Société suisse des Américanistes / Schweizerische Amerikanisten-Gesellschaft
Bulletin 59-60, 1995-1996, pp. 167-172

Artistas frente al contexto chicano: Frida Kahlo, Octavio Paz y Luis Valdez

Ernst RUDIN Université de Fribourg

Resumen

Las tres obras presentadas aquí fueron creadas por artistas hispánicos en momentos distintos de nuestro siglo, y los elementos de marginalización y modernización intervienen en ellas de manera distinta. Pertenecen a géneros distintos, pero tienen la problemática del suroeste norteamericano como denominador común. El Autorretrato en la frontera entre México y los Estados Unidos *(1932) muestra a Frida Kahlo entre un mundo cargado de símbolos orgánicos, históricos y míticos y otro tecnológicamente avanzado, pero muerto. En su ensayo* Del Pachuco y otros extremos *(1950), Octavio Paz presenta la psicología de los pachucos de una manera que casi justifica las agresiones que éstos sufrieron en los disturbios de 1943 por parte de marineros estadounidenses en Los Angeles. Durante la huelga en las viñas de Delano, California, en 1965, surgió el* teatro campesino, *una manifestación artística espontánea, políticamente comprometida y de cariz didáctico.*

Las tres miradas sobre la realidad chicana que voy a presentar pertenecen a tradiciones artísticas diferentes y a contextos personales distintos. Destacan facetas distintas de la identidad étnica, se dirigen a distintos tipos de público y reflejan momentos distintos de la realidad político-social del suroeste de Estados Unidos. Lo que las une es que las tres están vinculadas al contorno cultural que ha llegado a denominarse «chicano». Entiendo por chicanas las culturas de raíz mexicana en Estados Unidos, a diferencia de otros grupos hispánicos en este país, como los cubanos de Miami o los puertorriqueños de Nueva York. Empleo el término en un sentido amplio. Designa por un lado a los habitantes del suroeste estadounidense cuyos antepasados se convirtieron en ciudadanos norteamericanos en el siglo pasado con la anexión de Texas (1844) y el tratado de Guadalupe-Hidalgo (1848). Por otro lado, abarca también a los inmigrantes mexicanos que pasan la frontera en busca de trabajo, un grupo en el que muchos anglo-americanos han visto y ven una seria amenaza para el futuro de su país. Así, la solapa de un libro publicado en 1981 y destinado en primer lugar a un público universitario reza:

> Our most potentially disastrous national problem, along with the danger of nuclear war and threats to the environment, is the pressing catastrophe of massive illegal immigration. (EHRLICH 1981)

No cabe duda de que el anuncio de medidas severas contra esta «catástrofe» y la promesa de reprimir la influencia de los grupos étnicos minoritarios, sobre todo de los hispanos, volverán a formar parte de la propaganda electoral republicana en las próximas elecciones presidenciales.

En el contexto de América Latina y desde una perspectiva geográfica, la cultura Chicana es la más marginada de cuantas se tratan en este simposio. En el contexto global y desde la perspectiva política, está más allá de la nación mexicana — «pobre México tan lejos de Dios y tan cerca de Estados Unidos» —, en el mero centro del imperio.

Una representación muy gráfica y muy directa de la situación de la cultura chicana se encuentra en un cuadro que Frida Kahlo realizó durante su primera estancia larga en Estados Unidos. De 1930 a 1933 la artista vivió con Diego Rivera en San Francisco, Detroit y Nueva York. El cuadro es de 1932 y se llama *Autorretrato en la frontera entre México y los Estados Unidos*. Frida — sobre un pequeño pedestal e impasible como una estatua — tiene una banderita mexicana en una mano, un cigarrillo en la otra y divide el cuadro en dos mundos bien distintos. El lado al que apunta el cigarrillo muestra un escenario digno de la película *Metropolis* de Fritz Lang: rascacielos, chimeneas industriales, cuatro hornos futuristas con cierto parecido con figuras humanas sin rostro, un altavoz, una bombilla y un generador de electricidad. En las chimeneas se leen las cuatro letras F, O, R, D, y en el humo que sale de ellas se dibuja, inmensa, la bandera estadounidense. A la izquierda de Frida, a la que apunta la banderita mexicana, hay flores con raíces profundas, dos terracotas símbolos de fertilidad, una calavera, una pirámide de piedras y una pirámide maya. Las deidades del sol y de la luna aparecen en dos nubes cuyo contacto produce relámpagos que bajan hacia la pirámide maya. Frida es el único ser humano en el cuadro, pero entre las terracotas, la calavera, la luna y el sol, el lado mexicano del cuadro suma cinco rostros. Este lado está fuertemente marcado por la naturaleza y la historia y presenta un mundo más animado, más personal, más orgánico y más mítico que el lado estadounidense. Si entendemos por modernización el avance tecnológico, en el autorretrato, México representa la tradición, Estados Unidos la modernización.

La frontera entre los dos países la forma Frida misma. Separa los dos mundos opuestos y los une. No deja duda en cuanto hacia cuál de los dos mundos se inclina. Aparte del contenido ya descrito y de la banderita en su mano, el lado mexicano ocupa más

Frida KAHLO, *Autorretrato en la frontera entre México y los Estados Unidos*, 1932 (Colección Manuel Reyero, Nueva York).

espacio, mientras que los elementos que marcan el mundo norteamericano aparecen muy apretujados por monumentales que sean. Por último, la cara de tres cuartos de perfil de la protagonista mira hacia el lado mexicano. Pero a pesar de todo ello y a pesar de la fuerte dicotomía entre México y lo Estados Unidos, no hay una simple mitificación del lado mexicano, sino cierta ambivalencia. Desde las raíces «mexicanas» un cable que pasa por debajo del pedestal alimenta el generador de electricidad «estadounidense» y éste nutre a su vez el pedestal. Los dos mundos forman el trasfondo de Frida y la alimentan, pero al mismo tiempo ella tiene identidad propia.

El ensayo es un género destacado de la literatura hispanoamericana. Lo cultivaron José Martí y Alfonso Reyes, lo cultivan, entre otros — y desde puntos de vista opuestos — Carlos Fuentes y Mario Vargas Llosa. Uno de los éxitos más sonados de este género no sólo en el mundo hispánico, sino también, en versión traducida, en los Estados Unidos y en Europa central, es la colección de ensayos *El laberinto de la soledad* de Octavio Paz, publicada en 1950. Fue un texto muy popular, por ejemplo, para iniciar a estudiantes norteamericanos en las culturas hispánicas. El primer ensayo de la colección, «Del Pachuco y otros extremos», es el que me interesa aquí.

La subcultura urbana y juvenil de los pachucos tenía su origen en El Paso, Texas, antes de manifestarse en Los Angeles (PARKER 1979). Su idioma, una mezcla de neologismos, vocablos ingleses y españoles, es, en cuanto a los mecanismos lingüísticos de su desarrollo, comparable al lunfardo de Buenos Aires o al lenguaje pasota madrileño. La vestimenta de los pachucos fue el «zoot-suit»: sombrero plano, chaqueta de espaldas acolchadas, pantalones anchos con el talle alto y muy ceñidos por la pantorrilla y, de adorno imprescindible, una cadena de reloj vistosa.

Los hechos que lanzaron a los pachuchos al estrellato y a los titulares fueron los llamados «*Zoot-Suit Riots*». En 1943, el panorama étnico de Los Angeles era bastante distinto al de hoy en día. La población negra era mucho menor que la actual y los japoneses habían sido deportados a campos de concentración a causa de la guerra entre los dos países. La xenofobia de los ciudadanos anglos se dirigió hacia los chicanos y su subcultura más llamativa, los pachucos, a pesar de que medio millón de chicanos sirvieron en las Fuerzas Armadas estadounidenses durante la guerra. Los días 7 y 8 de junio de 1943, centenares de marineros de la flota estadounidense pasaron su permiso en Los Angeles cazando a pachucos, sacándolos de cines y restaurantes, pegándoles y desnudándolos sin que la policía interviniera; con el beneplácito de la prensa y ayudados por no pocos ciudadanos anglo-americanos. Los medios de comunicación pintaron a los pachucos como a unos salvajes agresivos que ponían en peligro la vida de cualquier buen ciudadano. Tanto el historiador revisionista chicano Rodolfo Acuña como investigadores anglo-americanos coinciden en que el *Zoot-Suit* no era vestimenta exclusiva de los pachucos, que al lado de ellos existían grupos juveniles anglo-americanos con códigos de comportamiento similares, y que los disturbios fueron fomentados, por no decir desencadenados, por la prensa de Los Angeles.

> In retrospect, the *pachuco* gangs seem little different from teenagers of different periods and different origin [...]. Although zoot suits were worn by boys of all ethnic gropus at that time, «zoot-suiter» became a code word for Mexican-American delinquent in the Los Angeles press, even though the vast majority who wore the uniform were law-abiding citizens.
> The inflammatory press and inflamed police produced a situation that saner heads warned would soon lead to violence if there were no attempt to cool things down. The Los Angeles area had another population of teenagers and post-teens with easily stirred passions — servicemen, mostly sailors, on leave and looking for action. (EHRLICH 1981: 224-25; cfr. ACUÑA 1981: 323-329)

La evaluación que Octavio Paz hace de los pachucos es distinta. Para el poeta mexicano el pachuquismo es un fenómeno particular y además particularmente mexicano. El pachuco, aunque niegue su nacionalidad, personifica un caso extremo del mexicano. Y ser mexicano es para Paz una categoría arquetípica diametralmente opuesta a la categoría arquetípica del «norteamericano». Las diferencias absolutas entre mexicanos y estadounidenses fluyen de su pulcra y próspera pluma con suma facilidad.

> Ellos son crédulos, nosotros creyentes; aman los cuentos de hadas y las historias policiacas, nosotros los mitos y las leyendas [...]. Nos emborrachamos para confesarnos; ellos para olvidarse. Son optimistas; nosotros nihilistas — sólo que nuestro nihilismo no es intelectual, sino una reacción instintiva: por lo tanto es irrefutable —. Los mexicanos son desconfiados; ellos abiertos. Nosotros somos tristes y sarcásticos; ellos alegres y humorísticos. Los norteamericanos quieren comprender; nosotros contemplar. Son activos; nosotros quietistas: disfrutamos de nuestras llagas como ellos de sus inventos. (PAZ 1981: 25)

A diferencia del autorretrato de Frida Kahlo, aquí no hay dos trasfondos distintos que marcan la identidad de los individuos, sino diferencias intrínsecas de la identidad misma. A esto se añade un discurso que Paz toma del centro, del *mainstream*: describe a los pachucos y a los mexicanos en general como un pueblo «en trance de crecimiento», «adolescente». El desarrollo de la humanidad se nos presenta como un proceso orgánico y linear. Los pueblos «crecen». Como en el caso de Frida Kahlo, la modernidad se encuentra del lado estadounidense, aunque para Paz el concepto de modernización no abarca sólo el avance tecnológico: «para los norteamericanos el mundo es algo que se puede perfeccionar; para nosotros, algo que se puede redimir. Ellos son modernos».

El pachuco, en cambio,

> es un *clown* impasible y siniestro, que no intenta hacer reír y que procura aterrorizar. Esta actitud sádica se alía a un deseo de autohumillación, que me parece constituir el fondo mismo de su carácter: sabe que sobresalir es peligroso y que su conducta irrita a la sociedad; no importa, busca, atrae la persecución y el escándalo. Sólo así podrá establecer una relación más viva con la sociedad que provoca: víctima, podrá ocupar un puesto en ese mundo que hasta hace poco lo ignoraba; delincuente, será uno de sus héroes malditos. (PAZ 1981: 18)

En cuanto a los *Zoot-Suit Riots*, Octavio Paz sólo los menciona en forma indirecta; así cuando dice que contra los pachucos «se ha cebado más de una vez el racismo norteamericano».

Para emplear una dicotomía terminológica de Néstor García Canclini, la visión que Paz nos presenta de los *Zoot-Suit Riots* y de los pachucos, podría llamarse inductivista, la de Acuña o Ehrlich deductivista (GARCÍA CANCLINI 1986: 6-7). Estos últimos los explican a base de las coordenadas socio-políticas del momento. Paz no explica los *Zoot-Suit Riots* explícitamente, pero de su artículo se puede deducir que sus causas han de buscarse más bien en las características intrínsecas de pachucos y anglos. En cuanto a estos, habla del «sadismo subyacente en casi todas las formas de relación de la sociedad norteamericana contemporánea», y de aquéllos dice:

> El «pachuco» se lanza al exterior, pero no para fundirse con lo que lo rodea, sino para retarlo. Gesto suicida, pues el «pachuco» no afirma nada, no defiende nada, excepto su exasperada voluntad de no-ser (19).

La retórica de Octavio Paz corresponde a un modelo bien conocido. La encontramos también en los cronistas de la conquista, en libros de viajes y en escritos antropológicos. Según Johannes Fabian, la antropología moderna construye su Otro en términos de distancia, diferencia y oposición (FABIAN 1983: 111). En las dicotomías que así crea, la distribución de características suele obedecer a un esquema fijo: «Truth and conscious awareness are [...] aligned with the knower, the anthropologist; dissimulation and submission to unconscious powers are on the side of the Other» (51). Esto corresponde en mucho a lo que encontramos en «Del pachuco y otros extremos». Para dar un último ejemplo, la mexicanidad según Octavio Paz se define por el «gusto por los adornos,

descuido y fausto, negligencia, pasión y reserva», mientras que el «mundo norteamericano [está] hecho de precisión y eficacia». Johannes Fabian llega a la conclusión de que estos discursos de apropiación colonial contribuyeron a dar una justificación intelectual de la empresa colonial (17), reflejando la organización de un segmento de la sociedad burguesa con la intención de mantener la continuidad de ésta (122). Ante este contexto, el artículo de Octavio Paz, escrito supuestamente desde la perspectiva hispánica, se amolda perfectamente al discurso norteamericano, convirtiendo las víctimas en agresores. Los *pachucos* «se lo buscaron». Octavio Paz les da a los marineros norteamericanos, *a posteriori*, una justificación mítica y psicológica de su agresión y a lo mejor esto ha contribuido al éxito de su libro en Estados Unidos.

Para la tercer instantánea paso a otro contexto. Muchos mexicanos forman parte de lo que Hans Werner Tobler ha llamado en su ponencia, en otro contexto, un «ejército de reserva de mano de obra». Trabajaron y trabajan en los Estados Unidos en minas y fábricas o recogiendo, junto con jornaleros filipinos, todo tipo de verduras y frutas. Según la situación política, el trato otorgado a estos trabajadores inmigrantes alternó entre rechazo y aceptación. Durante los años veinte fueron bienvenidos, pero durante la depresión de los años treinta los Estados Unidos no ofrecieron a todos los mexicanos la misma acogida que a Diego Rivera y Frida Kahlo. Los inmigrantes se convirtieron en cabezas de turco de la crisis económica y entre 300'000 y medio millón de mexicanos fueron «repatriados» por el gobierno norteamericano. Debido a la falta de mano de obra durante la segunda guerra mundial la política volvió a cambiar y se creó el programa «braceros» para atraer a trabajadores mexicanos. La Operation Wetback — «operación espaldas mojadas» — durante la recesión de los años cincuenta tenía de nuevo el objetivo de frenar la inmigración: cientos de miles de trabajadores fueron deportados a México. Además, la historia del suroeste en este siglo está marcada por conflictos laborales y una larga lista de huelgas para protestar contra la mala paga y las precarias condiciones laborales. El primer paso contra los huelguistas solía consistir en el desalojo, y varias huelgas fueron violentamente sofocadas por las fuerzas de seguridad. Entre estos conflictos destacan las huelgas mineras de Ludlow, Colorado (1913-14), Clifton-Morenci, Arizona (1915) y Silver City, Nuevo México (1951), la huelga de los pizcadores de algodón en el Valle de San Joaquín, California (1933), la de los trabajadores en la industria de la nuez en San Antonio, Texas (1938), y la huelga del sindicato *United Farm Workers Union* en las viñas de Delano, California, en 1965 bajo el liderazgo de César Chávez. Es en los primeros meses de la huelga de Delano cuando Luis Valdez, un joven activista, y algunos campesinos reproducen, improvisando, escenas de la huelga o de su vida cotidiana, para convencer a los esquiroles de que dejen de trabajar. Cada actriz y cada actor lleva una pancarta al cuello con el nombre de un estereotipo: *Esquirol, Huelguista, Capitalista, Secretaria*, etc. Estas improvisaciones pronto adquieren carácter satírico y según Luis Valdez, es así que nace el *teatro campesino*, para el que luego se establecen las normas siguientes:

- Inspirar al público a la acción social.
- Iluminar puntos específicos sobre problemas sociales.
- Satirizar la oposición.
- Enseñar o indicar una solución.
- Expresar lo que está sintiendo la gente.
  (VALDEZ 1976: 6)

Las breves piezas satíricas del teatro campesino llegaron a llamarse *actos*. Para Luis Valdez, la realidad reflejada en ellos es una realidad social, no una realidad psicológica (VALDEZ 1990: 13).

Las dos caras del Patroncito es uno de los primeros y quizás el más conocido de estos actos. Muestra el encuentro entre un campesino esquirol y el terrateniente para quien trabaja. El patrón dice que los trabajadores tienen una vida muy holgada, que él tiene muchos más problemas que ellos, que le gustaría «ser mexicano». Ante la incredulidad del campesino, le ofrece cambiar sus papeles por un día. Al esquirol de nada le sirve su resistencia. El patrón le arrebata su sombrero, sus tijeras y su letrero y le da el suyo, su abrigo, su puro y su látigo. Pero le parece que la metamorfosis deja que desear. [véase página de enfrente]

No pido perdón por el tamaño de la cita. Me parece justificado porque los textos del teatro campesino en español son poco conocidos y difíciles de encontrar, porque la cita en su totalidad da una buena idea de lo que es el teatro campesino, de su forma, estilo y retórica, y porque una cita más corta no hubiera captado el sentido de la escena. Aquí se nos presenta un tercer concepto de identidad, distinto del que Frida Kahlo representa ante y entre dos mundos y opuesto al concepto monolítico de mexicanidad en el artículo de Octavio Paz. En *Las dos caras del patroncito* la identidad no es ni fija ni intrínseca, sino que se ve fuertemente condicionada por el contexto social. Es una máscara. Es ésta la visión que mejor concuerda con los fines del *Teatro campesino* arriba esbozados.

La huelga de Delano dura cinco años, en los que la mayoría de los participantes pierden todo lo que tienen, su casa y su coche incluidos. Pero son los años 60, y la actitud de los ciudadanos anglos difiere de la que marcó huelgas anteriores o los «*Zoot-Suit Riots*» de 1943. Hay un boicot extendido de los productos de las grandes compañías agrícolas y hasta 1970 todas estas compañías firman contratos con el sindicato. A diferencia de los pachucos de veinticinco años antes, los jornaleros en huelga tenían su expresión literaria propia y apropiada. Al mismo tiempo, el teatro campesino, expresión artística oral, improvisada y comprometida, puede considerarse uno de los primeros brotes de la literatura chicana moderna.

Sólo me falta añadir que Luis Valdez llegó a hacer carrera en Hollywood con la película *La Bamba*, que, si las estadísticas no mienten, los hispanos son hoy día y a pesar de que muchas cosas hayan cambiado para mejor, el más pobre y el más marginado de los grandes grupos étnicos en Estados Unidos, — y que el Senador Dole preferiría que yo hubiera escrito esto en inglés.

PATRONCITO: Okey boy ahora déjame verte, todavía te falta algo, necesitas algo.
CAMPESINO: A lo mejor unos pantalones nuevos.
PATRONCITO: *(Repentinamente)* un momento boy *(se toca la máscara).*
CAMPESINO: Oh no, patroncito eso no.

(Esconde la cara. El patroncito se quita la máscara, el campesino lo ve detenidamente y suelta una carcajada)

CAMPESINO: Patroncito usted se parece a mí.
PATRONCITO: ¿ Quieres decir que yo me parezco a un mexicano ?
CAMPESINO: Sí señor. *(El campesino se voltea para ponerse la máscara y el patroncito se pone el sombrero, letrero, etc.)*
PATRONCITO: Voy a ser uno de mis propios muchachos. *(Campesino se voltea y ahora se para como el patrón)*
PATRONCITO: *(Con temor pero como actuando)* Oh muy bien, maravilloso.
CAMPESINO: *(Como si fuera el patrón)* Cállate el hocico y ponte a trabajar boy.
PATRONCITO: Mucho mejor.
CAMPESINO: Te estoy diciendo que a trabajar. *(Patea al patroncito)*
PATRONCITO: Pero ¿ Por qué me pateas ?
CAMPESINO: Porque me da la gana muchacho. ¿ Me oíste muchacho ? me está gustando tu nombre muchacho; te voy a poner muchacho, muchacho.
PATRONCITO: Qué rápido aprende el condenado ¿ verdad ?
CAMPESINO: Que te calles el hocico boy.
PATRONCITO: Qué actorazo *(al público)* Es bueno ¿ no ?
CAMPESINO: Ven para acá muchacho.
PATRONCITO: *(Con su idea de mexicano)* Si siñor, yo pienso que...
CAMPESINO: No te pago para que pienses, te pago para que trabajes. ¿ Ves ese carro ? pos es mío.
PATRONCITO: ¡ Mi Lincoln Continental ! Oh estás actuando, claro.
CAMPESINO: Y la casa de la montaña también es mía.
PATRONCITO: ¿ La casa también ?
CAMPESINO: Toda mía.
PATRONCITO: *(Más y más tenso).* Qué bromista.
CAMPESINO: Oh espera, respeto boy ! *(le quita el sombrero)* ¿ La ves boy, la ves salir de mi casa hacia mi patio y de mi patio a mi piscina, la rubia con el biquini ? Pues también ella es mía.
PATRONCITO: Pero esa es mi mujer.
CAMPESINO: Mala suerte boy. ¿ Ves estas tierras y todos estos viñedos ? son míos.
PATRONCITO: Un momento. La tierra, el carro, la casa, la montaña y todo. ¡ Tu estás loco ! ! ¿ Dónde crees que voy a vivir yo ?
CAMPESINO: Yo tengo unas simpáticas cabañas aquí en el campo, renta gratis, transporte gratis.
PATRONCITO: Estás loco, yo no puedo vivir en esas casas, tienen ratas y cucarachas y los camiones no son seguros ¿ quieres que me mate ?
CAMPESINO: Pos cómprate un carro.
PATRONCITO: ¿ Con qué dinero ? ¿ Cuánto me pagas ?
CAMPESINO: 85 centavos la hora.
PATRONCITO: Yo te pagaba uno veinticinco.
CAMPESINO: Pero yo no soy tan buey. Yo tengo problemas, que te mantenga el gobierno.
PATRONCITO: Esto ya es demasiado, será mejor que me regrese mis cosas. *(Se quita el letrero y tira las tijeras).* ¡ Saben ustedes que ese cabrón de César Chávez tenía razón ! Uno no puede hacer este trabajo por menos de dos dólares la hora, no boy creo que ya hemos ido demasiado lejos, dame mis cosas.
CAMPESINO: No me toques griser.
PATRONCITO: Ya basta muchacho.
CAMPESINO: Suéltame griser. Charly... Charly... *(entra Charly)*
PATRONCITO: Escúchame Charly yo... *(Charly empujando al patrón)*
CHARLY: *(Empujando al patrón)* ¡ Quítate de mi camino Mex ! *(va hacia el campesino)* ¡ A sus órdenes jefe !
CAMPESINO: Este cabrón rojillo del sindicato me está dando problemas, me quiso robar mi casa, mi tierra, mi rancho y hasta trató de violar a mi mujer.
CHARLY: ¿ Tú tocar mujer blanca, boy ?
PATRONCITO: ¡ Charly, idiota, soy yo, tu patrón, Charly !
CHARLY: ¡ Cállate !
PATRONCITO: Charly soy yo.
CHARLY: ¡ Te voy a dar una buena calentada, boy ! *(lo agarra)*
PATRONCITO: *(Charly lo empieza a arrastrar)* Charly espera, ¡ alguien, ayúdenme, auxilio ! ¿ Dónde están esos cabrones organizadores de la Unión ? ¿ Dónde está César Chávez ? ¡ Auxilio, huelga, huelga !
PATRONCITO: *(Charly lo empieza a arrastrar para afuera).* ¡ Charly, espera ! ¡ Nadie puede ayudarme ! ¡ Auxilio ! ¿ Dónde están esos cabrones del sindicato ? ¿ Dónde está César Chávez ? ¡ Help ! ¡ Huelga ! ¡ Huelgaaa !

(Charly saca fuera al patroncito. El campesino se quita la máscara y se dirige al público)

CAMPESINO: Bueno, esto ya se terminó. Tengo su casa, su tierra, su carro. Pero no me voy a quedar con ellos, se los voy a regresar. Pero con el puro, con ese sí me quedo. ¡ Ahí los watcho ! *(Sale).*

(TEATRO CAMPESINO 1976: 38-41)

Bibliografía

ACUÑA Rodolfo

1981 *Occupied America: A History of Chicanos.*- New York: Harper & Row. [Segunda edición]

BARKER George C.

1979 *Pachuco: An American-Spanish Argot and its Social Functions in Tucson, Arizona.*- Tucson: The University of Arizona Press. [1950]

EHRLICH Paul R. (asistido por Loy BILDERBACK y Anne H. EHRLICH)

1981 *The golden door: international migration, Mexico, and the United States.*- [s/l]: Wideview. [1979]

FABIAN Johannes

1983 *Time and the Other: How Anthropology Makes its Objects.*- New York: Columbia University Press.

GARCÍA CANCLINI Néstor

1986 «Cultura transnacional y culturas populares en México».- *Cuadernos Hispanoamericanos* 431: 5-18.

PAZ Octavio

1981 *El laberinto de la soledad; Posdata; Vuelta a El laberinto de la soledad.*- México. [1950-1979]

TEATRO CAMPESINO

1976 «Las dos caras del patroncito», *in: Teatro chicano*, pp. 27-41.- Cuernavaca: Centro Cultural Mascarones. (Cuadernos del Pueblo)

VALDEZ Luis

1976 «Introducción», *in: Teatro chicano*, pp. 6-7.- Cuernavaca: Centro Cultural Mascarones. (Cuadernos del Pueblo)

1990 *Early Works: Actos, Bernabé and Pensamiento Serpentino.*- Houston: Arte Público Press.

Résumé

*Les trois œuvres présentées ici furent créées par des artistes hispaniques à différents moments de notre siècle, et les éléments de marginalisation et de modernisation interviennent en elles de manière différente. Elles appartiennent à des genres distincts, mais elles ont pour commun dénominateur la problématique du sud-ouest nord-américain. L'*Autorretrato en la frontera entre México y los Estados Unidos *(1932) montre Frida Kahlo entre un monde chargé de symboles organiques, historiques et mythiques, et un autre, avancé du point de vue technologique, mais mort. Dans son essai* Del Pachuco y otros extremos *(1950), Octavio Paz présente la psychologie des* pachucos *de telle manière qu'il justifie quasiment les agressions dont ceux-ci furent les victimes, au cours des troubles de 1943 à Los Angeles, de la part de marins nord-américains. Durant la grève dans les vignes de Delano, en Californie, en 1965, surgit le* teatro campesino, *une manifestation artistique spontanée, politiquement engagée et de caractère didactique.*

Summary

The three works by Hispanic artists presented in this essay were created in different moments of our century. The elements of marginalization and modernization intervene in them in various ways. Though belonging to different genres, they have the problems of the U.S. Southwest as a common denominator. Autorretrato en la frontera entre México y los Estados Unidos *(1932) portrays Frida Kahlo between two worlds, one covered with organic, historical, and mythical symbols, and another one, technically advanced, but dead. In his essay* Del Pachuco y otros extremos *(1950), Octavio Paz presents the psychology of the* pachucos *in a way that nearly justifies their ill-treatment by North American sailors in the commotions that took place in Los Angeles in 1943. During the strikes in the vineyards of Delano, California, in 1965, the* teatro campesino *appeared as a spontaneous artistic manifestation, distinguished by its didacticism and political commitment.*