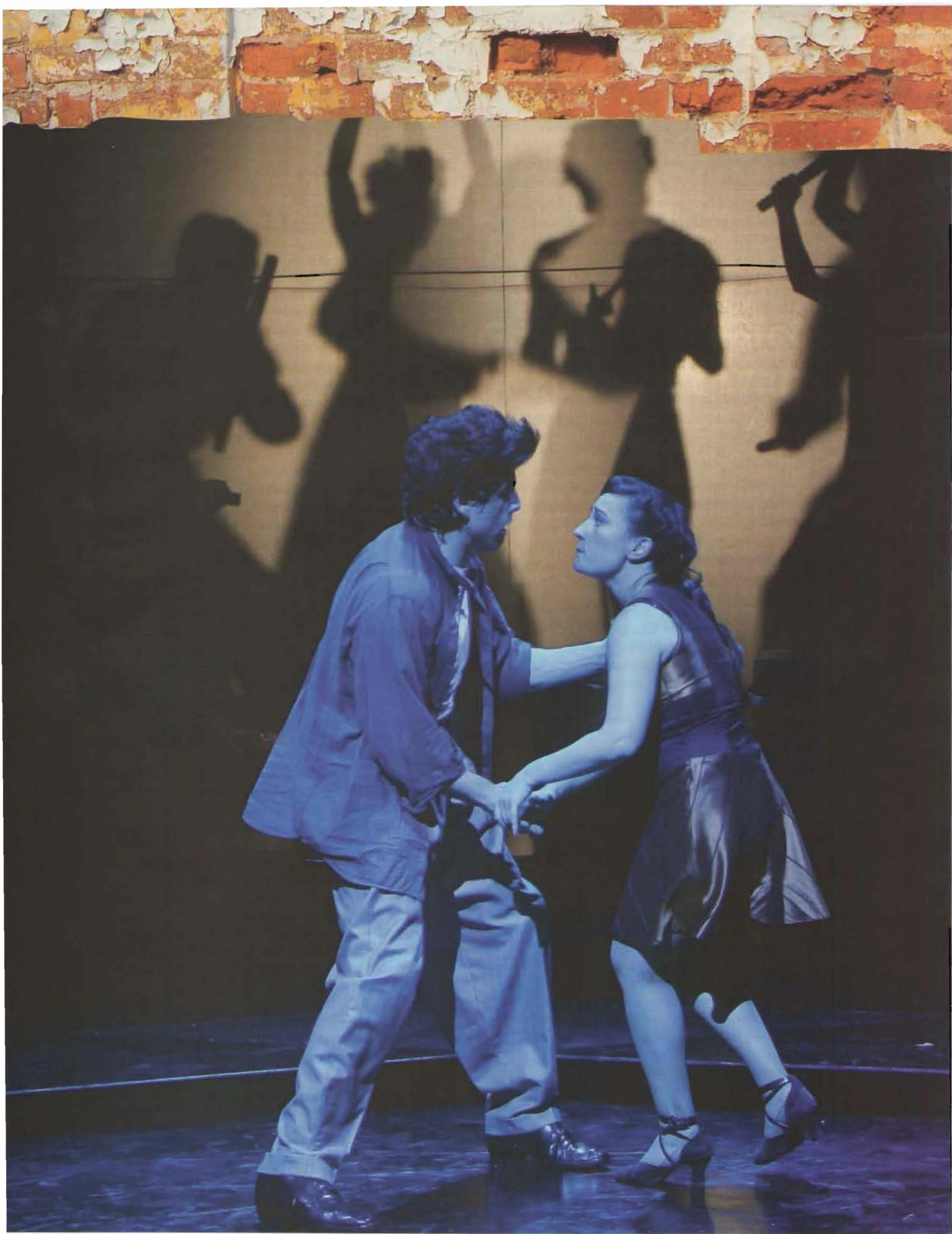
En 1970 escribí *Bernabé*, en la que aparece un loquito del pueblo. La obra entra a un momento mítico en el que la luna baja a hablar con él y lo hace como la figura de un pachuco. Esa fue la primera vez que utilicé al personaje, en un tacuche de *zoot suit* viejo, remachado con lentejuelas que, con los reflectores, brillaban como estrellas. La cosa es que me gustó mucho lo del pachuco y me dije: "qué personaje tan interesante, él merece su propia obra".

Y cuando surge la oportunidad de escribir algo sobre el caso de Sleepy Lagoon, que es parte de la historia urbana oscura de Los Ángeles, me fui inmediatamente al pachuco. Decidí que el personaje de *El Pachuco* iba a ser el maestro de ceremonias y que iba a girar en torno al personaje central, Henry Reyna: se vuelve su *alter ego*, su conciencia. Además, pensé que, como maestro de ceremonias, podía levantar y bajar el telón, apagar las luces, echar a andar la música con un chasquido de dedos.

Y cuando me pregunté quién es realmente *El Pachuco*, me fui a la mitología indígena, que siempre me ha atraído. Me fascina el personaje de Tezcatlipoca: el espejo negro que humea, el hermano antagonista de Quetzalcóatl, la serpiente emplumada. Si Quetzalcóatl es el dios de la cultura, lo académico y lo artístico, Tezcatlipoca representa la escuela de las calles, la del chingadazo avisa. *El Pachuco* es más parecido a Tezcatlipoca, entonces adopté sus colores: la tinta negra y roja, como decían nuestros antepasados, y se convirtieron en la camisa roja y traje negro de *El Pachuco*.

Como estábamos imitando a un dios azteca, tuvo que tener poderes superhumanos, así *El Pachuco* deja de ser sólo el maestro de ceremonias, ya que desde el punto de vista





de mi obra, que ahora es mitológico, él es también un superhéroe. Y después de pensarlo más a fondo me di cuenta de que jamás se había visto un superhéroe latino; existen Superman, Batman y toda esa cosa de la cultura norteamericana pero, con excepción de la Virgen de Guadalupe, jamás se había visto a un personaje latino, mexicano, que tuviera esos superpoderes. Y me pareció una idea fantástica y a la vez muy teatral, que podía ser muy popular en el sentido de la cultura callejera, de la cultura de la juventud.

Por eso, creo, ahí está la atracción para mucha de la juventud que ve la obra y que se identifica con el superhéroe al que los marineros desnudan en escena como símbolo del sacrificio, pero que al levantarse con taparrabo se vuelve la representación de Tezcatlipoca: a *El Pachuco*, cuando lo desnudan no le pueden quitar su dignidad, su personalidad, su poder; le quitan solamente su ropa, ¿verdad?

ORÍGENES DEL TEATRO CAMPESINO

Después de estudiar dramaturgia, becado en la Universidad Estatal de San José, California, regresé a Delano y me reencontré con el CC —César Chávez, el dirigente agrario más importante del siglo XX en Estados Unidos, fundador de la United Farm Workers—, le pedí la oportunidad de hacer teatro dentro del movimiento: la histórica huelga y boicot a la cosecha de uva de 1965, en el centro del Valle de California.

Es una cosa extraña, porque era un movimiento laboral en el que los campesinos estaban luchando por un mejor sueldo, por mejores condiciones de trabajo y por sus vidas; había violencia y yo tratando de desarrollar este hilo del teatro, un teatro popular, campesino.

Lo primero que el César me dijo fue: “Pues tienes que estar con nosotros como voluntario porque aquí, en Delano, no hay dinero para hacer teatro, no hay actores, no hay foro y ni tiempo para ensayar, porque estamos haciendo guardia día y noche en la línea de huelga. Pero vente a ver, si quieres”.

Y le entré al movimiento, sumándome a los voluntarios que dormíamos en el piso y comíamos en la cocina de una casona vieja que era el centro de reunión de la Unión. Además, diariamente nos confrontábamos con los rancheros: había violencia y peligro, pero me encantó porque era la mera lucha y luego luego noté que yo podía organizar las canciones de los huelguistas.

Me encontré a Agustín Lira, guitarrista que se convirtió en el primer miembro del Teatro Campesino, y comenzamos a componer y traducir canciones del movimiento laboral de Estados Unidos. Y les enseñamos a los campesinos a tomarse de las manos y cantar en las líneas de guardia y en las juntas.

Descubrimos que frente al peligro y miedo

de confrontar a la policía, a los golpeadores y esquirolles contratados por esos rancheros que llegaban con sus camionetas y escopetas montadas en las ventanas para que todos las viéramos, si uno juntaba a la gente y comenzábamos a cantar, eso nos daba más valor.

Luego empezamos a improvisar porque al mismo tiempo teníamos que hablarle a los campesinos para que se salieran voluntariamente del área de la huelga; no íbamos a entrar al campo a pegarles de fregadazos. Algunos nos hacían caso y otros no. Y una de las maneras de interrumpir el proceso de la cosecha de la uva era distraerlos con ruidos, discursos y finalmente con el teatro.

Comenzamos a captar la atención de la gente y el teatro se hizo de un modo muy directo. Había una camioneta panel, de carga, color verde, muy usada por la Unión. Y allá arriba nos subíamos a cantar con el megáfono de pilas y a presentar nuestros primeros *actos*: improvisaciones muy breves, con letreros que colgaban del cuello que decían “ranchero”, “contratista”, “patrón”. Letreros que un campesino podía ver desde lejos y a grito abierto nosotros hacíamos burlas y la gente se reía. Era un modo de agitar y de propagandizar el movimiento, *agitprop* se le dice en inglés, que nos sirvió mucho para distraer a la gente y levantar el espíritu del movimiento.

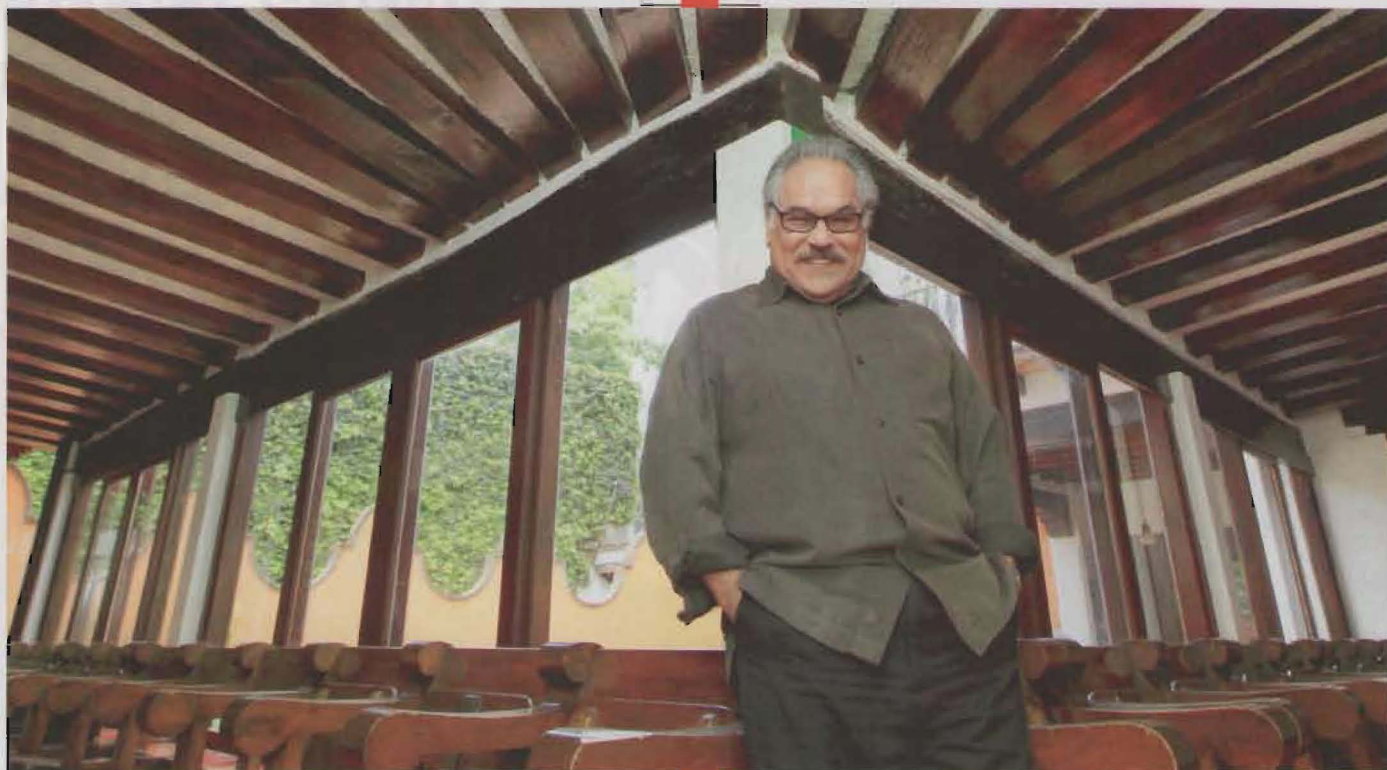
Un día, Beto Reyes, un chavo que venía de Ciudad Juárez, trajo espontáneamente una máscara de diablo, se la puso y comenzó a improvisar. Le dije, “qué padre, súbete a la camioneta” y le di el megáfono. Comenzó a hacer su acto y la gente a reírse de la interpretación que estaba haciendo del diablo. Y ahí brilló otra vez la chispita del teatro.

Decidimos presentar el acto en las juntas generales que la Unión tenía los viernes en la noche para informar sobre el movimiento a todos los huelguistas y sus familias, luego de una noche que invité a mujeres y hombres campesinos a una reunión para hacer improvisaciones. Agustín Lira, que era el más listo, le hizo de contratista y comenzó a echarles madrazos a los campesinos y los campesinos empezaron a responder como si estuvieran en la línea de la huelga y todos soltaron carcajadas... Así comenzó a prenderse el teatro y cuando ese material estaba más conocido, obviamente no ensayado, lo llevamos a las juntas de los viernes y comenzamos a improvisar actitos de 5 o 10 minutos.

César Chávez comenzó a darse cuenta de que los campesinos se reían y de que venía más gente. Y el Teatro Campesino empezó a presentarse al final de cada junta; la junta duraba a veces hasta dos horas, pero al final se le daban sus 15 minutos al Teatro Campesino. Salíamos y actuábamos cualquier acto que teníamos y finalmente nos tomábamos de las manos y cantábamos todos.

El espíritu se alzaba y así fue como el Teatro Campesino se hizo alma dentro del





movimiento, principalmente para animar a la gente, para darle la esperanza de que íbamos a ganar, sacando unos cartelones que decían “Contrato” y forzando a los rancheros que nosotros representábamos a que lo firmaran; eso le daba mucho ánimo y gusto a la gente: forzar a los cabrones a que firmaran.

Y finalmente ganamos el primer contrato.



Cuando yo tenía como unos cinco o seis años de edad trabajé con mis padres cosechando uva, en el campo del rancho Schenley Industries. Y en los viñedos se dan arañas viudas negras o avispas. Nos topamos con un panal de avispas y salió el avispero. Y pues yo, chiquito ahí, no pude correr y me picó una avispa entre los ojos.

Se me hincharon los dos ojos. Esa tarde y esa noche no los pude abrir; estuve ciego por la hinchazón. Recuerdo mucho ¡el no poder ver ni poder abrir los ojos de tan hinchados que estaban! No hubo ningún tratamiento, no me llevaron al doctor ni nada se pudo hacer por mí en ese rancho.

Era realmente ilegal que hubiera niños, pero andábamos muchos trabajando con nuestros padres. Y tuve que pasármela así, con mi mamá curándome del modo que pudo: me ponía hielos para bajar la hinchazón, sin saber si el veneno

me había afectado los nervios ópticos; yo lloraba con mi mamá porque no podía ver.

Afortunadamente, se me abrieron los ojos cuando se me bajó la hinchazón, pero nunca se me olvidó esa experiencia: sé lo que es el pánico de quedarte ciego.

Así que en 1966 recordé esa experiencia, casi 20 años después de que había sucedido: el día en que Schenley Industries firmó el acuerdo con César y la Unión. Fue el primer rancho que dobló las corvas y firmó. Y me dije: “Ahora sí tenemos a estos cabrones, ya no van a permitir que los niños trabajen en ese campo”. Fue una de las primeras cláusulas que se impuso a la compañía: no permitir que los niños trabajaran en sus tierras.

Para mí fue un gran momento de júbilo —¿me entiendes?—, por eso digo que es una cosa de lo más personal y también algo épico en el sentido de que estábamos ayudando a mucha gente, ¿verdad?



Lui termina de contar este recuerdo, se le han humedecido los ojos. Se levanta los espejuelos y se seca las lágrimas. Es conmovedor ver a este hombre, de bigote y cabello espeso, casi sin canas a pesar de que en un par de meses cumplirá 70 años. Por unos minutos guarda silencio... No sabe cómo terminar la plática. ¶

