

El Barrio, Espacio Social y Teatro Chicano:
Barrioización y Barriología en la Dramaturgia Chicana

by

José Juan Gómez-Becerra

A Dissertation Presented in Partial Fulfillment
of the Requirements for the Degree
Doctor of Philosophy

Approved July 2018 by the
Graduate Supervisory Committee:

Jesús Rosales, Chair
Carmen Urioste-Azcorra
David William Foster

ARIZONA STATE UNIVERSITY

August 2018

©2018 José Juan Gómez-Becerra
All Rights Reserved

ABSTRACT

In the context of a culturally uncritical urban development, which through gentrification threatens the wellbeing of the barrio and its residents, this dissertation interprets the dialectic barriozation and barriology in terms of a dramatic atmosphere in Chicana/o theater. As a prominent trope of resilience in Chicana/o cultural production, the struggles and history of the barrio are embodied through the representation of this dialectic in the themes and forms of Chicana/o theater. The assessment of a Chicana/o spatial consciousness in *Bernabé* (1971) and *Heroes and Saints* (1994) reveal the literary significance of a collective sense of place, and it situates the present dramatic interpretation of the barrio within the ideological nuances of an evolving Chicana/o spatial consciousness. Portrayed as a dialectic between social and ontological life and death, the analysis of the dramatic atmosphere in *La trampa sin salida* (1973), *Water and Power* (2009), and *A Drunkard's Tale of Melted Wings and Memories* (2016) illustrate the dramatic effects of the barriozation and barriological dialectic. While several studies have explored Chicana/o spatiality, this dissertation is the first to show how the iconic status of the barrio as a representational social space creates an intertextual dramatic atmosphere through its representation in Chicana/o theater. The intersection between the barrio, social space, and Chicana/o theater reveal the semiotic and social significance of the barrio as a dramatic atmosphere, as it also sustains the urgency for a culturally conscious and historically informed urban development.

RESUMEN

En contexto del desarrollo urbano culturalmente acrítico, el cual con la gentrificación amenaza el bienestar del barrio y sus habitantes, esta disertación interpreta la dialéctica barrioización y barriología como atmósfera dramática en la dramaturgia chicana. Como tropo de supervivencia social y ontológica en la producción cultural chicana, la recurrencia literaria del barrio también queda reflejada en la temática y las formas de numerosas obras de teatro chicano. De tal modo, el análisis de la conciencia espacial chicana en *Bernabé* (1971) y *Heroes and Saints* (1994) revela la significancia de un sentido de lugar colectivo y sitúa esta interpretación dramática del barrio en torno al matiz ideológico de la evolución de la conciencia espacial chicana. Manifestada como una dialéctica entre muerte y vida social y ontológica, la representación y representatividad del barrio en *La trampa sin salida* (1973), *Water and Power* (2009) y *A Drunkard's Tale of Melted Wings and Memories* (2016) ilustra el efecto dramático de la dialéctica entre barrioización y barriología. Mientras algunos estudios precedentes a este han explorado la espacialidad chicana y el significado sociocultural del barrio, esta disertación es la primera en demostrar concomitantemente la función temática y semiótica del barrio en la configuración de la atmósfera dramática en el teatro chicano. Más aún, la intersección entre barrio, espacio social y teatro no solo revelan la significancia semiótica de la atmósfera dramática, si no que también sostienen la urgencia de fomentar la (re)producción socioespacial urbana históricamente informada y culturalmente crítica.

DEDICATORIA

Para mis padres, José Juan Gómez Araiza y Ana Bertha Becerra Perea, por los sueños y desvelos en los que se germinaron los míos. Para Angélica Amezcua por brindarme la fuerza y comprensión que emanan de los girasoles en los que me veo. Para mis hermanas, Elizabeth, Beatriz y Julissa, para mi sobrina Anahí y para mis sobrinos, Emmanuel, Ismael y Samuel, por el amor y apoyo que me brindan. Para Crescencio Gómez, Beatriz Araiza, María Perea y Daniel Becerra. Para Compton.

AGRADECIMIENTO

Expreso mis más sinceros agradecimientos citando la canción “Gracias a la vida” de Violeta Parra, canción que me ha acompañado a lo largo de este proceso de educación que también ha sido un proceso de concienciación: “Gracias a la vida que me ha dado tanto/ Me dio el corazón que agita su marco/ Cuando miro el fruto del cerebro humano/ Cuando miro al bueno tan lejos del malo/ Cuando miro al fondo de tus ojos claros [...] Gracias a la vida que me ha dado tanto/ Me ha dado la risa y me ha dado el llanto/ Así yo distingo dicha de quebranto/ Los dos materiales que forman mi canto/ Y el canto de ustedes que es mi mismo canto/ Y el canto de todos que es mi propio canto/ Gracias a la vida que me ha dado tanto”.

Gracias a mi comité por la intencionalidad con la que me dieron su retroalimentación. Especialmente, agradezco al Dr. Jesús Rosales por apadrinar este proyecto y por proveer consejos de vida que rebasan el alcance de estas páginas. Estoy agradecido con el Dr. David Foster por siempre tener presto un abrazo y por ser una inspiración intelectual y académica. También agradezco la minuciosa atención de la Dra. Carmen Urioste-Azcorra y su compromiso al éxito de los estudiantes graduados. Gracias al Rev. Francisco Zaragoza, al Dr. Elías Ramos, al Dr. Rodolfo Acuña y, al licenciado en metodología, José Juan Gómez Araiza, por compartir su visión de mundo conmigo.

Gracias a la vida y a quienes han tomado parte en el pedazo que me toca. A mis compañeros/as que entre buenas y malas disertábamos con cada vaso de cerveza. Sobre todo, gracias a mi familia, mis padres y Angélica Amezcua por recordarme que el corazón está abajo y a la izquierda. C/S.

ÍNDICE

	Página
INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO	
1 HACIA UNA PERIODIZACIÓN DE LA TEATRALIDAD CHICANA: BREVE ENCUADRE LITERARIO Y CULTURAL DE LA RELACIÓN TEATRO Y BARRIO	17
Teatro hispanomexicano	19
Teatro protochicano	26
Teatro dislocado.....	35
Teatro chicano	39
Teatro de expansión y (re)inscripción	46
Teatro contemporáneo	50
Sumario.....	53
2 DEL ESPACIO SOCIAL A LA AMBIENTACIÓN DRAMÁTICA: EL BARRIO EN LA ATMÓSFERA DRAMÁTICA DEL TEATRO	55
Espacialidad: ontología, querencia y espacio social	60
Espacialidad chicana: cronotopo y topología desde los márgenes.....	69
De la barrioización a la barriología: la espacialidad en la literatura chicana.....	86
Teatro y espacialidad: semiótica del espacio en el teatro	100
Sumario.....	107

	Página
CAPÍTULO	
3 T(R)OPOFILIA: DE CUERPOS Y ESPACIO.....	110
Bernabé.....	117
Heroes and Saints.....	132
Encuadre ideológico e histórico del barrio: conciencia espacial chicana.....	146
4 SAL SI PUEDES: LA DIALÉCTICA SOCIOESPACIAL DEL BARRIO COMO ATMÓSFERA DRAMÁTICA.....	153
El barrio sal si puedes: <i>Trampa sin salida</i>	162
Smile now and cry later: <i>Water and Power</i>	172
Ícaro: Drunkard's Tale of Melted Wings and Memories.....	193
Entre la afable e inhóspita atmósfera socioespacial del barrio.....	215
CONCLUSIONES	220
NOTAS	229
Introducción.....	229
Capítulo 1	232
Capítulo 2	238
Capítulo 3	246
Capítulo 4	256
OBRAS DE TEATRO CHICANO CITADAS.....	275
BIBLIOGRAFÍA.....	277

INTRODUCCIÓN

Linda: Do you really think you'd be happier if we were back in the barrio, or is it just you?

—Rudolfo Anaya, *Ay, compadre!* (2011)

Lo importante, en muchas ocasiones, es preguntarse por qué un determinado texto o un elemento de un texto es reutilizado por otros autores en distintas circunstancias históricas. En algunas ocasiones, se trata de la potencialidad de la situación básica de un texto para aplicarse a otras situaciones semejantes en la historia.

—Juan Villegas, *Nueva interpretación y análisis del texto dramático*

Esta disertación está concebida para servir como guía de entendimiento de las dimensiones significativas del barrio como espacio social y como espacio literario en el teatro chicano. Se propone observar la función dramática del barrio porque este es un tropo imprescindible en la conciencia espacial chicana y es un ícono recurrente a lo largo del teatro chicano. Consecuentemente, las numerosas representaciones del barrio están informadas por la representatividad del barrio como emblema de la supervivencia y recursividad del chicano ante su emplazamiento en los márgenes socioespaciales de la topología colonial estadounidense. Asimismo, en las dimensiones simbólicas del barrio se encarna la experiencia social del chicano a partir de la imposición de la topología colonial estadounidense y su resistencia a ella. Entendida como una lucha entre muerte y vitalidad social y ontológica, la experiencia social chicana está representada en la dialéctica entre barrioización y barriología que surge de la (re)producción socioespacial del barrio. La dialéctica del barrio tanto revela el proceso dominante en el pretendido emplazamiento social del chicano como ciudadano de segunda clase y, opuesto a ello, también epitomiza la insistencia del chicano que apela a su dignidad social y ontológica por medio de la aserción espacial en un acto de hacer presencia y hacerse visibles.¹ De tal modo, la presente investigación analiza la representatividad y representación del barrio en la dramaturgia

chicana para ilustrar su función significativa en la conciencia espacial chicana y en la atmósfera dramática de numerosas obras.

La idea surge al confabular varias conjeturas y con la serendipia que acompaña la búsqueda de eso que, sin saber, se precisa al buscarlo. Como tal, la primera aproximación al tema se da en el interés por explorar los procesos en la (re)construcción cultural del barrio como un espacio social chicano. En esa investigación se observó cómo los murales fomentan un sentido de lugar propio al territorializar la experiencia social chicana en un intento de embellecer y reclamar la espacialidad del barrio. Como actos de hacer presencia, la producción estética en estos murales también son una afirmación social y de dignidad ontológica que apelan a la vitalidad cultural del chicano. Con un marco teórico del disenso en la estética de la política y la política de la estética, en ese proyecto se observa cómo los murales y demás prácticas culturales muestran una política y estética en disenso al aferrarse a un orgullo cultural alternativo a la rigidez nacionalista de Estados Unidos. De manera inmediata a lo largo de ese estudio quedó claro que la historia de desplazamiento e injusticia espacial es una experiencia formativa del sujeto social chicano, informando su conciencia nacionalista, étnica e ideológica. Por lo tanto, con el embellecimiento del barrio se propone resignificarlo como un espacio social vibrante y contrario a la muerte social a la que están predestinados el barrio y sus habitantes bajo la lógica colonial de la topología estadounidense.

En esta oposición entre muerte y vitalidad social y ontológica se encarna la dialéctica barrioización y barriología. Aquella denota la configuración de un espacio social de segunda clase, esta ilustra la insistencia por la dignidad humana y espacial del barrio y sus habitantes. Sin embargo, el embellecimiento del barrio, el crecimiento de la población

urbana y la cultura hípster estimulan la gentrificación de los barrios. En este sentido, las mejoras que toman lugar en el barrio se tornan contraproducentes cuando el interés de la rapiña capitalista se impone sobre las necesidades sociales y ontológicas de sus habitantes. Consecuentemente, el barrio sigue siendo una trinchera entre la topología colonial estadounidense y el derecho a la autodeterminación y dignidad cultural, social y ontológica del chicano.

Desde la producción cultural popular hasta aquella estéticamente refinada, las dimensiones sociales y ontológicas del barrio pasan a ser elementos indispensables en el imaginario cultural chicano. El teatro chicano particularmente ofrece una relación cercana con el barrio a partir de su dualidad como medio artístico textual y escénico puesto que facilita el convivio de los habitantes del barrio en momentos de proscripción y ostracismo social bajo la topología colonial estadounidense. El teatro ha facilitado el encuentro social de la mexicanidad en Estados Unidos y estimulado la conciencia ontológica de la diáspora mexicana que devino en la identidad chicana. De tal manera, el teatro ha sido parte indispensable del barrio y viceversa, las experiencias del barrio paulatinamente pasaron a reflejarse ampliamente en la temática de la dramaturgia chicana. Asimismo, con la llegada del Movimiento Chicano, el teatro no solo se torna en un espacio para la diseminación ideológica de este, sino que también permite el encuentro de la comunidad chicana. A través del teatro convergen la experiencia laboral campesina con la experiencia urbana en el diario vivir² del barrio como espacio icónico de ser y existir como chicanos. Desde la (in)justicia espacial de la barrioización hasta el amor propio de la barriología, existe una relación íntima entre la dramaturgia y la conciencia espacial chicana. El barrio no solo es temáticamente significativo, sino que también pasa a formar parte de la lógica dramática

de numerosas obras. Específicamente, la dialéctica del barrio entre muerte y vitalidad social sustentan las posibilidades simbólicas del drama al influir fundamentalmente sobre la atmósfera dramática de estas.

Es en este contexto de investigación donde surge la idea de hacer una lectura de la barrioización y barriología en la dramaturgia chicana. Después de leer largo y tendido numerosas obras, quedó claro que el barrio tanto era un tema recurrente en el teatro chicano como también era un elemento reactivo en la detonación de la acción dramática de varias de estas obras. Empero, la pregunta sobre la función semiótica del barrio toma forma con la lectura del último libro en la serie de Harry Potter de J.K. Rowling, *Harry Potter and the Cursed Child* (2016). Siendo este la única obra de teatro y la más reciente publicación de la serie, *Harry Potter and the Cursed Child* ofrece la oportunidad inigualable para observar la intertextualidad del espacio en la configuración de la atmósfera dramática de la obra. La pregunta de investigación para el presente estudio surge de pensar en la espacialidad del universo ficcional de la obra tomando en cuenta que esta se impone a pesar de que la descripción de los lugares es mínima y breve. Después de ponderar al respecto, resulta evidente que la espacialidad de *Harry Potter and the Cursed Child* está sustentada en la posible familiaridad de los lectores con el universo ficcional de Harry Potter y la respectiva geografía en la que se mueven los personajes. De tal modo, la autora apela a la existencia de un marco referencial forjado en la intertextualidad de las obras y el significado en común de los lugares que conforman tal universo y la subsecuente espacialidad de *Harry Potter and the Cursed Child*.

Las representaciones del barrio fungen también como un universo ficcional arraigado en la representatividad de este y su recurrencia como tropo literario. En esta

lógica, el barrio es un ícono ya que concomitantemente es la estampa y el marco referencial que brinda elementos significativos que son indispensable y para el desarrollo y los acontecimientos dramáticos de una obra. El barrio en el drama chicano tanto es el espacio donde se desenvuelve la acción dramática como es a la vez motivo y tema contundente para propulsar el recorrido de la acción dramática.

Es importante aclarar que el enfoque analítico de esta pesquisa es la representación y representatividad del barrio en la textualidad dramática del teatro chicano. A sabiendas de la confluencia entre los términos teatro y drama,³ los cuales pueden ser intercambiables sin necesariamente depender el uno del otro, la separación entre drama y teatro es necesaria para darle su respectivo valor a la complejidad de cada una de estas manifestaciones artísticas. No obstante, la primacía del movimiento es un elemento unificador entre el texto dramático y el teatro, el cual se da tras la reactividad de la fricción efectuada en la convivencia de los varios elementos constitutivos de un acontecimiento teatral. Tal cual, en la voz teatro se engloban distintas expresiones creativas que al convivir dan lugar al encuentro semiótico con el público o lector. Por lo tanto, cabe aclarar que, en esta investigación, la voz teatro es referente a ese concepto totalizante del convivio artístico, tanto en sus dimensiones textuales como escénicas, mientras que por drama se entiende específicamente la manifestación textual del teatro.

Hacer esta distinción no responde ni al impulso aristotélico de privilegiar el texto dramático sobre el escénico, ni al de Antonin Artaud de insistir en la supremacía del arte escénico sobre el texto dramático. Todo lo contrario, esta diferenciación hace posible valorar a ambos acontecimientos en sus respectivas dimensiones, formas y complejidades artísticas; lo cual también permite un mejor entendimiento de cada uno por separado y de

ambos en conjunto. Asimismo, al someterse a la balanza ética y a las dimensiones del presente formato de investigación académica, resulta más fructífero y prometedor observar la dinámica del barrio en la construcción textual de la atmósfera dramática que pretender hacer una lectura de esta en torno a la totalidad de la relación barrio y teatro chicano. En tal caso, el presente estudio es una versión concreta de una rama de investigación necesaria para la promoción, el apoyo y el entendimiento sofisticado del teatro chicano en su amplia manifestación artística.

Así como resulta necesario aclarar la terminología del enfoque literario, también es necesario aclarar qué se entiende por barrio. Los barrios son fenómenos socioespaciales en la cartografía urbana de cualquier ciudad que sirven como una unidad para entender y configurar la división e interacción humana en estos espacios.⁴ Los barrios son como el negativo fotográfico de las ciudades a la espera de ser revelados y descubrir en ellos la división social de clases que estimula la producción social del espacio e instauran el andamiaje de las topologías de poder.⁵ Asimismo, los barrios tanto pueden ser designaciones oficiales de la estratificación de una ciudad, como el producto orgánico y extraoficial de estas.⁶ Consecuentemente, la identidad de un barrio siempre está pendiente de la percepción, reconocimiento y entendimiento espacial de los usuarios de la ciudad y, sobre todo, de quienes lo habitan.⁷ Fuera y dentro del discurso chicano, por barrio se entiende la agrupación de un sector de la población en un espacio determinado afín con ciertos rasgos que determinen su posicionamiento social dentro de la cultura dominante. No obstante, el presente estudio se precisa en la conceptualización colectiva y dimensiones sociohistóricas del barrio como un espacio social y ontológico en las particularidades de la conciencia espacial chicana.

Al revelar la negativa fotográfica de los barrios se descubre—en el sentido de destapar—la dinámica de poder dada entre la pretendida designación social y la conciencia que se generan en torno a estos espacios sus habitantes. En la experiencia chicana, esta designación socioespacial a través de los barrios es indicativa del intento por posicionarle como ciudadano de segunda clase y de la supervivencia de este ante el legado de dos topologías coloniales, la hispana en su mestizaje y la estadounidense en su mexicanidad. Los barrios encarnan lo que ha sido la repercusión de tales procesos coloniales y la afirmación étnica con la que a través del amor propio sus habitantes han insistido en la dignidad social y ontológica de sus propias experiencias.

Por lo general, la producción de barrios está ligada al desarrollo industrial que estimula el crecimiento urbano e influyen sobre la valorización y la formación de zonas residenciales. No obstante, en la urbanización estadounidense, la producción de barrios también es estimulada por la segregación racial y discriminación económica. De tal modo, los barrios tanto son bancos de fuerza laboral en la que se sostienen las industrias del país, como son zonas en las que sistemáticamente se ha restringido la movilidad social de la comunidad mexicana con el porvenir de la guerra entre México y Estado Unidos en 1846.⁸ A la larga, los barrios no solo establecen una cartografía geográfica que permita la organización espacial urbana, los barrios también efectúan la división de clases y segregación racial.

Más bien, esta división racial ha resultado en la creación de enclaves étnicos y en una topología alternativa a la topología colonial estadounidense. Los barrios permiten pensar las ciudades en términos de una cartografía cultural al igual que una cartografía social. Debido a ello, el barrio concomitantemente representa la injusticia espacial en el

desarrollo urbano y encarna la vitalidad que surge de la convivencia cultural de los habitantes del barrio. En este sentido, lo que se originó en la lógica racista de la topología colonial estadounidense ahora sirve como un enclave y punto de transición entre la cultura dominante y los nuevos inmigrantes latinos. El barrio es una trinchera en la que se encuentran los intereses económicos y sociales de la topología colonial estadounidense con la topología alternativa de la conciencia espacial chicana.

Para ilustrar lo que se hace más a fondo a lo largo de esta disertación y para contextualizar lo dicho en esta introducción, *Soldier Boy* (1982) de Judit y Severo Pérez y Ay, *Compadre!* (2011) de Rudolfo Anaya ejemplifican la recurrencia del barrio como tropo y como tema de la dramaturgia chicana. Ambas obras ofrecen una pequeña muestra de la intersección entre barrio, espacio social y teatro chicano. En estas, el barrio es un espacio impuesto sobre el chicano, como una trampa sin salida que a la vez es un espacio al que se le guarda cariño y apreciación cultural, como una querencia. Asimismo, en estas obras está reflejada la iconicidad del barrio como la dialéctica entre barrioización y barriología en la conciencia espacial chicana.

La acción dramática de *Soldier Boy* acontece en un pueblo de Texas donde a través de la segregación espacial se revela el racismo en la división social. El protagonista, Frank de la Cruz, regresa al pueblo como un héroe condecorado de la Segunda Guerra Mundial para darse cuenta de que, al igual que el resto de la comunidad chicana, su lugar en el pueblo sigue siendo como ciudadano de segunda clase. Esto se evidencia en la incomodidad espacial de Petra, la mamá de Frank, y de la madre anglosajona de uno de los compañeros de Frank. Por su parte, Petra no se siente cómoda asistiendo a la recepción en honor a su hijo en la plaza central del pueblo porque no encaja “allá con toda esa gente que

habla inglés” (Pérez 42). Aquí se puede observar el emplazamiento de la mexicanidad a los márgenes socioespaciales del pueblo, o sea, el español no siendo parte del centro del pueblo. Asimismo, cuando la madre de uno de los compañeros de batallón de Frank va a la casa de los padres de Frank para inquirir sobre la muerte de su hijo, ella y su esposo estaban “clearly uncomfortable in this neighborhood” (42). Esta escena ejemplifica la segregación racial y división de clases en el pueblo y consecuentemente en el desarrollo urbano de Estados Unidos.

Precisamente, la temática de la obra se centra en el emplazamiento racial del chicano y su trato como ciudadano de segunda clase. Frank reconoce tal separación socioespacial y se da cuenta que su movilidad social está obstruida por el racismo cuando le niegan un trabajo como operador de radios en una base militar. Esto es aún más impactante porque Frank había sacado las calificaciones más altas del examen de aprobación. Más aún, este motivo dramático se refuerza cuando Frank y su esposa, Esther, intentan comprar una casa fuera del barrio. Las trabas que obstaculizan la compra de una casa no se hacen esperar. Por ejemplo, al visitar casas que pretendían comprar, la pareja toma conciencia de la imposibilidad de comprar una fuera del barrio: “That old lady sure hemmed and hawed when she saw who we were [...]” (52). Hacia el final, la pareja encuentra un propietario dispuesto a venderles su casa, uno que “turned out to be completely different” (63) porque los recibió y además les ofreció té y pastelillos. Sin embargo, pronto se revela que la actitud de este personaje está motivada por su agradecimiento con Frank, quien combatió en Landsberg, Alemania, donde se ubicaba el campo de concentración donde murieron muchos de sus familiares (63-4). Si no hubiese sido por tal coincidencia, Frank y Esther no hubieran podido salir del barrio. *Soldier Boy*

evidencia que, en este periodo de rápido crecimiento y transición hacia la vida urbana estadounidense, la movilidad social del chicano está restringida a su posicionamiento socioespacial en el barrio.⁹ Con el drama que envuelve la vida de Frank, la obra ilustra la segregación socioespacial inherente en las políticas de urbanización angloamericana.

No obstante, así como el barrio representa una trampa social para Frank, la densidad cultural de estos espacios también lo hacen una querencia en la conciencia espacial chicana. Esta relación dual con el barrio queda ilustrada en la comparación y el contraste entre *Soldier Boy* y *Ay, Compadre!* A diferencia de aquella, *Ay, Compadre!* dramatiza el proceso por el cual dos parejas chicanas de clase media se adaptan a los cambios que acarrea la edad y a la movilidad social que les permite vivir “in a new, middle-class suburb” (179). Más allá de varios otros elementos de importancia dramática, uno de los conflictos demostrativos de la conciencia espacial chicana en la obra es el conflicto entre el vivir o el no vivir en el barrio; tal cual como queda ilustrado en el epígrafe de esta introducción, los personajes expresan una cierta añoranza por el barrio:

Daniel: The Smiths? They never say hello.

Linda: They haven't been too friendly.

Daniel: Mitoteros. Always looking out their window to see what we're up to. I miss our old vecinos. Don Arturo and his wife. Rights now I bet he's watering his tomatoes. We should never have left the barrio. (He sits at a table.)

Linda: The high school here was better for Steve.

Daniel: Yeah, college prep classes, and in the barrio, nada. (181-82)

A pesar de que Daniel expresa su incomodidad al vivir en este vecindario de clase media, Linda cuestiona si en verdad sería feliz en el barrio o si Daniel solo está generando una idea romántica de su vida en el barrio. Cualesquiera que sea la motivación de Daniel, su cuestionamiento sobre su posible felicidad al vivir o no en el barrio revela que el barrio no solo es un espacio marginal, sino que también es una de las querencias colectivas para el

chicano. La inconformidad de Daniel con sus nuevos vecinos y la añoranza por sus vecinos en el barrio demuestra que el sentido de querencia en el barrio depende de la extensión de las comodidades del hogar hacia más allá de los límites de lo privado; en tal ocasión generando el convivio e interacción interpersonal en el vecindario.¹⁰

A pesar de que en la actualidad existen mayores oportunidades de movilidad social para el chicano y que no todo chicano vive en un barrio, los barrios siguen siendo un componente indispensable en la conciencia espacial chicana como querencia y como una trampa social sin salida. En este sentido, el barrio pervive como una fuente cultural, social y ontológica de la identidad chicana. No obstante, en su dualidad social y ontológica, los barrios también encarnan la injusticia socioespacial que acompaña el crecimiento y desarrollo urbano en Estados Unidos. Consecuentemente, indagar sobre el significado del barrio en la dramaturgia chicana requiere una tarea tanto literariamente teórica como socialmente informada de la dinámica socioespacial en la que toman parte el barrio y sus habitantes.

La experiencia socioespacial chicana resulta ser ilustrativa de varios elementos necesarios para evaluar la presente expansión urbana en aras de un proceso de urbanización global justo y sustentable. Por ejemplo, David R. Díaz propone que el distanciamiento entre el barrio y las fuerzas de producción espacial estadounidenses (e.g., inmobiliarios, oficinas de estado, inversionistas) son solo fructíferas para quienes apuestan por lucrarse con rentas, ventas y uso de propiedades en el barrio (*Barrio 23*, 293). Bajo este sistema de inversión capitalista, los habitantes de los barrios están atados a un círculo vicioso de desplazamiento y subdesarrollo socioespacial. Además de la historia de barrioización, el barrio y sus habitantes en la actualidad se enfrentan a la gentrificación; la cual es un proceso de

reemplazamiento de población enmascarado como inversión y renovación urbana. Mejor aún, la gentrificación es una cara nueva del mecanismo de división social y el subsecuente desplazamiento y marginalidad de quienes habitan los barrios. Con el constante aumento de población urbana, la tarea de investigar el significado cultural e histórico del barrio cobra mayor valor de circulación académica y social. Por lo tanto, el estudio del espacio social en la crítica cultural, y viceversa, concomitantemente permite explicar las injusticias en la configuración dominante del espacio e ilustra la íntima relación entre dignidad espacial y vitalidad social y ontológica de las comunidades subalternas en los procesos y topologías coloniales.¹¹

Con el transfondo de esta introducción, la presente disertación ofrece un entendimiento de la función dramática del espacio en el contexto de la barrioización y barriología. Para ello, resulta necesario observar las dimensiones sociales y ontológicas de la espacialidad del ser humano y, sobre todo, su relación con las particularidades del barrio y con la conciencia espacial chicana. Para evitar caer en la conjetura de que el barrio es el único espacio sociocultural habitado por chicanos o que este, por lo contrario, solo funge patéticamente como capricho cultural, también se hace una lectura de lo que ha sido la evolución de la conciencia espacial chicana desde lo colectivo a lo individual. Asimismo, a diferencia de la rica bibliografía en torno al barrio y la espacialidad chicana, el presente estudio es el primero en ofrecer una lectura precisada en la función semiótica del barrio como una dialéctica entre muerte y vitalidad socioespacial chicana que influye sobre el potencial significativo de la atmósfera dramática de numerosas obras de teatro chicano.

Con el fin de facilitar la presente investigación al lector, esta está organizada en cuatro capítulos temáticos. Comenzando con una contextualización literaria del teatro y el

drama chicano, el primer capítulo ofrece un repaso de la evolución de este con el fin de acentuar la importancia del espacio en la teatralidad chicana. El segundo capítulo ofrece un encuadre interdisciplinario del significado espacial, literario, sociopolítico y cultural del barrio donde se define teóricamente las dimensiones y función de la atmósfera dramática. En el tercer capítulo se muestra la evolución discursiva de la espacialidad chicana en dos dramas que van desde la conceptualización patriarcal del espacio hasta las renovadas nociones de espacios intersectoriales y su dinámica de producción de espacios sociales alternativos. En el cuarto capítulo se esboza la intertextualidad del barrio como elemento formativo de la atmósfera dramática. En conjunto, esta disertación propone nuevas discusiones sobre la función semiótica del espacio social en la textualidad dramática y contribuye al diálogo actual sobre las (in)justicias socioespaciales que aquejan al barrio y a sus habitantes.

En “Hacia una periodización de la teatralidad chicana: breve encuadre literario y cultural de la relación teatro y barrio”, el primer capítulo, se periodiza la historia del teatro chicano facilitando el entendimiento de su evolución discursiva, temática y estética. Asimismo, la periodización de la teatralidad chicana facilita la contextualización de las obras selectas en la relación espacio social y teatro chicano. Para entender con mayor detalle esta relación, se proponen seis periodos de la historia del teatro chicano: 1) teatro hispanomexicano; 2) teatro protochicano; 3) teatro dislocado; 4) teatro chicano; 5) teatro de expansión y (re)inscripción; 6) teatro contemporáneo. El capítulo resalta la significancia de la dramaturgia y trabajo cultural de las chicanas en la evolución estética y ampliación discursiva del teatro chicano. Con esta reflexión sobre el pasado, presente y futuro del teatro chicano se brinda un vistazo a la importancia socioespacial del teatro como medio

de congregación y convivio en el estímulo cultural de la identidad social y ontológica del chicano.

El segundo capítulo, “Del espacio social a la ambientación dramática: el barrio en la atmósfera dramática del teatro”, explora el significado sociocultural del barrio explicando su importancia icónica en la espacialidad chicana y el uso retórico de este en la dramaturgia chicana. Para lograr tal conceptualización del barrio, se apela a un encuadre teórico interdisciplinario, articulando entre sí varios trabajos seminales en el estudio del espacio social, la historia de (re)producción del barrio y la representación de este en el discurso cultural chicano. A través de varios ejemplos del potencial significativo del barrio, este capítulo muestra la relación directa entre el barrio como espacio social y su representación como tropo en el contexto de la experiencia y conciencia espacial chicana. Particularmente, el capítulo repasa el significado de la barrioización y barriología en contexto de la semiótica dramática para establecer las bases de lo que es la propuesta teórica de esta disertación.

En diálogo directo con el capítulo que le precede, el tercer capítulo, “T(r)opofilia: de cuerpos y espacio”, analiza la manifestación y evolución del discurso espacial chicano en *Bernabé* (1971) de Luis Valdés y *Heroes and Saints* (1994) de Cherríe Moraga. Ambas obras se asemejan en el hecho que articulan una denuncia de la injusta producción hegemónica del espacio social y exaltan las dimensiones afectivas, sociales y ontológicas de la conciencia espacial chicana. No obstante, estas obras también parten de perspectivas ideológicamente opuestas, el androcentrismo de *Bernabé* frente a lo queer¹² de *Heroes and Saints*. En *Bernabé* se alegoriza el reclamo mito-histórico de Aztlan¹³ en una representación heteropatriarcal del matrimonio entre Bernabé y la personificación de la

tierra. *Bernabé* epitomiza el androcentrismo y las pulsaciones heteronormativas inherentes en las ideologías nacionalistas del Movimiento Chicano. Contrastando con la perspectiva homogeneizante y paternalista de *Bernabé*, en *Heroes and Saints* Moraga articula la importancia de recuperar la dualidad individual y colectiva del cuerpo como vía a la dignificación ontológica y social del chicano. En *Heroes and Saints* se observa como el discurso chicano evoluciona desde la geopolítica nacionalista del Movimiento Chicano al colectivismo interseccional feminista y queer; esto se da en una lógica donde la lucha socioespacial no solo es en torno a la tierra como cuerpo político de la colectividad chicana, sino también en el cuerpo como espacio primordial de los individuos que conforman tal colectividad.

Una vez establecida la relación entre la conciencia espacial chicana y la dramaturgia chicana, el cuarto capítulo analiza el papel del barrio en la composición de la atmósfera dramática de *Trampa sin salida* (1973) de Jaime Verdugo, *Water and Power* (2009) de Richard Montoya y *A Drunkard's Tale of Melted Wings and Memories* (2016) de Silviana Wood. Titulado “Sal si puedes: la dialéctica socioespacial del barrio como atmósfera dramática”, este capítulo propone que la barrioización y barriología se entremezclan para forjar una dialéctica entre vida y muerte social que se refleja en las experiencias trágicas de los personajes. En una relación intertextual, las tres obras muestran cómo la relación del chicano hacia con el barrio oscila entre su función como espacio marginal y enclave sociocultural. Asimismo, a lo largo de estas tres obras existe un leitmotiv de la dualidad del barrio como experiencia violenta y como querencia, sobre todo en la conciencia espacial chicana tras la que se engendra la esperanza de revertir los malestares que aquejan al barrio y a sus habitantes. Con *Trampa sin salida* se evidencia la

marginalidad del barrio y la atmósfera de este como asfixiante y terminal para sus habitantes. En *Water y Power* se dramatiza la historia de dos hermanos que trágicamente quedan atrapados en un mundo de corrupción suspendido entre sus posibilidades heroicas y la traición hacia la voluntad de su padre y las necesidades del barrio. Al igual que estas, *A Drunkard's Tale of Melted Wings and Memories* demuestra cómo la ilusión por mejorar la calidad de vida del barrio se enfrenta a fuerzas de poder que a través de la violencia pretenden mantener la condición del barrio como una trampa sin salida. Los paralelos entre las tres obras esbozan la intertextualidad de la dialéctica del barrio en la formulación de la atmósfera dramática en el teatro chicano.

En el contexto de la actual globalización, donde hay más población urbana que rural, observar la experiencia espacial chicana sirve para repensar la división espacial en sus intersecciones de clase, raza y género. Las bases interdisciplinarias de este estudio tienen el propósito de contribuir en sentido general a tres líneas de pensamiento: 1) al estudio semiótico del espacio social en el teatro y la espacialidad de la dramaturgia; 2) al diálogo sobre maneras más sustentables y justas de promover la renovación espacial urbana en oposición a la gentrificación de los barrios y el subsecuente desplazamiento de sus habitantes; 3) a la bibliografía existente sobre la espacialidad ontológica y social del ser humano. La presente disertación propone que la dialéctica entre barrioización y barriología no solo se transfiere a las obras de teatro como un elemento temático, sino que también atribuye niveles de significado primordiales en la construcción de la atmósfera dramática de numerosas obras de teatro chicano. A manera de preludio, extendiéndose desde lo individual a lo colectivo, somos nuestros espacios y por nosotros son nuestros espacios.

CAPÍTULO 1

HACIA UNA PERIODIZACIÓN DE LA TEATRALIDAD CHICANA: BREVE

ENCUADRE LITERARIO Y CULTURAL DE LA RELACIÓN TEATRO Y BARRIO

Sociopolitical and identity issues fostered theatrical interventions in Chicano theatre of the 1960s, and representatives of Mexicans, Mexican Americans, and Chicanos are often found in the theatre of the Chicanos. Reflecting the colonial gaze turned inward, these subgroups search for a sense of 'home' in a land that used to be home, a land in which they were the majority and Spanish was the official language, not a forbidden tongue.

—Jorge Huerta, "When Sleeping Giants Awaken"

A medio siglo de la inepción del teatro chicano como propuesta cultural bajo un concepto estético y político de empoderamiento étnico, la teatralidad chicana continúa su evolución a partir de la amplificación de su repertorio artístico, estético e ideológico. Entre otras posibilidades, su historia nos informa de la dinámica transfronteriza que ha estimulado la evolución y la continuidad del teatro chicano. Ante todo, la presente periodización del teatro chicano propone que, más allá de su formalización con El Teatro Campesino (ETC), esta se consolida con la queerización estética e ideológica de la teatralidad feminista.¹ En este entendimiento evolutivo, la periodización teatral se entiende según su delineamiento a base de períodos claves en relación entre el teatro protochicano a principio del siglo XX y el teatro chicano a mediados de éste: 1) teatro hispanomexicano; 2) teatro protochicano; 3) teatro dislocado; 4) teatro chicano; 5) teatro de expansión y (re)inscripción; 6) teatro contemporáneo.

Aunque el enfoque de investigación de la disertación recae en la dramaturgia chicana y la semiología del barrio, esta no se puede entender insularmente. Más bien entender al teatro chicano como una manifestación de colectividad artísticas, como un acontecimiento donde convergen varios niveles de comunicación, complementa el presente

acercamiento crítica a la relación barrio y dramaturgia chicana. Asimismo, en la particularidad del teatro chicano ha preponderado lo escénico sobre lo textual como una manera de hacerlo más accesible a la comunidad chicana.² La innovación escénica y afirmación teatral de algunos centros culturales ha prevalecido y contribuye paralelamente junto a las imprentas a darle continuidad al teatro chicano. La dramaturgia chicana tampoco se ha desatendido de publicar y diseminar textualmente sus obras. Precisamente en los últimos años la producción textual se ha impulsado por medio de antologías compiladas bajo el rubro de teatro latinx.³

La periodización del teatro chicano aquí propuesta no pretenden ser un recuento exhaustivo del teatro chicano. Más bien es una base introductoria a lo que es la contemporaneidad del teatro chicano. Estos seis períodos se pueden separar en dos épocas que gravitan en torno a la formación de El Teatro Chicano (ETC): la primera corresponde al teatro previo al ETC (Teatro hispanomexicano, Teatro protochicano y Teatro dislocado); la segunda a partir del ETC (Teatro chicano, Teatro de expansión y (re)inscripción y Teatro contemporáneo). De acuerdo con la crítica literaria chicana, el ETC marca el punto de partida en la formalización del teatro chicano al ser la primera compañía de teatro en corporeizar el empoderamiento étnico-cultural del Movimiento Chicano. Sin embargo, el como apunta Yolanda Broyles-González en *El Teatro Campesino: Theater in the Chicano Movement* (1994), el presente del teatro chicano no se puede reducir al linaje patriarcal del ETC. Es más apropiado entender el presente de este como el producto de los discursos feministas y cuir en la evolución del Movimiento Chicano.⁴ La presente periodización es un relato de momentos indispensables en la historia del teatro chicano, desde su legado protochicano a las variopintas manifestaciones teatrales chicanas de la actualidad.

En el marco actual de la historia y crítica teatral, Marcos Martínez propone entender la teatralidad chicana como caracterizada por una estética de decolonización (22). Según Martínez, la propuesta cultural de la teatralidad chicana se resume en ocho características estético-artísticas enraizadas en la intersticialidad sociopolítica y cultural—bilingüe, bicultural, mestiza, o atravesada—del sujeto y su colectividad dentro de una doble colonización. Resumiendo la detallada explicación de cada una de las características, la estética de decolonización chicana implica: un sentido de belleza en consonancia con la concienciación, opresión y justicia; una problemática identitaria; personajes completos que retan la caricaturización de lo latino dentro de la producción cultural dominante; el énfasis en la resistencia a la opresión; el florecido uso de la ironía; la insensibilidad cultural hacia el otro por parte de la cultura dominante y sus instituciones—sobre todo la importancia étnica y racial para el universo de los personajes; características específicas como gestos, movimientos, o signos icónicos del diario vivir chicano; y la transmisión de la sensibilidad chicana a la audiencia, creando una situación de incomodidad para la cultura dominante, posicionándole en el lugar del chicano (22-23). A salvo de no contemplar el uso significativo de elementos indigenistas a nivel lingüístico y estético en la teatralidad chicana como parte del repertorio de decolonización, la aportación crítica de Marcos Martínez sirve como hilo conductor que conecta el pasado y presente del teatro chicano. La estética decolonial es crucial para bosquejar los nexos que configuran las varias etapas de la historia del teatro chicano.

Teatro hispanomexicano

Las experiencias formativas en el origen de la teatralidad chicana se encuentran tanto en elementos indigenistas, hispanos y mexicanos que giran en torno a la dinámica transfronteriza entre México y Estados Unidos. No obstante, el eurocentrismo académico y la falta de documentación sobre la teatralidad indígena producen la laguna más significativa en el conocimiento de la teatralidad chicana; lo cual contribuye al genocidio cultural indígena y a la negación de su papel en el archivo y repertorio⁵ del teatro chicano. De igual manera, la conceptualización de teatro dentro de parámetros eurocéntricos también dificulta la particularización de cuáles son esos elementos teatrales indigenistas que han pervivido la colonia.⁶ Precisamente, la principal limitación de esta periodización se da tras la falta de estudios que rescaten lo que fue la teatralidad indígena antes y durante la colonia española. Tal limitación imposibilita, por ahora, trazar las dimensiones de la teatralidad indígena durante el período hispanomexicano.⁷

La evaluación comprensiva de la teatralidad chicana bajo la noción eurocéntrica del teatro evidencia que los elementos indígenas no toman un lugar primordial en la teatralidad chicana hasta que se da la recuperación del mestizaje en el discurso étnico del Movimiento Chicano (e.g., la exaltación patriarcal e imperial de los elementos mexicanos en “Yo soy Joaquín” (1967) de Rodolfo “Corky” González) y, específicamente, con la formación de ETC en 1965. Luis Valdez no solo complementa la producción de actos con obras denominadas como mitos, donde se resalta la cosmovisión indigenista, sino que en “Pensamiento Serpentino” (1971) toma algunos preceptos mayas para dar su explicación filosófica y poética de lo que es el teatro chicano. Aunque el indigenismo a partir del Movimiento Chicano es indispensable para entender la estética de decolonialidad, esta digresión temporal sirve para esbozar el punto de partida en la ausencia y presencia

epistémica de lo indígena en el teatro chicano. Precisamente, Luis Leal apunta hacia las posibilidades indigenistas en el desarrollo dramático del teatro chicano con obras como *Los comanches* (c 1780).⁸ Según Leal, que esta obra tenga como protagonista a Cuerno Verde, un jefe comanche, le hace una obra ejemplar de la presencia de elementos indígenas en el suroeste estadounidense durante el período del teatro hispanomexicano (68). Sin embargo, esta obra no se puede tomar como representativa de la teatralidad indígena o como guía a las posibles influencias formativas de lo indígena en la herencia teatral chicana. Más bien, *Los comanches* es una obra fundacional de la colonia puesto que en ella se muestra la subyugación y marginalidad del indígena ante la imposición del discurso colonial hispano. En un tema que rebasa el enfoque de este ensayo, como lo sugiere Armando Miguélez, habría que regresar a las festividades públicas durante la colonia para entender cuáles han sido estos elementos indígenas que han pervivido a través del teatro chicano (Miguélez 52; Ramírez, *Footlights* 6). Por lo tanto, aunque *Los comanches* es un componente ejemplar indispensable en la historia teatral chicana, la representación literaria del indígena por un anónimo soldado español no se puede tomar como indicio de la influencia formativa de la herencia indígena del teatro chicano.

Tomando en cuenta la ausencia de la teatralidad indígena en esta periodización, sería equívoco nombrar el período hispanomexicano bajo otro rubro. Ya que el dominio cultural estaba apegado a la formación estructural de la colonia y porque el teatro hispano era la manifestación teatral dominante en la época es apropiado nombrar este periodo como teatro hispanomexicano. No obstante, Ramón Gutiérrez nos recuerda que no hay que perder de vista que el teatro hispano durante las primeras etapas de la colonia (i.e., el teatro hispanomexicano) era un instrumento político y pedagógico que perpetuaba la nueva

ideología colonial sobre los pueblos indígenas (55). Tal es el caso del primer acontecimiento teatral—en términos coloniales—en lo que hoy es Estados Unidos cuando en 1598 Don Juan de Oñate presenta, ante la congregación las comunidades pueblo en Nuevo México, el drama *Moros y cristianos*.⁹ El recuento histórico de Gaspar Pérez de Villagrà confirma el propósito colonial detrás de este drama que “[...] con mucha artillería, cuio estruendo/ Causó notable espanto y maravilla/ A muchos bravos bárbaros que abían/[...]” (Pérez de Villagrà 150). Sin embargo, Peter J. García sugiere que, a pesar de las dimensiones imperialistas del español, la cultural hispanohablante ha pasado a un lugar de desprecio dentro del contexto cultural angloestadounidense, posicionándolo como un discurso desplazado, aunque en menor grado, similar al indígena (Aldama, Sandoval, y García 217). De tal modo, mientras los discursos culturales indígenas fueron desplazados por la implantación de la hegemonía del discurso colonial hispano, el discurso cultural anglosajón se posicionaría como discurso dominante ante el hispano y el indígena. A pesar de las implicaciones coloniales del discurso hispano en el suroeste estadounidense, volver sobre el legado cultural hispano como fuente de herencia en la cultura chicana no solo es necesario, también contribuye a la recuperación de la dignidad del mestizaje chicano en torno al dominio del discurso cultural angloamericano.

Al repertorio de obras de teatro durante el período hispanomexicano se le juntan las famosas pastorelas y posadas que, entre otras obras religiosas, propagaban nuevas creencias y prácticas culturales para los colonos y la colonia. Según Arthur L. Campa, estas obras pueden dividirse en dos ciclos, basados en el Viejo y Nuevo Testamento bíblico, a las que se les une un tercer grupo de obras que tocan diversos temas religiosos (*Spanish* 5). En el primero y segundo ciclo se encuentran *Adán y Eva*, *Caín y Abel*, *San José*, *Las*

posadas, que teatralizaban la natividad de Jesús, y *Las pastorelas* (5).¹⁰ Específicamente, durante el período del teatro hispanomexicano, las pastorelas servían para generar reflexiones moralistas y religiosas con el afán de mantener ajustados a las colonias y los colonos a las costumbres hispanas. Las pastorelas siguen siendo parte indispensable del repertorio teatral chicano, manifestándose tanto en acontecimientos teatrales seculares como no seculares. También cabe resaltar que comienzan a vislumbrar, tenuemente, tintes más americanos, como en *Las cuatro apariciones de Guadalupe*. A pesar de ello, las obras religiosas estaban formadas según el modelo español de los autos sacramentales, mientras los tintes de localía servían como recurso retórico para la adaptación y recepción de estas.

Paralelo al incremento de la población hispana durante la colonia, el teatro crecía en interés e importancia como vía de entretenimiento para la elite. Entonces, crecía la preferencia por obras españolas del Siglo de Oro de tintes neoclásicos y se dejaba al drama religioso para el uso y consumo del pueblo. Aunque en el siglo XVIII se dieron los primeros pasos hacia la formación de la eventual industria teatral hispanomexicana, lo cual a principios del siglo XX dominaría el suroeste estadounidense, el teatro durante la colonia no estaba muy alejado de la cultura teatral fomentada por dramas religiosos. Ante todo, en la colonia se insistía en que el teatro fuese moral y culturalmente pedagógico (Kanellos, *A History* 79). No obstante, en lo que concierne al origen del teatro secular, la evidencia disponible sugiere que para 1789 en la Alta California se celebraba el drama de Fermín de Reygadas Vitorica, *Astucias para heredar un sobrino a su tío* (Kanellos, “Brief” 249). Además de mostrar la diferenciación en el ambiente teatral de la colonia hispana en México con aquel dado en el suroeste, la llegada de la obra a California epitomiza la desconexión sociocultural entre el centro del virreinato de la Nueva España y el norte de éste—causa

del eventual intento de independencia de Texas. Mientras en México se censura *Astucias para heredar*, la comunidad vasca en la Alta California ofrece un ambiente positivo para su recepción. Debido a ello, este acontecimiento teatral es un parteaguas en lo que es el periodo teatral hispanomexicano. El aceptar en California la obra censurada por el virreinato es muestra del distanciamiento y diferenciación cultural entre el centro y la periferia de este.

El siglo XIX resultó favorable en la formación del teatro hispano en lo que entonces todavía era colonia española, lo cual pasaría a ser parte de la nación mexicana y eventualmente sería territorio estadounidense. Las drásticas sucesiones geopolíticas de lo que hoy es el suroeste estadounidense dejó un terreno fértil para la exploración identitaria, cultural y política que llegó hasta el teatro. Por ejemplo, justo después de los movimientos independentistas en Latinoamérica, el español Félix Megía escribe una de las primeras obras de teatro escritas en español en Estados Unidos, *Lafayette en Mount Vernon* (1825). En un contexto similar al de *Lafayette en Mount Vernon*, pero localizada en la inestabilidad sociopolítica de la región que hoy día compone el suroeste estadounidense, en 1832 se publica *Los texanos* (Leal, “Pre-Chicano” 70). A comparación de *Lafayette en Mount Vernon* que coincide con un momento histórico para la comunidad angloamericana, *Los tejanos* coincide justamente con el año que marca las fallidas negociaciones entre mexicanos y tejanos durante la convención de 1832, la cual sería excusa para la guerra entre México y Estados Unidos. Estas dos obras de teatro y la puesta en escena de *Astucias para heredar un sobrino a su tío* (c 1789) epitomizan el desarrollo de una cultura y sociedad fronteriza localizada en las fisuras de la colonia, entre la independencia y guerra de Estados Unidos y México.

Con la fundación del primer teatro profesional en español, por Antonio F. Coronel en 1848, comienza lo que sería el surgimiento teatral de las primeras etapas de la época dorada del teatro hispanomexicano en Estados Unidos. Enraizado en el afán de promover el mantenimiento de la cultura hispana y preservar sus valores frente al avance social angloestadounidense, el origen del teatro profesional hispanomexicano en Estados Unidos es motivado por el choque cultural y sociopolítico a partir de la guerra México-Estados Unidos. Si por un lado la historia del teatro hispanomexicano demuestra que el teatro sirvió como espacio fundamental para imponer la ideología y estructura colonial sobre la episteme indígena, por otro lado, después de 1848, el teatro también sirvió como trinchera social desde la cual la comunidad hispanomexicana se aferraba a su supervivencia cultural. Obras como *Elena y Jorge* (c 1870), presentada en Tucson por una compañía de gira, o la publicación de otras, como *Juárez o la guerra de México* (1881) de Alfred Gassier, críticamente escenificaban un drama contextualizado en la guerra entre francés y mexicanos que más bien significaba para el público del suroeste un recuerdo del imperialismo angloestadounidense (Brady 26-29). Consecuentemente, la congregación en torno al teatro hispanomexicano fungía como una declaración colectiva de la presencia e insistencia cultural mexicana en Estados Unidos. A partir de 1848, a pesar de la continua producción de dramas españoles, los acontecimientos teatrales dieron un giro hacia elementos y propósitos culturales de resonancia local. Ya con el siglo XX, la producción teatral se acerca más a las necesidades locales, haciendo que el teatro hispanomexicano pase a ser un teatro mexicano-estadounidense de rasgos hispanos.¹¹

En el contexto de lo que son las raíces históricas de la comunidad chicana, entendiendo las limitaciones en cuanto a la ausencia de estudios sobre la teatralidad

indígena, el período del teatro hispanomexicano se extiende desde 1598 hasta principios del siglo XX. En este periodo el teatro sirve como vía para la imposición ideológica de la colonia, con obras *Moros y cristianos*, y comienza a tener tintes más locales que estimulan la vitalidad sociocultural mexicana ante la expansión geopolítica estadounidense. En este contexto de profesionalización del teatro como vía de entretenimiento popular y como espacio de reafirmación cultural, el teatro comienza a abrir las puertas al gusto de las nuevas generaciones de inmigrantes mexicanos y la creciente comunidad mexicoamericana. Con la llegada del siglo XX la infraestructura profesional del teatro hispanomexicano¹² se encontraba en ascendencia y servía como trinchera para combatir el racismo y la desterritorialización que pretendía marginalizar social y espacialmente a la mexicanidad. Más aún, la imposición del discurso angloamericano sobre la colonia hispana también desestabilizó la división social heredada de la colonia y paulatinamente las salas de teatro se abrieron a públicos históricamente subyugados bajo la imposición de la pobreza y la sistematización del racismo. También, conforme cambia la demografía del público, a principios del XX comienzan a aparecer obras de autoría latinoamericana entre el repertorio de melodramas románticos y de un repertorio más popular, como los juguetes cómicos traídos de España. De tal modo, con la popularización del consumo teatral, predominan las zarzuelas, los juguetes cómicos y el vaudeville francés y se abre paso a lo que sería la etapa de mayor crecimiento del teatro profesional hispanomexicano en Estados Unidos.

Teatro protochicano

Por teatro protochicano se entiende el acontecimiento teatral a principios del siglo veinte hasta aproximadamente los primeros años de la década de 1930. El teatro protochicano comienza a remplazar el discurso hispano del teatro hispanomexicano por un discurso localizado en la experiencia mexicana y mexicoamericana del suroeste estadounidense. Por lo tanto, este acontecimiento teatral es el precursor directo del teatro chicano, tanto por epitomizar el uso del peladito como personaje de repertorio como por estar conectado directamente con el gusto y necesidades del público local. Cabe mencionar que la euforia cultural de este período dista en magnitud de lo acontecido a partir del Movimiento Chicano en la década de 1960. Empero, este período es de suma importancia puesto que revela el papel del teatro en la negociación cultural de la experiencia mexicoamericana. A principios del siglo XX, no solo se evidencia una clara efervescencia teatral tras la inmigración a causa de la Revolución Mexicana, sino que también se fomenta el desarrollo de dramaturgos locales, la de una estética de tintes populares, la de un teatro destinado a los obreros y la temática enfocada en explorar la intercalación cultural de la mexicanidad con el expansionismo estadounidense en la naciente experiencia mexicoamericana.

El poder congregacional del teatro sirve a lo largo del desarrollo cultural chicano como enunciaciones públicas de reafirmación social y ontológica a través de un acto colectivo de hacer presencia pública. La decolonialidad epistemológica precisamente tiene que ver con el hecho de hacer presencia, de apariciones, de abrir fisuras en el manto que encubre el proceso colonial y su extensión en satélites ideológicos que determinan el andamiaje social de la actualidad. La función político-cultural del teatro protochicano es semejante a la del teatro chicano, salvo ciertos límites ideológicos, como acontecimiento

significativo en la configuración ontológica de lo que es la experiencia chicana. El teatro tanto responde a las exigencias del *show business* como a las necesidades culturales de la comunidad mexicanoamericana durante la transformación sociopolítica del suroeste estadounidense. En esta capacidad, el teatro protochicano fue una de las manifestaciones públicas más importante tanto para los nuevos inmigrantes mexicanos y para quienes comenzaban a entenderse como mexicanoamericanos; siendo fundamental para ayudar a determinar lo que para la comunidad mexicanoamericana sería la generación 1.5.¹³ Concomitantemente, la profesionalización del teatro hispanomexicano ofrece una infraestructura estable que paulatinamente se acopla a la demanda cultural de la creciente población mexicana y funge como actante en la reivindicación sociocultural del español y sus hablantes.¹⁴

A parte de fungir como actos públicos de insistencia cultural de la mexicanidad frente a lo angloamericano, partiendo de la ontología congregacional del teatro, el teatro protochicano acopia la diáspora mexicana y mexicoamericana en un espacio de reconocimiento y cuajamiento cultural. En ese encuentro cultural conviven quienes fueron desplazados, territorial, económica y sociopolíticamente a causa de la guerra entre México y Estados Unidos y la Revolución Mexicana. Consecuentemente, el teatro tiene un lugar primordial como medio de entretenimiento común que además permite la articulación pública del orgullo e insistencia en la mexicanidad de esos desplazados que se enfrentaban al apremio sociocultural angloamericano. Por lo tanto, el teatro ayuda a que se solidifiquen las bases de lo que sería la experiencia mexicoamericana.

Estos primeros 30 años del teatro en español en Estados Unidos a principio del siglo XX son fundamentales para la proliferación artística y literaria. Evidente en las numerosas

citas de periódicos utilizados por Nicolás Kanellos en *A History of Hispanic Theatre in the United States: Origins to 1940* (1990), el teatro era el tema predilecto de los comentaristas culturales de los periódicos en español durante esta época. El impacto cultural del teatro en este periodo influye directamente a la estructura, tema y personajes de lo que hasta hoy se entiende como la primera novela escrita en español en Estados Unidos, *Las Aventuras de don Chipote, o cuando los pericos mamen* (1928) del también dramaturgo Daniel Venegas. Desarchivada por Kanellos en 1999, el crítico e historiador literario también sugiere que “la trama ‘joco-seria’ de *Don Chipote* es la elaboración literaria de la experiencia tragicómica del propio autor y de miles de sus compatriotas” (Venegas ix). Asimismo, numerosas obras de teatro comenzaron a darle un lugar primordial al peladito, quien como personaje típicamente rascuache (i.e., intencionalmente recursivo) estableció un contacto directo con las experiencias de los inmigrantes y mexicoamericanos que conformaban el público del teatro protochicano.

En la manera que el teatro protochicano permitió el convivio cultural y social de la comunidad mexicana durante la etapa formativa de la experiencia mexicoamericana, también estimuló el contacto cultural en el plano nacional e internacional. Este encuentro internacional del teatro hispanoamericano, de costa a costa y a través del suroeste, fue clave para el surgimiento de la época dorado del teatro hispano en Estados Unidos y fundamental para sentar las bases del teatro protochicano. Así como algunas compañías de teatro viajaban a los centros de las grandes ciudades en Estados Unidos y Latinoamérica, a los escenarios estadounidenses también llegaban artistas de talla internacional desde los escenarios más importantes como México, Cuba, España y Argentina (Kanellos, *A History of Hispanic*, 18). Elizabeth C. Ramírez ofrece un esquema de los tipos de compañías de

teatro que acompañaron este período dorado del teatro hispano en Estados Unidos. Tomando en cuenta los varios elementos estéticos (trajes, fotografía, música, etc.) que conforman el ambiente teatral en Texas entre 1900 y 1930, Ramírez asegura que existieron tres tipos de compañías de teatro. Estas compañías son representativas de lo que sucedía a lo largo de la escena teatral en el suroeste estadounidense (53). En sus primeras etapas, entre 1900 y 1910, predominan las compañías de giras que mantenían un repertorio típico de las mejores obras internacionales, principalmente dramas españoles y en menor medida mexicanos. Como tal, esta etapa muestra la transición del teatro hispanomexicano al teatro protochicano. De tal modo, para 1910 comienzan a surgir con mayor frecuencia las compañías de teatro de residencia y de mayor influencia mexicana localizadas en grandes ciudades como Los Ángeles, Tucson, Chicago o San Antonio. En esta instancia de localización en el ambiente social del suroeste también surgen los primeros actores y actrices mexicoamericanos (76). Posteriormente, entre 1920 y principios de 1930, el teatro respondía más a la localidad del público y las compañías de teatro fomentaban un estilo mixto donde el repertorio local se suplementaba ocasionalmente con producciones de mayor espectacularidad que llegaban de gira al suroeste.¹⁵ Asimismo, la larga lista de teatros y compañías de teatro en existencia durante este período ejemplifica el florecimiento cultural mexicano en Estados Unidos. En conjunto, estas tres décadas a principios del siglo XX son fundamentales para configurar el legado artístico tras el cual se ha de impulsar el teatro chicano.

Conforme se da esta popularización del teatro y se diversifica su público, la producción de dramas completos le cede el protagonismo al bataclán y al teatro de revistas típicos en los escenarios mexicanos.¹⁶ Estas formas de teatro se identifican por emplear

formas populares que resultan en la ampliación del público que tradicionalmente atendía al teatro. La popularidad de estos actos cómicos depende en gran medida del paralelismo entre las experiencias socioculturales del público y los actos presentados por los personajes característicos del género, los peladitos y peladitas.¹⁷ La teatralidad del peladito consiste en bosquejos de un acto, mayormente en forma de revistas, donde un personaje en paupérrimas condiciones socioeconómicas hace uso de su agilidad lingüística para burlarse y desquitarse socialmente de quienes consideraba eran causa de su desgracia.¹⁸ El peladito no solo emplea un discurso popular y sicalítico, también, a través de la crítica social, escenificaba sin censura las preocupaciones sociales y políticas de la comunidad obrera e inmigrante en Estados Unidos. En esta dualidad, peladito es una voz de doble significado, tanto en referencia a ser pobre, por estar pelado en el caso de no contar con bienes o dinero, y en referencia a la vulgaridad, por ser pelado en el sentido de atrevimiento moral, de no tener filtro social. Precisamente, el bataclán y teatro de revistas resaltan el atrevimiento del peladito al expresar el descontento representativo del sentimiento colectivo de la diáspora mexicana—desplazada a partir de la revolución mexicana y desterritorializada en los Estados Unidos a raíz de la inflexibilidad cultural angloamericana, implicando una doble dislocación, el éxodo y el rechazo, prevalente en la diáspora. Por lo tanto, el teatro en español a principio del siglo veinte es crucial para localizar—poner en lugar—social y ontológicamente a la diáspora mexicana y nuevas generaciones chicanas.

Aunque el tono político no era esencial en el género de revistas, las revistas en Estados Unidos durante este período tenían un tono político similar a lo que acontecía en los escenarios mexicanos. Las revistas en México servían como plataforma desde la cual el pueblo, epitomizado en las penurias del peladito, se quejaba de la corrupción y traición

política de la Revolución Mexicana. El ambiente de relajó que fomentaron las revistas y el bataclán eran plataformas para la purga del descontento, la impotencia política y el trauma social del momento. Asimismo, la precariedad económica y el destierro de la diáspora mexicana en Estados Unidos proporcionaron el contexto adecuado para que en voz colectiva se denunciara a través de la verbosidad y agilidad pícaro de los peladitos las injusticias experimentadas por la comunidad mexicoamericana.

Resulta lógico que el auge de las revistas en el suroeste también produjera un auge en la dramaturgia local, lo cual generó mayor popularidad para las revistas y efectuó la gravitación de la comunidad mexicoamericana hacia el teatro.¹⁹ Junto al entusiasmo generado por estos acontecimientos, los varios concursos de escritura dramática organizados por El Teatro Hidalgo de Los Ángeles, California, también contribuyeron a generar una cultura teatral localizada en el suroeste estadounidense. De estos concursos salen obras como *La desgracia del pobre* (1926) de Adalberto Elías González, *Joaquín Murrieta* (c 1930) de Brígido Caro, entre otras obras sobre temas que exploraban la vida a lo largo de la frontera y la diáspora mexicana en Estados Unidos (Kanellos, *A History* 26).²⁰ El desarrollo de la dramaturgia local continuó hasta la década de 1930 cuando el ambiente teatral comienza a decaer tanto por cuestiones económicas (i.e., la gran depresión), sociopolíticas (i.e., la deportación masiva de casi 2 millones de mexicanos y mexicoamericanos) y culturales (i.e., la creciente popularidad y asequibilidad del cine).

El desarrollo, auge y decaimiento del teatro profesional en las grandes ciudades habitadas por hispanohablantes no representa la totalidad de la época dorada del teatro protochicano. Mientras en las zonas urbanas se desarrolla el teatro profesional—entendiéndolo como tal tanto por la calidad espectacular, la infraestructura de apoyo y la

originalidad del repertorio—en las zonas rurales y ciudades pequeñas de Estados Unidos era más popular el teatro de carpas. Según Nicolás Kanellos, a parte de la infraestructura profesional del teatro protochicano, “it was the advent of rail transportation and the automobile that was bringing the touring companies even to smaller population centers after the turn of the century” (*A History* 17). Una vez catalizado el decaimiento del teatro profesional, algunas compañías se entregaron a llevar sus repertorios a estos pueblos. Siendo una extensión de lo que acontece en los escenarios de las grandes ciudades, el teatro de carpas tuvo más duración de vida que el teatro profesional. La época dorada del teatro protochicano quedaría inconclusa sin reconocer el valor formativo del teatro de carpas, escenarios en los que se perfeccionó la figura del peladito.

A pesar de ser un teatro ambulante, por andar puebleando en busca de escenarios, entrada la tercera década del siglo veinte, el teatro de carpa se establece como parte indispensable del repertorio cultural de la diáspora mexicana en Estados Unidos. Encontrando su estímulo tras la popularidad del peladito, tomando en cuenta su accesibilidad al pueblo y al público alejado de los centros urbanos, el teatro de carpas es un acontecimiento fundacional de la estética y el legado artístico de la comunidad mexicoamericana del suroeste. A pesar de que la dramaturgia española y eventualmente la latinoamericana cimientan artísticamente el ambiente profesional del teatro hispanohablante en Estados Unidos, los elementos edificantes de la infraestructura cultural de este acontecimiento teatral son las revistas, el bataclán, el teatro de carpas y la dramaturgia localizada en la inmediatez sociopolítica de la diáspora mexicana. A pesar de la importancia elemental del intercambio transfronterizo del teatro protochicano, conforme decae el ambiente teatral en la década de 1930, también se da una paulatina disminución

en el número de compañías que viajaban a través de la frontera en busca de público. De tal modo, la época dorada del teatro protochicano desemboca en las varias compañías dedicadas a pueblar, en teatro de aficionados o eventos religiosos paralelos a la esporádica presentación profesional de las tandas de variedades donde no dejan de predominar el bataclán, los peladitos y las revistas.

Así como el reclamo espacial a través de la infraestructura profesional del teatro es elemental para el teatro chicano, el teatro de carpas y la tipología de los peladitos son los eslabones que unen el teatro protochicano al florecimiento teatral chicano que procede la formación del ETC. Mientras en la década de 1960 se celebra la sublevación cultural en el surgimiento de la política en torno al orgullo étnico, a principios del siglo XX el público mexicano aplaude la picardía del peladito, quien, tragicómicamente o con simpleza burlona, dice las cosas como son, “sin pelos en la lengua”.²¹ Con las revistas y el teatro de carpas se celebra el atrevimiento de este tipo de personaje, quienes con sus burlas y picardía epitomizan el sentimiento colectivo y transgreden la supuesta humildad y sumisión impuesta sobre el pobre (es necesario reconocer que esta supuesta humildad y pasividad es fruto del legado colonial y la falsa construcción retórica del indígena como pasivo y sumiso). Tanto en el teatro chicano como en el teatro protochicano, el uso florecido de la ironía apela al gusto de la clase obrera mexicana que a través de la cultura de relajo desarrolla una conciencia política y social de su situación como ciudadanía de segunda clase en el expansionismo estadounidense. Los peladitos y la estética rascuache epitomizan la supervivencia y recursividad del mexicano en Estados Unidos y, con su ironía, se celebra el triunfo de los de abajo que se sobreponen a los márgenes sociales.

En este ambiente teatral a principios del siglo XX se sientan las bases de un teatro que muestra la sensibilidad y las características socioculturales del diario vivir en los nuevos barrios mexicoamericanos.²² Al igual que lo sería en el caso del teatro chicano, el teatro protochicano fungió como plataforma para la afirmación cultural y el bienestar social de la ascendente población mexicanoamericana. En esta función política del teatro protochicano, los primeros edificios destinados a la producción teatral son espacios de resistencia a la erradicación cultural y lingüística que acompaña a la expansión angloestadounidense. A principios del siglo XX, el andamiaje del teatro protochicano facilitó el convivio público de la diáspora mexicana consigo misma. En esta lógica, el teatro protochicano fue un hito en la supervivencia sociocultural de la mexicanidad a través del fomento cultural y la presencia pública de la comunidad inmigrante y mexicanoamericana.

Teatro dislocado

Las décadas subsecuentes al teatro protochicano son radicalmente menos esplendorosas que lo acontecido en las tres primeras décadas del siglo XX. Consecuentemente, nombrar este período con un título tan fatalista no es una reacción al decaimiento en la popularidad del teatro, sino que más bien resulta necesario para observar el paralelismo entre la producción cultural mexicanoamericana y la dinámica social en un momento clave dentro de la transición urbana en los Estados Unidos. En la extensión de este periodo, fluidamente entre 1935 y 1965, la comunidad mexicanoamericana experimentó una nueva serie de injusticias sociales ligadas al desarrollo cívico e infraestructural marcado por la inaccesibilidad al desarrollo urbano y al crecimiento económico del país que devino con la Segunda Guerra Mundial.²³ Consecuentemente, tanto la comunidad

mexicoamericana como su expresión cultural fue relegada a los márgenes del ambiente público y comprimida en los barrios.

Por lo tanto, la transición entre teatro protochicano y teatro chicano está ligado a acontecimientos sociales que resultaron en el decaimiento del teatro protochicano. El decaimiento en el ambiente teatral es más una desarticulación de la infraestructura profesional del teatro y la dislocación pública de la comunidad mexicoamericana. Principalmente, la depresión económica que abatió al país en la década de 1930 afectó la rentabilidad del teatro porque el público dejó de frecuentar el teatro con el fervor de años pasados. Las deportaciones masivas de mexicanos—y mexicoamericanos—también contribuyeron a la dislocación sociopolítica y cultural de la comunidad mexicana en Estados Unidos. Junto a otros elementos de coerción social estos factores son clave en el desmoronamiento de la infraestructura profesional del teatro protochicano.

Otro elemento de este decaimiento cultural se encuentra en el desarrollo del cine y su diseminación a través de las salas de teatro que paulatinamente alternaron los escenarios entre teatro y cine hasta que éste se estableció como norma cultural de la época.²⁴ Las repatriaciones, la depresión económica y el surgimiento del cine son los factores claves en la dislocación sociopolítica y la recesión cultural que produjo la desarticulación del teatro protochicano. De tal modo, para la década de 1930 el intercambio transfronterizo del teatro mexicano era casi nulo y, según Elizabeth Ramírez, para 1935 el decaimiento teatral era evidente a lo largo del suroeste (*Footlights* 88). La desarticulación de la época dorada del teatro profesional equivale a la dislocación pública de la mexicanidad.

A partir de este decaimiento escénico, los espacios y el personal adecuado se tornaron escasos para la producción profesional del teatro en español. Sin embargo, las

iglesias y los centros comunitarios localizados en los barrios sirvieron como espacios para celebrar y mantener la cultura mexicana. En algunos de estos eventos se ofrecían obras de teatro por aficionados y, en ocasiones, obras de teatro con fines religiosos (Kanellos, *Mexican American* 63). A base de organizaciones comunitarias y sociedades mutualistas concomitantemente se promueve el bienestar social y la preservación cultural de la comunidad mexicoamericana. De igual manera, algunas compañías de teatro que conocieron el éxito durante la década de 1920 continuarán puebleando y presentándose en los espacios comunitarios disponibles en los barrios.

Aunque a mediados del siglo XX se desarticula el ambiente teatral profesional y se reprime la presencia pública de la cultura mexicana, la tradición teatral mexicoamericana se mantiene a flote por medio del teatro de carpas y el teatro de aficionados secular y religioso.²⁵ No obstante, algunas compañías continúan teniendo éxito en los escenarios hispanos de la costa este del país y en los escenarios disponibles en los barrios del suroeste estadounidense. Tal es el caso de Beatriz “La Chata” Noloesca, quien logra un éxito incomparable, tanto en su papel de peladita o tiple cómica, como en su papel de directora de su propia compañía de tandas de variedades. La relevancia local de los temas tratados por las compañías de carpas o grupos cómicos, como Los Pirrines, también es indispensable para entender el significado socioespacial del teatro protochicano. Tal es el caso del éxito de don Catarino, miembro de este grupo, quién teatraliza tragicómicamente “more serious subjects as the Depression, Repatriation, drugs, exile” en obras como *Los efectos de la crisis*, *Regreso a mi tierra*, *El desterrado*, y *Whiskey, morfina y marihuana* (Kanellos, *A History* 26). Asimismo, aunque el cine contribuye al colapso del teatro profesional, este también sirve como vía de preservación de la tipología y técnica de

actuación de los peladitos. Algunos artistas que habían encontrado éxito en el escenario teatral deciden cruzar del escenario a la pantalla grande; otros hicieron su transición hacia la programación de radio, específicamente contribuyendo a la popularización de radionovelas en español.

En la dramaturga Josefina Niggli se encuentra otro de los casos de éxito artístico durante este periodo. Curiosamente, Niggle escribe sus obras más aclamadas justo durante la etapa de la gran depresión económica, pero estas están dirigidas a un público fuera de los que había cultivado el teatro en español a principios del siglo XX. Por ejemplo, en 1938 la University of North Carolina Press publica su primera colección de obras de teatro bajo el título de *Mexican Folk Plays* (Orchard and Padilla x). De sus obras es importante recalcar que estas esbozan un México tradicional y agradable para el gusto angloamericano. Más bien, sus obras ofrecen una atmósfera dramática en torno a la romantizada cultura rural del México de la Revolución Mexicana.

El éxito de la dramaturgia de Josefina Niggli, la transición de algunas obras y gente de teatro a la industria cinematográfica y la continuidad de espectáculos teatrales, como el de Beatriz “La Chata” Noloesca, son muestras de la perseverancia artística a pesar de la recesión sociocultural experimentada en este período de dislocación. De tal modo la remanencia de lo que fue el teatro profesional en español pervive a través de comunidades de aficionados al teatro y dentro de círculos religiosos donde se celebran posadas, procesiones y pastorelas que se mantienen presentes como parte de la herencia del teatro hispanomexicano. Por lo tanto, a pesar de la dislocación sociocultural de la comunidad mexicoamericana y la desarticulación infraestructural del teatro profesional en español, los

peladitos y la estética de los de abajo se mantienen por medio del teatro de carpas y las antes comentadas excepciones de éxito escénico.

*Teatro chicano*²⁶

El giro radical hacia la afirmación identitaria de las diferencias culturales produce una ética y estética enraizada en la conciencia política que impulsaba al Movimiento Chicano y que sirve de estímulo formal en la inyección del teatro chicano. Contextualizado en la condecorada participación de la comunidad mexicoamericana en la Segunda Guerra Mundial y el crecimiento de la población mexicana por la importación de mano de obra bajo el programa bracero, la comunidad chicana comienza a formarse políticamente en la lucha por sus derechos laborales y cívicos. El ambiente político de la década de 1960 y las injusticias que aquejaban a la comunidad chicana produjeron el contexto adecuado para el surgimiento del Movimiento Chicano y el subsecuente renacimiento cultural chicano.²⁷ La música, la poesía, la producción impresa y, primordialmente, el teatro, son algunos de los factores que contribuyeron a la afirmación política y cultural del movimiento chicano.

Entre los varios medios artísticos, ninguno ha sido de más importancia que otro, pero la popularidad entre los géneros sí ha variado según la condición social de la comunidad chicana. Concerniente al teatro, este fue una plataforma para la diseminación del orgullo cultural y las ideologías del Movimiento Chicano. La dinámica congregacional del teatro también facilitó un espacio comunitario para celebrar la cultura. Consecuentemente, con el teatro se fomentó la vitalidad sociocultural de la comunidad chicana. En este contexto, tanto las protestas—actos públicos de la teatralidad política— como las obras de teatro son manifestaciones culturales indispensables para articular la

autodeterminación identitaria y sociopolítica promovida por el Movimiento Chicano. El elemento fundamental del teatro chicano es su interés en la representación crítica de temas de urgencia sociopolítica para la comunidad chicana. Más aún, el teatro tiene un lugar predilecto en la cultura chicana precisamente se encuentra en la receptibilidad de este ya que para poder acceder al contenido temático o artístico no es necesaria la alfabetización del público.

Es así como en 1965 El Teatro Campesino (ETC) surge como brazo de apoyo ideológico y comunicativo del sindicato de trabajadores del campo (United Farm Workers of America) que lideraban César Chávez y Dolores Huerta. No obstante, la idea principal detrás de la subsecuente producción teatral de ETC era la recuperación del legado prehispánico, la reafirmación de su presente político y la celebración cultural de la mexicanidad. De tal modo, no es sorprendente que, en el contexto ideológico del Movimiento Chicano, el cual aspiraba a la autodeterminación política, el acto y el mito sean las formas teatrales que representan la inepción de este acontecimiento teatral. Según Luis Leal, “[h]istory demonstrates that every colonial society that attains independence lays claims to the cultural legacy of their ancestors” (62) y los actos y mitos fungieron en esta capacidad. Asimismo, la historia del teatro chicano demuestra que estas sociedades coloniales también reivindicaron su dignidad ontológica a través del reclamo de su socioespacialidad. En este sentido, el proceso de afirmación mitohistórica por medio del teatro chicano es paralela a las aspiraciones del Movimiento Chicano.

En lo que se puede entender como una continuación del ambiente teatral fomentado por la producción de revistas y el teatro de carpas, ETC mantuvo una relación estrecha con la comunidad chicana tanto rural como urbana. Así como las revistas y las tandas de

variedades son representativas de la localidad y afinidad cultural del teatro protochicano, ETC desarrolló la forma teatral nombrada como actos para dramatizar el renacimiento cultural y político de la comunidad chicana. Los actos son obras breves donde se hace uso de lenguaje y pantomima picaresca para ofrecer un mensaje de concienciación política accesible tanto al público adestrado en el arte como para quienes gustan de una cultura popular. Asimismo, la eficacia política de los actos consiste en la satirización de los sistemas de opresión social que impiden la realización cívica del chicano; la sátira desmitifica la naturalización del discurso de supremacía racial y moral de la cultura angloamericana. Por ende, en actos clásicos como *Las dos caras del patroncito* (1965), se da un intercambio de roles sociales entre el patrón (anglo) y el trabajador del campo (mexicano) demostrando que éstos no son muy diferentes entre sí.²⁸ Debido a que estos actos estaban dirigidos a la clase obrera, las obras se producían en escenarios improvisados en los campos de cultivo, en la carretera o cualquier lugar que permitiese la congregación de gente. De tal modo, el teatro chicano no solo fungía en su capacidad política, sino que simultáneamente amenizaba culturalmente al Movimiento Chicano levantándole el ánimo a los huelguistas. Tanto los actos como los mitos, obras de mayor extensión donde se explora la cosmología maya y el pasado indígena del chicano, formarían estética y temáticamente el surgimiento del teatro chicano.²⁹

Al igual que el teatro protochicano, en los albores del teatro chicano este servía como puente por el cual la cultura chicana saldría de los márgenes para manifestar públicamente su vitalidad sociocultural. Como tal, ETC sirve de ejemplo para la formación de una nueva ola de grupos de teatro de aficionados en los barrios, universidades y centros comunitarios. Jorge A. Huerta confirma que para 1970 Luis Valdez organiza el primer

encuentro de teatros chicanos “al que acudieron dieciséis grupos” de teatro (“Del templo” 320). Empero, en la primavera de ese año, estimulados por el éxito nacional e internacional³⁰ y la publicación de las primeras obras de ETC en 1971, el número de grupos de teatro que asisten al Festival de los Teatros Chicanos aumentaría hasta hacer necesaria la formación de una nueva asociación, El Teatro Nacional de Aztlán (TENAZ). Con el apoyo de TENAZ y tras el impulso teatral del Festival de los Teatros Chicanos surgen grupos de gran importancia, entre los que se cuentan El Teatro de la Esperanza y Teatro de las Chicanas. También es de notoriedad que en ese año Estela Portillo-Trambley publica *The Day of the Swallows* (1971) como parte de la antología *El Espejo/The Mirror: Selected Mexican-American Literature* editada por Octavio Ignacio Romano-V y publicada por Quinto Sol. Así como ETC es importante para fomentar una estética teatral propia de la experiencia chicana, Estela Portillo-Trambley es una pionera de la voz incisiva de la conciencia feminista y queer de las chicanas.

Más aún, con la formación de Teatro de las Chicanas se epitomiza la nueva agenda política en la manifestación teatral del feminismo chicano, xicanisma,³¹ que retaría el sentido común nacionalista adoptado por los impulsos patriarcales del Movimiento Chicano.³² Enfocada en el desarrollo de una agenda hacia la autodeterminación de la mujer, Teatro de las Chicanas adopta una postura contestataria ante el androcentrismo inherente en el renacimiento cultural chicano. En palabras de Yolanda Broyles-González, Teatro de las Chicanas “was a marked departure from the dozens of other male-dominated teatros [sic] of that era” (García, Gutiérrez, and Núñez xiv). Durante la celebración del Seminario de Chicanas en el Colegio, en San Diego, California, en 1971, se estrena *Chicana Goes to College* (1971). Con esta obra se inaugura el espacio mujerista conceptualizado físicamente

en la presencia de las chicanas en la universidad y entendido discursivamente como la igualdad de género dentro el Movimiento Chicano. Asimismo, en *Bronca* (1971), Teatro de las Chicanas confronta la doble moral en el trato que recibe la mujer fuera y dentro del Movimiento Chicano. Esto queda reflejado en el coro de *Bronca*, un palíndromo que, basado en el título de esta, al repetirse onomatopéyicamente, imitando el movimiento de un tren, se transforma morfológica y semánticamente a cabrón: “Bronca, Bronca, Bronca, Bronca-Bronca-BroncaBronCabrónCabrónCABRÓN CABRONCA” (191).³³ Este desafío a la hipocresía de la conciencia política del Movimiento Chicano epitomiza las nuevas voces críticas que desencadenan la eventual diversificación del discurso literario chicano. De la misma manera que el nacionalismo del Movimiento Chicano produce el florecimiento cultural chicano, la Conferencia de Mujeres por la Raza (National Chicana Conference) en 1971 estimula una vía de producción necesaria para el porvenir de la producción cultural y evolución epistemológica de la comunidad chicana. Igual de significativo fueron “las pláticas” organizadas por las teatristas chicanas durante el Festival en 1973. Estas pláticas fomentan el dialogo sobre la función y participación de la mujer dentro de TENAZ, el cuál deviene en la formación del comité *Women In Teatro* en 1978 (Ramírez, *Chicanas/Latinas* 84-5).³⁴ Con su lucha por la equidad de género, las chicanas brindan nuevas formas y motivos artísticos al teatro chicano.

En un desarrollo también importante para el teatro chicano, ya para el Festival de los Teatros Chicanos en 1973, celebrado en San José, California, El Teatro de la Esperanza publica *El Teatro de la Esperanza: An Anthology of Chicano Drama* (1973). Esta antología incluye un poema y siete obras de un solo acto que se añaden al repertorio de las obras disponibles a los nuevos grupos que se van formando para entonces en universidades y

centros culturales.³⁵ En esta misma década tanto ETC como El Teatro de la Esperanza trabajan en la adaptación fílmica de *Los vendidos* (1967) y *Guadalupe* (1974). Asimismo, según Jorge A. Huerta, El Teatro de la Esperanza produjo en México “un videotape para el Canal 13 y se presentó a la nación en un programa especial de noventa minutos en agosto y diciembre” de 1974 (“Del templo” 331). Este tipo de colaboraciones transfronterizas son el producto de la fama internacional de ETC y de los lazos formados durante el primer encuentro de los teatros americanos en el quinto festival de los teatros chicanos, organizado en la ciudad de México por TENAZ y CLETA-UNAM en 1974. Esta década está marcada por el surgimiento de voces mujeristas en la transformación del teatro chicano, la profesionalización de El Teatro de la Esperanza y el aumento constante de grupos de teatro chicano.

La primera etapa formativa del teatro chicano culmina a mediados de la década de 1970 cuando, entre otros hechos, vislumbran nuevas aperturas ideológicas estimuladas por el feminismo, termina la guerra en Vietnam y se solidifica la presencia internacional del teatro chicano. Debido a que la guerra contra Vietnam había dado fruto a varias obras de teatro—y a un auge político, como el Chicano Moratorium, hasta entonces la protesta más grande en Estados Unidos—el fin de la guerra en 1975 marca un hito en el porvenir del teatro chicano.³⁶ Tomando en cuenta que culmina uno de los conflictos políticos más importantes para la comunidad chicana, en este mismo año da inicio la “etapa de comercialización” de ETC (Flores 99-128). Asimismo, Francisco Lomelí reconoce que 1975 es de suma importancia para la literatura chicana ya que, al ser éste el año internacional de la mujer, legitima la perseverancia de las chicanas quienes confrontaban “a movement within a movement” (98). De tal modo, el teatro chicano amplifica su

repertorio estético y político no solo a causa de la evolución de ETC y otras compañías, sino también gracias a la agenda feminista que abre nuevas sendas de expresión. El paradigma estético y discursivo del teatro chicano se puede entender en un tríptico entre el diálogo transfronterizo en la escena teatral, la celebración mito-histórica de la cultura chicana y la veta forjada a partir de los intereses feministas y queer.

A una década de la inepción del teatro chicano, este encuentra la bifurcación de limitarse a servir a un público chicano, particularmente en los barrios, o emprender nuevos proyectos a nivel nacional e internacional. Sin embargo, el gran número de grupos de teatro permite que se lleven a cabo ambas rutas de diseminación. Por ejemplo, en lo que ETC se prepara para su gira por Europa en 1976, otras compañías, como Su Teatro de Denver, Colorado, continúan la temática y producción teatral en torno a los barrios. En 1975, Su Teatro prepara lo que sería su primera producción completa y su incursión como compañía profesional de teatro. Siguiendo la forma de los corridos, desarrollada por Valdez, *El corrido del barrio* (1973) gira en torno a la destrucción de un barrio chicano ubicado en el oeste de Denver. Específicamente, la obra dramatiza “the depopulation of this community in order to build, what is now called, the Auraria Higher Education Center” (García, loc. 70-80).³⁷ Evidente en este acontecimiento teatral, así como el discurso feminista incursionó en la estructura patriarcal del teatro chicano, también, hacia 1975, los conflictos urbanos cobraban prominencia en la producción chicana.

La rápida sucesión de los acontecimientos teatrales entre 1965 y 1975 demuestran que el teatro chicano no se produce en un vacío etnocentrista, sino que más bien es el resultado de un despertar político y su evolución a partir de conflictos internos que le llevan a una madurez epistemológica. Más aún, la explosión evolutiva del teatro chicano refuerza

la vitalidad cultural chicana que había permanecido cohibida durante la etapa de la desarticulación y dislocación pública. En el repertorio teatral chicano que deviene de este florecimiento convergen las pastorelas, revistas, la sátira y picardía del peladito, los actos, los mitos, los corridos y un público entusiasta y culturalmente enorgullecido. El teatro chicano fungió como brazo ideológico del Movimiento Chicano, pero paulatinamente se dirigió hacia la maduración estética en la exploración de formas teatrales innovadoras y propias de la experiencia chicana.

Teatro de expansión y (re)inscripción

Da la impresión de que la primera década del Movimiento Chicano marca la ruptura radical con relación a un sentido de nación, pero más bien este la adopta y adopta su configuración androcéntrica. Consecuentemente, el teatro chicano gravitaba en torno al nacionalismo androcéntrico que se incubaba en el Movimiento Chicano. Empero, a partir de las luchas internas por diversificar el significado de lo que es ser chicano, se da un giro hacia la rarificación de las conjeturas androcéntricas de tal nacionalismo. En esta atomización de la identidad y rarificación del sentido de colectividad se encuentra una de las contribuciones primordiales de la epistemología chicana de decolonización. Por lo tanto, el teatro de expansión y (re)inscripción articula la apertura hacia la pluralidad, heterogeneidad y diversificación estético-artística del teatro chicano. De tal modo, el nombre para este período hace referencia a tres factores elementales: 1) la inscripción espacial y profesional de ETC y otras compañías de teatro chicano; 2) la (re)inscripción social en torno a la superficial multiculturalidad estadounidense; 3) la expansión del teatro chicano hacia temas queer, interseccionalidad y crítica al Movimiento Chicano.

El porvenir del teatro chicano durante la expansión y (re)inscripción tiene lugar con la gira por Europa de ETC en 1976 y la publicación de la antología *Contemporary Chicano Theatre* (1976), editada por Roberto J. Garza. Esta recopilación de obras claves dentro de la etapa inicial del teatro chicano marca la paulatina apertura hacia imprentas de corriente principal. Subsecuentemente, Luis Valdez producirá con gran éxito la obra de *Zoot Suit* (1978) en el Mark Taper Forum. El entusiasmo y buen recibimiento de *Zoot Suit* le permite aventurarse en Broadway al año de haberla estrenado; siendo la única obra de teatro chicano producida en “The Great White Way”.³⁸ A pesar de que 1980 se denomina públicamente como la década de los hispanos, irónicamente, a comparación con el auge teatral del pasado, el número de teatros chicanos disminuye significativamente en esta década.³⁹

Al mismo tiempo algunos grupos de teatro se profesionalizan e institucionalizan en espacios propios dentro y fuera de los barrios. Durante esta etapa de expansión, también es de gran notoriedad el desarrollo de la llamada teatropoesía (Yarbro-Bejarano, “*Teatropoesía*” 80).⁴⁰ En lo que algunos teatros se preocupan por extender su producción teatral a nuevos públicos, desde 1974 las chicanas desarrollaban una forma teatral que responde a la atomización del cuerpo colectivo a partir de la singularidad de las experiencias como sujetos. Por ende, en esta etapa el teatro chicano pasa de preocuparse solo de cuestiones colectivas bajo la conjetura nacionalista, a la seccionalidad de la experiencia subjetiva. Es indispensable resaltar que el trabajo de las teatristas chicanas resultó determinante para la evolución ideológica y estética del teatro chicano. Por ejemplo, en 1981 la teatropoesía tiene un notable resurgimiento entre las chicanas del área de la Bahía de San Francisco, lo que contribuye a cimentar la tradición performativa tanto en el

gusto del público chicano como en la propia teatralidad chicana. Con relación a ello, Alberto Sandoval-Sánchez y Nancy Saporta Sternbach observan que la experimentación a través de esta técnica se extiende hasta la actualidad donde algunas dramaturgas renuevan la teatropoesía, como dándole a sus piezas toques originales y nombres creativos (54). Tal es el caso de *Novena Narrativas* (1986) de Denise Chávez, una serie de monólogos dramatizados que juegan con la temporalidad tradicional de una obra de teatro.⁴¹ Asimismo, con la publicación de *Giving Up the Ghost* (1986), Cherríe Moraga inicia su prolífica carrera como dramaturga y reafirma la brecha interseccional del teatro chicano que se venía dando desde las obras de Estela Portillo Trambley y de Teatro de las Chicanas. Por ende, aunque este período marca una (re)inscripción sociocultural de los grupos étnicos, específicamente para la comunidad hispanohablante, las teatristas chicanas expanden el discurso contestatario hacia la interseccionalidad en un sentido de ser iguales pero diferentes.

La producción teatral feminista y cuir se refuerza aún más con la publicación de *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza* (1987). El trabajo teórico de Gloria Anzaldúa legitima epistemológicamente la insistencia en la identidad y política intersticial, lo cual es culminante en el desplazo del discurso nacionalista del Movimiento Chicano. Asimismo, en las décadas de 1980 y 1990 concomitantemente se solidifica la lucha por la igualdad de género que desarticula el binarismo que marca la relación de géneros. Epitomizada en la dramaturgia de Cherríe Moraga, en estas décadas se da una “remarkable explosión of Latina/o gay and lesbian performers and writers” (Marrero 42). El concepto de iguales pero diferentes tomaría dimensiones necesarias para mantener el sentido unificador de comunidad a la vez que la insistencia en la heterogeneidad colectiva. En esta forma, el

teatro transmite una sensibilidad chicana y una estética de concienciación al adoptar un estado de constante autocrítica, reinención e indefinición del sentido común de la identidad; o sea, epistemológicamente, el discurso chicano se posiciona en la intersticialidad identitaria como punto de partida para deshilar las suturas patriarcales del Movimiento Chicano.⁴²

Aunque la diversidad del teatro chicano podría entenderse como parte del desarrollo cultural postmoderno, limitarlo a ello sería una reducción acrítica de las propiedades sociopolíticas y manifestación culturales de la estética de decolonialidad. En la epistemología de decolonización chicana, las fronteras concomitantemente son la cicatriz de la imposición geopolítica de los poderes coloniales y una oportunidad para trascender la normativización que acompaña a estos poderes. Por ejemplo, uno de los grupos de gran éxito que contribuye al teatro de expansión y (re)inscripción es La Pocha Nostra. La experimentación y mezcla artística de Guillermo Gómez-Peña resulta de su afirmación epistemológica de los intersticios y la interseccionalidad colectiva. Esto queda resumido en las siguientes líneas de Gómez-Peña donde enfatiza la mutilación del cuerpo como metáfora de las fronteras: “Our scars are involuntary words in the open book of our body [...] Our bodies are also occupied territories” (Gómez-Peña 24). También la experimentación artística de ASCO se puede entender como postmoderna por su estridente ruptura de las normas estéticas a través de la yuxtaposición de distintos medios artísticos y la obvia anormalidad performativa de sus piezas.⁴³ Asimismo, Culture Clash muestra la versatilidad estética propiamente asociada con la teatralidad ya que sus obras siguen formas apegadas al arte escénico a pesar de que su temática efectúa, como lo sugiere su nombre, un choque cultural.

En síntesis, los acontecimientos teatrales procedentes al surgimiento del teatro chicano solidifican la estética de decolonialidad a la vez que atestiguan el dinamismo cultural y evolución epistemológica de lo chicano. En cuestiones formativas, estos acontecimientos implican la expansión y (re)inscripción del teatro chicano como en una doble expansión, al ampliar el entendimiento ideológico de lo que significa la justicia social y la epistemología chicana y al diversificar las vías de diseminación y escenificación para el teatro. Esta segunda faceta de la expansión lleva al proceso de (re)inscripción del teatro chicano en un ambiente de teatro profesional estadounidense. Tal es el caso de El Teatro Campesino, El Teatro de la Esperanza, The Latino Theatre Company y Su Teatro que, entre otros, logran establecer y mantener sus propios espacios teatrales. Asimismo, el surgimiento de una panlatinidad cultural en la década de 1990 influye sobre el auge de publicaciones de obras de teatro chicanas, aunque estas se conglomeran bajo el rubro de teatro latinx. En resumidas cuentas, la ampliación del repertorio artístico y político del teatro chicano a través de la estética de decolonialidad en gran medida es el resultado del esfuerzo y convicción del feminismo de las chicanas y la insistencia en lo cuir por parte de algunas de estas autoras. En este contexto de apertura cultural, el teatro funge como un crisol en el cual se depura el miedo de la comunidad chicana ante los tabúes que encarnan los atravesados—sobre todo la diversidad sexual, religiosa, e ideológica que atentan directamente con la hegemonía del patriarcado.⁴⁴ Por ende, el teatro de expansión y (re)inscripción es un teatro de y para l@/xs atravesad@/xs.

Teatro contemporáneo

Hacia la vuelta del siglo XXI, sobre todo en la dramaturgia de Cherríe Moraga, se observa la renovada insistencia en la estética de decolonización a través de la reapreciación de los intersticios. El teatro contemporáneo en sí es la continuación del teatro finisecular, la excepción sería que existen nuevos contextos políticos y temas de urgencia para la comunidad chicana: movimiento por la reforma migratoria, Arizona SB-1070 y las leyes que replican la discriminación de esta en otros estados, así como la desmantelización de los estudios chicanas/os (i.e., Arizona HB-2281), violencia policíaca, la continua despoblación de los barrios, gentrificación e injusticia espacial, la violencia física y social contra los atravesad@xs y, recientemente, la institucionalización y validación xenofóbica y racista de la presidencia de Donald J. Trump.⁴⁵ Por lo tanto, con la expansión y apertura ideológica efectuada por la persistencia feminista de las chicanas, el teatro chicano está preparado para afrontar esta nueva ola de injusticias que arremete contra la población latina. Más aún, la interseccionalidad y propuesta decolonial del teatro contemporáneo promete un mayor interés internacional sobre el teatro chicano como expresión desde y para los de abajo.

Asimismo, con la ayuda de las redes digitales, no solo se amplifica el alcance de nuevos públicos, sino que también se facilita la reorganización y contacto interno entre la gente involucrada con el teatro chicano. Ejemplo de ello se encuentra en la plataforma interactiva de *Latinx Theatre Commons*, una comunidad digital para la promoción y desarrollo del teatro latinx; o *50 Playwrights Project*, otra de las plataformas digitales orientadas hacia la promoción del teatro latino. Estas plataformas tanto sirven como punto de encuentro para la comunidad teatrista como repositorios de biografías, anécdotas y notas en torno a las nuevas voces del teatro latino. En el siglo XXI, el teatro chicano se desarrolla

en un ambiente académico y social que homogeneiza, por bien o por mal, la experiencia mestiza en los Estados Unidos bajo el gentilicio latina/o.⁴⁶ Entre otras antologías, tal es el caso de *Latinas on Stage* (2000) editada por Alicia Arrizón y Lillian Manzor o *Latina/o Heritage on Stage: Dramatizing Heroes and Legends* (2017) editada por Daniel Enrique Pérez. No obstante, en conjunto, estas plataformas y nuevas tendencias están fomentando la creación de nuevos espacios culturales para la manifestación teatral chicana.

En la actualidad, el teatro chicano sigue preocupado por los malestares sociopolíticos que aquejan a la comunidad chicana. No obstante, la contemporaneidad del teatro chicano dista del esencialismo político adoptado tras el surgimiento del Movimiento Chicano; más bien, el teatro chicano en la actualidad explora la pluralidad discursiva y la intersticialidad identitaria en una colectividad que se entiende en términos de una política y estética de decolonialidad. Es así como, ya entrado el siglo XXI, el teatro chicano demuestra una sensibilidad específica en torno a la renovación ideológica tras la reafirmación de la conciencia intersticial. La pregunta clave para los años venideros es: ¿cómo podríamos efectuar una cultura de teatro generalizada que fomente la asistencia al teatro por parte de nuestra comunidad? El teatro vive de los aplausos y sin ellos no habría teatro. Debido a ello, es indispensable ponderar el lugar del teatro en los barrios y el lugar del barrio en el teatro chicano.

Ya que el teatro es un tributo a la vida misma, en el cual el público simultáneamente convive con su yo y con su otro, donde se depuran los miedos y se retan los tabúes sociales, fomentar aún más la cultura de teatro entre la juventud del barrio es indispensable y necesario para la futura vitalidad de la comunidad chicana. Empero, queda mucho trabajo

por hacer para entender de lleno la relación entre el teatro chicano y los públicos en los barrios.

La diversidad de género y experiencias en las voces que componen la contemporaneidad del teatro demuestran que el teatro chicano dista de estar en crisis de talento o falta de interés artístico. Sin embargo, mientras no exista infraestructura teatral autosustentable y apta para la producción de arte en los barrios, las nuevas generaciones están condenadas a perder esta tradición teatral. Aunque es común encontrar producciones teatrales chicanas en universidades o teatros localizados en espacios de contacto social neutros, donde se sirve tanto al público del barrio como al público del exterior, el teatro contemporáneo no se puede dar el lujo de no formar teatral y culturalmente a la juventud en los barrios.

Sumario

Esta periodización y breve resumen histórico evidencia la intrínseca relación cultural y sociopolítica entre el espacio social y el teatro chicano. Desde fundar espacios sociales donde por medio del teatro se promoviera y mantenera la cultura y el idioma, hasta el esplendor profesional del teatro protochicano, este ha sido trinchera en la lucha por la manifestación pública de la mexicanidad. Asimismo, después de la dislocación y desarticulación momentánea a partir de la gran depresión económica del país, con el surgimiento del teatro chicano se hace manifiesta una vez más la intención de salir de las sombras para volver a recuperar la presencia pública de la cultura chicana.

El pasado, presente y futuro del teatro chicano es testamento de la continua evolución y transformación cultural del concepto de identidad étnica, el cual va desde lo

posmoderno hasta lo decolonial. Si ontológicamente el teatro es un arte congregacional donde conviven múltiples elementos, entre ellos el público, en el contexto chicano el teatro significa una convivencia y afirmación pública de la vitalidad cultural dentro de una sociedad que históricamente le ha condenado a residir en los márgenes. Por lo tanto, la periodización teatral aquí delineada se basa en la relación entre los sucesos históricos y artísticos que han marcado momentos trascendentales en la evolución del teatro chicano, prestándole especial atención a la relación espacio social y teatro chicano. En resumen, el barrio es un ícono en la formación identitaria chicana porque es un espacio social que, como el teatro, fomenta el sentido de pertenencia y presencia social y ontológica de lo chicano. Siendo un ícono prominente en la conciencia espacial chicana, el barrio es también un tropo intertextual a lo largo de la producción cultural chicana y en la configuración de la atmósfera dramática de numerosas obras de teatro chicano.

CAPÍTULO 2

DEL ESPACIO SOCIAL A LA AMBIENTACIÓN DRAMÁTICA: EL BARRIO EN LA ATMÓSFERA DRAMÁTICA DEL TEATRO

We should have to study not only the history of space, but also the history of representations, along with that of their relationships—with each other, with practice, and with ideology. History would have to take in not only the genesis of these spaces but also, and especially, their interconnections, distortions, displacements, mutual interactions, and their links with the spatial practice of the particular society or mode of production under consideration.

—Henri Lefebvre, *The Production of Space*

It may be space more than time that hides consequences from us, the ‘making of geography’ more than the ‘making of history’ that provides the most revealing tactical and theoretical world.

—Edward W. Soja, *Postmodern Geographies*

El presente encuadre teórico dialoga con la multiplicidad de discursos que gravitan en torno a la construcción del barrio, como espacio social, la ontología espacial del ser humano, la función del espacio en la literatura y la representación literaria del teatro. Como lo indica Henri Lefebvre en el epígrafe a este capítulo, cualquier representación del espacio está sujeta a las prácticas espaciales de su comunidad y la historia en la producción social del espacio. La literatura es uno de los medios en los cuales no solo se reproduce el espacio sino también la habilidad ideológica y cognitiva para producir una espacialidad individual o en conjunto (i.e., el universo literario de una obra, o una serie de estas). El teatro no es la excepción; más aún, la textualidad dramática y el drama escénico conllevan una función espacial propia a sus formas estéticas y dimensiones discursivas. El propósito aquí es plantear cómo la representación del barrio encaja formativamente en el texto dramático— intra e intertextualmente—y en las posibilidades ético-espaciales de algunas obras. De tal modo, la presente investigación observa cómo la iconicidad del barrio en la conciencia

espacial chicana se transfiere en la formulación de la atmósfera dramática de varias obras de teatro chicano.

Contextualizar históricamente la representación dramática del barrio permite observar su potencial simbólico en torno a la cultura chicana y las dinámicas dominantes en la producción del espacio social. Asimismo, la historia chicana en torno al barrio revela rasgos importantes de las particularidades espaciales de la comunidad chicana (e.g., culturales, afectivas, ontológicas, políticas e ideológicas). En el contexto chicano, más que ser un espacio de convivencia urbana, el barrio epitomiza las políticas de identidad y vitalidad social de la experiencia mexicoamericana en su negociación entre la dignidad étnica y la avasalladora homogeneización nacionalista de Estados Unidos. El barrio es un espacio desde donde y en el cual la comunidad chicana territorializa su existencia—y su experiencia humana—como particularidad cultural e identitaria.

Afín con otras experiencias urbanas, las dimensiones chicanas del barrio son indispensables para entender la iconicidad global del barrio en el manto de la experiencia urbana. En el ritmo desenfrenado en la urbe, los barrios concomitantemente facilitan la organización topológica de las ciudades y efectúan comunidad dentro del aura de fragmentación de las grandes ciudades. Con el impulso global de la población urbana en el siglo XXI, el estudio del barrio chicano también contribuye a comprender los procesos culturales en producción y reproducción espacial urbana. Amén de promover la practicidad cultural en la espacialidad urbana, estudiar los barrios ofrece la oportunidad de reflexionar sobre la importancia social y ontológica del espacio en el andamiaje cultural de la urbe. El estudio del barrio en el contexto cultural chicano ilustra la pulsación humana por existir en

la dignidad espacial, desde un locus donde se pueda ser y proyectarse de la manera más apta para alcanzar el máximo potencial de su existencia.

La presente investigación atiende a la preocupación chicana por la actual gentrificación de los barrios en un contexto de la larga historia de injusticia y activismo espacial a través de la literatura. Particularmente, la presente investigación se preocupa por hacer una lectura de la espacialidad social en el teatro y la espacialidad dramática en relación con la conciencia espacial chicana. La presente investigación entrelaza la semiótica teatral, la epistemología chicana en torno al espacio, la geografía cultural y el humanismo geográfico en el contexto de la creciente preocupación por el crecimiento de la población urbana y los procesos de planificación y renovación urbanos. La historia del teatro chicano revela que la producción teatral ha servido como trinchera cultural en la cual la comunidad chicana ha negociado su identidad y su presencia espacial en una sociedad dominada por los intereses del nacionalismo angloamericano. En esta experiencia social, el teatro es fundamental para la configuración de la conciencia espacial chicana ya que permite la (re)habilitación cultural de los barrios y efectúa un sentido de comunidad entre sus habitantes.

Asimismo, la importancia de tal relación es entendible a través de la recurrencia dramática del barrio como espacio icónico de numerosas obras chicanas. Según las observaciones semióticas de Otakar Zich, el espacio en el que se desenvuelven los personajes es uno de los dos componentes de mayor consistencia en una obra dramática (Quinn 102). Precisamente, el hilo conductor de la presente pesquisa es la intersección entre la conciencia espacial chicana y la función dramática de esta en el teatro chicano. En este sentido el significado del barrio como ícono de la espacialidad chicana es

indispensable para el entendimiento sofisticado de gran parte de la producción teatral chicana, lo cual contribuye a un entendimiento mayor de cómo la conciencia espacial chicana queda plasmada sobre la estética y ética literaria.

Analizar la función literaria del espacio dramático no puede distanciarse de las dimensiones sociopolíticas de tales espacios puesto que todo espacio es una proyección ideológica de la sociedad que les da significado; cuanto más al estudiar el barrio puesto que, en un contexto chicano, su significado es parte del legado colonial de desplazamiento y desterritorialización en el que se funda la conciencia espacial chicana.¹ En su lectura marxista sobre la espacialidad social, Lefebvre confirma que el espacio es el producto de una dialéctica de clase en una relación de poder donde el espacio sirve para perpetuar las ideologías imperantes y los medios de producción dominantes de una sociedad; el espacio simultáneamente es el producto de y reproduce esta relación de poder a través de la legitimización de un sentido común en el uso diario, representación y representatividad de los espacios sociales. En cuanto al barrio, Raúl Homero Villa observa que la barrioización, la producción de barrios bajo esta red de poder, a través de la conciencia espacial chicana se transforma en barriología, el entendimiento y aprendizaje a partir de la experiencia sociopolítica y el diario vivir en el barrio. En esta dicotomía de significado social, la barrioización y barriología también son temas recurrentes en la dramaturgia chicana, despertando el interés por las dimensiones extratextuales, intratextuales e intertextuales de la representación dramática del barrio como ícono referencial de la espacialidad chicana.

Siguiendo este esbozo teórico, se puede identificar la reciprocidad entre la función social e ideológica del barrio como microcosmo geopolítico y topofílico y su dinámica semiológica de la producción cultural chicana. Consecuentemente, un sector importante de

la dramaturgia chicana desarrolla dramas en torno a este marco epistemológico del espacio chicano. En estas representaciones dramáticas, el barrio funge como ícono de la persistencia y presencia cultural de la comunidad chicana afín la ontología espacial del ser humano. Debido a que la representación dramática del barrio simultáneamente dialoga con la conciencia espacial chicana y teatralmente funge como referente simbólico en la construcción de la atmósfera dramática, el barrio conjura un marco referencial reconocible para su público—lector o audiencia.² Este marco semiológico recíprocamente se informa por el legado de desplazamiento y emplazamiento espacial del chicano e informa también la conciencia espacial chicana.

En un contexto humanista, no debería sorprendernos que existiera tal recurrencia del barrio como tropo de identidad y fenómeno existencialista ya que, según Chaudhuri, gran parte de la contemporaneidad dramática emplea una trama de desplazamiento y, específicamente, una poética de exilio a partir del siglo XIX (7). En las particularidades históricas de la espacialidad chicana, el desplazamiento existencial del chicano debe entenderse en paralelo al desarraigo sociopolítico, como una conciencia espacial que continuamente “it also has been under assault socially and spatially” (Gómez-Quiñones 6). En este desarrollo histórico de la espacialidad chicana como conciencia, el barrio tiene un lugar indispensable puesto que es el elemento social que físicamente crea el sentido de unidad común a pesar de las diferencias individuales y problemas sociales que aquejan al barrio. Por lo tanto, la recurrencia literaria del barrio como espacio donde se desenvuelven los dramas chicanos, junto a su articulación epistémica en la identidad social chicana, hace necesario indagar sobre la relación existencial entre el ser humano y los espacios de hábito: ¿cómo la querencia espacial del chicano es paralela a la topofilia del ser humano en un

sentido existencial? En torno a este humanismo geográfico, cuando el espacio toma dimensiones poéticas y se configuran como tropo del discurso identitario, como el barrio o el mito-histórico Aztlan, la topofilia puede ser entendida como t(r)opofilia; o sea la dualidad física y discursiva de la querencia,³ cuando el afecto por un lugar pasa a ser un tropo en el discurso identitario de una persona, comunidad o episteme cultural.

En forma de introducción, comprender el significado teatral del barrio en la dramaturgia chicana implica conocer cuál es la relación ontológica de la experiencia humana con el espacio, las dimensiones sociales de esta relación, las particularidades políticas e históricas y, sobre todo, la función semiótica del espacio como elemento estructural en la textualidad del teatro. A parte de revelar la función estructural del espacio social en algunas obras dramáticas chicanas, el enfoque analítico en la representación del barrio permite reflexionar sobre el barrio como fenómeno elemental de la configuración espacial urbana. Asimismo, el presente estudio revela la importancia de la literatura en la articulación social del espacio, específicamente cómo (re)articula semiológicamente tanto la espacialidad normativa como las alternativas. En el contexto del barrio y la dramaturgia chicana, el presente análisis también contribuye al estudio de las (in)justicias espaciales amén de repensar el desarrollo y planificación urbana hacia fines humana y culturalmente sustentables y en representatividad de las necesidades socioeconómicas de quienes habitan estos espacios.⁴

Espacialidad: ontología, querencia y espacio social

Abreviando la complejidad de la experiencia espacial del ser humano: el espacio es presencia y la presencia existencia. Las varias escalas sociales de interacción del ser

humano permiten que la presencia se experimente tanto de manera individual como colectiva (i.e., las múltiples formas de experimentar un espacio en conjunto y por separado). No obstante, ontológicamente la experiencia espacial encuentra su punto de partida en el cuerpo, o sea, la presencia física de un sistema sensible por medio del cual se crean nexos con el entorno. En la eventualidad del razonamiento de tal experiencia, la espacialidad se transforma de presencia física a presencia existencial y abstracta. Esta dualidad de la espacialidad humana—física y metafísica—existe en una dialéctica fenomenológica que apunta hacia la inestabilidad y relatividad del espacio; lo que lleva a entender al espacio como la multiplicidad sensible de una o varias instancias de tiempo, o los nexos que forman la red de comunicación de un cuerpo con su entorno y en una especificidad temporal. De tal modo, el espacio es el recorrido—en las múltiples conexiones con el entorno—de un cuerpo. En este sentido del espacio como presencia, tanto en el universo como en la sociedad, la espacialidad es simultáneamente abstracta y tangible.

Quienes hayan volteado a ver la densa oscuridad del cielo nocturno comprenderán que tal inmensidad repentinamente satura la conexión sensorial entre el individuo y su entorno. Precisamente, la vastedad del espacio astronómico abre un portal existencial que invita a la reflexión sobre el ser y estar del ser humano, lo cual manifiesta la dualidad física y metafísica del pensante. Esto implica que, al ponerse de cara frente al espacio sideral y los movimientos que acontecen en la expansión del universo, el ser humano se reconoce a sí mismo en su dualidad espacial (i.e., abstracta y física). Consecuentemente, al voltear a ver al cosmos, en lugar de ahondar en el espacio infinito del universo, el vidente se adentra

en la infinidad íntima de su existencia; lo cual evoca la condición abstracta de la espacialidad.

Mas el cuerpo no desaparece de tal razonamiento espacial. El riesgo detrás del ensimismamiento existencial se encuentra en la saturación mental que aliena al cuerpo, lo que Lefebvre reconoce como la traición al cuerpo por parte de la epistemología occidental (407). En esta traición fenomenológica, se desmerita la subjetividad del cuerpo a favor del absolutismo del razonamiento en un logos. La traición epistémica al cuerpo va acompañada de un control y organización social que intenta posicionarlo en una topología de poder, la cual concomitantemente refuerza esos absolutismos y controla las infinitas posibilidades sensoriales (nexos espaciales) del cuerpo.⁵ De manera general, la traición al cuerpo parte de la necesidad patriarcal de generar y centralizar el poder—o en el concepto derridiano del falocentrismo—que homogeneice a través de la abstracción del logos la experiencia no binaria del cuerpo. El potencial de producción espacial desde la subjetividad del cuerpo, reconociendo que “each living body *is* space and *has* its space it produces itself in space and it also produces that space” (Lefebvre 170, énfasis en el original), brinda la oportunidad de desestabilizar el pretendido absolutismo del logos y su topología de poder social. Sin demeritar la importancia del razonamiento abstracto como parte del repertorio epistémico del ser humano, el análisis del espacio social en la individualidad y colectividad del cuerpo brinda la posibilidad de acercarnos a un entendimiento más completo de la experiencia humana. Así como adentrarse en la exploración abstracta del universo es una actividad de reflexión introspectiva sobre la presencia como existencia, observar el espacio social concomitantemente invita a reconocer el flujo de poderes que pretenden normativizar la interacción humana y a reconocer las formas en las que la experiencia corpórea, como

potencialmente diferente, reta las predeterminaciones ideológicas de la topología social dominante.

Filosóficamente el espacio es entendido como una proyección mental, siendo abstracto y amorfo, mientras que la física y las matemáticas lo conceptualizan como topología, relación de unidades que permiten el flujo interno de energía. En la espacialidad social convergen estas dos conceptualizaciones del espacio puesto que el fluir social es concomitantemente abstracto y físico. Lo abstracto de la topología social reside en las ideologías que imperan sobre la producción del espacio social y que con el espacio social se (re)producen. Mientras que sus dimensiones físicas es la representatividad espacial de los lugares que conforman la topología, o sea, lo que acontece y tiene lugar a través de estos espacios en relación con los medios de producción dominantes.⁶ Asimismo, la espacialidad social no es absoluta precisamente por la relatividad del ser humano en la interacción con los espacios que habita; en el sentido de que cada cuerpo cuenta con el potencial de producir nexos diferentes que modifiquen sutil o radicalmente la topología dominante.⁷

En términos de escala social y del cuerpo como cronotopo, al precisarse como punto de ruptura en la normatividad espacial de la topología dominante a través de la particularidad de tiempo y espacio, permite ver al cuerpo tanto en su individualidad como colectividad. En lo colectivo, el cronotopo implica la particularidad cultural a partir de experiencias compartidas que a través de la presencia social producen un discurso de existencia social y humana. Cabe aclarar que no se trata de privilegiar una corporeidad sobre la otra—por supuesto, siempre queriendo crear incisiones necesarias a su tiempo—sino más bien entender que la espacialidad es un palimpsesto en el que las actitudes

colectivas como individuales son simultaneas y mutuamente dependientes. Empero, la individualidad del cuerpo siempre estará sujeta a su relación con un algo—en su elementalidad con sus organismos y estructuras internas que configuran su comunidad primaria—y, principalmente, con la articulación ideológica que a veces pasa desapercibida como un sentido común. Inclusive, Lefebvre observa que el estado tiende a utilizar figurativamente al cuerpo como recurso estratégico de supervivencia cuando la epistemología o poder social están en declive (275); algunos ejemplos son la articulación de la nación o madre patria. Ya que el cuerpo como metáfora espacial puede implicar unidad bajo un mito de origen, este se manifiesta no solo en el estado, sino también en aquellos discursos que apelan a crear poder social a través de la colectividad.

Entendiendo la mimesis ideológica en la (re)producción espacial, la espacialidad alternativa siempre corre el riesgo de crearse por medio de los parámetros ideológicos impuestos en y por la topología dominante. Consecuentemente, los proyectos topológicos alternos que prometen alterar la visión cronotópica de la historia dominante corren riesgos de reproducir epistemes nacionalistas que casualmente engendran dinámicas de poder paralelas a las dominantes. En el contexto de esta disertación, el ejemplo adecuado es la temprana articulación nacionalista de Aztlan, el cual sirvió como tropo de unidad social en el reclamo existencial y presencial colectivo a raíz de una topología propia que apelaba al origen compartido de la mito-histórica nación chicana.⁸ No obstante, el nacionalismo del Movimiento Chicano no es un caso aislado. Asimismo, Smadar Lavie y Ted Swedenburg señalan que “[f]or minorities and Third World nationalities, this involves a process of selecting one of many possible sets of experiences from their history, in order to narrativize it linearly and frame it as the ‘authentic representation’” (11). Inclusive para las topologías

alternativas que apelan a la justicia social y la dignidad humana, al conjurar la semiótica del cuerpo como comunidad social se ha tendido a reducir las diferencias y múltiple potencial diferenciador del cuerpo a la homogeneización del conjunto bajo conjeturas que se imponen como absolutas. Por otro lado, para evitar caer en esencialismos de la individualidad como si esta fuese un fenómeno producido en el vacío, es indispensable concebir la subjetividad del cuerpo y su potencial diferenciador en interacción con otros seres. Lo contrario, individualizar absolutamente la subjetividad de las experiencias sociales, contribuiría al encubrimiento ideológico de la producción sistematizada del espacio social.

En esta lógica, la realización espacial de una comunidad como cuerpo social conlleva un cronotopo y una topología que responden a particularidades existenciales y sociales que, aunque definibles, siempre serán imprecisas. Cabe reiterar que no por eso se debería caer en un relativismo donde se desatiendan los acontecimientos sistemáticos que impactan a comunidades específicas. El conflicto surge cuando estas particularidades se reducen a esencialismos identitarios en lugar de reconocerse en su interseccionalidad como un conjunto de cuerpos. En el sentido de la nación, siendo el nacionalismo el óptimo ejemplo de la espacialidad como corporación, Tim Cresswell asegura que la homogeneización se da tras el *habitus* ideológico que se reproduce tanto en el discurso dominante como en los lugares que configuran la topología del poder (*In Place* 156).⁹ Más aún, la normativización como hábito determina la interacción social en una dicotomía entre el uso apropiado e inapropiado de los lugares que respaldan y son respaldados por el discurso dominante (*In Place* 3). Consecuentemente, esta dicotomía da lugar a un mecanismo de disciplina y castigo—policía y vigilancia cívica—donde el objetivo es

mantener a la sociedad en su lugar predeterminado por los mecanismos de producción dominantes.¹⁰ Por lo tanto, recuperar la primacía del cuerpo como vía de entendimiento espacial implica dos cosas: primero, entenderlo dialécticamente como experiencia que tiene lugar dentro de la topología normativa del poder social y, en segundo lugar, como experiencia subjetiva con el potencial de (re)vivir/(re)producir/(re)crear estos lugares. En este sentido, la espacialidad colectiva se puede entender como diferenciación cuando sus subjetividades culturales existen en torno a una topología dominante. Entonces, estas espacialidades constatan alternativas en la experiencia espacial que contrastan con los intereses ideológicos y culturales de la topología dominante. En tal eventualidad y con recurrencia, la diferenciación cultural de una colectividad, como transgresión al sentido común implicado por la topología dominante, ofrecería nuevas interpretaciones y mayor legitimidad cultural de los lugares de hábito.¹¹

En este contexto de la producción y subversión del espacio social, la espacialidad alternativa parte de la conciencia localizada en la experiencia del diario vivir, la cual responde a las necesidades de los varios cuerpos sociales que buscan establecerse como sujetos. Según Lefebvre, “unless they generate (or produce) a space” (417), como entidades sociales, los cuerpos no podrán constituirse o reconocerse entre sí como sujetos ya que la construcción del espacio “has nothing incidental about it: it is a matter of life and death” (417). De tal modo, la interacción localizada del cuerpo tiene el potencial de experimentar de forma particular los lugares que habita desde la sensibilidad que al generarse como conciencia topológica puede refutar la espacialidad dominante. Sin ahondar en las infinitas posibilidades de tal sensibilidad espacial del ser humano—tanto positivas como negativas—la especificidad de la querencia particularmente permite que tales cuerpos se

empoderen espacialmente reconociéndose como sujetos en lugar de objetos bajo la topología dominante.¹² En un sentido social, el respeto a la especificidad topofílica de cada cuerpo es un gesto de apoyo a la autonomía y empoderamiento político de estos en su derecho de existir en sus particularidades. Como dinámica social, esta actitud humanista hacia la espacialidad permite la realización del mayor potencial humano de cada cuerpo—en su individual y en conjunto—que consecuentemente facilite la convivencia e interacción intercultural.

La previa articulación de las posibilidades espaciales del ser humano—una utopía espacial¹³—se aleja de la realidad social del espacio que más bien está plagado por desigualdad e injusticia a partir de los intereses de ganancia y acumulación capitalista. La importancia de estas topologías alternativas surge de la urgencia humanista al reconocer que el presente espacial está plagado de injusticias sociales a partir de los intereses capitalistas y la mercantilización del espacio. Concomitantemente, la deshumanización del espacio, en lo que Lefebvre teoriza como la producción del espacio social, no solo lleva a la explotación de la naturaleza por intereses capitalistas sino que también crea condiciones sociales en las que los lugares que habitamos se entienden en la topología dominante bajo la dinámica de mercado como oportunidades de inversión y fuentes de ganancia.¹⁴ Asimismo, la especulación del mercado espacial—inversión en el desarrollo urbano—toma mayor presencia con el acelerado crecimiento de la población urbana; los valiosos estudios del World City Report del 2016 indican que 54.5% de la población mundial vive en zonas urbanas, con una proyección del 60% de la población mundial para el 2030 (UN-HABITAT). Más que nunca, preguntarnos por la espacialidad social es una necesidad

urgente puesto que el ritmo acelerado de crecimiento urbano requiere la creación de nuevos espacios.

Además de mayores posibilidades de comunicación y de desarrollo y crecimiento social, el presente auge urbano también está acompañado de procesos económicos—desatados en la modernidad con las empresas coloniales—que crean un fenómeno de atracción y empuje a partir del desarraigo y desplazamiento económico. Asimismo, estos procesos económicos atentan contra la posible sustentabilidad espacial puesto que el enfoque de la producción espacial está en la rentabilidad y no en la usabilidad social y necesidad humana de estos; basta con hacer referencia a la destrucción ambiental, el empobrecimiento de países en vía de desarrollo y la gentrificación urbana. En consideración al flujo de relocalización de la gente que conforma la nueva población urbana y en acuerdo con las observaciones de Chaudhuri sobre el tropo de desplazamiento en el teatro moderno, un tema central en los estudios del espacio es “social identity in relations to roots and rootlessness and, provoked by various forms of displacement, to the politics of place, especially to what are referred to as ‘geographies of struggle and resistance’” (Sheldrake 5). A pesar de que el ritmo acelerado del diario vivir urbano produce una sensación de fugacidad que puede contribuir a la naturalización de una conciencia de desplazamiento y desarraigo social, la ontología espacial del ser humano hace que éste se arraigue y se apegue a nuevas localidades, y que en consecuencia concomitantemente cree concienciación espacial local y topologías translocales o plurilocales. La espacialidad urbana es un fenómeno que cada vez toma mayor importancia por sus dimensiones sociopolíticas, pero es igual de importante observar la espacialidad como derecho ontológico a tener un lugar en el universo como vía a la existencia y como derecho a

desarrollar querencias que le den significado a la existencia como experiencias enraizadas en las múltiples posibilidades sensibles de un cuerpo.

Este breviario teórico de la espacialidad humana—como ontológicamente afectiva y socialmente ideológica—sirve para contextualizar el estudio de la espacialidad chicana en parámetros étnico-culturales y filosóficamente humanos. Sobre todo, la elementalidad del barrio como cuerpo urbano hacen que el presente estudio sea una reflexión fijada en la actualidad del proceso de desarrollo urbano con el afán de promover un urbanismo más humanamente consciente y socialmente sustentable. Por lo tanto, las siguientes páginas brindan un recuento de la producción social del espacio chicano haciendo énfasis en cómo el barrio se transforma en un ícono de la espacialidad chicana. Precisamente, se apunta hacia tres ideas indispensables para comprender la espacialidad chicana en parámetros colectivos: 1) la espacialidad chicana se define como cuerpo social diferente a partir de la exclusión y desarraigo sociopolítico del mestizaje en los procesos coloniales hispanos y estadounidenses—como cuerpo históricamente localizado en la espacialidad mestiza de la colonia y en la espacialidad mexicoamericana de la urbanización angloamericana; 2) la espacialidad chicana es un tropo indispensable en la articulación identitaria que, al igual que esta, ha evolucionado en una episteme decolonial que promueve la interseccionalidad fenomenológica sobre la homogeneización nacionalista; 3) la aserción espacial chicana implica dignidad y autonomía a partir del amor propio y las querencias espaciales como ontológicamente humanas.

Espacialidad chicana: cronotopo y topología desde los márgenes

La espacialidad es un elemento constante en la evolución epistemológica del chicano, desde el reclamo a la presencia individualidad y colectiva, el derecho a existir espacios propios es clave en la articulación de la identidad. Lo chicano colectivamente implica una sensibilidad que, no suplantando las múltiples experiencias subjetivas, surgen a partir de la afinidad histórica y concienciación política de lo mexicoamericano. Hablar de la espacialidad chicana en términos comunitarios resulta riesgoso puesto que, por medio de la crítica feminista al androcentrismo del Movimiento Chicano, la epistemología chicana ha retomado la primacía del cuerpo como punto de partida para el conocimiento colectivo. El discurso de la multiplicidad de quienes habitan las fronteras, la interseccionalidad y la desarticulación de discursos normativos son elementos claves en el presente epistemológico de la decolonialidad chicana. En la actualidad del discurso chicano, la identidad es entendida como calidoscópica y bellamente inestable.¹⁵ No obstante, en esa multiplicidad de experiencias se distingue un cronotopo y topología específica a partir de la intersección del mestizaje bajo la espacialidad colonial y la mexicanidad en torno a la espacialidad estadounidense.

El cronotopo de la espacialidad chicana como conciencia colectiva se puede entender en dos corrientes de acontecimientos a partir del desplazamiento y la desterritorialización colonial de los cuerpos mestizos.¹⁶ En la primera, la construcción del espacio colonial no solo laceró las varias topologías y ritmos de vida indígenas, sino que creó una escala social a partir de la exclusión y privilegio de raza que, entre otras manifestaciones sociopolíticas, produjo una dialéctica de privación y enriquecimiento en torno a la (des)posesión de tierra. Más aún, la división colonial de clases no solo es racista (i.e., sistema de castas), sino que también económica por ser la tierra fuente de materias

primas y condición social para la participación política. Tras esta usurpación topológica, a lo largo del continente se desató un feudalismo colonial que encadena a los desposeídos a un legado de empobrecimiento y dependencia económica; lo cual conduce a su explotación laboral como mano de obra en la explotación económica de tales tierras—basta recordar quiénes cultivan los campos agrícolas a lo largo del continente, particularmente en Estados Unidos.¹⁷ Asimismo, la topología colonial no solo ha implicado una organización social clasista y racista a través del dominio de los medios de producción, sino que también se refleja en el emplazamiento espacial a partir de la división de clases. La topología colonial se solidifica a través de la dialéctica espacial definida por Philip Sheldrake como el proceso tras el cual se da la “monopolization of central places by socially strong groups and the relegation of weaker groups in society to less desirable environments” (21). En esta lógica, la conciencia colectiva chicana está encausada en un segundo proceso colonial a partir del expansionismo estadounidense que generó la guerra con México entre 1846 y 1848 y la subsecuente anexión territorial de lo que hoy es el suroeste estadounidense. Al existir en relación íntima con el imperialismo estadounidense, el chicano es parte de una colonización moderna en la que históricamente ha sido considerado como ciudadano de segunda clase. Al igual que la topología colonial, la topología estadounidense se instauró espacialmente a través de la división racial y económica de clases donde la centralidad angloamericana relegó históricamente la mexicanidad a la otredad de los márgenes sociales. En ambos procesos coloniales, europeo y angloamericano, la despolitización a través de la negación espacial del otro ha sido instrumental en la configuración de su hegemonía topológica. Sin embargo, siguiendo estos acontecimientos históricos, la identidad chicana no solo está íntimamente ligada a una doble topología de colonización, sino que esta condición histórica

ha generado la concienciación espacial donde la topología alternativa es cuestión de vida y muerte social y ontológica.¹⁸

El desplazamiento de la mexicanidad a los márgenes sociales es el producto tanto del expansionismo estadounidense, proclamado míticamente en el Destino Manifiesto, y de la transición económica de la ganadería hispana al agrarismo sureño de la economía anglosajona.¹⁹ En el capitalismo de plantación, la posesión de tierras era factor clave en el posicionamiento económico, político y social de los individuos. Por medio de la expropiación de tierras y su distribución a ciudadanos anglosajones, el sistema de producción agrícola abrió paso a la imposición de la sociedad anglosajona de la nueva clase dominante. Por ejemplo, Ricardo Romo sostiene que a partir de El Tratado de Guadalupe Hidalgo, “while 60 percent of Mexicanos [*sic*] in the pueblo owned property in 1850, only 24 percent of the Spanish-speaking residents of the city held property twenty years later” (*East* 26).²⁰ Más aún, al igual que la desterritorialización del indígena y el mestizo durante la colonia hispana, el expansionismo estadounidense marginalizó económica y socialmente a los indígenas y mestizos como a los anteriores colonos hispanos. Consecuentemente, esta segregación social repercutió en el emplazamiento espacial de la mexicanidad en los márgenes. Según David R. Díaz, en *Barrio Urbanism: Chicanos, Planning, and American Cities* (2005), “[t]he wage structure virtually forced Chicanas/os into highly specified areas characterized by low land values” (35). A partir de ambos emplazamientos topológicos, la experiencia urbana del chicano responde a un deslindamiento económico que ha impactado su propia topología posicionándolo sociopolítica y espacialmente a los márgenes del desarrollo y prosperidad urbana. Las experiencias fundacionales de la espacialidad chicana son el producto de su existencia en estas dos topologías de poder que han constatado la

división de clases sociales concomitantemente bajo términos económicos y raciales; la cual continuaría aun entrada la etapa temprana de la urbanización estadounidense en el siglo XX.

En una cercana eventualidad, la desposesión de tierra redujo la cultura mexicana a los confines de sectores segregados de las ciudades. Este proceso de segregación espacial y división social de clases a partir del racismo económico²¹ sistematizó la barrioización de la comunidad chicana. Según Alberto Camarillo, la barrioización consiste en el proceso de producción de “socially and residentially segregated, impoverished barrios in which they [Chicanos] lived” (*Chicanos* 139). La etapa temprana del reajuste sociopolítico que acompañó a la expansión de Estados Unidos hacia el oeste se puede entender ampliamente en tres etapas: 1) la institución del poder social anglosajón a través del despojo de tierras y el desplazamiento económico y político de lo mexicano; 2) la proletarización de los ciudadanos de segunda clase bajo un capitalismo anglosajón—en la que se incluye la mexicanidad;²² 3) la forzada contracción espacial de la población mexicana a la aminorada circunscripción de los barrios. No obstante, las injusticias espaciales de las que ha sido blanco la mexicanidad (ie., mexicanos y comunidad chicana) en Estados Unidos no culminan en la segregación espacial de los barrios. El desarrollo urbano del siglo XX concomitantemente confirma el expansionismo anglosajón a partir de la especulación espacial y la indiferencia institucional a las necesidades sociopolíticas de la comunidad chicana.

Retomar la historia de la construcción topológica de Estados Unidos en torno a la espacialidad chicana es relevante no tanto por la ilegalidad del despojo terrenal de los colonos hispanos, sino más bien porque ilustra la producción racista y clasista en la

producción del espacio social e ilustra el lugar asignado a la mexicanidad en ella. La topología colonial estadounidense se extiende hasta el presente no porque los chicanos sean descendientes directos de los hispanos (e.g., californios, tejanos, manitos) desplazados ideológica y espacialmente por el Destino Manifiesto,²³ sino porque esta tipología creó una dinámica de poder que en su particular relación con la mexicanidad continúa dándole valor de segunda clase. El chicano hereda esta relación de poder donde la mexicanidad está relegada a los márgenes como mano de obra barata y presencia cultural indeseable. Consecuentemente, tanto el inmigrante como sus descendientes forman parte del legado de segregación, exclusión, marginalización e injusticia espacial de la topología colonial estadounidense.²⁴ En este sentido, los barrios chicanos no solo son el producto de la doble topología colonial sino que además los barrios chicanos son un testamento de la función del espacio en la configuración social a partir de la centralización del poder: el (des)empoderamiento político y la (des)inscripción cultural de quienes conforman las fuerzas sociales de una topología específica.

La reducción espacial de la comunidad mexicana en Estados Unidos a barrios también produjo focos de concentración cultural. Estos focos serían instrumentales en la preservación de la cultura y ritmos sociales mexicanos. Estos sectores segregados, que se concibieron como colonias urbanas que separaban a las clases no deseadas, se transformaron en un espacio de condensación cultural desde donde se luchó por preservar la cultura, el idioma y la dignidad sociopolítica que restableciera el bienestar colectivo de la mexicanidad. Localizados en torno a las plazas donde por costumbres del diario vivir se congregaba la población mexicana, los barrios fungían como último bastión para una comunidad social y políticamente desarraigada. Asimismo, la inmigración hacia Estados

Unidos a causa de la revolución mexicana suministró una dosis importante de cultura a estos barrios, estimulando el florecimiento sociocultural de la mexicanidad—como se argumenta en el capítulo anterior, el teatro fungió como una de las trincheras culturales más importantes con las cuales se hacía pública la presencia mexicana. No obstante, la historia en torno al segregacionismo fluctúa entre el potencial de celebrar públicamente la cultura y la sistematización de la disciplina y el castigo para quienes salían de estos espacios y se mostraban culturalmente diferente.

Epitomizada en la historia del teatro protochicano, a principios del siglo XX, la vitalidad social de la cultura mexicana se evidencia en su insistencia por celebrar públicamente sus diferencias culturales con orgullo y sin cohibimiento. Sin embargo, considerado como una irreverencia y amenaza hacia la supremacía blanca, la astringencia topológica del dominio angloamericano fue inmediata. Con la venida de la Gran Depresión y la Segunda Guerra Mundial, por medio de deportaciones, acoso policiaco y expropiación territorial a través del dominio eminente y corrupción política, “local authorities conducted a well-orchestrated campaign of intimidation and fear” que hostigó el atrevimiento cultural de ser diferente y celebrar tales diferencias culturales (Acuña, *Occupied* 173). A parte de una enorme cantidad de investigaciones sobre este periodo de dislocación, la afamada obra de Luis Valdez, *Zoot Suit* (1978) dramatiza la dialéctica del desarraigo público de la mexicanidad aprovechando las dimensiones históricas del pachuco. Aunque la obra se enfoca en el caso histórico conocido como The Sleepy Lagoon Murder Case, la tragedia en torno a la figura del pachuco—encarcelado y brutalizado por ser la extravagancia concomitantemente esencia de su existencia y motivo de su represión existencial—epitomiza las fuerzas que contrarrestaban la aserción cultural y espacialidad pública de la

comunidad chicana;²⁵ basta con recordar las constantes redadas migratorias en el corazón de los barrios o el motín de las fuerzas armadas estadounidenses que, en 1943 en Los Angeles, California, golpearon y desnudaron públicamente a cientos de pachucos. La represión cultural no culminó con la marginalización espacial, sino que intrínsecamente resultó en la criminalización y violentación de los cuerpos chicanos.

En el sentido amplio del cuerpo, como un conjunto de partes, la violentación que han sufrido los cuerpos de color bajo la topología angloestadounidense también se refleja en la destrucción y laceración espacial de los barrios como cuerpos colectivos de esta población. Consecuentemente, el proceso de industrialización y urbanización del siglo XX propagó, e inclusive mutó en algunos aspectos, las prácticas de discriminación de la topología colonial estadounidense. Creando un paralelismo entre los cuerpos de color y los lugares que habitan, Eric Ávila, en *The Folklore of the Freeway: Race and Revolt in the Modernist City* (2014), propone que “[t]he bodies and spaces of people of color, historically coded as ‘blight’ in planning discourse, provided an easy target for a federal highway program that usually coordinated its work with private redevelopment schemes and public policies like redlining, urban renewal, and slum clearance” (3). Tal es el caso que el desmiembre sistemático de los barrios—tomando en cuenta el desarraigo de la gente como con las repatriaciones masivas y el desplazamiento de los habitantes de Chavez Ravine—produjo un panorama cultural de angustia y tribulación.²⁶ El malestar que aquejaba a los barrios desde los albores de la urbanización estadounidense tanto epitomiza la subyugación mexicana a una ciudadanía de segunda clase como encauza a sus habitantes en un círculo vicioso de empobrecimiento y criminalización. Solo sería a partir de la concienciación étnica y el desarrollo de movimientos sociopolíticos en torno a la dignidad y derecho

espacial de la comunidad chicana que se fomentó el amor propio como vía a la disolución de la sistematizada criminalización y proletarización mexicana.

La historia apunta hacia el Movimiento Chicano como catalizador de un nuevo panorama de dignidad cultural y empoderamiento sociopolítico que contrarrestara el panorama de angustia y tribulación de las décadas que le preceden. Sin embargo, el Movimiento Chicano dista de ser uniforme o armonioso. La crítica chicana ha desglosado las prácticas exclusionistas del Movimiento con el afán de entender cómo este, siendo un movimiento de empoderamiento político y justicia social étnico, este reproducía el androcentrismo y hermetismo nacionalista de las ideologías dominantes. Más bien, el Movimiento Chicano es el conjunto de acciones político-culturales compuesto de múltiples organizaciones con distintos intereses y motivaciones.²⁷ De tal modo, las varias facciones del Movimiento se pueden agrupar bajo cuatro demandas: educación culturalmente representativa; condiciones laborales humanas y sindicalización; derecho a la autodeterminación sociopolítica; y reclamo de tierra y espacialidad propia. Según Clara Irazábal y Ramzi Farhat, “the Chicano movement was an impetus for the celebration of spatial and cultural rights in the face of calls for wholesale assimilation” (216). En este sentido, uno de los elementos de mayor importancia en el Movimiento fue el reclamo mitohistórico de Aztlan como locus existencial del chicano. En las palabras exactas de Mary Pat Brady:

By focusing on Aztlán, Chicanos could rearticulate their own experience, not as unwelcome migrants to the United States, not as exiles from the Mexican Revolution, not as dispossessed and landless peoples, but as a community with an ancient, even autochthonous relationship to a significant geographical portion of

the United States—a relationship that preceded the arrival of Columbus and that thereby granted Chicanos a status similar of that of American Indians. (145-46)

La articulación de Aztlan fungió como una movida retórica para establecer un discurso fundacional que pudiera competir históricamente con la imposición del también mítico discurso angloamericano. Asimismo, en lo que Aztlan fungía como un tropo que contrarrestaba la imposición ideológica del Destino Manifiesto, otras querellas tomaban lugar a una escala más práctica y tangible. Por ejemplo, en 1963, Reies López Tijerina formó La Alianza Federal de Pueblos Libres para reclamar el derecho comunal al uso del parque nacional de Tierra Amarilla, Nuevo México, bajo el argumento de que el derecho a esas tierras estaba protegido por El Tratado de Guadalupe Hidalgo.²⁸ La siguiente cita atribuida a Tijerina resume la conciencia espacial tanto de su movimiento como del Movimiento Chicano: “If the Treaty [de Guadalupe Hidalgo] is valid enforce it. If it is not, the United Sates is trespassing in the Southwest” (Blawis 1). Entre otras demandas sociopolíticas, el Movimiento Chicano epitomiza la importancia topológica en la lucha antiimperialista a mediados del siglo XX, pero también revela la indispensabilidad espacial en el reclamo de la dignidad humana. En esta lógica, la conciencia chicana apela a una topología alternativa que sea representativa de las necesidades culturales, sociales y ontológicas de la experiencia mexicoamericana.

A parte del reclamo epistémico de su origen mito-histórico en el suroeste o el reclamo legal de tierras, la conciencia espacial chicana estimuló el interés por el bienestar de los barrios. En esta lógica, las dimensiones utópicas de la nación chicana, figuradas en Aztlan como tropo de presencia geopolítica y unidad étnica, produjeron dos fenómenos tangibles que impactarían positivamente la epistemología y el diario vivir chicanos. Por un

lado, la política de identidad a partir de las críticas al hermetismo nacionalista y androcéntrico del Movimiento han sido el eje central de una apertura epistémica a la inclusión y el respeto a la individualidad, lo que ha transformado el tradicional sentido de comunidad a solidaridad colectiva de la interseccionalidad. Por otro lado, el florecimiento cultural a partir del Movimiento convalidó la dignidad social del chicano y produjo una conciencia de activismo aplicable a su diario vivir cívico y político. De tal modo, el mayor impacto del Movimiento Chicano queda reflejado en la organización local de movimientos cívicos y políticos que luchan por mejorar las condiciones de vida de los barrios; lo que se puede entender como una “unique spatial-cultural logic” donde el barrio se convierte en estado mental como conciencia y ánimo cultural (Díaz 51). En esta lógica la barrioización se transforma en barriología. La barriología es el producto de la necesidad sociocultural de mejorar la condición de los barrios y reclamar su espacialidad como epítome de la nueva conciencia y vitalidad cultural chicana. En su estudio seminal sobre la barrioización y barriología, Raúl Homero Villa señala que “barriology evokes a whole range of knowledge and practices that form the historical, geographical, and social being-in-consciousness of urban Chicano experience” (8). La barriología es un elemento indispensable en la epistemología chicana puesto que no solo está presente a lo largo de su discurso literario, sino que el barrio es también un ícono de la ontología espacial del chicano manifestada tanto en la cultura popular del diario vivir como en la constante organización política en torno al desarrollo urbano. En la dicotomía entre barrioización y barriología se puede encontrar el elemento más constante de la topología espacial chicana puesto que estas han estado presentes desde que los pueblos se transformaron en colonias segregadas y eventualmente en barrios urbanos.

En el contexto actual del capitalismo neoliberal y primacía espacial de lo urbano sobre lo rural, los procesos de reinversión urbana refuerzan el privilegio espacial de las clases económicamente pudientes y la destitución espacial de quienes históricamente han sido desarraigados del sistema capitalista (i.e., quienes conforman la fuerza laboral y las diásporas mundiales). Principalmente, el aumento de población urbana requiere una inversión en la construcción de viviendas y reorganización espacial de las ciudades que responda a necesidades humanas antes que económicas. Existe una red de corrupción disfrazada de legalidad a través de la expropiación de propiedades, rezonificación urbana y la subcontratación de compañías privadas para ofrecer servicios públicos que libera y transfiere grandes sumas de “public capital into private hands” (Valle y Torres 27). La actualidad del desarrollo urbano confirma que la construcción de nuevas viviendas está estimulada por intereses privados antes que intereses sociales y humanos. En una observación de la transformación urbana de los barrios históricos en Francia, Michel de Certeau apunta hacia el proceso de restitución social que acompaña la renovación espacial como “segregative operations” (138-39). En el marco de la gentrificación de la que habla de Certeau, el cual es un problema global²⁹ y un reto humano con miras hacia el siglo XXI, los barrios siguen siendo un blanco de la injusticia espacial. En la experiencia del barrio estos procesos que demarcan la división social a partir de la injusticia espacial siguen presentes en la planificación, desarrollo y renovación urbana; en la actualidad, la gentrificación es la cara de este círculo vicioso que amenaza con desplazar socioespacialmente a los residentes de los barrios.

El legado de (in)justicia espacial no se limita a la creación y destrucción de los espacios urbanos subdesarrollados, sino que también existe una mercantilización de estos

espacios como exóticos en un sentido kitsch y camp de las vanguardias de la actual cultura popular. El supuesto inconformismo estético de lo hípster—entendido por sí mismos como una onda estética de retro-reciclaje vanguardista y conciencia ambiental como parte de la moda—crea una demanda por la esencia cultural de los barrios como espacios de disentiendo cultural y social. Por ejemplo, Clara Irazábal y Ramzi Farhat reconocen que “the attractiveness of some Latino places rich in vernacular architecture, community festivals, and public art has hastened gentrification” (218). En esta tendencia neoliberal del urbanismo, la cultura se convierte en una mercancía distanciada de sus practicantes y se convierte en una fuente de ganancia tanto para quienes viven del turismo como de la ilusión de encontrarse con cualquier cultural en la globalidad de la urbe. De este modo, los intereses privados en el desarrollo urbano manejan el mercado de bienes raíces hasta el punto de que los residentes económicamente menos pudientes son constantemente desplazados a nuevas áreas en subdesarrollo.

Aunado a la amenaza de la gentrificación, recientes acontecimientos económicos y sociales, como la crisis de viviendas en forma del colapso del mercado de bienes raíces, han impactado tanto a los barrios como a sus residentes. A este fenómeno se le conoce como la explosión de la burbuja de bienes raíces (Bellamy Foster y Magdoff 2009). A nivel macropolítico, el desinfe o explosión de la burbuja de bienes raíces es una de las causas principales en la recesión económica de 2007-2009 en Estados Unidos. Mientras que a nivel micropolítico esta representó el endeudamiento hipotecario de recientes compradores tras el desinfe del mercado de bienes raíces y la subsecuente dilución del valor de su hipoteca. No obstante, la agenda detrás de esta inflación del mercado de viviendas es el producto de la especulación de inversiones privadas en conjunto con el apoyo de la banca

que aligeraban el proceso de construcción, venta, compra, e hipotecización de la propiedad de aquellos nuevos compradores, quienes ante el colapso repentinamente se vieron endeudados con una hipoteca mayor al valor de su propiedad. Lógicamente, el precio más grande en este fraude de mercado lo pagaron las comunidades de bajos recursos, la reserva federal y, específicamente, nuevos propietarios quienes soñaban con su propio mejoramiento social.

La comunidad latina fue uno de los grupos sociales principalmente afectados por esta inflación de mercado. En los años previos al estallido de la burbuja económica, la comunidad latina suministro el capital y demanda de mercado de esta. Debido a esta dinámica de empuje y atracción de la burbuja del mercado de bienes raíces, la comunidad latina sufrió los estragos económicos cuando los suburbios colapsaron estructural, ambiental y económicamente. La ciudad de Moreno Valley, en el condado de Riverside, California, ofrece un claro ejemplo de la transformación del sueño hipotecario en la pesadilla americana.³⁰ David Díaz muestra cómo, antes del colapso del Mercado, ciudades como Moreno Valley ofrecían viviendas nuevas y asequibles para la clase trabajadora que buscaba alejarse del barullo y aglomeración de la metrópolis. El colapso del mercado de viviendas causó una plaga de bancarrotas y dilución del valor de la propiedad que afectó a una cantidad numerosa de chicanos (Díaz 71). El auge en la construcción de nuevas comunidades suburbanas acompañado de la inversión y renovación de las zonas céntricas de ciudades importantes fomentaron el desplazamiento de los residentes del barrio hacia este nuevo tipo de suburbios. El desplazamiento de los habitantes de los barrios a zonas no sustentables o a zonas en subdesarrollo solo refuerza la segregación clasista y racista que permea el presente de la urbanización estadounidense. En teoría, la renovación urbana se

puede entender como un instrumento de movilización social y económica, pero en práctica la urbanización ha resultado en la continuidad de la subyugación de la clase obrera a una espacialidad insustentable y en subdesarrollo.

La gentrificación en unión a la expansión y renovación urbana reproduce el círculo vicioso que a través de la historia ha desplazado a los habitantes de menor poder adquisitivo. Para la comunidad chicana la usurpación espacial ha persistido bajo diferentes manifestaciones a partir de las topologías coloniales y al encadenamiento a la lucha contra su marginalización sociopolítica y espacial. Debido a ello, la lucha por la justicia espacial, contra la gentrificación y destrucción de los barrios, sigue teniendo vigencia en la conciencia espacial chicana. Entre los varios movimientos que en la actualidad hacen visible su oposición a la gentrificación, Defend Boyle Heights destaca por la agresiva creatividad con la que han logrado la clausura de varios negocios que contribuyen al desplazamiento de los habitantes del barrio de Boyle Heights, California. Localizada al este del río de Los Angeles, la comunidad de Boyle Heights llama la atención puesto que se encuentra entre el histórico barrio chicano del este de Los Angeles y el centro cívico de la ciudad. La organización Defend Boyle Heights emplea cualquier método disponible (e.g., protestas, actos estéticos simbólicos o redes sociales) para combatir el influjo hípster, lo que *Los Angeles Times*, a través del término empleado por *The Guardian*, llama “foot soldiers of capitalism” (Pritchard 2016; Miranda 2016). Defend Boyle Heights epitomiza la lucha de los residentes de los barrios que se oponen a la discriminatoria renovación urbana que atenta contra su estadía en los barrios. Concomitantemente, Defend Boyle Heights se esfuerza por rescatar la historia encarnada en la espacialidad de los barrios y

también se opone a la rapiña del interés neoliberal que promueve la inversión en el barrio y la renovación de este a cuenta del desplazamiento de sus residentes.

En otra dimensión de la conciencia espacial chicana se pueden apreciar movimientos en torno al desarrollo de más espacios verdes en el ambiente urbano. Recientemente, South Central Farmers en Los Ángeles, California, específicamente promueve el uso urbano de espacios colectivos de cultivo que concomitantemente estimulen la armonía y el sentido de comunidad y que encausen un estilo de vida urbana ecológicamente sustentable. Hasta recientemente, la comunidad de South Central Farmers había reconstruido algunos lotes abandonados en parcelas de cultivo colectivo para los residentes del área.³¹ Aunque tras una litigación perdieron el derecho a cultivar esa tierra, la organización persistió a través de la facilitación de productos orgánicos y hortalizas para los residentes de los barrios. En este sentido, los activistas urbanos simultáneamente contribuyen a un urbanismo sustentable y promueven una conciencia localizada en el barrio que subsecuentemente lleve al embellecimiento de los espacios urbanos enfocado en el beneficio del uso y el aprovechamiento de sus habitantes.

Trazando las particularidades históricas de la barrioización y barriología, siendo un tropo que simultáneamente inscribe y subvierte la espacialidad dominante, el barrio es un ícono de la espacialidad chicana. De la historia del barrio se pueden deducir gran parte de los procesos históricos de lo que conforma la topología chicana. Precisamente, la barriología transforma la barrioización en un estado mental que tiene su paralelo semiótico tanto en las prácticas del diario vivir, los murales, la cultura popular y en la literatura chicana. La barriología no solo incluye los estudios espaciales sobre el barrio, sino que igualmente articula la historia alternativa y (re)presentación ideológica del barrio. Por

ejemplo, una práctica cultural significativa en la relación espacial de la comunidad chicana es el desfile—cruising—de automóviles sofisticadamente reconstruidos, Lowriders, para presumir orgullosamente por las calles del barrio. Este acto tanto tiene dimensiones personales, en el prestigio individual que el dueño del carro obtiene al demostrar su poder adquisitivo en la inversión que conlleva la remodelación de los coches antiguos, como dimensiones comunitarias en el acto de hacer presencia pública de manera llamativa a través de la extravagancia de los automóviles (Foster, *Picturing* 115). Estas siendo de gran importancia en la espacialidad chicana porque simbólicamente la presencia pública sin complejos y sin remordimientos refuta los márgenes y la subyugación sociocultural a la que ha sido relegada en el proceso de urbanización angloamericano. El acto de hacer presencia y pintorescamente tomar espacio público espeta contra la hegemonía cultural del discurso dominante, quien puede tomarlo como un acto estrambótico, pero que no es más que la celebración de la vitalidad de lo chicano en una manifestación irreverente del orgullo sociocultural.

La actualidad socioespacial de la comunidad latina se puede entender en los parámetros contemporáneos de la crisis de bienes raíces y en la gentrificación de los barrios que han fungido como enclaves tanto para la comunidad chicana como para el continuo influjo de inmigrantes latinoamericanos. El legado de (in)justicia espacial estadounidense consiste en una topología de desarraigo y usurpación, la cual estimula el surgimiento de la conciencia espacial chicana.³² Desde las topologías coloniales hasta el presente de la urbanización estadounidense, el desarrollo urbano para el chicano ha significado estratificación social, desterritorialización y desplazamiento. No obstante, paralelo a estas

topologías surge la conciencia espacial chicana con la que se han contrarrestado las fuerzas impulsoras del desarrollo urbano racista y clasista.

En un sentido de ontología espacial, al igual que para todo ser humano, tener presencia espacial es sinónimo de existencia social y cultural. En un contexto histórico, estos barrios habilitan la solidaridad cultural y socioeconómica de la comunidad latina efectuando un flujo de energía social alternativo al proceso de socialización dominante. Por lo tanto, la afección chicana por el barrio se nutre de las condiciones históricas, sociales y simbólicas que han informado la persistencia y vitalidad cultural de lo chicano. De tal manera, la oposición a la gentrificación no es un acto caprichoso de resistencia al cambio vía la renovación de los barrios e inversión en estos; más bien, la lucha contra la gentrificación es un acto de conciencia y amor propio ante los injustos procesos de inversión capitalista y planificación urbana que atentan contra la presencia pública de la comunidad chicana y amenazan con conducirlo a la muerte social.

De la barrioización a la barriología: la espacialidad en la literatura chicana

Las dinámicas sociopolíticas y económicas no son los únicos elementos en la producción social del espacio, en una relación recíproca el espacio produce y es el producto de su articulación ideológica. La producción del espacio conlleva su (re)producción semiológica en la iconicidad de lugares, como edificios o monumentos, que son fuentes de presuntuoso orgullo social o nacionalista. De igual manera, estos espacios están acompañados de narrativas que refuerzan el significado ideológico imponiendo un sentido común que respalde la topología de poder.³³ Por ejemplo, los lugares turísticos o históricos generalmente están acompañados por folletos, señalamientos o demás construcciones

simbólicas que naturalizan su identidad pública. Asimismo, los discursos históricos y literarios tienen el potencial de (re)crear en un plano macro el aura simbólica de la espacialidad dominante y la iconicidad de lugares. Tal es la función de la tierra como tropo del regionalismo en las novelas telúricas latinoamericanas, donde la tierra sirve como excusa para exaltar la topología criolla ante la inhóspita naturaleza de los campos en una dicotomía entre civilización y barbarie.³⁴ En esta lógica, la conciencia espacial de la sociedad se produce tanto por vía de la interacción con los lugares de alguna topología y tras el consumo de los discursos que acompaña la articulación ideológica de esa topología. Debido a que en una sociedad existen discursos y topologías en competencia, no todo lugar está construido bajo las mismas ideologías o con los mismos intereses sociopolíticos. En el caso de las comunidades inmigrantes o marginadas, la espacialidad implica la necesidad ontológica de existir más que de imponer una ideología de poder. Es cierto que este acto de hacer presencia empodera a estas comunidades, pero el mostrarse públicamente es más un acto vital de amor propio que una rivalidad espacial por intereses políticos o económicos—cabe mencionar que estos no quedan descartados, pero que sí son de mucha menor importancia que la necesidad de existir públicamente.

En torno al cronotopo chicano, la topología chicana también es el producto de las prácticas injustas de desarrollo urbano y de los discursos de deshumanización en torno a la planificación urbana. En este sentido, los cuerpos de color como los espacios que habitan son categorizados como desechables a través de una orquestada campaña discursiva y a través de la criminalización de los barrios en los medios o producción cultural de corriente principal. De manera inversa, la barriología reconoce los problemas prevalentes en los barrios a través de la humanización de sus residentes celebrando la riqueza cultural y

vitalidad social de estos como “el oro del barrio”.³⁵ La epistemología chicana subvierte la inscripción hegemónica del barrio por medio de discursos alternativos que a través de los movimientos cívicos, políticos y estéticos acompañan su discurso identitario. Así, la literatura y demás comunicados políticos (re)crean la topología dominante a través de un prisma étnico que abre nuevos paradigmas sociales y espaciales. Por ende, analizar las dimensiones significativas del barrio en la textualidad del teatro también requiere repasar la transmutación simbólica del barrio como ícono topológico a ícono literario.

La plétora de articulación tanto del barrio como de otros espacios demuestran la riqueza crítica y epistémica de la espacialidad en la literatura chicana. Las múltiples manifestaciones espaciales en la producción cultura—y la manifestación cultural en los espacios—confirma que la espacialidad chicana no está confinada a los barrios. En *Battlegrounds and Crossroads: Social and Imaginary Space in Writings by Chicanas* (2003), Maria Antònia Oliver-Rotger se basa en los conceptos de fronteras y Nepantla³⁶ para demostrar que las chicanas no solo problematizan el machismo cultural y el patriarcado institucional, sino que conceptualizan los intersticios como un espacio de igualdad y dignidad humana (17). Asimismo, Oliver-Rotger encuentra que las imágenes evocadas por las autoras chicanas en su estudio (e.g., Ana Castillo, Cherríe Moraga, Helena María Viramontes) concomitantemente retan la geografía cultural dominante y la topología nacionalista del Movimiento Chicano. Más bien, estas autoras ofrecen un entendimiento de la espacialidad que reta los impulsos normalistas del Movimiento. Según Oliver-Rotger, los espacios íntimos que para Gaston Bachelard u otros fenomenólogos son espacios de resguardo cuasi edénicos, para las autoras chicanas son espacios de conflicto a raíz de la aserción de sus diferencias (141). El presente de la espacialidad chicana está marcado por

el tropo de la frontera que se interesa por conceptualizar la identidad en sus intersecciones sociales y como una experiencia múltiple y abierta que lucha contra el centralismo restrictivo del patriarcado. En la conceptualización del estudio de Oliver-Rotger, la literatura chicana escrita por mujeres promueve nuevas perspectivas espaciales desde donde retoma lugar la importancia del cuerpo como fuente ontológica de la espacialidad.

Patrick L. Hamilton, en *Of Space and Mind: Cognitive Mappings of Contemporary Chicano/a Fiction* (2011), observa cómo la literatura chicana articula la subjetividad étnica en varias conceptualizaciones espaciales que expanden el canónico paradigma de resistencia cultural. Hamilton entiende que la dialéctica ontológica y epistemológica entre la cultura chicana y la cultura estadounidense de la corriente principal da como resultado el dominio del paradigma de opresión y resistencia, lo que figura a ambas culturas como densamente homogéneas y apartadas. Su lectura crítica arroja cinco paradigmas éticos de espacialidad chicana: 1) Resistance; 2) Alternative Conceptions; 3) Persistence; 4) Changing Minds; 5) Transformation (20-22). Para Hamilton, la función del espacio textual, en relación con los personajes, concomitantemente debe ser entendido como un espacio informado por la historia espacial, como context de la diégesis de una obra y como una cartografía cognitiva que revela el posicionamiento ético de estas (16). En este entendimiento de la función del espacio en la literatura, el espacio ficticio con el que los personajes interactúan no solo es formativa para la identidad de los personajes, sino que, a través del recorrido de estos, el lector también desarrolla una conciencia espacial que puedes ser aplicable a su diario vivir e interacción con su propio espacio social. La lectura espacial de Hamilton ofrece una reinterpretación de la espacialidad comunitaria chicana y, al igual que Oliver-Rotger, confirma que la espacialidad chicana no es ni estática ni

homogénea. Más aún, en este paradigma de reconciliación social se pueden fundar las esperanzas que estimulen más diálogo sobre las posibilidades de desarrollar una espacialidad social justa e igualitaria.

Además de la valiosa aproximación a la articulación comunitaria de la espacialidad chicana, Hamilton ofrece un innovador método de análisis literario para entender la función del espacio textual desde la teoría de recepción. De igual manera, la practicidad social del análisis textual de Hamilton presenta un valioso argumento a favor del estudio del espacio social en la literatura que responde a las dudas de Lefebvre sobre la representatividad del espacio social en esta. Lefebvre duda de que el análisis literario sea un método apropiado para comprender la producción social del espacio. Después de citar varias formas en las que grandes autores (e.g., Platón, Lautréamont, Victor Hugo o Baudelaire) han representado la espacialidad social en la literatura, Lefebvre insiste que para entender la producción del espacio social son más valiosos—con sus limitaciones—los textos de arquitectura y planificación urbana que los textos literarios (15). Para Lefebvre, el problema de la representación literaria del espacio social reside precisamente en la mediación textual entre el autor y el siempre en marcha engrane ideológico de la producción del espacio.³⁷ No obstante, como el mismo Lefebvre reconoce a lo largo de su teoría, todo intento por comprender la espacialidad social va a estar mediado por los filtros ideológicos sociales e individuales de los autores sin importar el tipo de texto o formato del discurso. Inclusive los textos de arquitectura y planificación espacial siempre corren el riesgo de que en su alocución se normativicen los discursos sobre la historia y perspectiva cultural de los espacios. De tal modo, el marco interpretativo de la teoría de recepción como cartografías cognitivas de Hamilton es valioso en el sentido que correlaciona directamente,

como ética de un texto, la espacialidad intratextual con las posibilidades espaciales de sus lectores.

La crítica de Lefebvre es necesaria para ampliar el estudio cultural hacia fuera de los textos, especialmente en relación con el espacio social, pero limita la importancia de la literatura despreciando su potencial de trascender a través de la imaginación de nuevos mundos y posibilidades sociales el *habitus* de la espacialidad social. Lefebvre apunta que una de las contradicciones en la reinención subjetiva del espacio es la ilusión de estar produciendo una espacialidad propia a partir del sentido común, lo cual solo contribuye a enmascarar los procesos y la propagación de la producción espacial dominante; Lefebvre se refiere a este proceso como la representación de los espacios representativos (188-89). Por otro lado, Joseph Hillis Miller concomitantemente apunta hacia la elementalidad cartográfica de la narrativa al crear mundos y sociedades para sus personajes e insiste que, como tal, a pesar de pasar desapercibidos, los topos literarios son “bearers of much meaning in the novel” (19-20). Asimismo, para Cordelia Chávez Candelaria, el espacio en la literatura no solo ofrece “a detailed representation of a literal physical space” (135), sino que también configura topografías simbólicas que, a través de tropos, de figuras retóricas y temas políticos, dotan de mayor significado las tramas narrativas. En conjunto, estas perspectivas apuntan hacia la importancia de la crítica literaria en el estudio de la producción social del espacio, la cual consiste en identificar los elementos constituyentes de la relación entre la representatividad del espacio social y la representación literaria de estos espacios. En este entendimiento la diégesis de una obra conlleva un cronotopo específico que debe historizarse como fragmento de la topología dominante, lo cual en consecuencia ofrece una perspectiva más profunda del espacio. De tal modo, la literatura

como espacio y tiempo ofrece un universo social a sus lectores, una espacialidad sobre la cual el ser humano contrasta y lima las asperezas de sus propia presencia y existencia en el espacio.

A raíz de la relación histórica del espacio social con su representación literaria, Mary Pat Brady identifica el proceso histórico-discursivo tras el cual la espacialidad chicana se convirtió en un tropo literario. *Extinct Lands, Temporal Geographies: Chicana Literature and the Urgency of Space* (2002) es un recuento los paralelos entre los discursos dominantes en torno al espacio y las narrativas oposicionales de la espacialidad chicana. A través de varias narraciones literarias y no literarias, Brady sugiere que la relación entre la representatividad del espacio y la representación de los espacios en la literatura se sitúa “on the intersections between the shaping powers of language and the productive powers of space” (8). Por lo tanto, la literatura chicana además de ofrecer la representación literaria del espacio también problematiza la intersección del espacio y relaciones sociales como mutuamente constituyentes la una de la otra (12). En este sentido, el espacio en la literatura chicana crea una incisión en el manto ideológico que encubre la (re)producción del espacio social y sirve como fuente de significado de los espacios representativos. Al igual que Hamilton y Oliver-Rotger, Brady demuestra que la espacialidad chicana dista de ser uniforme o estática puesto que esta consiste en el entendimiento colectivo de la necesidad crítica de espacios propios.

El panorama histórico en la cartografía espacial chicana que ofrece Brady se extiende desde la colonia hasta el presente con un énfasis tripartito en la negociación espacial de la frontera física, la conceptualización ideológica de la frontera y la espacialidad del Movimiento Chicano. La aproximación de Brady demuestra que la

conciencia espacial chicana no solo es reaccionaria a la subyugación económica y social a partir de las topologías coloniales, sino que más bien es una episteme y praxis por el cual se puede exigir un rendimiento de cuentas en la producción espacial y la oportunidad de repensarla desde la creatividad subjetiva del cuerpo:

Chicana literature offers an important theoretics of space, one that, like many critical space studies, implicates the production of space in the everyday, in the social, but that unlike many space theories suggests the relevance of aesthetics, of ‘the literary mode of knowing’ for understanding the intermeshing of the spatial and the social. And Chicana literature argues for and examines the relevance of race, gender, and Sexuality—as well as class—to the making of space. (Brady 6)

A partir del método de análisis de Brady, es indispensable reconocer que la espacialidad concomitantemente conlleva una multiplicidad de posibilidades y que todo espacio conlleva su propia lógica de signos. Consecuentemente, esta lógica de signos funge como un encuadre semiológico en relación con la historia de producción social y reproducción estética del espacio social en su representatividad literaria. Asimismo, Brady constata que el espacio como tropo en la literatura chicana no solo es el producto de la historia de desplazamiento espacial y desarraigo sociopolítico en la topología hegemónica de Estados Unidos, sino que más bien es el producto de la conciencia espacial desde y contra los márgenes sociales como cuerpos individuales y colectivos.

Los estudios críticos de la espacialidad chicana en la literatura coinciden en la importancia de continuar tales aproximaciones con el afán de comprender las dimensiones ontológicas del espacio no solo para la comunidad chicana, sino en un sentido general del humanismo. En conjunto, estos estudios también demuestran que la espacialidad chicana

está informada por una larga historia de desarraigo espacial, concienciación política y praxis cívica que concomitantemente se manifiesta desde la individualidad hasta la colectividad. De manera similar a la de estos críticos, Raúl Homero Villa, en *Barrio-Logos: Space and Place in Urban Chicano Literature and Culture* (2000), explora la articulación literaria de la dialéctica entre barrioización y barriología como un tropo fundacional en la configuración identitaria y concienciación espacial chicana. La aproximación barriológica de Villa es observar la relación simbiótica entre la reconstrucción social y la reconstrucción simbólica del barrio. Para ello, el autor observa diferentes medios discursivos que han sido fundamentales en el desarrollo de la barriología como conciencia espacial aplicada a la inmediatez social de la comunidad chicana.

En este sentido, la barriología se puede entender como un proceso de concienciación a la par del posicionamiento social del chicano en la topología colonial estadounidense. El estudio seminal de Villa revela que la barriología acontece como un proceso en diferentes etapas. El primer intento sistematizado de generar una conciencia de justicia espacial en torno al barrio es la difusión de una conciencia barriológica a través de los periódicos, sobre todo antes de la Segunda Guerra Mundial.³⁸ A partir de la Segunda Guerra Mundial, comienza una estética de celebración y reconocimiento del barrio como punto de orgullo y emplazamiento urbano, el cual encuentra su mayor revelación en la actitud del pachuco y la música de Lalo Guerrero.³⁹ Con la venida del movimiento, identificado como el estímulo principal del renacimiento cultural chicano, plasmado en el diario vivir y la espacialidad del barrio, también vino la praxis política que acompañó el tropo nacionalista de Aztlan, donde la reconstrucción física y cívica de los barrios era una prioridad y la representación estética del barrio una herramienta de empoderamiento

inigualable.⁴⁰ Simultáneo a esta barriología aplicada en las necesidades físicas del barrio, conforme la comunidad chicana conseguía tener acceso a las instituciones de educación superior, la barriología cobró dimensiones académicas a través de la historiografía espacial que reforzaba la iconicidad del barrio.

En el presente no solo estas expresiones barriológicas siguen vigentes, sino que se le deben de añadir dos nuevas tendencias, el concepto heterogéneo del barrio, gracias a la voz crítica de las chicanas, y la literatura de planificación y desarrollo urbano que proponen nuevas alternativas a partir de los ritmos sociales del barrio. El presente de la espacial chicana se aleja de los impulsos nacionalistas del pasado y, a través de la estética y conciencia decolonial del espacio, en la actualidad la epistemología chicana apunta hacia la conceptualización colectiva en términos de intersecciones sociopolíticas que parten de las inmediatas y tangibles necesidades de los sujetos. Por lo tanto, aunque sigue existiendo un sentido de comunidad, la relación inmediata en los barrios y demás espacios chicanos responde a intersecciones identitarias que sobrepasan el sentido común de origen compartido.

Cabe mencionar que hacer una lista de las instancias barriológicas—expresiones que centralizan la experiencia del barrio—inclusive si solo tuviese un enfoque literario sería ilógico puesto que gran parte de la producción cultural chicana está ligada de una u otra manera al barrio. Sin embargo, existen ejemplos claves como *Con Safos*, una revista que se publicó—diez números—en el este de Los Ángeles, California, entre 1968 y 1972, y que epitomiza la dimensión semiológica de la barriología. En un estudio monográfico sobre la revista, Maxine Borowsky Junge indica que en el contenido de este magacín se puede apreciar un “barriology exam”, una tira cómica (i.e., Arnie and Porfi), fotografía, e

inclusive un lenguaje propio del barrio plagado de humor mezclando el inglés y el español (133).⁴¹ Otro elemento indispensable en la barriología son los murales que concomitantemente decoran los barrios e inscriben en el espacio social la existencia chicana a través de la celebración cultural y presencia pública de su historia. Por ejemplo, Brian J. Godfrey observa que en la Mission District de San Francisco, California, se pueden encontrar aproximadamente 100 murales completos que desde 1970 han manifestado la presencia latina en el barrio (Arreola, *Hispanic* 95). En cuanto a la barriología académica, Raúl Homero Villa nos recuerda que ya para 1974 la revista académica *Aztlán* le dedica un número al estudio del barrio titulado *Action Research in Defense of the Barrio* y editado por Mario Barrera y Geralda Vialpando, y que para 1982 un grupo de escritores conocidos como “Los Angeles Barrio Writers Workshop” publicaron *201: Homenaje a la ciudad de Los Ángeles* (1982) (Villa 97, 107). Inclusive la industria del cine ha hecho una constante inversión en producir películas que toman lugar en los barrios—se podría estar hablando de barrio flicks—pero que se han enfocado en la reproducción simbólica del barrio como lugar infestado por la violencia y el crimen de pandillas.⁴² Asimismo, en el cine de corriente principal tanto como independiente también se han hecho logros barriológicos donde numerosas películas presentan una preocupación espacial por la destrucción de los barrios (Gregorio Fernández 86; Irazábal y Farhat 218). Más recientemente, en *Picturing the Barrio: Ten Chicano Photographers* (2017), David William Foster hace una lectura cultural que demuestra la heterogeneidad del barrio y su importancia como foco óptico tanto de la crítica como de la producción cultural chicana.⁴³ La barriología es el elemento semiológico que recíprocamente sustenta la producción chicana del barrio y que es el producto del diarivivir en el barrio. La recurrencia del barrio como tropo discursivo en la

espacialidad chicana, como eje temático y símbolo de recursividad y supervivencia en la producción cultural, como primer resguardo social para los inmigrantes y desarraigados urbanos, entre tantas otras características, demuestra la iconicidad del barrio en la configuración topológica y cultural del chicano.

A pesar de la importancia epistémica y semiológica del barrio, en la bibliografía de la crítica literaria y teatral existe un hueco en cuanto al estudio monográfico de la barrioización y barriología en el teatro chicano. La relación entre teatro y el barrio no solo se da de forma simbólica en la composición dramática de estas, en las primeras etapas del teatro chicano, así como en el teatro protochicano, gran parte de las compañías de teatro mantenían funciones artísticas en los barrios. Tanto el Teatro Campesino, Teatro de la Esperanza, Su Teatro, y Teatro Chicana, entre otros grupos de teatro, mantuvieron una relación dual entre el espacio dramático y el espacio de producción escénica. Para estas compañías de teatro, en ocasiones los lugares que ambientaban el drama de las obras también servían como sitio para la producción teatral. Por ejemplo, Barclay Goldsmith sugiere que la experiencia del teatro chicano está íntimamente “rooted in the popular culture of the barrio and campo” (167). La ausencia e importancia de tal estudio motivan el presente esfuerzo crítico de averiguar cuáles son las dimensiones simbólicas y dramáticas del barrio en la textualidad del teatro chicano. Esta aproximación no solo se adhiere a la amplia gama de estudios barriológicos, sino que también responde a una serie de temas fundamentales para el teatro latino: diáspora, t(r)opografía, desplazamiento, exilio, nostalgia, t(r)opofilia, inmigración, deportaciones, desarraigo y reterritorialización (Sandoval-Sánchez, *José* 122; Vidal 198). Por ejemplo, Jorge Huerta demuestra el legado del tema al comentar que “[m]any *carpa* sketches deal with this sense of dislocation,

making fun of the ‘Gringos’ as well as of those Mexicans who attempted to ‘fit in’ by denying their culture and language” (“When Sleeping” 24). En la actualidad, Foster nos recuerda que el teatro chicano sigue teniendo una conexión con sus públicos locales, pero que esta es más bien una experiencia urbana (“Teatro” 303).⁴⁴ Como se mencionó en el primer capítulo de esta disertación, las dimensiones físicas de la relación entre el barrio y teatro chicano engendran varias posibilidades críticas aún necesarias, pero por cuestiones de enfoque la presente investigación profundiza en la textualidad de esta relación y no tanto en la materialidad física de los espacios teatrales.⁴⁵

En un ejemplo reciente, en marzo del 2016 se llevó a cabo un acontecimiento teatral, titulado “Barrio Stories”,⁴⁶ con el propósito de celebrar la presencia espacial chicana y compartir un poco del legado chicano en lo que fue el área conocida como El Barrio Libre o La Calle, Tucson, Arizona. Este acontecimiento consistió en varias actividades específicas al sitio de actuación, la producción de cuatro obras de teatro y veinte pequeños actos teatrales que formaban parte de la celebración de la trigésima temporada de la compañía de teatro Borderlands Theater. Asimismo, parte del acontecimiento teatral conllevó el trabajo colectivo de varios miembros de la comunidad, quienes, entre otras cosas, recogieron el testimonio de aquellas personas que han sido parte de la agri dulce historia de este barrio. La incorporación del discurso colectivo de personas que experimentaron la vitalidad y destrucción de este barrio no solo es un acto de resistencia ante la muerte social, sino que también es un acto edificativo donde simbólicamente se reconstruye a través de la memoria colectiva lo que fue la infraestructura del barrio donde ahora está localizado The Tucson Convention Center (TCC). De tal manera, “Barrio Stories” públicamente reta el simbolismo del TCC como monumento moderno en la

iconografía topológica del desarrollo urbano en Tucson, Arizona. En otras palabras, “Barrio Stories” desmantela el encubrimiento de la historia de destrucción que deja a su paso este supuesto desarrollo urbano.

En acuerdo con las aproximaciones contemporáneas a la espacialidad chicana, el barrio en el teatro dista de ser un espacio homogéneo o absolutamente definido. Más bien, la representación del barrio es paradójica ya que concomitantemente puede ser fuente de crueldad y de esperanza para sus habitantes. En este sentido, el barrio es simultáneamente un espacio trágico y heroico; basta con pensar en uno de los lemas en la cultura del barrio, el tragicómico “smile now and cry later”. En esta lógica, por ser un ícono de la persistencia y recursividad sociocultural, un típico nombre literario para el barrio es “sal si puedes”, el cual, metonímicamente, apunta hacia el sísifico esfuerzo de superar la austeridad socioeconómica y el ostracismo social con la que se asocia el barrio. De tal modo, el barrio es un espacio de amplias manifestaciones humanistas con las que se asocia la estética de los de abajo, la recursividad y empuje por la supervivencia; lo que en la estética chicana se entiende por rascuachismo. En este sentido, el barrio es una cicatriz en la identidad y topología chicana puesto que conforme representa la apertura de una herida también es símbolo de persistencia y una experiencia de sanación colectiva.⁴⁷ El barrio epitomiza la dialéctica entre muerte y vida social y ontológica del chicano.

Existe una plétora de investigaciones que abordan la espacialidad chicana en relación con la producción cultural y literaria, inclusive aquellas que observan la construcción semiológica de los ritmos culturales y sociales del barrio, pero la producción crítica sobre el tema en relación con el teatro es casi nula. Específicamente, los estudios sobre la representación del barrio y las dimensiones semiológicas de la barrioización y

barriología en el teatro chicano son inexistentes. Por lo tanto, la presente investigación es la primera en abordar, monográficamente, una lectura crítica de la funcionalidad del barrio como ícono espacial en el repertorio textual del teatro chicano. El propósito de tal lectura es analizar la evolución espacial chicana a través del teatro, identificar la relación intratextual e intertextual del barrio como topología dramática, y comprender la función semiótica del barrio como reactor dramático tras la intersección de este como espacio social con la ética dramática de las obras bajo estudio. En conjunto, estas tres aproximaciones revelan la función del espacio social en el teatro y, específicamente, las dimensiones del barrio como parte de la atmósfera dramática en la dramaturgia chicana.

Teatro y espacialidad: semiótica del espacio en el teatro

Estudiar las dimensiones teatrales del barrio como un componente dramático en la textualidad del teatro chicano no solo implica entender el lugar que ocupa el barrio dentro de la espacialidad social y el legado semiológico en la estética de representación, sino también indagar las dimensiones espaciales del teatro como manifestación estética. Como se demuestra en las siguientes líneas, la relación espacio y teatro es muy diversa e igualmente dista de una definición absoluta. Más bien, esta relación gravita en torno a la complejidad del teatro como medio artístico y estético porque por teatro se pueden entender varios niveles de representación e interacción actancial. Desde el espacio íntimamente literario donde los personajes desenvuelven su diálogo, hasta el espacio social de los teatros donde estos edificios implican la designación de un lugar, o inclusive en la intimidad del edificio donde el público llega a ser un actante más de un acontecimiento teatral, el espacio en el teatro es polivalente. En cuanto al espacio dramático del texto, tal conceptualización

resulta amplia en el sentido de que la acción dramática se mueve a través de varias instancias de conflicto, las cuales por sí solas o en conjunto conllevan una topología dramática, y que a la vez la acción dramática está ambientada por el espacio en el que se localizan tales conflictos. Incluso existe una tercera posibilidad del espacio dramático del texto cuando tanto los nodos de conflicto dramático y el espacio ambiental de la acción dramática están íntimamente asociados con la representatividad de alguna espacialidad social icónica que sirva como arco, soporte y contexto del drama.

Partiendo de estas posibilidades, la presente investigación utiliza el concepto de atmósfera dramática como referencia que permita entender la espacialidad dramática en sus múltiples posibilidades textuales, inclusive que permita el reconocimiento de la interrelación textual y escénica del teatro. Tal es el caso del barrio en la textualidad del teatro chicano, éste no solo provee un contexto social que ilustra la interacción de los actantes afín con el imaginario social del público en torno a los personajes y sus conflictos, sino que también está íntimamente asociado con una iconicidad semiológica en su legado como espacio social. Por lo tanto, la atmósfera dramática permite ver cómo estos elementos espaciales en conjunto con otros actantes, o por separado, se nutren mutuamente de mayor significado a favor del enriquecimiento y densidad del drama.

En general, el espacio ficcional escenifica las obras literarias de forma paralela a la función del espacio social y en la forma que éste escenifica las interacciones del ser humano. Ambos son el producto de posicionamientos ideológicos y, en menor escala, de la creación inocente o accidental de estos.⁴⁸ De tal modo, el espacio sirve como una plataforma en la que tanto los delineamientos o transgresiones sociales toman lugar, consecuentemente definiendo lo que está en su lugar o fuera de lugar. En cuanto al teatro,

la cercanía funcional entre espacio social y espacio dramático abre nuevas posibilidades de interpretación que van desde lo literario hasta lo social ya que el teatro conlleva “a putting into images of onself, for onself” (Lefebvre 209). En este sentido, la espacialidad del teatro sirve como un espejo en el cual el público especula a través del drama de otros sobre su propia existencia, o sea su experiencia cronotópica. Por consiguiente, la espacialidad del teatro no solo es representativa del espacio social, sino que también articula la espacialidad ontológica del ser humano, el espacio como presencia y esta como existencia. Aprovechando el soliloquio de Segismundo en conclusión al segundo acto de *La vida es un sueño* (1640) de Pedro Calderón de la Barca, “que toda la vida es sueño, y los sueños, sueños son”, el teatro es un sueño, y la vida teatro es.⁴⁹ Precisamente, Sharon Magnarelli considera que un carácter fundamental tanto en el teatro como en el sentido general del arte es el potencial de emocionarnos “to re-member, re-create our own world, our own chimeras necessary for survival, and thus invent our ‘place’ in the world” (25). Si la dinámica mimética de la puesta en escena teatral es la reproducción del movimiento a través de la imaginación, similar a aquella proyección mental del espacio onírico, la vida no es más que un teatro donde se proyecta el imaginario de la existencia. Por lo tanto, la espacialidad teatral puede entenderse o pasar desapercibida precisamente en la manera que el ser socializado atiende o desatiende su propia espacialidad. Esta relación ontológica entre la teatralidad del espacio y el espacio teatral contextualiza el presente estudio sobre el barrio en el teatro chicano.

El teatro, como un conjunto de tiempo y espacio, conlleva una cartografía donde los actores o personajes desenvuelven su acción dramática a través de la mutua interacción entre ellos. La ambientación dramática de una obra depende en gran medida de la

efectividad con la que los lugares estriben el diálogo, los gestos y la interacción de los personajes. Puesto que la primacía del diálogo en el teatro no da lugar a la narración descriptiva que permita la construcción detallada de cada lugar, la efectividad de las escenas dramáticas depende de la afinidad entre el comportamiento social (e.g., lenguaje, actitudes, movimientos) de los personajes y el espacio ocupado por ellos. Este fenómeno estético del espacio en el teatro surge de la primacía del realismo en este medio artístico, donde una obra “receives its concrete ‘content’ from its extra-aesthetic functions, which put it in indirect contact with realities external to it” (Mukařovský 27). Precisamente por ello la adaptabilidad de las obras de teatro a nuevos entornos espaciales consiste sobre todo en un cambio de los códigos lingüísticos y una contextualización espacial a fin con estos nuevos entornos. Por ejemplo, Huerta afirma que, dando como ejemplos las ya producidas *A View From the Bridge* (1955) de Arthur Miller e *Historias para ser contadas* (1967), algunas obras de teatro no chicanas pueden adaptarse a un ambiente chicano añadiendo *Spanglish* al diálogo y transfiriendo la acción dramática al barrio (“Looking” 39-40). Aunque el lenguaje y el barrio no son los únicos elementos constituyentes de una obra de teatro chicana, estos son dos de los más identificables como propiedades del diario vivir chicano. Más bien, la atmósfera dramática de una obra está compuesta de varios núcleos, o sintagmas, de significado que en relación configuran la ética dramática de una obra tanto textual como escénicamente.

La crítica teatral coincide que el espacio y el diálogo son los elementos indispensables en la articulación dramática de una obra puesto que una y la otra dependen de su interacción para configurar un universo de significado. Las sugerencias de Jan Mukařovský demuestran que la espacialidad del teatro es un fenómeno complejo puesto

que aparte de su función semiológicamente esta también conlleva representatividades distintas dependiendo el medio de producción: “A written text is not necessary, for there are theatrical forms with dialogue improvised to a considerable extent [...] or even without words at all” (208), pero que igualmente hay “dramatic works that resist staging to a considerable extent” (212). Desde la Escuela de Praga hasta el presente, atender a la espacialidad del teatro ha resultado más bien en una plétora de conceptos teóricos y terminología que son usados a discreción hasta el punto de confundirse en el solapo de unos con otros (McAuley, *Space* 17). La razón primaria de este empalme terminológico es la propia indefinición de la relación textual y escénica del teatro. En este sentido, el espacio tiene funciones similares tanto en su representación escénica como en su presentación textual, pero tanto la recepción y producción espacial en uno y otro medio conlleva diferencias bastante marcadas.⁵⁰

Particularmente, en la conceptualización de la relación espacio y teatro bajo el concepto de atmósfera dramática se juntan las propuestas teóricas de Anne Ubersfeld y Michael Chekhov. Asimismo, el análisis detallado de Gay McAuley sirve como guía para reducir la variopinta terminología a la presente conceptualización de la atmósfera dramática.⁵¹ Por un lado, Ubersfeld ofrece una taxonomía del espacio en cinco conceptos, con traducciones al inglés por McAuley: *espace scénique* (stage space), *lieu scénique* (scenic place), *espace théâtral* (theatrical space), *lieu théâtral* (theatre space), y *espace dramatique* (dramatic space) (McAuley, *Space* 18; Ubersfeld, *Reading*).⁵² El concepto de mayor aplicabilidad a la presente investigación es el de espacio dramático. Ubersfeld sugiere que éste es la esencia de una obra, puesto que todo conflicto dramático implica una cartografía tras la que se le puede dar seguimiento al recorrido de la acción dramática.

Asimismo, el espacio dramático es el conjunto de signos, tanto textuales como escénicos, que le dan significado a la obra, y que por medio del análisis semiológico de estos se puede sacar a relucir el código dramático que informa tal obra (Ubersfeld, *Reading* 69). Por otro lado, en un interés enfocado en el arte escénico y la actuación, Michael Chekhov propone el concepto de atmósfera como método de realización espacial del teatro. Específicamente, de manera similar a Ubersfeld, pero descentralizando las ocurrencias textuales, Chekhov sugiere que por atmósfera se entienda la relación y posibilidades rítmicas de los varios elementos que en conjunto evocan y producen el aura de una obra. Entre los cuales se encuentra, en concordancia con Ubersfeld, el espacio y lugar del conjunto dramático y la individualidad de los nodos dramáticos que conforman la obra (Meerzon 261). A pesar de las similitudes entre las propuestas Chekhov y Ubersfeld, la mayor diferencia reside en que Chekhov reconoce que la espacialidad dramática evoca ritmos sociales que, según él, el texto no ofrece y el actor tiene que suplementar con sus experiencias. Para Chekhov, aunque acepta la importancia del texto como guía dramática, la atmósfera es el aura de una obra que se produce tras la unión entre la sensibilidad del actor y el paradigma semiológico del receptor. Por ende, la intersección conceptual de la atmósfera de Chekhov y el espacio dramático de Ubersfeld gestan la importancia del análisis semiótico de la atmósfera dramática de una obra de teatro tanto en su textualidad como en su escenificación.

A través de la atmósfera dramática se puede determinar la legitimidad, potencial o extensión miméticas, o no, del encuadre semiológico del diálogo en una obra dramática. Para atender a la atmósfera dramática no solo es necesario observar que los ritmos intratextuales son paralelos a los ritmos del diario vivir, sino comprender cómo un acontecimiento teatral es el producto de varios elementos significantes que en conjunto le

dan lugar y existencia. En otras palabras, la atmósfera dramática es el conjunto de instancias y actantes que le dan sentido dramático a una obra (e.g., gestos, espacios, lugares, ritmos sociales, lenguaje, vestimenta).⁵³ De tal manera, el presente trabajo no analiza la totalidad de la atmósfera dramática de las obras bajo estudio, sino que más bien analiza cómo el barrio siendo un ícono de la espacialidad chicana contribuye significativamente a la construcción de la atmósfera dramática de estas obras.

Para asentar la propuesta teórica de la presente investigación es necesario recurrir a dos sugerencias de Marco De Marinis en *Comprender el teatro: lineamientos de una nueva teatrología* (1997). En primera instancia, Marinis advierte que ni el espectáculo ni la configuración semiológicas de la escenificación teatral o texto dramático tienen una identidad finita o absoluta, y que cada encuadre semiótico sobre un texto es solo una posibilidad de tantas (25). En segunda instancia, Marini sugiere que “‘el sociologismo’, es decir, la tendencia a hacer de la obra de arte el simple reflejo de una cierta realidad social y a explicarla únicamente sobre la base de las particulares condiciones históricas que la han producido” (74), o que se reproducen en ella, corre el riesgo de alienar la obra de su independencia estética e intelectual. Por lo tanto, esta investigación propone que la barrioización y barriología son elementos indispensables para el entendimiento sofisticado del teatro chicano concomitantemente porque influyen sobre la ética de las obras y porque contribuye semiológicamente a la configuración de la atmósfera dramática de estas. Entre otras posibilidades, el barrio como actante es un ícono de la perseverancia y vitalidad cultural chicana que intelectual y estéticamente estimula una temática apta para el presente urbano.⁵⁴ De tal modo, la función del barrio en el teatro chicano informa a su público sobre

la historia y el presente de la espacialidad chicana y a la vez es fuente y estribo del conflicto dramático de las obras.

Más aún, las dimensiones teatrales del barrio en el teatro chicano se extienden desde ser un ente inanimado e implícito, sirviendo como trasfondo ambiental, hasta ser un ente animado y explícito a través de apariciones de los espectros que habitan los barrios o, en sentido paralelo, entre la salud de los personajes y la condición física del barrio. Por ende, el barrio como espacio contextual de la acción dramática no es casual, para el teatro chicano el barrio es un elemento simbólico de múltiples posibilidades dramáticas. En este sentido, para lograr una lectura sofisticada del teatro chicano se debe tomar en cuenta las dimensiones teatrales de la intersección entre el barrio como componente dramático y como signo icónico de la espacialidad chicana.

Sumario

El compromiso cívico de asociaciones como Defend Boyle Heights, South Central Farmers y acontecimientos artísticos como “Barrio Stories” evidencian que la barrioización y la barriología siguen vigentes en la conciencia espacial chicana; concomitantemente como praxis sociopolítica y visión estética. El contexto histórico de la espacialidad chicana en relación con las topologías coloniales ayuda a contextualizar la historia del barrio con el afán de ofrecer un marco referencial desde el cual la barriología y la barrioización cobran mayor significado. Asimismo, la diversidad de discursos y movimientos sociopolíticos y estéticos en torno a la (in)justicia espacial confirma que la barriología, aparte de ser la reacción sociopolítica ante el legado de destrucción de la urbanización estadounidense, también es un elemento intrínseco de la querencia individual y colectiva del chicano.

Consecuentemente, como querencia, la lucha por preservar el barrio no es ni un reniego caprichoso o radicalidad política. Más bien, esta lucha es necesaria en calidad del bienestar social y en términos ontológicos de la espacialidad humana. “Barrio Stories”, South Central Farmers y Defend Boyle Heights ejemplifican esta dimensión topofílica del barrio como tropo en la producción cultural y en la conciencia espacial chicana. De tal modo, la representación y representatividad del barrio como atmósfera dramática es paralela a la dicotomía entre barrioización y barriología, la cual es también una dialéctica entre vida y muerte social y ontológica del chicano.

El diálogo teórico y literario de las voces aquí presentes demuestran que la espacialidad como significante estético en la literatura chicana es ecléctica y polivalente en su aplicabilidad dentro y fuera de las particularidades culturales. Enraizada en una conciencia antiimperialista y anticolonial, la significación de la espacialidad chicana se transformó de una estética de resistencia a una multirepresentacionalidad de estéticas intersticiales e interseccionales. El presente decolonial del discurso chicano empodera la subjetividad como vía de recuperación de una episteme que rescata la importancia ontológica a partir de la experiencia corporal. No obstante, debido a la amplitud y persistencia de las injusticias espaciales, la conciencia colectiva a partir del barrio sigue vigente como tropo literario y crítico a lo largo de la producción cultural chicana. Desde el presente del barrio se proponen nuevas posibilidades en la producción urbana del espacio que conduzcan a alternativas sustentables en aras de la hegemonía urbana sobre la espacialidad global. Entre las que resalta el humanismo geográfico como una necesaria posibilidad.⁵⁵ Observar los esfuerzos y esperanzas que cada cultura invierte en la

particularidad de su conciencia y presencia espacial es una inversión en el bienestar holístico de la humanidad y el futuro de la población urbana del mundo.

En el contexto del teatro chicano, la variopinta y recurrente presencia dramática del barrio hace necesario analizar las dimensiones de tal representación en relación con la espacialidad chicana en general. Asimismo, la dialéctica social y semiológica entre barrioización y barriología se presta para observar cuál es la relación intertextual de la representación del barrio en la textualidad del teatro chicano. De igual manera, es imprescindible analizar la iconicidad extratextual del barrio en su transferencia a la intratextualidad como estímulo, fuente o estribo del arco dramático en la atmósfera dramática de algunas de estas obras. En conjunto, las tres aproximaciones aquí propuestas revelan la función social, histórica y literaria del barrio en la textualidad del teatro chicano. Así como en el espacio quedan plasmados los rasgos de quienes lo habitan, en la producción cultural de los habitantes también queda plasmado el espacio. De tal modo, la espacialidad humana responde a una conciencia tanto social como ontológica desde la reciprocidad entre presencia y existencia; lo cual en la querencia barriológica se entiende en el siguiente proverbio: puedes dejar el barrio, pero el barrio nunca te deja.

CAPÍTULO 3

T(R)OPOFILIA: DE CUERPOS Y ESPACIO

Any 'social existence' aspiring or claiming to be 'real', but failing to produce its own space, would be a strange entity, a very peculiar kind of abstraction unable to escape from the ideological or even the 'cultural' realm. It would fall to the level of folklore and sooner or later disappear altogether, thereby immediately losing its identity, its denomination and its feeble degree of reality.

—Henri Lefebvre, *The Production of Space*

The roots of this Chicano experience can only be illuminated by understanding the history of those generation of Mexican People who lived through the profound change from Mexican pueblos to American barrios.

—Albert Camarillo, *Chicanos in a Changing Society*

La representación dramática de la espacialidad chicana es multifacética y polivalente. Además de que todo drama necesariamente conlleva alguna espacialidad escénica, para la dramaturgia chicana la espacialidad implica dimensiones simbólicas apegadas a la conciencia del espacio social y ontológico. Específicamente, al igual que en otros géneros, en la dramaturgia chicana queda plasmada temática y simbólicamente la evolución de la conciencia espacial chicana. Tal es el caso de la variopinta representación del barrio como atmosfera dramática de algunas obras. El barrio tiene un lugar privilegiado en el aura chicana del género dramático porque el barrio es un ícono de la espacialidad social chicana. No obstante, la comprensión del significado dramático del barrio depende del contexto ideológico e histórico de la conciencia espacial chicana en la que este se materializa física y simbólicamente. Por ello, el análisis de *Bernabé* (1971) de Luis Valdés y de *Heroes and Saints* (1994) de Cherríe Moraga ofrecen los antecedentes necesarios para circunscribir el lugar de la representación dramática del barrio en la evolución de la conciencia espacial chicana.

El valor simbólico del barrio depende en gran medida de la historia de barrioización y barriología como los antecedentes sociales de la producción y conceptualización del barrio. Ante todo, cabe recalcar que, a pesar de la recurrencia cultural del barrio, este dista de ser un espacio armónico; más bien, interpelando la barriología ante la barrioización, el barrio es un espacio de conflicto apto para la dramatización de las experiencias chicanas. Asimismo, el significado del barrio está ligado a la conciencia y realidad espacial chicana, la cual escapa en magnitud los confines físicos y, en menor medida, las dimensiones imaginarias del barrio.¹ Tal es también el caso de la evolución conceptual de Aztlan, la cual continúa intrigando a la crítica chicana debido a su escurridiza naturaleza como tropo que denota consonancia histórica y social, amén de producir un espacio de empoderamiento cultural.

Es indudable que a través del proceso de configuración identitaria chicana la conciencia espacial fluctuara y variara según las particularidades sociales y necesidades ontológicas de cada generación. Por ejemplo, la importancia de la “madre patria” y después de la revolución mexicana fungieron como tropos indispensables en la producción cultural protochicana porque a través de esta movida discursiva se evocaba la comunidad en torno a la nostalgia de la diáspora mexicana. Ya con la llegada del pachuco, la iconografía chicana toma dimensiones arraigadas tanto en la biculturalidad mexicoamericana como en la experiencia urbana y el barrio comienza a entrecruzarse como el espacio social del hábitat chicano. Empero, quizá el espacio de mayor importancia en el encuadre cultural chicano ha sido la configuración nacionalista de Aztlan.² Como ícono espacial de autonomía cultural a partir del sentido común de la soberanía geopolítica de la nación, Aztlan encarna

el ápice de la iconografía espacial chicana. A diferencia del barrio, Aztlan es un tropo espacial dotado de dimensiones mito-históricas motivadas por el sentido común de nación.³

En aras del Movimiento Chicano, Aztlan funge como estandarte nacionalista que permite validar la identidad chicana en términos geopolíticos. La articulación de la nación chicana no solo utiliza como referente espacial el territorio anexado por Estados Unidos, sino que desarrolla un discurso de origen indigenista que permite la resignificación del suroeste estadounidense en torno al derecho de pertenencia ancestral sobre la tierra.⁴ Aztlán por lo tanto es representativo y representacional del sentido común de nación como tropo que encapsula la motivación sociopolítica y cultural del renacimiento chicano. A través de la articulación ideológica de Aztlan y su equivalente geográfico en el suroeste, lo que Cordelia Chávez Candelaria llama “metaphoric topography of Aztlan” (153), el Movimiento Chicano estimula la creación de una topología alternativa a la topología de dominio angloestadounidense. Para Mary Pat Brady, aparte de reconocer el machismo y el sentido común patriarcal que dominaban la retórica nacionalista del Movimiento Chicano, la topografía metafórica de Aztlan también fungió como estrategia política en el imaginario antiimperialista a la par de otros “land-based, anticolonial movements” (145).⁵ No obstante, pronto emergieron contradicciones fundamentales en tales movimientos de liberación; en particular, la discriminación de género y el hermetismo ideológico.

Debido a que estos movimientos proponían utopías sociales sin antes depurarse de aspectos nacionalistas adoptados vía el sentido común patriarcal que regían a las propias topologías de poder contra las que rivalizaban, el Movimiento Chicano también produjo una dinámica de inclusión y exclusión en la que se sostuvo un andamiaje de discriminación de género. Por ello, el tropo geográfico Aztlan como parte del discurso nacionalista

implicaba la creación de, “in material and imaginary terms ‘authentic’ and ‘inauthentic,’ ‘legal’ and ‘illegal’ subjects” (Alarcón, “Anzaldúa’s Frontera” 46).⁶ No obstante, conforme evoluciona la conceptualización epistemológica de la identidad chicana, la conciencia espacial chicana también evolucionó. Paulatinamente, Aztlán cobra mayor valor simbólico que físico, circulando más como tropo discursivo que como meta geopolítica del proyecto nacionalista chicano. Principalmente, “*Aztlán* changes its meaning to stand for a symbolic claim for the rights of the dispossessed” (Oliver-Rotger 48). A partir de la conciencia feminista de las chicanas, la homogeneidad prescriptiva del nacionalismo chicano es desplazada a favor del reconocimiento de las diferencias enfocadas en la amplitud identitaria en lugar de la centralización de esta. Por ejemplo, Cherríe Moraga propone un Aztlán queer:

If women’s bodies and those of men and women who transgress their gender roles have been historically regarded as territories to be conquered, they are also territories to be liberated. Feminism has taught us this. The nationalism I seek is one that decolonizes the Brown and female body as it decolonizes the Brown and female earth [...] Let us retain our radical naming but expend it to meet a broader and wiser revolution.⁷ (Anaya, Lomelí y Lamadrid 256)

Cabe recalcar que la queerización de Aztlán proviene de la recuperación del cuerpo como vía a la decolonización de las experiencias vividas. O sea, en la volatilidad del cuerpo se encuentra la potencial transgresión de las normas que pretenden reducir la experiencia del ser humano a prescripciones sociales en parámetros de la centralización del patriarcado.⁸ La rarificación del sentido común de nación es indispensable en la evolución de la conciencia espacial chicana porque a partir de la problematización del nacionalismo se

reinterpreta el sentido de comunidad renovándose las posibilidades de producir topologías alternativas en torno a la dinámica intersectorial de la sociedad.⁹

Retomando el epígrafe del presente capítulo, Henri Lefebvre confirma que la vitalidad de cualquier experiencia que aspire a realizarse socialmente depende del grado en el que sus particularidades culturales se materialicen espacialmente; de lo contrario, estas particularidades están destinadas a diluirse paulatinamente hasta llegar a su total desaparición. Con el afán de evitar tal muerte social y ontológica, la materialización espacial no solo lleva a la construcción física de espacios representativos y representacionales, sino que a la vez implica la formulación de una conciencia espacial que encuadre significativamente la interacción entre los elementos de la representatividad y representaciones espaciales. Por lo tanto, las conjeturas ideológicas que definan las particularidades sociales y ontológicas de alguna topología se realizan solo cuando estas quedan reflejadas en la monumentalidad representativa y representacional del espacio.¹⁰ Por naturaleza el espacio es icónico porque la función del ícono es estimular la sensibilidad del receptor a partir de un efecto realista (Ubersfeld, *Reading* 13) que concomitantemente puede ser representacional y representativo. En específico, toda topología, sea dominante o alternativa, se descubre a partir de su significación espacial y la extensión ideológica de su iconografía en una medida de tiempo y espacio.¹¹ De tal modo, la efectividad social del espacio depende de la posible afinidad estética o del imaginario compartido entre emisor y receptor a través de la iconografía como referente histórico de alguna topología en específico. Sin embargo,

[t]he question is what intervenes, what occupies the interstices between representations of space and representational spaces. A culture, perhaps?

Certainly—but the word has less content than it seems to have. The work of artistic creation? No doubt—but that leaves unanswered the queries ‘By whom? And how?’ Imagination? Perhaps—but why? And for whom? (Lefebvre 43)

Debido a la íntima relación entre espacio e ideología, los trabajadores culturales (e.g., artistas o críticos) contribuyen a la formulación de la conciencia espacial que ocupa los intersticios entre la representatividad y la representación del espacio. A su vez, el espacio es cultural y la cultura es espacial. En un plano de estudios culturales, la t(r)opografía “incorporates geography, admitting through such wordplay the crucial battle over space (for both material control and representation) inherent to the contemporary world” (Brady 138). Por ejemplo, en la producción hegemónica del espacio social, la cultura dominante se impone ideológicamente sobre las posibles fisuras experienciales de quienes habitan tales espacios. Al producir una topología discursiva e infraestructuralmente normativa, la radicalidad experiencial del cuerpo queda reducida al sentido común de la norma.¹² Que la producción del espacio social se realice a base de pugnas ideológicas es un indicio de la inestabilidad y susceptible (re)producción de la espacialidad. Por lo tanto, toda topología dominante o alternativa debe producir una iconografía representativa de su conciencia espacial que sostenga simbólicamente la apropiación del espacio.¹³

El ícono por definición resume el todo de una identidad a su representación en una estampa que mantiene la relación directa y emocional entre ambos en un plano del imaginario común de una cultura. Citado en el epígrafe, Albert Camarillo sugiere que la raíz de la historia chicana queda ilustrada en las experiencias de quienes vivieron la transformación espacial de pueblos mexicanos a barrios estadounidenses.¹⁴ En el contexto chicano, el barrio es uno de los íconos espaciales más importantes puesto que

concomitantemente es representacional y representativo¹⁵ de la historia de formación social y ontológica como una experiencia diferencial en la topología dominante. Siguiendo la propuesta de Camarillo, el barrio es una estampa de la conciencia espacial chicana y la iconografía del barrio marca el punto de encuentro—el espacio intersticial—entre la representatividad y la representación de esta. Mientras Aztlán funge en un plano macro-espacial como referente nacionalista de la espacialidad ontológica chicana, el barrio conlleva un marco micro-espacial localizado en la experiencia colectiva del espacio social chicano. En este sentido, la iconografía de uno es complemento del otro en la pugna entre vida y muerte social y ontológica.

Consecuentemente, entender el perfil dramático del barrio requiere explorar cuál ha sido la representación dramática de la conciencia espacial chicana, acentuado cómo el teatro contribuye a la t(r)opografía iconográfica de tal espacialidad.¹⁶ Debido a que Henri Lefebvre sugiere que “representational space disappears into the representation of space” (398), la literatura es un medio apropiado para analizar hasta qué punto el elemento representacional del espacio desaparece en su representación o establece una relación recíproca que contribuye a la resignificación tanto de la representación como de la representatividad del espacio. Por ejemplo, *Bernabé*, de Luis Valdez, y *Heroes and Saints*, de Cherríe Moraga, ejemplifican el punto de encuentro entre la conciencia espacial y la producción cultural chicana en torno a la importancia del espacio como fuente de vitalidad y conflicto social. Ambas obras están concomitantemente informadas por los acontecimientos sociopolíticos y nuevas propuestas ideológicas en torno a la conciencia espacial chicana. La comparación de ambas obras y, en específico, la relación corporal de los personajes con la tierra, ilustra la evolución ideológica de la conciencia espacial

chicana. Mientras que en *Bernabé* la tierra se representa bajo el paradigma nacionalista del Movimiento Chicano como un objeto de posesión impulsado por conjeturas patriarcales, *Heroes and Saints* epitomiza el giro feminista y queer donde la tierra es una extensión corporal de los individuos y no un objeto de posesión. Estas dos obras son representativas de la íntima relación entre espacialidad e identidad chicana y su subsecuente representación literaria. En ambos dramas, el espacio geográfico es un barrio rural donde la tierra simboliza tanto el potencial como la deficiencia espacial chicana.

Bernabé

Uno de los rasgos principales en la dramaturgia de Luis Valdez es la aparente simpleza de la complejidad simbólica de sus obras. *Bernabé* no es la excepción. En específico, *Bernabé* es el paralelo dramático de obras fundacionales chicanas como *...y no se lo trago la tierra* (1971) de Tomás Rivera o *Bendíceme Última* (1972) de Rudolfo Anaya. Si consideramos que *Bernabé* es la primera obra denominada por el propio Luis Valdez como mito, este drama ilustra las primeras aproximaciones chicanas al entendimiento histórico de la identidad como ontológicamente mestiza. El discurso mito-histórico en *Bernabé* epitomiza el elemento ancestral con el que el chicano apela étnicamente a un linaje histórico oposicional al heredado del discurso histórico dominante. *Bernabé* articula la relación entre el chicano y la tierra en torno a la mitificada herencia indígena del mestizo como protector y venerador de esta; lo cual contrasta con la explotación de la tierra y de los chicanos que la laboran bajo la topología colonial estadounidense.¹⁷ Con esta movida retórica, el reclamo por la tierra del chicano se eleva al

grado de lo místico en oposición al materialismo capitalista con la que se identifica la cultura dominante.

Bernabé dramatiza la historia de un hombre juzgado como loco por su insistencia por tener una relación amorosa con la tierra. El conflicto dramático de la obra gravita en torno a la oposición entre la perspectiva normativizada y la perspectiva anormal de la relación del ser humano con la tierra encarnada en Bernabé. De 37 años y con dificultades mentales, Bernabé mantiene una relación amorosa con la tierra adentrándose en un hoyo que él mismo escarbó sobre el suelo de un parque. La gente alrededor de Bernabé lo juzgan como loco y lo tachan de perverso. El conflicto dramático se intensifica cuando su primo, su tío y Torres, el dueño de la cantina del pueblo, insisten que la cura para Bernabé sería tener sexo con Consuelo, una de las prostitutas de la cantina. Los hombres no consiguen que Bernabé tenga relaciones sexuales con Consuelo. Cuando están a punto del precalentamiento sexual, Bernabé sale corriendo del cuarto alucinado por ver a su madre en el cuerpo de Consuelo. A raíz de ello se da un altercado entre Torres, Consuelo y Bernabé donde este golpea a Torres por haber vilipendiado a Consuelo. Bernabé piensa que lo ha matado y se refugia en el hoyo donde suele encontrarse con la tierra. El punto decisivo de la obra es cuando en este hoyo aparecen personificados la tierra, la luna y el sol; respectivamente, la luna como un pachuco, hermano de la tierra; el sol, el padre de ambos; y la tierra, como una soldadera. Luna y Sol aprueban el matrimonio entre Bernabé y Tierra porque consideran que Bernabé tiene buenos sentimientos y que al haberse enfrentado a Torres él protegerá a Tierra.¹⁸ Al final, el hoyo colapsa y Bernabé muere asfixiado. La obra culmina con la aparición en el cielo de Bernabé abrazado de la tierra;

mitohistóricamente, él aparece vestido con un taparrabos como un indígena y ella aparece como Coatlicue.¹⁹

Mientras que temáticamente los actos de Luis Valdez están enfocados en el presente sociopolítico del chicano, los mitos exploran más los ritmos históricos y místicos que envuelven al florecimiento cultural chicano.²⁰ Los mitos como género dramático concomitantemente reinstauran la dignidad ontológica del chicano buscando efectuar la catarsis del somatizado emplazamiento del chicano como ciudadano de segunda clase. Precisamente, la dignificación histórica de los grupos étnicos subyugados a las topologías de colonización surge de la reinención literaria (e.g., *Yo soy Joaquín* (1967) de Rodolfo “Corky” Gonzales) como discurso alternativo a la normativización de las conjeturas históricas.²¹ Si por un lado los actos implican la catarsis inmediata a partir de la concienciación sociopolítica del público, las dimensiones místicas de los mitos efectúan un exorcismo existencial a partir de la dignificación histórica de quienes han sido desmoralizados por la miopía del discurso histórico dominante.²² *Bernabé* es una obra fundacional porque evidencia la intersección de la concienciación sociopolítica del Movimiento Chicano, articulada como una topología alternativa, y las pulsaciones mitohistóricas de la dignificación étnica de la experiencia chicana insertada en la topología colonial estadounidense.²³

Desde la didascalia inicial, la atmósfera dramática de *Bernabé* queda prefijada en el conflicto entre las posibilidades y la realidad espacial de la comunidad chicana que habita el pueblo de Burlap, California. La obra comienza con la vista panorámica de los campos de cultivos en El Valle de San Joaquín, California, con vegetación que se posa solemne “over the immensity of the fecund earth” y donde “The sun is lord and master” (Valdez,

Luis 134). Inmediatamente el lector es transportado a Burlap, “one of the hundreds of tank towns that dot the long flat immensity of the valley covered with dust and crankcase oil” donde el paisaje está compuesto por estas chozas, algunos negocios y “lots littered with debris” (134). La función retórica de este contraste hace que la precariedad espacial del chicano sea aún más impactante puesto que estos dos espacios respectivamente son signos de vida y de muerte. Mientras el campo cubierto de vegetación representa belleza y bienestar económico, las chozas mugrientas y los lotes cubiertos de escombros epitomizan la pobreza económica y marginalización espacial del chicano. Asimismo, la dicotomía entre vida y muerte se hace presente en los colores que predominan en el paisaje verde y soleado del campo y el paisaje opaco de aceite quemado y polvo que cubren las chozas del pueblo. De tal modo, el contraste entre la vitalidad mística de los campos de cultivo y la precariedad infraestructural del pueblo epitomizan la dialéctica místico-materialista que envuelve a la locura de Bernabé; el campo siendo las posibilidades ontológicas a las que deben apelar los chicanos, y el pueblo representando la realidad material de los chicanos. En el contraste entre estos dos espacios como realidad y posibilidad espacial chicana, la obra se inserta en la larga historia de concienciación espacial como vía a la autonomía y dignificación social del chicano. Correspondientemente, la obra implica que la realidad del chicano está entrelazada a un ciclo de muerte social, mientras que la recuperación mística de la identidad chicana ofrecería nuevas posibilidades de vida.

De manera similar al paradigma de resistencia cultural que predomina en el canon literario de la literatura chicana, *Bernabé* conlleva un paradigma de denuncia sociopolítica y de resistencia epistemológica. Valdez deja claro que la marginalización sociopolítica del chicano es el resultado de una opresión económica ligada a la desposesión tanto terrenal

como cultural. En este sentido, el empobrecimiento del chicano tanto es cultural como económico, ambos siendo el producto de la interrelación entre el legado colonial y el dominio capitalista que explota a la tierra y al chicano como mano de obra barata. No obstante, Torres y Primo representan cómo el chicano también es participe del empobrecimiento de su propia gente. Torres es un tipo de cacique moderno de Burlap, la cantina, el hotel, otros negocios ilícitos y gran parte de los cultivos son de su pertenencia. Primo trabaja para Torres como traficante de lo que parecen ser drogas y mujeres:

TORRES: So how was Tijuana?

PRIMO: A toda eme, boss.

TORRES: No problems, eh?

PRIMO: (*Cool and secretive.*) Chale. They had the carga waiting, I slipped them la lana, and I came back de volada. I got stuff with me... fine shit, boss. The girl'll dig it. (137)

Tanto Torres como Primo son partícipes de un sistema económico que se sustenta en el empobrecimiento y la explotación humana. No solo Torres monopoliza el capital de este pueblo aprovechándose laboralmente de quienes no tienen el poder político o medios económicos para competir con él, sino que su avaricia trae al pueblo las drogas, el alcohol y la explotación sexual en forma de prostitución. Después del episodio donde Bernabé se reusa a tener relaciones sexuales con Consuelo, se da un altercado afuera del cuarto donde Consuelo aprovecha para reprocharle a Torres su abuso a la mujer: “Tell them! Tell ‘em how you use the girls! And for what? Your pinche drugs?” (156). Aunque parece un personaje secundario, Consuelo es indispensable para entender el propósito ético de este drama ya que Consuelo es el alter ego de la tierra explotada bajo los intereses económicos dominantes. El drama denuncia esta relación utilitaria hacia la tierra como la causa del malestar social que empobrece al chicano. Concomitantemente, la propuesta ética de *Bernabé* sugiere que la participación del chicano en esta dinámica capitalista es un

descarrío ontológico que en el entendimiento de Valdez le aleja de su llamado ancestral a poseer la tierra topoflicamente.²⁴

A diferencia de otros discursos fundacionales chicanos que localizan su resistencia en la recuperación de Aztlan, en *Bernabé* no se hace explícito el reclamo territorial del suroeste. Más bien, el conflicto dramático puntualiza que la condición espacial del chicano pende de su concienciación ontológica antes que política. Según Elyette Benjamin-Labarthe, esta es una tendencia en la producción cultural chicana ya que “geopolitical preoccupations have vanished to give way to a geopoetic” (Anaya, Lomelí y Lamadrid 191). En forma de la geopoética, la conciencia espacial del chicano también conlleva una dimensión ontológica apegada a la experiencia existencial en lugar de entenderse solo como geopolítica con un afán de las necesidades sociales del chicano. Consecuentemente, el bienestar sociopolítico del chicano también depende de su reconexión ancestral con la tierra y no solo de su reformación política a través de la t(r)opografía de Aztlan. De acuerdo con estas observaciones, el conflicto dramático a lo largo de la obra involucra el misticismo de Bernabé como el sujeto que desea, la tierra como el objeto deseado y la conciencia normativizada del capitalismo del resto de los personajes como el sujeto opositor. Por ejemplo, la fricción dramática entre estos elementos está presente en la incompatibilidad semántica entre Bernabé y los hombres que lo rodean:

TORRES: Está más loco...

BERNABÉ: (*Boldly.*) Hey, Torres!

TORRES: (*Stopping.*) What? (*Long pause. BERNABÉ searches for words.*)

PRIMO: What is it, primo?

BERNABÉ: (*Smiling slyly.*) I wanna be with my ruca.

PRIMO: The sidewalk's empty, ese.

BERNABÉ: (*Insanely vague.*) The sidewalk's cement. She's over here... where the ground is... and out in the fields... and in the hills. (*Looking up.*) She loves the rain.

TORRES: (*Laughing.*) ¿Sabes qué? Something tells me this idiot wants to go

upstairs.
 PRIMO: (*Smiling.*) You mean—to visit Connie?
 TORRES: He's got the itch. Isn't that it, Bernabé? You want one of my chamacas?
 BERNABÉ: No!
 TORRES: ¿Cómo que no? Your tongue's hanging out, loco. Look, if you tell me
 what you want, I'll get it for you. Compliments of the house.
 BERNABÉ: With my ruca?
 TORRES: The one you like.
 BERNABÉ: (*Pause.*) I want a job.
 TORRES: (*Puzzled.*) Job?
 BERNABÉ: In the fields. (138-39)

La expresión topofílica de Bernabé es incomprensible para Torres y Primo. Mientras ellos están ligados al sentido común capitalista donde la tierra es fuente de ganancia, para Bernabé la tierra es su amante. En la afectividad de Bernabé por la tierra se encuentra el meollo del drama, el cual propone que los Torres y los Primos son nocivos para el bienestar de la comunidad chicana. Por otro lado, los tipos sociales de las características de Bernabé representan el cambio de conciencia epitomizado por la mística de su topofilia: “For he is a man who draws his full human worth not from the tragicomic daily reality of men, but from the collective, mythical universality of mankind” (135). En el sentido mítico de la obra, Bernabé recupera su conexión con la tierra a través de su locura, lo cual dignifica su existencia por encima de quienes viven atrapados en el materialismo. La gente en su entorno no es capaz de comprender su desinterés materialista por la tierra porque aún no han logrado reconectarse con su legado ancestral de la forma que lo hace Bernabé. De tal modo, en lugar de hacer un reclamo geopolítico como era el caso de algunas facciones del Movimiento Chicano, *Bernabé* apela a la particularidad ontológica de la espacialidad chicana para promover la priorización del cambio social a través del cambio de conciencia enraizado en el legado mito-histórico del chicano.²⁵

Al hacer este reclamo ancestral de la tierra que promueve la querencia por la tierra antes que el interés materialista por ella, *Bernabé* toma parte en la t(r)opofilia del discurso fundacional del nacionalismo chicano. Al entretener el concepto topofilia, como los vínculos afectivos del ser humano hacia su entorno espacial, y tropo, como función discursiva en la figuración y significación de un concepto, la intrínseca relación espacial chicana se puede entender como t(r)opofilia. Asimismo, Lefebvre explica que toda espacialidad conlleva dimensiones afectivas porque esta puede ser representada y representativa a través de símbolos y los símbolos en este sentido “always imply an emotional investment, an affective charge” (141). De igual manera, Yi-Fu Tuan confirma que inclusive los espacios arquitectónicos tienen la capacidad de evocar “certain types of emotions” (28). En otras palabras, los vínculos afectivos de la comunidad chicana no son exclusivos, pero sí implican una afectividad particular porque la producción cultural chicana produce símbolos específicos a sus experiencias sociales y ontológicas.²⁶

En el sentido t(r)opofílico, la topofilia es un tropo de resistencia espacial del chicano, quien apela a su querencia por la tierra como razonamiento para el reclamo de esta. Más aún, el paradigma patriarcal de *Bernabé* epitomiza el androcentrismo nacionalista del Movimiento Chicano. Es cierto que la aproximación al reclamo territorial en *Bernabé* es diferente al discurso nacionalista en torno a la extirpación del suroeste y la reconquista de Aztlan, pero la querencia de *Bernabé* por la tierra está preconcebida por la mirada masculina que domina tanto a esta como a otras obras fundacionales de la conciencia espacial chicana. Valdez no consigue desligar a los personajes de la perspectiva patriarcal del binarismo y estereotipos de género. Si por un lado de la gradación patriarcal tenemos la explotación de la tierra a manos de Torres y Primo, por otro lado, en *Bernabé* y su locura

se articula un proteccionismo machista y paternal de esta. Tanto Bernabé como los otros hombres sexualizan heteronormativamente a la tierra como una mujer cosificada por la mirada masculina. No solo los personajes femeninos tienen roles secundarios en la obra, inclusive Tierra, sino que el papel de la mujer está prescrito a los roles de género y a una pasividad para nada representativa de la mujer chicana.²⁷ Por ejemplo, en la tercera escena de la obra se da un intercambio entre Torres y Bernabé donde se hace visible el marco patriarcal que encuadra la relación de los personajes con la tierra. Torres encuentra cerca de su cantina a Bernabé en el suelo besando amorosamente a la tierra, susurrándole que siempre van a estar juntos (147). Bernabé no reconoce a Torres y tras ello le da pie al siguiente diálogo sobre la pertenencia de la tierra.

BERNABÉ: ¡Pura madre! Nobody can take her away!

TORRES: Well, don't get pissed.

BERNABÉ: She's mine. (*Looks at his handful.*)

TORRES: (*Tongue in cheek.*) Then tell that to the gabachos. See if they give her back.

BERNABÉ: What gabachos?

TORRES: The landowners, manito. Banks, corporations.

BERNABÉ: They ain't nobody.

TORRES: (*Pause.*) Hey—and if I wanted the land too, Bernabé? What do I do?

BERNABÉ: (*Laughs*) Aguántate. You just wait!

TORRES: But she's my mamá.

BERNABÉ: ¿La tierra?

TORRES: Sure. She's your momma too.

BERNABÉ: Up yours! She's not my mother.

TORRES: Bueno, your hot momma, then. But look how the ranchers treat her, hombre. They sell her whenever they feel like it—to the highest bidder! See those fields over there? I just bought 'em yesterday. I own the ground under your feet too. All the lots on this Street. And I got more on the other side of the barrio. Check it out. But you know what, loco? I'll rent her to you. (*Laughs.*) Give me a few bucks, and I'll let you have her—for the night! (*BERNABÉ is genuinely puzzled. He finds TORRES's reasoning totally nonsensical.*) (148-49)

A pesar de la clara diferenciación ideológica entre el interés de Bernabé y de Torres por la tierra, el paralelismo patriarcal en ambos tiene que ver con la conceptualización de esta

como un objeto de intercambio y de posesión. En la actitud posesiva de la afectividad de Bernabé por la tierra, la tierra es su mujer y él, por pulsaciones heteronormativas, siendo hombre, debe poseerla absolutamente para protegerla de los demás. Por su parte, Torres epitomiza el interés capitalista en la explotación de la tierra aludiendo a la cosificación comercial de esta en un lenguaje sugerente de un paralelo con la trata de mujeres, que son ofrecidas al mejor postor.

La objetivación heterosexual de la tierra en *Bernabé* se hace evidente hacia el final, en las escenas que llevan al matrimonio entre Bernabé y la tierra. Al especular cuál puede ser el problema de la locura de Bernabé, Primo y Tío consideran que Bernabé está loco porque no ha tenido relaciones sexuales con una mujer: “All the funny stuff about la tierra and the hole and everything, tío. Figure it out. (*Pause.*) Look, will you help me do the cousin a favor?” (146). Para hacerle este favor a Bernabé, Primo decide contratar a Consuelo—considerando que el significado onomástico es ofrecer consolación—para que tenga relaciones sexuales con Bernabé y lo cure de su locura. En lugar de llevarse a cabo el coito entre los personajes, Bernabé empieza a gritar eufóricamente hasta que sale corriendo para dirigirse al hoyo que había escarbado en la tierra. Siendo este hoyo el mismo al que se refiere Primo en la cita anterior, el cual, simbólicamente en el marco patriarcal y heteronormativo de la obra, permite que Bernabé penetre a la tierra.

De igual manera que al comienzo de la obra se apela al contraste drástico entre la majestuosidad del campo y la decrepitud del pueblo, el contraste entre la trata de Consuelo y la relación afectiva de Bernabé hacia la tierra representan, respectivamente, el presente del chicano y el futuro al que puede apelar con un cambio de conciencia. Aunque se dignifica la relación del chicano con la tierra a partir de la mutua relación ancestral, la tierra

nunca deja de ser un objeto de intercambio dentro de un sistema de hombres. La metafórica querencia heteronormativa hacia la tierra queda mejor reflejada en la complementaria objetivación sexual y marital de esta como cuerpo femenino. En este mismo encuadre patriarcal, el contraste y las similitudes entre la tierra y Consuelo funcionan para alarmar al público a base de la dicotomía entre puta y virgen que posiciona al hombre como protector. Cabe recordar que precisamente el propósito de la institución matrimonial es el impulso patriarcal por controlar la sexualidad de la mujer bajo condiciones favorables a la reproducción—biológica y topológica—del dominio y poder del hombre. En este sentido, el patriarcado se sostiene tanto en el recato sexual de la mujer (i.e., virginidad) como en el proxenetismo de su hipersexualización (i.e., prostitución). Con esta movida retórica, el autor busca alarmar al público para que se vea en la necesidad de tomar acción. En este contexto, la explotación de Consuelo es el alter ego social de la tierra dominada por el interés capitalista y anglosajón.

Después de salir despavorido del cuarto de Consuelo y adentrarse en su hoyo, Bernabé se encuentra con Tierra, Luna y Sol. A pesar de que Tierra está presente en la escena, ella es un objeto del trato entre hombres, de Luna y Sol, quienes arreglan su matrimonio con Bernabé. El primero en encontrarse con Bernabé es Luna, quien llega al hoyo, vestido de pachuco, como emisario de la tierra. En este encuentro, el papel de Luna es asegurarse que el protocolo patriarcal se lleve a cabo de tal manera que se respete la figura del padre, Sol, y la virginidad de la hija, Tierra.

TIERRA: Yet I'm forever Virgin. So leave us alone!

LUNA: Nel, sister. Qué virgen ni que madre. I know what you two are up to. Are you going to get married or what? Is this a one night stand?

TIERRA: That's up to Bernabé. (161)

La vigilancia patriarcal de Luna es otra de las pulsaciones patriarcales que imperan a lo largo de la obra. Luna insiste en el matrimonio entre Tierra y Bernabé para evitar que exista una relación sexual donde Tierra pierda la virginidad. De tal modo, Luna tiene que vigilar el honor del padre asegurándose que la virginidad de Tierra, como la más preciada posesión del patriarca, se mantenga intacta.

En otra de las dimensiones patriarcales de la conciencia espacial de la obra, Tierra no tiene agencia, y en su lugar le otorga el poder de decisión a Bernabé. Esta relación claramente es un elemento de la fantasía patriarcal de la obra, en la cual la mujer está sujeta al deseo y proteccionismo del hombre. Por ejemplo, Tierra insistió que solo “If he is a man” Bernabé será merecedor de poseerla topofílicamente (159). En este sentido, la obra propone que el chicano realizará su llamado ancestral a tener y cuidar la tierra solo cuando defina y sostenga su hombría. De tal modo, la fantasía patriarcal toma dimensiones específicas en el contexto del Movimiento Chicano, donde recuperar la tierra era paralelo a un acto de aserción machista:

TIERRA: (*Softly.*) What are you thinking, Bernabé?

BERNABÉ: (*Struggling to say something.*) I killed Torres.

TIERRA: (*Pushing him down.*) H’m, ¡qué pelado este! Weren’t you thinking about me? Don’t pride yourself. Torres isn’t dead.

BERNABÉ: He’s still alive?

TIERRA: Pos, luego. How were you going to kill him? With your bare hands? Right now, he’s in his bar laughing at you!

BERNABÉ: ¿Por qué?

TIERRA: Because he knows I belong to him. Not to you.

BERNABÉ: (*Incensed.*) Chale, you’re mine!

TIERRA: And how am I yours, Bernabé? Where and when have you stood up for me? All your life you’ve worked in the fields like a dog—and for what? So others can get rich on your sweat, while other men lay claim to me? Torres says he owns me, Bernabé—what do you own? Nothing. (*Pause. BERNABÉ’s head is down.*) Look at me, hombre! Soy la Tierra! Do you love me? Because if your love is true, then I want to be yours. (*BERNABÉ reaches out to embrace her.*) But not so fast, pelado! I’m not Consuelo, sabes? If you truly love me, you’ll have to respect me for what I am, and

then fight for me—¡como los machos! Don't you know anything? Many men have died just to have me. Are you capable of killing those who have me... and do not love me, Bernabé?

BERNABÉ: You want me to kill?

TIERRA: To set me free. For I was never meant to be the property of any man—not even you... though it is your destiny to lie with me. (*She extends her hand. BERNABÉ goes to her. She pulls him down, and they lay down. He is almost going to embrace her when LA LUNA comes back.*) (159-60)

Esta escena muestra cómo la t(r)opofilia fundacional del chicano está estructurada en términos androcéntricos y heteronormativos. La fantasía patriarcal del chicano alcanza su ápice cuando Tierra exige que Bernabé demuestre su respeto por ella como los machos. En esta fantasía patriarcal, tanto el poder del hombre como su actitud proteccionista se pretenden validar con el hecho de que Tierra le pida a Bernabé que actúe como para que pueda poseerla. De tal modo, el encuentro ancestral de Bernabé con Luna, Sol y Tierra, más que un reencuentro místico, es una aserción de la masculinidad de Bernabé como vía a la recuperación de la tierra. Consecuentemente, la obra propone que el chicano debe cultivar su hombría para poder tener la tierra y así escapar de la mísera realidad económica y espacial en la que vive.

Como parte de la narrativa fundacional chicana, *Bernabé* propone que el malestar social del chicano se origina en su desposesión territorial y su consecuente proletarización en un sistema capitalista de explotación laboral y ambiental. El conflicto dramático sugiere que el empobrecimiento, la explotación laboral, la infantilización social y humillación racial a través de los estereotipos, epitomizados por la locura de Bernabé, son el producto del sistema de producción dominante donde la tierra y la mano de obra agrícola están subyugados a la mercantilización capitalista.²⁸ El conflicto dramático se desarrolla a partir del contraste entre la relación que Bernabé y Torres tiene con la tierra. Para Bernabé, la tierra es el objeto deseado desde una topofilia que se origina en su legado ancestral,

mientras que Torres antagónicamente posee la tierra con un interés capitalista que se origina en el modo de producción dominante de la topología colonial estadounidense.

La obra pretende ofrecer un drama enraizado en la fricción entre el trato materialista dominante y el trato afectivo alternativo hacia la tierra, pero este termina siendo un conflicto entre la emasculación y la recuperación de la hombría del chicano. En la propuesta ética de la obra, el chicano solo puede recuperar su subjetividad espacial a través de la aserción de su masculinidad. Por lo tanto, el paradigma de resistencia de la obra es un paradigma machista puesto que recuperar el cuerpo colectivo implica objetivarlo bajo el dominio patriarcal del hombre. En ambos extremos del conflicto dramático, en el materialismo dominante y la topofilia alternativa, la tierra es un objeto de uso y de intercambio entre hombres. A pesar de que *Bernabé* tiene el propósito de producir una catarsis de la somatizada proletarización del chicano, las dimensiones didácticas de la obra están limitadas por la perspectiva patriarcal que impera a lo largo de esta.

Bernabé ofrece tres elementos indispensables para comprender el desarrollo de la conciencia chicana en el contexto del Movimiento Chicano y el florecimiento del paradigma de resistencia cultural y sociopolítica. El primero de éstos es la crítica al capitalismo que rige la topología dominante y efectúa la explotación del chicano como mano de obra barata.²⁹ El personaje de Torres epitomiza este primer elemento, quien encarna la topología dominante en el monopolio y explotación de la tierra. Aunque no se habla de la forma específica en la que Torres explota a la tierra, en el ideal heteronormativo del Movimiento Chicano la explotación sexual de Consuelo es sugerente al trato utilitario hacia la tierra. El segundo elemento de importancia para la espacialidad chicana es la propuesta topofílica a partir del encuentro ancestral con la conceptualización de la tierra en

torno a las epistemologías indígenas. A través de la supuesta locura mística de Bernabé, la obra exhorta a la formación de una topología alternativa con base en la querencia hacia la tierra y donde la espacialidad chicana no esté sujeta a la proletarización del chicano. Sin embargo, el tercer elemento de la conciencia espacial chicana presente en *Bernabé* resulta ser más importante porque demuestra como la topología alternativa no es sustentable y está más cercana de lo que se pretende a la topología dominante. Como idea representativa de la conciencia espacial chicana, el paralelismo entre la explotación ambiental y el malestar social del chicano es un argumento a favor de la decolonialidad epistemológica, pero esta se limita al binarismo heteronormativo de género en su articulación patriarcal. Tanto la t(r)opofilia como el proxenetismo capitalista de la tierra son parte de un andamiaje patriarcal que objetiva a la tierra bajo la mirada masculina y la reproducción del poder del hombre.

El paradigma patriarcal de *Bernabé* evidencia los polos tanto el terror como la fantasía patriarcal del chicano, donde el maltrato de Consuelo a manos de Torres es análogo al impulso posesivo y protector de la querencia de Bernabé por Tierra.³⁰ Mientras que el terror patriarcal es la explotación sexual de la tierra bajo la topología dominante, la fantasía patriarcal es la protección sexista de la tierra bajo la topofilia hacia la tierra de la topología alternativa. Debido a ello, Bernabé tiene que aferrarse a su machismo proteccionista para sobreponerse a la fuerza antagónica de Torres. La trampa patriarcal consiste en la pretendida cauterización del proxenetismo de la tierra, sugerido a través del personaje de Consuelo y a través del matrimonio entre Bernabé y Tierra.

El presente repaso de la proyección patriarcal en *Bernabé* es indispensable para comprender como esta obra dramática participa de la doble moral que aquejó las

pulsaciones nacionalistas del Movimiento Chicano. A primera vista, la pretensión ética de *Bernabé* es simultáneamente ilustrar la problemática espacial del chicano, como una proletarización a raíz de la desterritorialización, y ofrecer una topología alterna en la que recíprocamente se dignifique la condición espacial—ontológica y social—del chicano. *Bernabé* ofrece un argumento en torno a la recuperación y apreciación histórica por el lugar del indigenismo en el mestizaje, pero el dominio de la perspectiva patriarcal a lo largo de la obra conduce al fracaso epistemológico de este intento. De tal modo, cualquier posibilidad catártica de *Bernabé* se estanca en las pulsaciones heteronormativas que predominan a lo largo de la obra. El reencuentro ancestral de Bernabé implica su reconexión ontológica con la tierra (i.e., la topofilia indigenista que lo une a la tierra), pero sus posibilidades sociales quedan sujetas al andamiaje patriarcal que rige a la topología dominante. Al igual que el nacionalismo del Movimiento Chicano, *Bernabé* obstruye su potencial destabilizador al permanecer discursivamente dentro de un marco patriarcal contraproducente para la liberación sustentable de la tierra y de la comunidad chicana. Por lo tanto, en la conciencia espacial chicana del Movimiento, el espacio se imagina en torno a una topología patriarcal donde heteronormativamente la tierra—la espacialidad—va a ser un objeto de la posesión y el dominio del hombre.

Heroes and Saints

En una propuesta espacial equitativa e informada por las renovaciones ideológicas del Movimiento Chicano, la dramaturgia de Cherríe Moraga ejemplifica tanto la evolución discursiva de la espacialidad chicana como la renovación estética del teatro chicano. Al emplear una crítica revisionista de las conjeturas identitarias a partir de la primacía del

cuerpo, Moraga rarifica con contundencia la conceptualización patriarcal que dominó la inyección del discurso nacionalista chicano. La prolífica producción de Moraga marca época en la dramaturgia chicana al ser testamento de la recuperación epistémica del cuerpo como punto cero de la decolonialidad espacial.³¹ A lo largo de su dramaturgia, la afinidad entre espacio e identidad es un tropo indispensable para comprender tanto la vitalidad como la posible muerte social de sus personajes. Específicamente, *Heroes and Saints* (1994) ofrece una mirada hacia el paralelismo entre cuerpo y espacio, donde recíprocamente la contaminación espacial repercute en la descomposición del cuerpo colectivo e individual de sus personajes. La acción dramática de *Heroes and Saints* gravita en torno al reclamo de la dignidad espacial. El giro fundamental de la espacialidad chicana evidenciado en esta obra reside en la renovada conceptualización de la relación entre la tierra y el chicano desde la interseccionalidad feminista. En *Heroes and Saints* la tierra no es un objeto de posesión, sino un complemento, donde uno es la extensión del otro.³²

Inspirada por los sucesos reales de la intoxicación ambiental del pueblo de McFarland, California, la obra toma lugar en el Valle de San Joaquín, en el pueblo ficticio de McLaughlin, California.³³ El pueblo es una isla residencial en medio del valle, rodeado solo por lotes que en algún tiempo fueron parcelas de cultivo, pero que ahora son “overworked dirt, overirrigated dirt, injected with deadly doses of chemicals and violated by every manner of ground-and back-breaking machinery” (Moraga 91). Sus habitantes se encuentran conmocionados por el alto número de muertes infantiles a causa de la epidemia de cáncer que ha envuelto al pueblo. Debido a ello, hay un ambiente fatalista donde los residentes se sienten atrapados y condicionados por este malestar ambiental. Asimismo, los personajes encarnan la doble lucha de resistir la contaminación espacial tanto colectiva

como individualmente. En esta lógica, la contaminación química del pueblo es análoga a algún malestar corporal experimentado por cada personaje. Sin embargo, éstos se esfuerzan infructuosamente por escapar de la atmósfera de intoxicación ambiental y aislamiento espacial impuesto por la topología dominante. Es así como aparece Cerezita Valle, la protagonista y una de las víctimas de la inoculación de pesticidas. La contaminación del pueblo causó deformaciones embrionarias en Cerezita, quien nació sin las extremidades de su cuerpo. Al igual que ella, otros niños en el pueblo nacieron con deformidades o murieron por la contaminación de la tierra. Tal es el caso de la muerte de Evalina Valle, la sobrina recién nacida de Cerezita, quien se reusa a lactarse de su madre porque la leche, impregnada del veneno de los pesticidas y desechos tóxicos, le sabe amarga. Siguiendo la táctica de protesta encabezada por Amparo, Cerezita decide crucificar el cuerpo muerto de su sobrina al igual que habían hecho con los cuerpos de los otros infantes muertos. Las crucifixiones tienen como meta exhibir las muertes y perturbar el paisaje de los viñedos para que la gente que pasa sin prestarle atención a McLaughlin se dé cuenta del malestar que aqueja a sus habitantes. En la escena final de la obra, Cerezita y el padre Juan sacrifican su vida al dirigirse a los viñedos de noche para instalar la crucifixión del cuerpo de Evalina. Subsecuentemente, se escuchan ráfagas de metralleta y aparece en el cielo un helicóptero, como evocando la presencia de las avionetas que fumigan los cultivos. La reacción inmediatamente del pueblo es prenderles fuego a los campos de cultivo. La obra culmina con la catarsis colectiva por medio de la purificación significada en el fuego del incendio.

En la ética de la obra, la espacialidad simultáneamente es social y ontológica porque lo que acontece en el espacio social está ligado al estado existencial—físico y metafísico—de sus habitantes. En una lógica de lucro que domina la topología capitalista, los cuerpos

de color que trabajan el campo entran en un ciclo vicioso de explotación económica ligada a la deshumanización de sus cuerpos como un producto desechable. Este círculo queda epitomizado en el uso circular de los desechos tóxicos sobre los que están construidas las viviendas de los obreros y el utilitarismo del cuerpo de color que acompaña el uso de pesticidas para maximizar la inversión agrícola en el valle de California.³⁴ Por ejemplo, la ambientación inicial contrapone la turistización³⁵ del viejo McLaughlin y la barrioización del nuevo McLaughlin para demostrar que los cuerpos y la espacialidad chicana son desechables ante los intereses económicos de la topología dominante:

Crossing the two-lane bridge over Highway 99, a new McLaughlin has emerged. From the highest point of the overpass, a large island of single-family stucco houses and apartments can be seen. The tracts were built in the late '70s and reflect a manicured uniformity in appearance, each house with its obligatory crew-cut lawn and one-step front porch. Surrounding the island is an endless sea of agricultural fields which, like the houses, have been perfectly arranged into neatly juxtaposed rectangles. (91)

A pesar de que la descripción del nuevo McLaughlin parece ser una renovación del entorno espacial del pueblo, en el contexto de la obra Amparo revela que estas nuevas viviendas son un espejismo del supuesto sueño americano. Encontrando su oposición más feroz en su comadre Dolores, Amparo trata de convencerla que lo que ocurre en el pueblo no “no es nada” como ella sugiere, sino que el problema está enraizado en los desechos tóxicos sobre los que se construyeron las casas.

DOLORES: No es nada.

AMPARO: You don' believe me, but they bury all their poison under our houses. Wha' chu think that crack comes from? An earthquake? The house is sinking, te digo como quicksand.

DOLORES: It's the only house I got.

AMPARO: They lied to us, Lola. They thought we was too stupid to know the difernce [*sic*]. They throw some dirt over a dump, put some casas de cartón on top of it y dicen que it's the “American Dream.” Pues, this dream has turned to pesadilla. (102-03)

Al cotejar estas dos citas se evidencia la sistematización del ciclo vicioso de injusticia espacial que aqueja al pueblo de McLaughlin de igual manera a como ha sucedido en numerosas ocasiones en la historia espacial chicana.³⁶ Al igual que en el proceso de barriozación, la planificación y desarrollo del espacio social en McLaughlin responde a los intereses capitalistas de lucrarse tanto de la deshumanización de los trabajadores como del encubrimiento del proceso inhumano tras el cual maximiza su ganancia. En otras palabras, el reciclaje económico de los desechos tóxicos a cuesta de la vida de los trabajadores del campo es un ejemplo primordial del fetichismo mercantil que acompaña la producción del espacio social en la lógica capitalista de la topología estadounidense. De tal modo, los químicos que intoxican al cuerpo de los trabajadores en los campos de cultivo pasan a ser una nueva inversión al cimentar la construcción de las viviendas que han de venderseles como un sueño americano a los propios trabajadores del campo. En este sentido, las viviendas, en lugar de ser un resguardo después de la jornada laboral, constituyen el panorama de explotación económica e injusticia espacial prevalente en la historia de la espacialidad chicana.

Heroes and Saints concomitantemente ilustra el común emplazamiento espacial de la comunidad chicana a los márgenes inhóspitos de la topología estadounidense y denuncia la deshumanización sistematizada de los cuerpos de color. No solo el entorno ambiental es un campo de desechos tóxicos encubierto por la ilusión del embellecimiento espacial, sino que la intoxicación del espacio se encarna en los cuerpos de los personajes. La escena ocho del segundo acto, en la conversación entre Cerezita y Yolanda después de la muerte de Evalina, sobrina de Cerezita, se identifican varios de los elementos formativos de la propuesta espacial de la obra. Entre ellos, el impulso de los personajes por salir del pueblo,

principalmente en el caso de Mario. También se puede apreciar el paralelo entre la contaminación de la tierra y el cuerpo, visto en varios personajes, sobre todo en Yolanda. Otro elemento indispensable en la propuesta espacial de la obra es el sacrificio de Cerezita para intentar aliviar el malestar que aqueja a la tierra y sus habitantes. En este sentido, la agonía de la tierra se epitomiza en el sufrimiento corporal de cada uno de los personajes, quienes simultáneamente mantienen una lucha individual y colectiva.

CEREZITA: You gotta leave this place.

YOLANDA (*grabbing her breasts*): ¡Carajo! I can't stop them. I can't stop them from running.

CEREZITA: What?

YOLANDA: My breasts. They're so heavy, Cere. They're killing me. Nothing takes the pain away. They want a mouth and there's no mouth to relieve them. They feel like they're gonna burst open. I wish they would, I wish they would spill onto everything, turn everything to milk. Sweet milk. My baby's sweet mouth, I miss my baby. (*Her breasts run.*) Look at me. I'm a mess. They're dripping all over me. (*She grabs a bunch of tissues, continues stuffing them into her bra, taking them out and stuffing more in.*) Every time I think of her, they run. Nobody told my body my baby is dead. I still hear her crying and my breasts bleed fucking milk. I remember the smell of her skin and they bleed again. My body got used to being a mother, Cere. And then it's cut off... like that! A child's not supposed to die before her mother. It's not natural. It's not right. That's why you hear about women throwing themselves in front of speeding cars, blocking bullets to save their kid. I get it now. It's not about sacrifice. It's instinct. (*She pulls at her breasts.*) I want to rip them off of me. They feel like tombstones on my chest!

CEREZITA (*presses the button to her raite, crosses to YOLANDA*): Sister! I wish I had arms to hold you.

YOLANDA: Cere...

CEREZITA: It's almost over now, 'mana. You gotta get outta here, start a new family.

YOLANDA: I'm afraid, Cere. I think my womb is poisoned.

CEREZITA: No. Let me take the pain away. Your breasts, they're so heavy. (*YOLANDA goes to her, opens her blouse and brings CERE's face to her breast. The lights fade to black.*) (142-43)

Las pulsaciones maternas de Yolanda son representativas de la conceptualización de la tierra como fuente innata de vida. Con esta comparación se puede entender la equivalencia entre la contaminada leche materna de Yolanda y la aludida contaminación de los depósitos

de agua del pueblo. Tal es el caso de Evalina Valle, hija de Yolanda, una recién nacida que sufre de sarpullido y no deja de vomitar tanto la leche de su madre como la leche de fórmula porque esta se prepara con el agua contaminada (128). Al igual que Evalina, Cerezita recuerda que dejó de tomarse la leche de su madre porque la amargura del miedo “ran like a tiny river down her breast and mixed with her milk” (95). La osmosis entre el estado o condición de la madre y la leche materna descrita por Moraga es la misma que ocurre entre la tierra y el agua de McLaughlin.³⁷ Ya que tanto el agua como la leche son fluidos vitales para los infantes, la contaminación de ambas implica que los recién nacidos en McLaughlin están condenados a la muerte.

La reciprocidad entre la condición de deterioro de la tierra y el estado físico de los personajes confirma que discursivamente la conciencia espacial chicana es a la vez ontológica y social. En otras palabras, tener o no presencia es una cuestión de vida o muerte social; lo que implica que la condena de muerte de los infantes es sugerente a la potencial muerte social y cultural de la comunidad chicana. Desde la crucifixión de los infantes muertos, hasta el claustro que Cerezita transgrede hacia el final de la obra, simbólicamente el acto de hacer presencia implica recuperar el cuerpo y la dignidad humana de los personajes. En el caso de las crucifixiones, al plantarse en los campos de cultivo, estas retan el imaginario común del campo como fértil y abundante fuente de vida. Más aún, las cruces plantadas en las huertas de cultivo representan la muerte que acompaña la producción agroindustrial de California y así transforman el panorama topológico a una topología de muerte.³⁸ No obstante, la lógica detrás de las crucifixiones más que ser un acto de resistencia es un acto de dignificación para las víctimas ya que por medio de ellas dan a conocer sus historias; por ejemplo, según Amparo: “If you put the children in the ground,

the world forgets about them” (94). En la insistencia por tener visibilidad pública y hacer conocer sus experiencias de vida se resume la relación entre la espacialidad ontológica y el espacio social del ser humano. Por lo tanto, la deshumanización de los habitantes de McLaughlin no solo se da porque son los receptores de la circularidad tóxica del capitalismo agroindustrial de California, sino porque quienes transitan turísticamente por los campos de cultivo y las comunidades a sus alrededores ignoran o son insensibles a su condición socio-espacial; o sea, los turistas y demás transeúntes son parte del encubrimiento de las injusticias que plagan a este barrio.³⁹ Por lo tanto, la reciprocidad entre presencia espacial y existencia es uno de los elementos indispensables en la espacialidad chicana. A lo largo de la historia chicana, ejemplificado en la producción cultural de obras como *Heroes and Saints*, la afirmación de su presencia espacial es concomitantemente un acto de resistencia a la anulación histórica y un acto de insistencia en la vitalidad y valorización de su experiencia existencial.

Precisamente, el motivo dramático central de la obra es la dicotomía entre el derecho al espacio social como afirmación del derecho ontológico a la existencia. Por ejemplo, el arco dramático de Cerezita fluctúa entre las fuerzas opositoras de Dolores y Amparo, respectivamente su madre y la activista del pueblo que es comadre de Dolores. Si Amparo insiste en la importancia de mostrar públicamente la contaminación ambiental del pueblo para exigir que el gobierno federal se responsabilice en el asunto, Dolores está empeñada en ocultar a Cerezita dentro de la casa porque su esposo la abandonó después de que ella mostrara públicamente a Cerezita cuando estaba recién nacida. Mientras que Amparo representa la esperanza del pueblo al insistir en la importancia de protestar

públicamente, Dolores encarna la traición al cuerpo aludido en la obra como la traición patriarcal puesto que su interés es esconderse e ignorar el problema lo más que pueda.

AMPARO: No, pero not'ing gointu change if you don' do not'ing. How can you just' sit with your hands folded? You see Yolie's baby, ya 'stá malita.

DOLORES: She got a Little rash, nomás. Anyway, I do somet'ing before and what good did it do me? Somos mas [sic] pobres que antes. A'least before I open my big mouth, Cerezita had a father.

AMPARO: What kina father? A father who wouldn' let his own child feel the sun on her face, who kept her hidden como algo cochino. And now you do the same thing to her. It's not right, Lola. You think hiding her is gointu bring Arturo back?

DOLORES: No. (*Pause.*) It wasn' fair what I did to him. I humiliate him. (103)

La escena evidencia que uno de los problemas latentes en la injusticia del pueblo es la traición machista del padre de Cerezita y otros como él.⁴⁰ No obstante, en la ausencia del padre, Dolores encarna el terror y la fantasía patriarcal a la emasculación y el resguardo del honor a través del control del cuerpo; en este caso, el claustro que pretende imponer sobre Cerezita es causa de la sugerida emasculación social de su esposo. Por lo tanto, al presentar una perspectiva alterna de la espacialidad social chicana, el acto culminante en el arco central del drama es la transgresión de Cerezita al claustro impuesto por el patriarcado encarnado en Dolores.⁴¹ Al transgredir la invisibilidad impuesta por la debilidad del patriarcado, Cerezita y Amparo muestran que la fuerza alternativa para la reconfiguración topológica proviene de la recuperación del cuerpo por medio de la feminización de la conciencia espacial.

Otra particularidad indispensable en la ética de la obra es su enfoque en la simultánea individualidad y colectividad del cuerpo. De tal modo, la conciencia espacial de la obra se aleja de la conceptualización nacionalista de comunidad prevalente en el Movimiento Chicano para proponer un sentido de unidad colectiva apegado a la interseccionalidad del discurso feminista. A diferencia de la pulsación normativa del

sentido tradicional de comunidad, la colectividad intersectorial focaliza las instancias de reconocimiento mutuo como nodos simultáneamente de encuentro y divergencia. Tal aproximación también recupera la primacía espacial del cuerpo como punto cero de diferenciación y correlación experiencial del ser socializado.⁴² Consecuentemente, en la intersección de los habitantes de McLaughlin, cada uno tiene una lucha propia, a partir de su condición corporal, y la misma lucha colectiva, a partir de su coexistencia en la intoxicación del pueblo. *Heroes and Saints* no solo propone reconsiderar la noción de comunidad como una colectividad intersectorial, sino que esta interseccionalidad también sirve de estructura dramática de la obra (i.e., aparte del recorrido dramático de Cerezita, cada personaje cuenta con un arco dramático propio, el cual a lo largo de la obra está apegado a la experiencia individual y colectiva de sus cuerpos). La ética de la obra es insistir en la interseccionalidad colectiva a partir de la subjetividad espacial del cuerpo.

El paradigma intersectorial de la obra también se evidencia en la rarificación del concepto de familia que pasa de su conceptualización biológica a la conceptualización social; o sea, que la familia no es un núcleo absoluto, sino que más bien una unidad de social a partir de la afectividad mutua sin necesidad del binario heterosexual de reproducción. La rarificación de la familia es un punto de ruptura fundamental para entender la evolución de la conciencia espacial chicana. En su estudio sobre la transición entre el nacionalismo espacial y la perspectiva feminista chicana del espacio, Raúl Homero Villa sugiere que “Chicana feminist, gay, and lesbian scholars have consistently targeted this patriarchal, heterosexual familism as a central ideological nexus for the subordination of “irrelevant” or “divisive” differences within the Chicano community” (226). Por lo tanto, desestabilizar el núcleo central del patriarcado al mostrar la fragilidad de la pulsación

biológica de la familia permite considerar la creación de asociaciones sociales alternativas que funjan como familias sin la necesidad de establecer la procreación como punto de relación social.⁴³

MARIO (*Pulling his hand away*): Who loves me, 'amá?

DOLORES: Tienes familia.

MARIO: Family you don't take to bed.

DOLORES: You think those men who put their arms around you in the night are gointu be there to take care of you in the morning?

MARIO: No.

DOLORES: Necesitas familia, hijo. What you do fuera del matrimonio is your own biznis. You could have familia. Eres hombre. You don' gottu be alone, not like Yolie. Who's gointu want her con una niña already?

MARIO: I can't do that, 'amá. I can't put my body one place and my heart another. I'm not my father. (123)

En varias instancias los personajes no solo aluden a la disfuncionalidad de la familia heterosexual, sino también a la subsecuente necesidad de crear familias alternativas. Con esta aproximación, Moraga irrumpe en la conciencia espacial de linaje y herencia ontológica del discurso nacionalista chicano para promover la creación de topologías radicalmente fluidas y abiertas.⁴⁴ Por ejemplo, la infertilidad de don Gilberto no solo nos muestra otra de las consecuencias corporales de la contaminación química, sino que también es clave para desenmascarar el fetichismo biológico de la lógica patriarcal. Don Gilberto es uno de los tres hombres de la obra quien, junto a Juan y Mario, se ve forzado a crear familia de manera alternativa. En la experiencia de don Gilberto, “Pues, sometimes you don't get to choose. But that just teaches you que you gotta make familia any way you can” (122). La postura de don Gilberto es culminante para la ética del drama puesto que más que los lazos familiares, es la intersección espacial de los personajes lo que lleva a que se cree un sentido de unidad y afección mutua. Como lo indica Mario, la afinidad entre la

espacialidad del corazón y la del cuerpo es indispensable para el bienestar individual y colectivo.

Más aún, con el discurso que da Cerezita como preámbulo a su muerte la obra retoma las líneas indigenistas del mestizaje proponiendo el apego a la tierra como ontología indigenista del chicano. Acompañadas de un tambor que marca el silencio con el que observa el pueblo, Cerezita exhorta al pueblo a un sacrificio de sangre que sirva de catarsis colectiva:

The same memory of a time when your deaths were cause for reverence and celebration, not shock ad mourning. You are the miracle people because today, this day, that red memory will spill out from inside you and flood this valley con coraje. And you will be free. Free to name this land *Madre*. Madre Tierra. Madre Sagrada. Madre... Libertad. (148)

Aún más, para profundizar en la reinterpretación indigenista de Moraga, apuntando hacia la decolonialidad de la epistemología chicana, la obra culmina con un acto de sanación colectiva. Al intentar instaurar la crucifixión de Evalina, la hija muerta de Yolanda, tanto Juan como Cerezita son asesinados a balazos por las metralletas de los caciques de McLaughlin. Subsecuentemente, Mario exhorta al pueblo a que quemen los campos y con el puño en alto les prenden fuego gritando ¡Asesinos! Momentos después el fuego se esparce a lo largo del valle, simbólicamente sirviendo como un acto de purificación al incinerar la intoxicación de la tierra que es la intoxicación de ellos mismo. En este saneamiento colectivo, Moraga no solo indica la necesaria recuperación de la relación indigenista con la tierra, sino que también reinterpreta la relación ontológica entre tierra y humano como una extensión mutua y recíproca del uno en el otro a partir del cuerpo. De tal manera, los personajes recuperan su subjetividad al mostrarse y transgredir el

aislamiento impuesto por la topología dominante revelando la dinámica de opresión de la agroindustria.⁴⁵

En cuanto a la reinterpretación del sentido de comunidad y la personificación de la tierra como un cuerpo en cercana relación a la experiencia existencial del chicano, la conciencia espacial en *Heroes and Saints* comparte algunos rasgos a la vez que difiere de la propuesta mito-histórica de *Bernabé*. En las dos obras se observa una herencia cultural indígena como parte del repertorio t(r)opofílico de la comunidad chicana, pero su aplicación social dista en la orientación comunitaria entre la tierra y el chicano. A diferencia de la pulsación protectora y posesiva de *Bernabé*, donde se propone un cambio de manos en la posesión de la tierra, el encuadre feminista y queer de *Heroes and Saints* rechaza la relación transaccional con la tierra para conceptualizarla en una relación equitativa y osmóticamente maternal. El paradigma intersectorial de *Heroes and Saints* demuestra que los absolutismos comunitarios o nacionalistas no son infalibles. Más bien, la obra es un testamento a favor de la dependencia colectiva en el respeto de las particularidades sociales y corporales de quienes conforman tales núcleos. En esta lógica, la comunidad no solo depende de un sentido de herencia sanguínea o ancestral, sino más bien de la intersección entre las experiencias de los individuos que conforman un espacio en común. Según María Antònia Oliver-Rotger, a lo largo de su dramaturgia “Moraga evokes a political project of social change, the ‘modest utopia’ of Aztlán, the symbolic social ideal whose significance she has redefined in the course of the play, but which has yet to bear the fruits of ‘real’ social transformation” (356). *Heroes and Saints* es indispensable para entender la evolución de la espacialidad chicana porque propone la noción de colectividad a partir de la intersección social del individuo en lugar de los

parámetros geopolíticos del nacionalismo chicano. Asimismo, la conciencia espacial de la obra no se limita a las dimensiones comunitarias de la historia de desplazamiento y proletarización, sino que insiste en la traición a la ontología espacial en la experiencia localizada en el cuerpo.

En el paradigma intersectorial de la obra, recuperar la espacialidad individual y colectiva requiere un acto radical de reconfiguración social a partir de la mujerización epistémica de la espacialidad chicana. *Heroes and Saints* representa una instancia de evolución en la conceptualización de la espacialidad chicana, epitomizada en la erradicación del esencialismo biológico en la configuración de la familia. Más aún, Moraga propone reconocer la osmosis espacial como un acto de vida o muerte, no solo para el chicano, sino para todo ser humano.⁴⁶ En esta lógica, la sanación del cuerpo, individual y colectivo, es posible a través de la sanación de la tierra. Más aún, a través del leitmotiv de la mostración, recuperar el espacio social desenmascara la sistematizada deshumanización en la producción social del espacio, a la vez que dignifica la experiencia humana de quienes están sujetos a este sistema de producción.

En este ambiente de intoxicación, los campos de cultivos ya no son las tierras majestuosas y fértiles que se reclaman en *Bernabé*, ahora son descritos en su decrepitud como terrenos yermos e inhóspitos. Al igual que *Bernabé*, *Heroes and Saints* está informada por la t(r)opofilia prevalente en la conciencia espacial chicana. Sin embargo, a diferencia de *Bernabé*, la querencia colectiva del chicano no depende solamente de una herencia milenaria, esta más bien resulta de la intersección de las experiencias individuales y colectivas de quienes comparten un espacio. Con esta movida discursiva hacia la interseccionalidad, Moraga promueve la recuperación de la primacía ontológica del cuerpo

y la desarticulación del convencionalismo patriarcal del espacio social comunitario. De tal modo, la ética de *Heroes and Saints* resalta que no solo basta con producir espacios sociales alternativos, sino que también es necesario reconsiderar la noción de comunidad desde la interseccionalidad. Más aún, el fuego que consume a los campos al final del drama es un indicio de la imposibilidad de lograr una espacialidad social sustentable sin antes destruir el andamiaje tóxico de la espacialidad dominante. Sea el fuego bíblico o un acto de curanderismo, con la quemazón de los campos *Heroes and Saints* concomitantemente reprende y advierte a la sociedad dominante del porvenir que ha de esperar mientras sustente la desigualdad racial y económica que da lugar a la topología colonial estadounidense.

Encuadre ideológico e histórico del barrio: conciencia espacial chicana

Al explorar el tema de la reterritorialización social y ontológica chicana—o el reclamo al derecho de desarrollar una relación social y ontológica con la tierra—*Bernabé* y *Heroes and Saints* exhiben el marco ideológico que ha acompañado a la evolución de la conciencia espacial chicana. Ambos dramas son representativos de la íntima relación entre identidad social y espacialidad, pero alcanzan dimensiones específicas en el contexto chicano a partir del contrapunteo entre muerte y vitalidad social. En ambas obras, la afirmación identitaria y bienestar social equivale a la necesidad de producir espacialidades alternativas donde se den las condiciones óptimas para la dignificación ontológica y empoderamiento social del chicano. De tal modo, la conciencia espacial chicana implica la recuperación histórica en torno a la justicia espacial en sus dimensiones políticas y sociales. No solo ambas obras apelan a la afirmación histórica a través de la incursión de la herencia

indígena del mestizaje, sino que también proponen topologías alternativas donde los medios de producción ya no estén bajo el dominio capitalista de la topología dominante. En esta lógica, la conciencia espacial chicana no solo es apta para el contexto sociopolítico y ontológico inmediato a la experiencia chicana, sino que también es aplicable al contexto global de la producción espacial alternativa y sustentable.

Tanto *Bernabé* como *Heroes and Saints* proponen que la reterritorialización del chicano puede producir topologías alternativas en torno a la reinterpretación de la relación tierra y humano a partir de la recuperación de ritmos sociales y ontológicos indigenistas. Si bien es cierto que en ambas obras la conciencia espacial indigenista conlleva la humanización de la tierra y sus habitantes, en *Bernabé* estos ritmos son nacionalistas y patriarcales, mientras que *Heroes and Saints* son queer e intersectoriales. En ambas obras también prevalece la conciencia obrera del derecho a los medios de producción, sobre todo a la tierra en el contexto campesino, pero *Heroes and Saints* insiste en ir más allá de un mero cambio de manos en la posesión de la tierra. En la ética de *Heroes and Saints*, producir un espacio alternativo requiere rarificar el sentido común que produce el avasallamiento ambiental y social bajo el andamiaje de poder patriarcal.⁴⁷ El sentido común patriarcal pretende homogeneizar la experiencia social imponiendo el bienestar de la patria sobre el bienestar local. Baste señalar que *Heroes and Saints* rechaza los absolutismos nacionalistas para enfatizar las políticas localizadas en la experiencia corporal como vía a la renovación social. Por ende, la importancia de recuperar la ontología espacial del cuerpo es regresar a repensar lo local como punto de partida para una mejor relación colectiva.⁴⁸

Las dimensiones fundacionales de *Bernabé* se extienden desde lo estético, al ser la primera obra denominada como mito, hasta lo ideológico, como un drama que recoge la

pulsación patriarcal del reclamo nacionalista del Movimiento Chicano. Esta obra representa el androcentrismo sociopolítico del Movimiento, donde el reclamo al derecho espacial está informado por el sentido común de estado-nación. En este sentido, poseer la tierra es sinónimo de autonomía y soberanía geopolítica como lógica anticolonial y de liberación nacionalista. Consecuentemente, al configurar la tierra en un marco patriarcal implica que esta sea un cuerpo femenino, usurpado y explotado, y que el chicano, ejemplificado en Bernabé, está destinado a protegerla. No obstante, con una óptica renovada y oposicional al sentido común machista del Movimiento Chicano, *Heroes and Saints* también es una obra fundacional puesto que revela la evolución de la hermenéutica chicana hacia su actualidad en un marco de epistemología decolonial. En *Heroes and Saints* la tierra también es un cuerpo femenino, pero a diferencia de la representación de la tierra en *Bernabé*, la tierra—al igual que los cuerpos queer, como aquellos denominados abyectos por intereses patriarcales—debe ser liberada del sistema de explotación patriarcal. A partir de la afirmación ontológica y social del cuerpo, *Heroes and Saints* evidencia la ruptura epistémica con el discurso patriarcal del Movimiento Chicano para apelar a topologías alternativas donde la inmediatez local prevalezca sobre la abstracción geopolítica de la nación.⁴⁹

En el caso específico de la conciencia espacial chicana, la espacialidad alternativa conlleva reapropiarse discursivamente del significado de la espacialidad social dominante a partir de la experiencia de quienes habitan tales espacios. La conciencia espacial no solo está informada por la indispensabilidad sociopolítica de tales espacios, sino también por la capacidad del espacio para denotar presencia y, con ello, existencia. Sea Aztlan, la frontera, o el barrio,⁵⁰ la conciencia espacial chicana localiza a la experiencia chicana, tanto

colectiva como individualmente, en un contexto histórico para apelar al derecho de la dignidad espacial y existencial como vía a la producción de topologías alternativas frente a la producción de la espacialidad social dominante. Específicamente, la evolución de tal conciencia espacial está informada por el contrapunteo espacial de la ubicación y el desplazamiento.⁵¹ Por lo tanto, la conciencia espacial chicana ofrece un marco referencial indispensable en la lectura de la representación literaria del espacio social en la literatura chicana.

De manera similar a la iconografía de Aztlan, pero de dimensiones sociales y geográficas más definibles, el barrio también es un ícono en la conciencia espacial chicana. Debido a ello, la semiología del barrio está sujeta tanto a su historicidad social como a la funcionalidad semántica de este a lo largo del discurso literario y no-ficcional. O sea, la representación del barrio se da en la dicotomía entre el origen social de este dentro de la espacialidad dominante y su inscripción en torno a la espacialidad alternativa de la conciencia espacial chicana. Históricamente, el barrio ha sido entendido desde dos perspectivas antagónicas, respectivamente la barriozación y barriología, la de quienes producen estos espacios y la de quienes habitan estos espacios. De tal modo, por barriozación se entiende el impulso a la producción de suburbios y demás infraestructuras residenciales no sustentables; tal es el caso del nuevo McLaughlin en *Heroes and Saints* que está construido sobre los desechos tóxicos de los pesticidas con los que se fumigan los campos de cultivo. A diferencia de esto, la barriología denota el proceso por el cual los habitantes del barrio aplican la conciencia espacial chicana para invertir la precariedad del barrio y así potencializar la vitalidad cultural de este espacio como un ícono de recursividad y supervivencia. El barrio como t(r)opo va más allá de la mera representación de algún

vecindario y más bien “symbolizes the cultural lineage of Chicana/o social and political history” y, como parte del repertorio epistémico chicano, efectúa “the retention of historical memory” (Díaz 56). En esta función histórica del barrio, la barriología es un instrumento en la conciencia espacial chicana que permite hacer inventario de las experiencias localizadas en el barrio. Consecuentemente, el perfil unidimensional del barrio como espacio determinado a la muerte social pasa a ser un enclave que funge como un sistema de nodos que permite el fluir lingüístico, económico y sociocultural chicano. Por ende, tras la dicotomía entre barriozación y barriología, el barrio es un ícono de la vitalidad cultural y persistencia social de lo chicano.

Además de responder a las necesidades sociopolíticas, la conciencia espacial chicana también está informada por el menester ontológico de definir el lugar de enunciado que distinga la experiencia social en sus particularidades culturales. Al igual que toda topología, la t(r)opografía que acompaña a la conciencia espacial chicana incorpora dimensiones tanto sociales como emotivas a la articulación simbólica de algún lugar. Sobre todo, tomando como ejemplo *Bernabé*, se puede apreciar que la querencia es un tropo fundacional en la conciencia espacial chicana porque “awareness of the past [el tropo] is an important element in the love of place [topofilia]” (Tuan 99). Más aún, Yi-Fu Tuan observa que la retórica patriótica “has always stressed the roots of a people” (99) como vía a la cohesión nacional. Sin lugar a duda, el nacionalismo en la conciencia espacial chicana evidencia la imperante t(r)opofilia en aras al Movimiento Chicano. Tanto la configuración de Aztlán o la barriología en defensa del barrio son un claro ejemplo de la representación afectiva de tales espacios.⁵²

Las dimensiones emotivas hacia algún lugar o espacialidad específica no son totalizantes, sino más bien, como lo rescata *Heroes and Saints*, esta depende de la experiencia corporal de cada individuo. Los lugares pueden ser tanto amados como despreciados. En ocasiones, la conexión emotiva no es clara y más bien se sostienen relaciones ambiguas en la simultaneidad de amor y odio por algún lugar o espacialidad específica. El barrio no es la excepción, a través de la literatura chicana se puede apreciar que la articulación del barrio dista de ser romantizada. Más bien, el barrio es un espacio de constante negociación entre la espacialidad colectiva—el barrio siendo un cuerpo dentro de la topología dominante—y la espacialidad localizada en el cuerpo de quienes habitan tales barrios.⁵³

Las dimensiones socioespaciales de *Bernabé* y *Heroes and Saints* revelan que la conciencia espacial chicana ha evolucionado hacia la problematización de los impulsos homogeneizantes y patriarcales del nacionalismo chicano. Apelando a la intrínseca relación entre la representación y la representatividad en la producción de espacio social, ambas obras rescatan la mito-historia como un t(r)opo fundacional en la producción discursiva del espacio chicano.⁵⁴ En los parámetros representacionales del espacio, el trasfondo evolutivo de la conciencia espacial chicana es indispensable para comprender el lugar que el barrio tiene dentro de tal evolución y el porqué de la recurrencia dramática de este. A comparación de la función de Aztlán como t(r)opo, los barrios representan una espacialidad chicana geográficamente más localizable. El barrio no solo existe dentro de la realidad social chicana previo a la formulación del discurso nacionalista en torno a Aztlán, sino que, a raíz de la gentrificación y renovación urbana, el barrio continúa vigente como un ícono de la supervivencia sociocultural chicana. Debido a que los barrios encarnan en sí la historia del

proceso de reducción socioespacial de lo chicano a partir del expansionismo angloestadounidense, este funge como un archivo extraoficial y como parte del repertorio que configura lo chicano. Consecuentemente, el barrio es un símbolo de la perseverancia y vitalidad sociocultural en la que discursivamente se enraíza lo chicano; o sea, el barrio es el lugar desde donde se hace tripas corazón.

CAPÍTULO 4

SAL SI PUEDES: LA DIALÉCTICA SOCIOESPACIAL DEL BARRIO COMO

ATMÓSFERA DRAMÁTICA

All semiological analyses of text end up bringing to light the code that underlines the writing process and informs the animate elements of the story by assigning its historicity and its ideological character to that code.

—Anne Ubersfeld, *Reading Theatre*

In and through the mirror, the traits of other objects in relationship to their spatial environment are brought together; the mirror is an object in space which informs us about space, which speaks of space.

—Henri Lefebvre, *The Production of Space*

En el andamiaje de la conciencia espacial convergen tanto las preocupaciones ontológicas como sociales del ser humano con la capacidad creativa con la que imaginamos el diario vivir de nuestra existencia. A través del espacio, el ser humano afirma su existencia plasmando en este las particularidades culturales que configuran su forma de convivir con el universo (e.g., el graffiti o murales en un ambiente público, o fotografías y decoraciones en un ambiente privado).¹ De tal modo, la representación y representatividad del espacio funcionan al inverso del espejo al que se refiere Lefebvre en el epígrafe del presente capítulo. En estas proyecciones simbólicas, el espacio es el espejo de la conciencia con la que el ser humano imagina su existencia como presencia (o sea, así como el espejo permite reconocernos como parte del conjunto de un espacio, el espacio permite reconocernos a través de la presencia como existencia). Consecuentemente, todo espacio está compuesto por capas de significado que quedan adscritas a algún cronotopo específico, en función como de un tipo de estela que acompañe la extensión topológica de tal temporalidad. Así es que estas capas de significado forman la densidad espacial de cualquier cronotopo—o de los varios cronotopos dados en una topología específica.² Precisamente, el barrio es uno

de los nodos—entre ideológicos y topográficos—que configuran la topología del cronotopo chicano. Por ende, la representación y representatividad de este es uno de los espejos en el cual se refleja la conciencia espacial chicana.³ El presente capítulo observa cómo la representación del barrio en *Trampa sin salida* (1973) de Jaime Verdugo, *Water and Power* (2009) de Richard Montoya, y *A Drunkard's Tale of Melted Wings and Memories* (2016) de Silviana Wood es paralela a la representatividad de este como un espacio de significancia social y ontológica en la conciencia espacial chicana. Entendida en términos de barrioización y barriología, la dialéctica del barrio entre muerte y vitalidad social y ontológica atribuye elementos semiológicos claves para la construcción de la atmósfera dramática de estas y numerosas obras más.

El espacio social en sí es el escenario en el que toman lugar los ritmos del diario vivir; tal cual también es su manifestación dramática, pero con el entendimiento de que tanto es una representación del espacio social como es su propio mundo ficcional. El interés del presente capítulo es observar la función del barrio como el ambiente que contextualiza el desarrollo dramático intra e intertextualmente en varios dramas chicanos.⁴ En este sentido, el significado del barrio como espacio social en la conciencia espacial chicana atribuye una atmósfera que circunda el significado y potencial interpretación de tales obras, o lo que el semiólogo Luís Jorge Prieto reconoce como el universo del discurso (cit. Ubersfeld, *Reading* 13). En la recurrencia del barrio como atmósfera que contextualiza el desarrollo dramático de estas, el barrio ofrece un pretexto dramático a partir de sus dimensiones sociales en la pugna espacial entre el imaginario dominante y el imaginario de la conciencia espacial chicana.⁵ Consecuentemente, para distinguir el perfil semiológico de la atmósfera dramática no solo hay que precisar las dimensiones del medio artístico—

texto, performance o teatro—sino que además es necesario observar el punto de convergencia entre la producción social del espacio y la extensión ideológica de tal (re)producción espacial.

Referirse a la atmósfera dramática de una obra hace necesario referirse al lugar que tiene el espacio en la elementalidad del teatro y, sobre lo que concierne a este estudio, en su específica manifestación en el texto dramático.⁶ En los estudios que le preceden al presente existe una plétora de términos que intentan observar las posibles funciones del espacio en la obra dramática. Por ejemplo, Gay McAuley comenta que el espacio dramático (o sea, la topología que le da lugar al cronotopo de la obra) “is made up of both textual and performance signs” (*Space* 19) que son accesibles dependiendo el medio de (re)producción de la “theatrical semiosis” (20) que se da entre lo material y ficcional de este.⁷ Asimismo, para Juan Villegas, la función del ambiente y contexto simbólico de la espacialidad de un texto dramático son parte de la “virtualidad teatral” o “potencialidad del texto de ser representado [e imaginado]” en un escenario (16) a partir de los mundos posibles “como la imagen del mundo que funciona como referencia al mundo ficticio del texto, el que sirve al lector como medida de lo posible y esperable dentro de la situación y la información proporcionada en el mundo ficticio” (128).⁸ Gravitando en torno a la misma idea, Diana Taylor, reflexionando sobre la importancia de la escenificación en un acto performativo, sugiere que “scenarios frame and activate social dramas” (*The Archive* 28) encapsulando el arreglo espacial y las situaciones que “predispose certain outcomes and yet allow for reversal, parody, and change” (31).⁹ Mostrar la significancia del espacio y sus múltiples posibilidades significativas es la razón de exaltar tales términos, entre otros no incluidos. No obstante, cualesquiera que sea la aproximación al espacio en una obra teatral o

dramática, estos estudios coinciden en que el espacio brinda un marco contextual que amplifica el potencial de significado de un acontecimiento teatral o dramático.¹⁰

El acuerdo teórico sobre la espacialidad escénica¹¹—por emplear un término que incluya tanto lo dramático como lo teatral—reside en que esta contextualiza cualquier acontecimiento afín con las dimensiones simbólicas aptas para que este se desenvuelva efectivamente. Particularmente en el texto dramático, el recorrido de la acción se posibilita a partir del reconocimiento y clasificación por parte del lector del espacio en el que acontece el drama. Según Ubersfeld, “the theatrical text, in order to exist, must have a locus, a spatial dimension in which the physical relationships between characters unfold” (*Reading* 94). Empero, resulta necesario añadir que el espacio no solo permite el relacionamiento físico o ficcional de los personajes, sino que también permite que las características de la conciencia espacial de una sociedad se desenvuelvan en el drama. Esta aproximación encaja con la funcionalidad del espacio en los acontecimientos teatrales como una imagen que evoca “the image people have of spatial relationships and the conflicts underlying those relationships in the society in which they live” (97). Es así como el perfil social del espacio contribuye elementos indispensables en la construcción de la geometría del mundo imaginario que por efecto hace fluir el desarrollo de la acción dramática.¹²

Es así como íntimamente vinculadas a la atmósfera dramática se encuentran también las características simbólicas de la representación textual y la representatividad del espacio social evocado. Al igual que el espacio social está conformado por múltiples capas de significado, la espacialidad de una obra conlleva una doble densidad: la réplica de tal densidad social más la densidad estructurante del espacio según la orientación

literaria del mundo ficcional de los personajes.¹³ Precisamente, la atmósfera dramática es un elemento axial en la (re)producción de una obra porque esta evoca situaciones aptas para estimular el movimiento de la acción dramática. De tal modo, la atmósfera dramática¹⁴ reside en la relación entre la densidad social del espacio representado y el pretexto dramático de tal representación. Más aún, en referencia al escenario teatral de la puesta en escena, Ubersfeld observa que la naturaleza semiológica y las posibilidades miméticas del escenario hacen que la espacialidad no sea solo una “imitation of a concrete sociological location, but also a topological transposition of important characteristics of social space inhabited by a particular social class” (*Reading* 104). Por ejemplo, a pesar de que la producción teatral y el texto dramático de una obra son manifestaciones distintas de un mismo pretexto dramático, en una o la otra se han de encontrar varios elementos en común.¹⁵ Uno de estos elementos es la atmósfera dramática.

En la atmósfera dramática se puede encontrar el pretexto unificador entre un texto dramático y un acontecimiento teatral¹⁶ porque cualquier acto lingüístico conlleva un contexto que brinda las circunstancias significativas de tales ocurrencias.¹⁷ La atmósfera dramática es el referente literario de la conciencia colectiva de una sociedad y del imaginario tras el cual imagina al mundo. De tal modo, McAuley propone que “[i]f we can understand the spatial system, we can unravel the philosophical and ideological content of play and production” (*Space* 33).¹⁸ Más aún, siguiendo el razonamiento de Una Chaudhuri, quien estudia la configuración espacial del realismo escénico,¹⁹ la espacialidad de una obra “is not merely the context or background or environment of the dramatic action: it is part of the dramatic logic” (80). En síntesis, la espacialidad de una obra depende tanto del fin literario y humanista de esta como de las particularidades sociales y culturales de la

conciencia espacial tras la que construye la atmósfera dramática de la obra. La atmósfera dramática es precisamente esta dimensión espacial que efectúa las dimensiones significativas de la acción dramática a través de un ambiente afín con el propósito/pretexto dramático. La atmósfera dramática se encuentra en la afinidad entre la lógica dramática de una obra y la contextualización espacial de tal lógica dramática. Consecuentemente, la atmósfera dramática ofrece las coordenadas sociales propias de una situación dramática para vitalizar el potencial significativo de estas.

Es así como la función de la atmósfera dramática no depende tanto de la fidelidad semiótica con la que se reproduce algún espacio, sino que más bien lo hace de las situaciones y posibilidades dramáticas que puede evocar a través del perfil semiológico de estos espacios. El perfil semiológico de la atmósfera dramática ofrece un bagaje sociocultural a través de la iconicidad²⁰ del espacio social representado, el cual sirve como reactor junto al pretexto dramático para estimular indexicalmente el recorrido de la acción dramática de una obra. Por ejemplo, Fernando De Toro propone que “[l]a indexización del espacio-tiempo comprendida de esta forma permea ciertos textos dramáticos y espectaculares de una forma particular” (111).²¹ El espacio-tiempo (referido a lo largo de esta investigación como cronotopo) ofrece el universo significativo en torno al cual alguna situación dramática encuentra una circunscripción semiológica. La atmósfera es un ícono que representada en a través del lenguaje funge indexicalmente al darle a una obra esa forma particular de la que habla De Toro.

A diferencia del texto teatral donde el espacio es obviamente icónico, el texto dramático apela a la función referencial del lenguaje para que el lector imagine la atmósfera dramática de una obra.²² La clave para distinguir tal atmósfera reside en el hecho de que la

espacialidad del texto dramático, al igual que Ubersfeld lo propone sobre el texto teatral, no es diacrónica, sino que se configura sincrónicamente a partir de la densidad del espacio a lo largo de este. Ubersfeld también observa que a nivel textual la obra no tiene profundidad porque “it does not describe its own spatiality” y además “space is uniquely lacking in the theatrical text” (*Reading* 95). De tal modo, la iconicidad del espacio permite que se evoque la densidad significativa de este sin necesariamente recurrir a una descripción detallada del espacio.²³ Acudir a identificar la densidad del espacio con el fin de revelar la atmósfera dramática de alguna obra implica observar los varios niveles de la función lingüística y cultural de los componentes de la obra. De manera similar a lo que sugiere Jerzy Limon, en su estudio sobre la función del espacio escénico donde propone que “[t]he stage functions as a kit for constructing the imaginary world” (131), los varios niveles de estos elementos lingüísticos y culturales permiten que el lector construya la atmósfera dramática de una obra. Desde las notas del autor, notas didascálicas, asignaciones particulares y características de los personajes, hasta información deducible del diálogo, entre otros, sirven para distinguir el marco que le da lugar a un conflicto dramático.²⁴ Las propuestas teóricas sobre el espacio en el teatro convergen en la idea de que el paradigma espacial de un texto teatral—y texto dramático—se puede distinguir concomitantemente a través de la información explícita en las didascálicas como lo inferido de las evocaciones espaciales en el diálogo de los personajes.²⁵

En algunas de las propuestas teóricas más recientes, la dimensión ideológica y cultural toma mayor importancia como elemento indispensable en el entendimiento de la función del espacio en el teatro. Como tal, la relación entre las letras y la espacialidad se puede inferir de Philip Sheldrake, para quien el significado de un lugar depende de una

narrativa que le confiere un sentido de identidad y que recíprocamente los lugares “lend structure, context and vividness to narratives, it is stories, whether fictional o biographical, which give shape to place” (17). Asimismo, sobre la espacialidad, Sheldrake sostiene que esta no es un simple arreglo físico de las cosas “but also spatial patterns of social action and routine, and historical conceptions of the world” (21). En este sentido, la atmósfera es un aura social—por ello ideológico—que se traspasa a la relación dramática de los personajes y demás componentes de una obra. La atmósfera dramática es una entidad propia que permea a lo largo de la obra, como si esta fuera el espectro o acumulado simbólico que acompaña el recorrido de la acción dramática.

A lo largo de esta investigación se propone que el barrio como atmósfera dramática parte de lo que se puede entender como el paradigma espacial del barrio en el drama chicano porque a lo largo de la conciencia espacial chicana el barrio es un ícono cultural de la lucha entre la muerte y vitalidad social a través de la supresión y aserción espacial. En esta lógica, la barrioización y barriología²⁶ no solo son fenómenos de la producción social del espacio, sino que también son tropos culturales que se transfieren a las representaciones del barrio y en la conciencia espacial chicana. En el texto dramático, la iconicidad del barrio ofrece una estampa sociocultural que resulta en la atmósfera dramática de numerosas obras chicanas, en la cual el diálogo (sistema de signos) encuentra su marco referencial tras las particularidades culturales entre la representación y representatividad del barrio.²⁷ Según De Toro, “la semejanza entre el signo icónico y el objeto que este representa queda asegurada por el espacio cultural de donde procede ese tipo de iconización. [...] Representar icónicamente un objeto ‘significa entonces, transcribir según convenciones gráficas (u otras) las propiedades culturales que lo son

atribuidas. Una cultura define sus objetos al referirse a ciertos códigos de reconocimiento que selecciona los rasgos pertinentes y característicos del contenido” (104).²⁸ En cuestión del texto dramático, la iconicidad de la atmósfera dramática parte desde la función del espacio concomitantemente como significante y marco significativo de una obra. De tal modo, el teatro no solo se nutre de y contribuye temáticamente a las dimensiones espaciales chicanas, la espacialidad también contribuye elementos fundamentales en el sustento realista de los diálogos y el flujo de la acción dramática.

En esta función icónica, el barrio es un espacio social en común que ofrece una atmósfera dialéctica apta para el drama. El barrio no solo es un espacio social donde ha acontecido el diario vivir y gran parte de la historia chicana, sino que en la atmósfera del barrio también se da una situación existencial donde numerosas veces la vida toma dimensiones sísificas como una trampa sin salida. El barrio es el producto de mecanismos sociales de desplazamiento espacial, económico y político. Simultáneamente, el barrio también encarna el impulso por preservar la vitalidad cultural y social. A través de sus representaciones barriológicas, el barrio tanto epitomiza el desplazamiento y marginalización histórica del chicano, como ilustra la solidificación colectiva en la persistencia y resistencia a y desde los márgenes.²⁹ El barrio implica un estilo de vida estoico y recursivo que se asocia con la vitalidad y potencial creativo de la comunidad chicana. Este ambiente de lucha ofrece el contexto social de los dramas, un ambiente donde se da un choque entre las aspiraciones de los personajes y la represión violenta de fuerzas internas y externas.³⁰ Consecuentemente, la dialéctica entre barriozación y barriología es el marco referencial de la atmósfera dramática de numerosas obras que toman lugar en el barrio. De tal modo, en el andamiaje de la espacialidad chicana, la representación del barrio

conlleva tanto un valor estético como uno cultural donde permean dimensiones sociopolíticas de la historia de producción del espacio social. Más bien, la iconicidad del barrio como signo de la dialéctica existencial del chicano está configurada por los antecedentes socioespaciales del barrio en el marco de la topología estadounidense y el marco conceptual de la conciencia espacial chicana que evoluciona a partir del Movimiento Chicano.

El barrio sal si puedes: Trampa sin salida

Si bien el barrio es un t(r)opo de la querencia chicana, este también es un espacio de dimensiones sociales trágicas muy claramente marcadas tanto en la conciencia espacial chicana y en el imaginario del espacio social estadounidense. En *Trampa sin salida* de Jaime Verdugo, los personajes viven en un barrio donde todo esfuerzo por escapar de su ambiente de injusticia parece estar destinado a fracasar. El mismo título de la obra hace referencia a la terminante condición social impuesta espacialmente sobre el chicano a través del barrio. *Trampa sin salida* muestra la simultaneidad de desesperanza y esperanza que experimentan los habitantes del barrio, en un ambiente que puede ser crudamente cruel e inesperadamente afable. La dialéctica socioespacial que brinda el barrio ofrece un ambiente de conflicto entre muerte y vitalidad social en la que se forja la atmósfera dramática de *Trampa sin salida*.

Producida por El Teatro de la Esperanza justo en el auge del teatro y del Movimiento Chicano, *Trampa sin salida* dramatiza lo que se percibía como las dos únicas opciones con las que contaba la juventud chicana en los barrios: 1) ser consumidos por la violencia interna y externa al barrio; 2) protestar la violencia y muerte a la que se

predestinaba el barrio y sus habitantes bajo la topología colonial estadounidense. La acción se desenvuelve a través del recorrido dramático del protagonista, Little Ray, y su amigo Jesse, dos pachucos quienes se encuentran cada uno ante una de las dos opciones en la dialéctica del barrio. A través de su adherencia al Movimiento Chicano, Ray sobrevive la violencia a la que está expuesto como residente del barrio. Por otro lado, Jesse es víctima de la violencia sistematizada contra el barrio y sus habitantes. Jesse es falsamente acusado de un robo de joyas, lo cual lleva a su aprensión y tortura a manos de la policía. La aprensión de Jesse sirve como uno de los motivos que empujan a Ray a encausarse hacia el destino de redención y reconciliación. La supervivencia de Ray queda sugerida cuando se da una tregua de paz entre él y Johnny, quien es era el némesis de Ray con un conflicto a muerte: “They start to threaten each other with their knives. Just as they are about to get into it—a chicana in the audience gets up from her seat and yells to them. She does not wear a mask” (Verdugo 23). La intervención de la chicana representa la intervención del Movimiento Chicano como fuente de esperanza para combatir la raíz del malestar de violencia y empobrecimiento que aqueja a los personajes y que nutre las dimensiones trágicas del barrio. Ray, Johnny y la chicana unen esfuerzos para buscar a Jesse, pero esto resulta inútil puesto que la policía niega tener registro de su detención. Al final, la policía tortura y asesina a Jesse, quien muere en la celda de detención. La obra culmina cuando Ray está leyendo el reporte del periódico que mal informa al público sobre el supuesto suicidio de Jesse, demostrando así la corrupción y violencia sistematizada que nutre la predestinada muerte social del barrio, ergo del chicano.

A primera vista el barrio parece tener un papel meramente decorativo porque solo se describe en las acotaciones iniciales de la obra. Asimismo, en las indicaciones para su

escenificación se sugiere que “no set props are necessary” (15), lo que implica que existe una idea compartida, en común, entre el receptor y el emisor cuando se emplea el significante barrio. Aunque se dan algunas sugerencias, lo que resalta es la recomendación del uso del escenario como si fuese una línea de ensamblaje por donde pasan los personajes sin poder desprenderse o escapar, como una calle de un solo sentido, ergo “[t]he street is the Trampa sin salida” (15). La breve descripción escénica confirma que existe una función icónica del barrio donde, al nombrarse, este evoca una estampa social que le da significado al conflicto dramático a través de la tensión socioespacial que representa el barrio. Las observaciones de Francisco Lomelí sobre el barrio como tropo en la poesía son también aplicables a la función atmosférica del barrio en el drama chicano:

“the barrio as one of the central motifs of movement poetry, came to symbolize everything Chicanos had suffered and every reason why they had persevered; it denoted in clear sociological terms the inhuman conditions as well as embodied a justification for their struggle. The barrio at this time represented the underlying constant in practically all Chicano poetry for it brought to bear the most identifiable referents in Chicano experience. It’s characterization might not have been explicitly associated with a ‘prison’ but it inevitably alluded to a space of enormous confinement and enclosure with vestiges of a human dumping ground, or, it was simply a home”. (“Contemporary” 94)

A lo largo de la literatura chicana, la iconicidad del barrio ha evocado un ambiente simultáneamente trágico y topofílico donde el chicano encuentra la motivación para revelarse contra la condena socioespacial impuesta por su posicionamiento en la topología dominante. El barrio es un locus desde el cuál la comunidad chicana se redefine

socialmente como un acto de autonomía y dignidad humana. En el desarrollo dramático de Ray queda plasmada el impulso de supervivencia y la voluntad del ser humano para negociar con las circunstancias impuestas por fuerzas exteriores y superiores a las del individuo. En este sentido, la atmósfera dramática de *Trampa sin salida* ofrece el choque entre dos fuerzas socialmente comunales, la designación socioespacial del chicano a través de la barrioización y la resistencia social a través de la barriología.

Ahora bien, la atmósfera dramática de la obra no solo se conforma de la descripción espacial del barrio, más bien esta es el ambiente social evocado por la relación entre espacio e individuo que le da lugar al conflicto dramático de los personajes. El barrio como ambiente social queda reflejado en la producción sistematizada de estos como espacios sociales y la eventual canalización de la comunidad chicana a la marginalidad social de estos espacios. Según Clara Irazábal y Ramzi Farhat, con la culminación de la Segunda Guerra Mundial y la aceleración de la urbanización estadounidense se da la criminalización de la pobreza que “facilitated the social construction of the barrio as an enclave of poverty and crime, with the associated prejudices against Latinos and immigrants as underserving poor” (214). Tal cual, agregado a la atmósfera de violencia, Ray y Jesse están desempleados y sin ninguna manera real de sobresalir económicamente para poder mejorar su situación:

He [RAY] starts back and then freezes.

Different persons pop in yelling at him—or voices are Heard from back-stage: “damn Mexican, thought I was going to hire you”; “damn Mexican,” “dirty Mex,” Etc. Then they exit immediately—all this time RAY is frozen.

RAY: (He becomes unfrozen—to the audience) Shit, man! Everybody keeps looking at me. (Right at someone in the audience) What the fuck are you looking at me for? I’m of flesh and bones like everyone of you... (to the same person)... órale, no se escame ése... Man all those jobs I went to, I know I could do well—but the didn’t even listen to me, they just said NO. Y lo mucho que necesito un jale. If it was possible I would stay home. (To

the audience) What can I do? Can you help me? (Practically pleading) I'll do anything. Can you?... Well, at least you dind't run me off like the other vatos. (18)

En esta escena se puede evidenciar que la proletarización del chicano está acompañada de un desprecio violento por la mexicanidad. De tal manera, el paralelismo entre la barrioización como violencia espacial y el desprecio violento de la mexicanidad que experimenta Ray es entendible como la relación diacrónica entre la construcción de los espacios y el posicionamiento social de sus habitantes.³¹ La experiencia de Ray muestra que el barrio tiene un perfil trágico ya que como ambiente social este ata a los individuos a un ciclo de violencia y proletarización inherente en la producción social del barrio. La violencia a la que están expuestos los habitantes del barrio epitomiza la violencia sistematizada con la que a través de la urbanización estadounidense se marginalizó socioespacialmente al chicano.

Asimismo, desde el vamos, la obra muestra que los personajes tienen la impresión de estar atrapados a un ciclo de destrucción que rebasa su propia voluntad. Por ejemplo, al comienzo de la obra Ray se demuestra pesimista ante su posibilidad de darle un giro positivo a su vida. Aunque intenta mejorar su situación social, sobre todo porque su madre le pide que ya no se meta en problemas, el protagonista parece ser prisionero de una fuerza gravitacional que no le permite liberarse de la violencia y empobrecimiento que amenazan con conducirlo hacia su propia destrucción.

RAY: No, mamá, I don't fight, I just...

MOTHER: Ya no te juntes con esa bola de pachucos.

RAY: Es que no puedo hacer nada amá. Everytime I pull out algo pasa and there I am back into trouble.

MOTHER: (A little upset) ¿Cómo? ¿Qué?

RAY: Pues es como si estuviera en una trampa sin salida. ¿Te acuerdas aquella vez que te prometí que ya no me iba a juntar con mis amigos?

MOTHER: Sí, pero el siguiente día veniste de la escuela todo lleno de sangre.

RAY: Pero that wasn't the vatos amá, fue la policía. (16)

A lo largo de la obra, Ray se encuentra con el dilema de no decepcionar a su madre siendo que socialmente está atado a un camino de destrucción. El recorrido dramático de Ray está acompañado por un sentido de incapacidad en el que se distinguen los rasgos trágicos que ofrece el barrio como atmósfera dramática. De igual manera como lo expresa ante su madre, Ray le comenta a Jesse de que ya está cansado del ciclo de violencia en el que se encuentra y que se siente desesperado por no saber escapar de ello:

RAY: The problem is that it's not a question of wanting to pull out or not, pero a question wheter we could find a way out.

JESSE: Pos I think I know—I know where it's at this time man. (Slapping hands with Ray) Yea—man I know where it's at. (Very sure of himself) Join the Army!

RAY: What? You must be crazy.

JESSE: Yea man! They'll take us.

RAY: Sure they'll take us—that's where they want us. In Nam, peleando en las líneas para que no volvamos y para ayudarles a proteger su economía, para que ganan más dinero y mandan sus quetes a la luna. Mientras aquí habemos unos que se mueren de hambre. (To the audience) Man did you know that there are people here that are barely eating enough to keep them alive? Yea man—no tienen que comer—here in the US in 1972. Hard to grab huh, well open your eyes! (21)

Entre las líneas de esta conversación, Jesse demuestra estar condicionado a un ciclo de violencia porque trágicamente concibe en la militar su única salida sin darse cuenta que siendo otro camino de igual manera lo lleva hacia la fatalidad del mismo destino. No obstante, Ray hace un paralelo entre la violencia sistemática vivida en el barrio y aquella experimentada en los campos de batalla de Vietnam donde el chicano habría sido carne de cañón. Más aún, las palabras de Ray revelan el motivo didáctico de la obra, que intenta crear conciencia de que el barrio es un campo de batalla donde se efectúa la opresión colonial de la topología estadounidense. En este sentido, la propuesta ética de la obra es que la incapacidad social que experimenta Ray está fundada en el bagaje de criminalización

y empobrecimiento en la producción sistematizada del barrio. Por ello, el diálogo entre Ray y Jesse los llevaría a pensar en su posible adherencia al Movimiento Chicano como la única esperanza para poder salir del ciclo de violencia en el que se encuentran.

En la lógica de la conciencia espacial de los movimientos de empoderamiento étnico, como el Movimiento Chicano, la producción social del barrio es paralela al posicionamiento colonial del chicano bajo una dinámica de colonialismo interno.³² Ramón A. Gutiérrez sugiere que el concepto de colonialismo interno surge “out of the brutal urban conditions minorities faced in the United States” (“Internal” 284)³³ ofreciendo una teoría con la cual las comunidades minoritarias podían explicar “their territorial concentration, spatial segregation, external administration, the disparity between their legal citizenship and *de facto* second-class standing, their brutalization by the police, and the toxic effects of racism in their lives” (282). De tal modo, el perfil semiológico del barrio como atmósfera dramática parte de su relación externa a la historia de la producción social de este como un espacio en la topología colonial estadounidense. En este entendimiento, el barrio es una trampa sin salida porque asigna a sus habitantes un estatus de ciudadanos de segunda clase, que en la lógica colonial sirven como fuerza laboral tanto en la producción mercantil como en las guerras que mantienen la hegemonía económica del imperio colonizador.

Siguiendo el bosquejo de la conciencia espacial chicana del capítulo tres de esta disertación, el barrio también es un espacio clave en la aserción de la dignidad ontológica y vitalidad social del chicano. Conforme a ello, *Trampa sin salida* propone revertir la violencia que plaga al barrio a través de la militancia de los habitantes del barrio, sobre todo de los jóvenes, en el Movimiento Chicano.³⁴ En este entendimiento, el barrio es un campo de batalla donde chocan las fuerzas normativas de la topología dominante y la

ideología de autodeterminación de la conciencia espacial chicana. Por un lado, la condición precaria del barrio es el producto de la violencia sistemática en la marginalización espacial del chicano a través de la barrioización, por otro lado, la promoción de una aproximación más armónica hacia el barrio está informada por los impulsos barriológicos de la conciencia espacial chicana. Según Armando Navarro, “[t]he viability of community control as a political mechanism was facilitated by the emergence of the Civil Rights Movement and the New Left during the late 1950s” (4). Empero, Irazábal y Farhat nos recuerdan que “[a]lso prevalent during this period was the abuse of policing authority” que pugnaban por mantener el estatus quo del barrio (212).³⁵ Sin embargo, en su estudio sobre *Con safos*, la revista originada en el barrio y una de las primeras muestras de barriología, Borowsky Junge propone que:

the difference that began taking place in the later half of the 1960s was the grand scope of participation and the coming together in unity of diverse factions of the barrios that had begun to see that the problems and challenges they were facing were not unique to their particular faction but were widespread and affecting all of them exactly because they were Chicanos living in barrios. (17)

De forma paralela al perfil poético del barrio propuesto por Lomelí, la atmósfera dramática en *Trampa sin salida* revela que el entorno espacial al que están sujetos los personajes es indispensable tanto para su bienestar como para su potencial fallecimiento. El barrio simultáneamente es un espacio condenado a la muerte social como una fuente de esperanza para la vitalidad social del chicano; o sea, la dialéctica del barrio. De tal modo, el barrio pasa a ser un lugar de empoderamiento social que evoca la capacidad y motivo de supervivencia del chicano a partir de la toma de conciencia de su posicionamiento social

como ciudadanos de segunda clase y el afán de revertir su situación por medio de la autodeterminación comunitaria promovida por el Movimiento Chicano. Como atmósfera dramática, el barrio ofrece un ambiente que concomitantemente posiciona social y ontológicamente al chicano frente al espejo de su propia muerte y vitalidad social.

Particularmente en *Trampa sin salida*, Ray y Jesse encarnan la dialéctica de la atmósfera dramática de la obra. Los dos personajes no solo se encuentran con esta dialéctica, sino que en ellos también se representa la bifurcación del destino social del barrio propuesta desde el paradigma de resistencia del Movimiento Chicano. Mientras que en la toma de conciencia de Ray se da una situación ideal a partir de la injerencia del Movimiento Chicano, la muerte social a la que está condenado el barrio y sus habitantes sin la intervención del Movimiento Chicano queda reflejada en el asesinato de Jesse.

He kicks and beats him in slow motion, with accompanying drum beats— heavy rhythm. This goes on for some time then they all freeze. Jesse is on the floor. Ray comes in S.L. and remains on the left side of the stage.

RAY: Fui to the police station—they won't let me see him. Tampoco me dicen qué son los charges. I don't know what to do. I've been going for three days now and they won't tell me anything. (He Freezes with his face looking towards the audience—as action resumes at that end of the stage).

PIG #1: You stubborn Mexican—where did you hide them?

JESSE: (Barely talking) I didn't steal them.

PIG #1: God damn, greaser—spit it out!! (Jesse spits at his face) Son of a bitch!

Spit it out!!

Jesse doesn't spit it out. Instead, blood pours from his head and mouth. (24-25)

Eventualmente, Jesse muere en su celda, pero ni en la muerte puede escapar de la violencia sistemática a la que son sometidos los cuerpos de color. La obra culmina en la imagen de Ray leyendo en el periódico una nota que encubre el asesinato de Jesse por medio de una narrativa de criminalización ya que se relata que Jesse se suicidó por no querer confrontar los cargos que le adjudicó la policía. No obstante, Ray revela que el informe del periódico

es falso porque se dice que la evidencia del robo se encontraba en el automóvil de Jesse, pero él “ni tenía carro” (25).³⁶ A comparación con el asesinato de Jesse, Ray encuentra esperanzas de vida al unirse al Movimiento Chicano. Esto queda reflejado no solo en el hecho de que Ray no muere al final de la obra, sino que invierte su enemistad con Johnny por medio del carnalismo que promovía el Movimiento.³⁷

JOHNNY: He probably wasn't doing anything, ése.

RAY: You know man, I don't think he did anything. We just decided to get involved en el Movimiento and now this happens!

CHICANA: Pos what are we gonna do now? (TO JOHNNY) Will you help us Johnny?

JOHNNY: Sirol, man! Ahora we'll show the pigs que sí somos carnales! (Offers hand to Ray. They do Chicano hand shake). (24)

Si la muerte de Jesse es un acto trágico que muestra el posicionamiento social del chicano bajo la topología estadounidense, la reconciliación de Ray con Johnny es un acto que forja la esperanza de revertir la situación marginal del chicano. Aunque la violencia que experimentan los personajes proviene de fuerzas a la vez internas como externas (e.g., la policía, las pandillas o la violencia verbal), esta está enraizada en el origen del barrio como un espacio marginal en la topología colonial estadounidense. Ray y Jesse epitomizan la disputa socioespacial vivida en el barrio al mostrar que la fuerza de la voluntad individual es intrascendente frente a la imposición prescriptiva del este bajo la topología colonia estadounidense y que, solo a través del esfuerzo colectivo del Movimiento, el barrio podrá convertirse en el locus del florecimiento cultural y social del chicano. De tal modo, el barrio es un espacio disputado entre las fuerzas de la topología dominante y la conceptualización alternativa de la conciencia espacial chicana.

El barrio como atmósfera dramática en *Trampa sin salida* tanto contribuye al bagaje ideológico de la obra como influye significativamente a sus dimensiones dramáticas. Como

tal, el conflicto dramático de esta se da a través de la tensión entre la muerte social del chicano bajo la topología colonial estadounidense y la esperanza en el empoderamiento y vitalidad social promovidos por el Movimiento Chicano. Ideológicamente, la obra funge un propósito didáctico demostrado en el porvenir tanto de Ray como de Jesse. La obra sugiere que la violencia que experimentan Ray y Jesse es el producto de la sistematizada marginalidad socioespacial del chicano, revelando en el asesinato de Jesse lo que sería su destino si no toma conciencia con respecto a la barrioización. Por otro lado, en la experiencia de Ray queda reflejada la dimensión barriológica de la conciencia espacial chicana porque a través de su toma de conciencia Ray sobrevive la violencia y simbólicamente al reconciliarse con Johnny se reconcilia con el barrio. En este sentido, el barrio ofrece un ambiente de tensión y de conflicto a partir de la dialéctica social entre barrioización y barriología, el cual permea el perfil del barrio en su función como atmósfera dramática.

Smile now and cry later: Water and Power

A lo largo de la experiencia urbana, los barrios son elementos indispensables en la organizada fragmentación socioespacial de las ciudades. Mientras que barrio no es una voz exclusivamente chicana, la voz barrio connota una particularidad en la conciencia espacial chicana como una dialéctica entre vida y muerte social. Enraizado en el racismo de la producción socioespacial de la topología colonial estadounidense, con el florecimiento del Movimiento Chicano, el barrio se transforma en una trinchera sociocultural desde donde se efectúa la lucha entre las predeterminaciones coloniales y las ideologías de autodeterminación del Movimiento. Empero, la institucionalización de la lucha por los

derechos civiles estimuló y permitió la movilidad social del chicano. Tras ello el chicano incursiona en espacios sociales de los que anteriormente estaban excluidos (e.g., educación, política, trabajo no manual o cuello blanco y corbata). Consecuentemente, la espacialidad chicana ya no quedó restringida a la segregación impuesta a través de la barrioización, pero esta continuó como una práctica de la urbanización estadounidense y como realidad para la mayoría de la comunidad chicana. En este contexto, *Water and Power* (2009) dramatiza la historia de dos hermanos destinados a ser el orgullo de uno de los barrios más icónicos, el este de Los Angeles, pero que en lugar de ello se encuentran con un destino trágico siendo víctimas de su propia ambición e ingenuidad política en un ambiente de corrupción inherente en la constitución de la ciudad.

Los hermanos García reciben el apodo de Water (Gilbert-Gibby) y Power (Gabriel-Gabby) en honor al trabajo de su padre, Asunción García, quien trabajaba para el departamento de utilidades de Los Angeles, The Los Angeles Department of Water & Power (DWP). No obstante, los apelativos tienen un significado metafórico con base a las características que el padre prefija en el futuro de cada uno de sus hijos. Gilbert es Water porque él es el más perspicaz de los dos hermanos. Water termina siendo un representante político del este de Los Angeles. Gabriel es Power porque es de los dos el más fuerte. Consecuentemente, Power se convierte en policía de la ciudad. El conflicto dramático gira en torno a la corrupción en la que se ven envueltos los hermanos y la subsecuente lucha por mantenerse vivos y afirmar sus carreras. En lugar de cumplir el llamado heroico que les hace su padre, ambos terminan devorados por la corrupción y violencia que alimenta a la ciudad.³⁸ Como tal, Water y Power no logran ser el orgullo del barrio y quienes decidieran, como lo soñaba el padre, “where the water and the power come and go in this

desert pueblo” (40). Los hermanos caen víctimas de un juego de ajedrez político en el que solo son peones. Cuando un caso de corrupción que propulsara sus carreras regresa del pasado, ambos se dan cuenta que han entrado en un círculo del cual no pueden escapar sin pagar un precio mayor. La obra comienza in medias res, Power se encuentra prófugo, arrinconado en un cuarto de hotel porque la mafia mexicana de Los Angeles y la propia policía están tras su cabeza después de que mató a un miembro de la mafia quien tenía luz verde para asesinar a Water, el fiscal que años atrás lo condenará injustamente a prisión. Water se entera de lo sucedido cuando Norte/Sur, un personaje místico que graba la historia de los hermanos, lo contacta para ponerlo al tanto de que su hermano se encuentra en peligro. A razón de salvar a su hermano sin saber el origen del problema, Water busca la ayuda de Fixer, un inversionista poderoso quien forma parte de la mafia de poder que maneja a la ciudad, suspendido entre la violencia y la corrupción que permiten que nada sea imposible en Los Angeles. La ayuda de Fixer llega a cambio de la interrupción de una propuesta de legislación que promete un millón de árboles para el este de Los Angeles, pero que en su lugar Fixer quiere construir condominios para el mercado hípster que plaga a la ciudad; la propuesta interrumpida no solo pretendía mejorar las condiciones espaciales del barrio, sino que era clave para el ascenso político de Water. Al protegerse el uno al otro, los gemelos terminan enredados en una trama que culmina trágicamente con el suicidio de Power, quien se sacrifica por el bienestar del hermano. No obstante, Water y Power son víctimas de una trampa sin salida, que ontológicamente se puede entender como la dualidad de fuerzas opuestas que se interponen para crear un balance universal—se podría pensar en la fricción de opuestos que da la chispa de la vida—y que socialmente es sugerente del choque entre las pretensiones y aspiraciones de los seres humanos y el

sistema de poder que determina su viabilidad. Más aún, en el contexto chicano, varios elementos del drama de *Water y Power* son paralelos a la dialéctica espacial del barrio, o la lucha entre la vida y la muerte desde una atmósfera sugerida en la metáfora de la trampa sin salida.

Aunque el enfoque de esta investigación es la presencia del barrio en la obra, la ciudad de Los Angeles—y su historia—también juega un papel importante en la construcción de la atmósfera dramática de esta. El ambiente de la ciudad es típico a la representación monstruosa y hosca con la que es común asociar a las grandes ciudades. Inclusive pareciese que la ciudad fuera el antagonista a lo largo de la obra, como si los personajes gravitaran en torno al apetito de la ciudad, como si alimentaran con sueños quebrantados el motor que le da vida. Tal cual es la relación de los hermanos García con esta. Asimismo, en la descripción poética de Norte/Sur, la ciudad está regida por fuerzas de dimensiones místicas que acechan a la ciudad en espera de sus víctimas, aquellos quienes llegan a creer que pueden estar por encima de “los señores de la muerte” que comandan la ciudad:

The Lords of Death like to punish us when we reach too high. What goes up must come down. Day/night. Good/evil. Life and death. Smile now, cry later. 18 with a bullet. North. South. Norte/Sur. Water and Power, torn together in that space between the Thunder and the Lightning where so much can happen, or nothing at all. [...] I think the Lords of Death are fucking with us right now. They like to throw us in the Dark House. (8)

“Los señores de la muerte” son todos aquellos involucrados en la propagación de la violencia, sobre todo entre la policía y las pandillas. Se podría pensar que los señores de la muerte representan a la mafia mexicana que está tras la cabeza de Power, pero ya que el poder de la ciudad es igualmente mafioso, la distinción entre unos y otros no es muy clara. Por lo tanto, los señores de la muerte son quienes toman las decisiones en el porvenir de la

ciudad y sus habitantes.³⁹ El fatalismo de la obra no solo está inferido a través de lo que representan los dioses de la muerte, las referencias a íconos fatalistas de la vida en el barrio, como *smile now, cry later* o la canción de Pete Wingfield, “18 with a bullet”⁴⁰ también indican que la atmósfera del barrio es una dialéctica entre vida y muerte. En este ambiente nace la historia de Gibby (Water) y Gabby (Power), cuando eran niños y su padre los comandó a ser el orgullo del barrio por medio de su injerencia en el poder política de la ciudad.

FATHER: Uh huh, and the rushing waters turn the giant turbines and that’s how we make the power that runs the city. And if you listen carefully, you can hear those turbines spinning under the earth. They never stop *mijo*, always moving like an octopus, feeding the city because she never stops eating like a monster. Listen carefully, *mijo*.

(Gabby takes an impatient beat, his head moving like an inquisitive puppy as Dad makes arm motions to help Gabby imagine.)

GABBY: Can’t hear a thing pop.

FATHER: Get on the floor there, put your ear on the ground just like an Indian. Go on son.

(Gabby happily squirms on the floor.)

FATHER: *Calmate*.

(Gabby settles down)

FATHER: Listen real hard *mijo*. Listen real close.

GABBY: I CAN’T HEAR A THING!!!

(Father goes down on one knee to calm Gabby and get him to listen more carefully.)

FATHER: Shhh.

GABBY: Wait a sec, wait a gosh darn second pop, hold on.

(Gabby is really paying attention now.)

FATHER: Listen *mijo*, listen.

(We hear the lowest, deepest rumble like that of a tremor but more harmonic, churning as it moves through the house and it’s gone, Gabby jumps up like a cat.)

GABBY: I Heard it! I Heard it! Dad I Heard it, I heard the monster. (39)

La ilusión del padre era que sus hijos continuaran moviéndose socialmente tanto para el provecho de ellos como para el beneficio de su gente. De tal modo, el padre tenía previsto que sus hijos iban a gobernar “the greater Los Angeles for the poor people” (40). El

padre habría sido quien emprendiera esta movilidad social al haber acompañado a Cesar Chávez en la lucha sindicalista y eventualmente haber logrado un trabajo con la DVP indispensable en la fundación de Los Angeles. No obstante, en el sentido más clásico de la tragedia, estos personajes estaban predestinados a encontrar su destrucción en el propio llamado a su heroísmo porque serían ellos quienes alimentarían con sus sueños rotos el apetito monstruoso de la ciudad. Water y Power logran incursionarse en la elite y mafia política de la ciudad, pero el precio a pagar en esta trampa sin salida es la vida de Power y la traición al barrio de Water.⁴¹

Debido a que el panorama espacial de la obra se esparce a lo largo de la ciudad, varias de las zonas que conforman la unión fragmentada del perfil urbano de Los Angeles se mencionan con brevedad como para ofrecer una cartografía decorativa del drama.⁴² A pesar de que la acción dramática acontece fuera del este de Los Angeles, el barrio tiene una presencia primordial en las dimensiones dramáticas de la obra. La división espacial entre el barrio del este de Los Angeles y el resto de la ciudad es central para el conflicto dramático de esta. Por ejemplo, Power lleva a cabo el asesinato de quien estaba destinado a matar a Water en el este de Los Angeles (25). Asimismo, a lo largo de la obra hay varios momentos retrospectivos donde se observa a Water y Power interaccionar con su padre cuando eran niños y vivían en el barrio. Estas escenas retrospectivas van forjando la identidad de los personajes con relación a su conexión espacial con la ciudad, o sea, con el este de Los Angeles. Una de estas escenas es primordial para revelar la dialéctica pugilística del barrio. La atmósfera del barrio queda claramente sugerida en el simbolismo del boxeo con el que se asocia al barrio y con el que el padre de Water y Power socializa a sus hijos desde la infancia.

FATHER: Did you knock the shit out of your brother like I told you *mijo*?
 (The boy shrugs)
 FATHER: Where is he?
 GIBBY: In the room crying like a little pussy.
 FATHER: Por qué mijo? Why is he crying?
 GIBBY: Because I hit him
 FATHER: With a hook or an uppercut?
 GIBBY: With a flurry of jabs!
 FATHER: Atta boy.
 (Gibby strikes a Pachuco pose.)
 GIBBY: Just call me Golden Gloves ese!
 (Father smacks him upside the head)
 [...]
 FATHER: And my little *vatos* were born between the...
 FATHER/GIBBY: ...the lightening and thunder!
 GIBBY: Wait a minute. Dad?
 FATHER: Sí?
 GIBBY: Am I supposed to look after Gabby or beat him up?
 FATHER: Both.
 GIBBY: At the same time?
 FATHER: Shut up mijo. Lookie, here's the plan: You and I will secretly tuff'n him up. And before you know it, he'll clobber your cabeza like Archie Moore and you won't even know what hit you. Just like the Mongoose!
 (Gibby and Dad "slow motion boxers" with the Mongoose punch.)
 And you will pick yourself up off that canvas and look at your brother in the eyes and you will have new respect for him! Vale la pena! And then my boys will be the Twin Mirrors of Eastside Toughness. And people will have to respect you or else. (23-24)

La atmósfera dramática del barrio precisamente ofrece este ambiente de contienda donde el boxeo más que ser un deporte es una forma de vida para los habitantes en el barrio— solo basta con pensar en los numerosos pugilistas profesionales que ha surgido de los barrios. Interpretando la niñez de *Water y Power*, ellos son el producto de un ambiente creado y sometido por medio de la violencia sistemática con la que se crea el espacio social del barrio y la asignación de sus habitantes como ciudadanos de segunda clase. El ambiente de amenaza y destrucción que se da a lo ancho de la ciudad ofrece una atmósfera trágica referente al enfrentamiento entre la vida y muerte con la que se asocia dramáticamente al barrio.

Más allá de que el conflicto dramático está ambientalizado en la dialéctica del barrio, la producción social del espacio aparece como uno de los temas explícitos en el drama de los dos hermanos. La marginalización sistematizada del chicano, tanto social como espacialmente, nutre la atmósfera dramática de la obra ya que se sacrifica la propuesta de ley que crearía un parque de 40 acres en el este de Los Angeles. Si bien la mayor parte de la acción dramática no toma lugar en el barrio, este otorga dimensiones significativas al conflicto dramático enraizados en la dialéctica entre barrioización y barriología. Por un lado, la barriología está sugerida en el noble propósito que el padre impone sobre los hermanos García, quienes estaban destinados a servir y proteger los intereses de la comunidad del este de Los Angeles, pero, por otro lado, ellos fracasan al formar parte del andamiaje de corrupción y violencia en el que se sustenta la ciudad y tras el cual se ha sostenido la dinámica de barrioización de espacios como el este de Los Angeles.⁴³ En este sentido, no solo los hermanos fallan al no cumplir su destino, sino que el barrio y sus habitantes también habrían de sufrir las consecuencias.

WATER: I believe what dad expected of us. And, this is *not* what he wanted, Gabe.

POWER: I honestly don't remember what that was anymore.

WATER: He wanted us to be *those* men Gabe.

POWER: What men?

WATER: Those big guys, man. Standing tall in their fine black shoes. God dammit, Gabe. Straight shooters, bro. Walking the line. Spit shined Garcías. The pride of East Los *ese*, champions of the little guy.

Warriors groomed like *gallos* by Henry and the Old Man, handpicked from a crowded field by the Berman Brothers themselves, with full blessings from Richard *and* Gloria. The Machine. The people who helped you get into the Academy.

WATER: (cont.) Do you remember them lieutenant? Dad's Eastside supers stars who would never ever forget the people in the housing projects. Yet tonight the García brothers do not hear you poor people. We do not protect you and we sure the fuck do not serve you because the bro's are in this fucked up room of yours and the shiny blacks shoes our father broke his back to give us are soiled and scuffed. And we will be way off the mark now. Thanks once again to your major lack of judgment, lieutenant. (36)

Aunque Water acusa a Power de ser el culpable del arrinconamiento en el que se encuentran, la situación es el producto de un acto de corrupción que tiempo atrás le permitiera a Water escalar posiciones políticas para llegar a su puesto actual. La traición al barrio de Water y Power parece inevitable porque para sobrevivir en el andamiaje de poder, los hermanos tienen que formar parte de un sistema de corrupción inherente en la urbanización de la ciudad. Mientras que en su papel de policía corrupto Power se vuelve cómplice de la violencia que afecta al barrio, Water se muestra dispuesto a contribuir a la injusticia ambiental del este de Los Angeles con tal de salvar a su hermano.⁴⁴

FIXER: All in all I'd say a very productive evening. Good work son.

WATER: Fuck the whores of this town.

FIXER: (almost sweet) But you are one of us. You know Rabbi Learner says we must all endeavor to be happy, it is our responsibility, takes real effort though. I don't like a Young man who does not dream. The City still needs your dreams kid. She hungers for them.

(Water drinks directly from the white wine bottle.)

(There is another thunder.)

FIXER: Your Mezuzah story. The late, great, Honorable Edward R. Roybal told that story much better, rest in peace.

(FIXER crosses himself.)

FIXER: He told it much better because it was his story. Not yours. As hard as you try champ I just don't see a *Yamulka* on your Brown head.

Alas, the hour is late, we forget things. I used to deliver the Herald Examiner in City Terrace at this exact time. Lord I've been on these old tires all day. I usually enjoy a foot massage in tepid water about this time but my masseuse has retired for the night sadly.

(The Deer Dancer/Bus Boy returns with a small wash basin. Water rises from his chair as El Ministro moves the table away.)

FIXER: Would you wash my feet in warm salted water, Water?

WATER: That's hilarious.

FIXER: I need for you to wash my feet in warm salted water.

WATER: The fuck you say...

(The Antler/Bus Boy places a foot towel on the floor for the Fixer and pours warm water and then the salt.)

FIXER: Water and Power. Power and Water, they thought they were real Princes of the City, the Dukes of Earl, but they're still just snot-nosed Mexican kids from the eastside dripping down daddies' leg. (49-50)

La interacción entre Water y Fixer deja en claro que los hermanos García no tienen poder real en la ciudad, sino que más bien están jugando un juego al que han llegado con desventaja. De tal modo, ya que existe una relación intrínseca entre el posicionamiento social de los individuos y el espacio social que habitan, para la mafia de la ciudad Water y Power no dejan de ser más que dos miembros del barrio atrapados por su propia ambición e ingenuidad política. Las pretensiones de los hermanos García se encuentran con la figura paternalista y chauvinista de Fixer, quien les recuerda que la ciudad es un mundo comandado por fuerzas e intereses que rebasan el andamiaje político del cual los hermanos son parte. Más aún, la experiencia de Water y Power resulta reveladora de la dinámica de explotación con la mafia política, encarnada en Fixer, ceba su poder con la explotación de los barrios y alimentándose de los sueños rotos de aquellos quienes, como los protagonistas, entran al sistema a ser peones de ajedrez en las manos del interés de quienes realmente tienen el poder. La pretenciosa superioridad de Fixer sobre Water simboliza la barrioización y el subsecuente trato interno-colonial con el que se ha tratado a sus habitantes.

Con relación a esta dimensión sociopolítica de la obra, la ilusión del padre es sugerente a la herencia política que se supone los hermanos García estaban heredando del Movimiento Chicano. No solo se hace mención de íconos políticos, como Cesar Chávez y Edward R. Roybal,⁴⁵ sino que el padre pretende que los hijos representen a la gente pobre del barrio con la dignidad y el orgullo cultural que promovía el Movimiento Chicano.⁴⁶ La relación entre empoderamiento político y bienestar espacial ha sido una constante a lo largo de la agenda política chicana.

Effectively propounded was the relation between the displacement of people and the usurpation of their land rights with their deteriorating social, cultural, and political cohesion. Culture and politics were not abstractions; they were related to the economic base of the land. (Gómez-Quiñones 118)

Siguiendo esta línea de pensamiento, con la propuesta legislativa de Water, no solo estaba contribuyendo a su propia ascendencia como político, sino que también estaba dándole continuidad al Movimiento Chicano vía el sueño de su padre. Con la tragedia de Water y Power, la obra también alude al posible fracaso político del Movimiento Chicano por medio de la ingenuidad política de Water y Power quienes son devorados por la corrupción del poder detrás de la ciudad. Tal cual ha sido una de las principales críticas dirigidas a quienes alguna vez participaron en el Movimiento Chicano pero que fueron absorbidos por las mismas instituciones de poder que pretendían desmantelar.⁴⁷

POWER: Cesar who?

WATER: Chavez!

POWER: Fuck Cesar.

WATER: Never say that again, Gabe. We made a promise to Cesar and that is what I gave up tonight for you.

POWER: For you!

WATER: For you, bro! For dad.

POWER: Fuck dad, fuck Cesar, fuck all promises made to anybody anywhere!

(Power raises his pistol toward his brother.)

POWER: And fuck your *De Colores*. Your bagpipes are not my bagpipes.

WATER: Gabby, man, put the gun down bro. Listen to me, please.

POWER: I can't hear you, the bagpipes drown you out.

WATER: Put the gun down.

POWER: You want to hear De Colores? Fine, you sing it. Remind me of that tune, hum a few bars, c'mon bitch sing it! Sing it!

(Power slams the magazine into the revolver. Water goes to his knees. Turbine sounds begin.)

POWER: Sing it motherfucker, sing your goddamn song Cesar!

(Power cocks gun. Water pleads with his brother but struggles to find the words, to make a sound.)

WATER: Please. Gabe.

(Power takes aim.)

WATER: *De Colores, De Colores se visten los campos in la primavera...*
POWER: Yeah, sing it!
WATER: *De Colores, de Colores...*
POWER: Next verse, keep going, come on, sing Cesar, sing!
WATER: ...*los pajarillos...*
POWER: Sing! Sing!
WATER: That's all I know! I don't remember all the words.
POWER: (menacing whisper) You phony Hispanic fuck. You got played tonight.
Beg like a White man.
(Power laughs wildly. Water tackles Power in that moment.) (57-58)

A pesar de que se puede pensar que la obra voltea brevemente con nostalgia hacia las promesas del Movimiento Chicano, la tragedia de Water y Power más bien revela que no existió una transición sustentable entre las políticas de empoderamiento étnico y lo que deviniera en la formalización e institucionalización de tal poder. Lo que pretendía ser una agenda prometedora para el barrio choca en seco con la mafia del poder que ha manejado los intereses de la ciudad y sus habitantes.⁴⁸ Asimismo, que Water no sepa la letra de “De colores” y que Power profane la figura de César Chávez demuestra que los hermanos García están históricamente enajenados de lo que eran las metas y el compromiso del empoderamiento étnico.⁴⁹ Como tal, la disponibilidad de Water para sacrificar el proyecto de financiar un parque con un millón de árboles en el este de Los Angeles muestra que el barrio y sus habitantes son una pieza intercambiable en la dinámica de corrupción en el poder de la ciudad. En el legado de injusticia espacial que se ha dado con la urbanización de Estados Unidos, la barrioización ha sido sinónimo del desplazamiento sociopolítico de la comunidad chicana,⁵⁰ mientras que la barriología ha sido un esfuerzo por resignificar el posicionamiento social del chicano a través de la dignidad espacial del barrio.

Conforme la globalización desata el proceso acelerado de urbanización, la injusticia espacial cada vez cobra mayor importancia como uno de los temas fundamentales para el bienestar actual y la sustentabilidad social del futuro.⁵¹ Sin embargo, para la comunidad

chicana, la barrioización y la barriología son elementos intrínsecos en su experiencia socioespacial como mexicanoamericanos entre las topologías coloniales hispana y estadounidense. Los estragos sociopolíticos de la barrioización son visibles tanto en los elementos temáticos como en la atmósfera dramática de la obra. Por un lado, la tragedia de los hermanos García surge de su posicionamiento social como entenados de la mafia política de la ciudad. Water y Power no dejan de ser dos chicanos del barrio sacrificados por el beneficio de los intereses de quienes comandan la ciudad. En el proceso sistematizado de la barrioización se origina la segregación espacial de la comunidad chicana y la concentración espacial en barrios como el este de Los Angeles designándolos como espacios desechables.⁵²

There is a Street in East LA, a street that separates the City from the County, The Cops from the Sheriffs. Garfield High from Roosevelt High, and there were two little boys who danced beautifully between those two worlds [...]. (Montoya 7)

En el discurso que ha acompañado la historia de la barrioización, la marginalización espacial y la destrucción de estos espacios por intereses económicos, para abrir paso a los proyectos de construcción oficial (e.g., universidades o autopistas) o por intereses privados (e.g., gentrificación y renovación insustentable), requieren una retórica de deshumanización que excuse la destrucción de los barrios sin preocupación por sus habitantes.⁵³ Al igual que sucede con el proyecto del millón de árboles, la reputación de Water y la vida de Power, los cuerpos—individuos y comunidades—de color han sido codificados en el imaginario dominante de la ciudad como socialmente disolutos y prescindibles.⁵⁴ Water y Power se encuentran atrapados entre dos mundos, posicionados justo en la trinchera donde se lleva a cabo la pugna por el porvenir del barrio.

Precisamente, la propuesta legislativa de Water es un acto barriológico porque a través de esta Water pretende mejorar la condición social del barrio. Sin embargo, el andamiaje de poder que ha sido responsable la barrioización del chicano se hace presente a través de Fixer y en su intento por construir condominios en el espacio que estaba designado para ser un parque.

WATER: I have never asked you for anything. And tonight I need a favor.

FIXER: And I need a prison on the Eastside. Does not mean I'm going to get a prison on the Eastside.

WATER: Gloria will never allow that to happen.

FIXER: I need condos on your LA River Green Space Mister Agua, I need live/work lifts, gated communities. Gringo hipsters walking little dogs, storefront galleries with crap-art, a Coffee Bean would be sa-weet! IKEA, East LA!

WATER: We are not having this conversation.

FIXER: We most certainly are.

WATER: Oh, I cannot...look, that land is going Green.

FIXER: Didn't you get enough Greenpeace pussy during the "Heal The Bay" era?

WATER: My Green bill is well on its way to the governor, sir.

FIXER: There are sundry ways a bill can die from committee to Terminator.

WATER: That land has been promised to the people. I gave my word.

FIXER: Nothing is concrete in LA, except the river. (44)

Esta escena no solo revela la criminalización sistematizada del barrio al dejar en claro que Fixer quiere construir una prisión en el este de Los Angeles, sino que también se entrevé en su actitud que el interés económico está por encima de las necesidades sociales del barrio. Para Lefebvre, este fenómeno es parte del proceso por el cual se crea el espacio social urbano, "[i]t is a clash, in other words, between capitalist 'utilizers' and community 'users'" (360). Asimismo, la división socioespacial que produce la barrioización está claramente referida cuando Fixer asegura que lo único concreto en Los Angeles es la marca geográfica que separa al barrio del resto de la ciudad. Con esta separación espacial también se demarcó la división social que designa a la mexicanidad como ciudadanos de segunda clase. Según Irazábal y Farhat, "[t]he LA River, now a barrier made of concrete, served to

segregate further Latino barrios from the downtown and upper-scale western side of the metropolis” (214). Más aún, en *Latino Metropolis* (2000), Victor M. Valle y Rodolfo D. Torres sostienen que “the political and economic elites of Los Angeles early on decided to sacrifice the eastern hemisphere of the city and county to the demands of industrial production, while everything west of the city would become landscapes of recreation and residence” (23).⁵⁵ De tal modo, esta designación utilitaria del espacio devino en la formación de barrios a lo largo del proceso de urbanización estadounidense donde se concentraba la fuerza laboral que servía a las necesidades industriales de la ciudad. Consecuentemente, la barrioización formalizó el clasismo y racismo inherente en la segregación espacial de las grandes ciudades.

En la atmósfera dramática de *Water and Power*, la tragedia de los hermanos García no solo invita a reflexionar sobre varias características inherentes en la fatalidad del ser humano, sino que también revela como la dialéctica entre barrioización y barriología sustenta parte importante del elemento trágico de la obra. La tragedia de los dos hermanos es paralela a lo que ha sido la experiencia del barrio a lo largo de la historia de la urbanización estadounidense. Por ello, considerando que “because place is always a contested rather than a simple reality, the human engagement with place is a political issue” (Sheldrake 20), la corrupción política de Water, reflejada en la inestabilidad de su propuesta legislativa, toma dimensiones dramáticas de gran importancia. La confluencia entre empoderamiento político y dignidad espacial son elementos intrínsecos en la conciencia espacial chicana: “[t]he culture of *el barrio* has historically functioned as the first point of political resistance and cultural defense” (Díaz, *Barrio* 16). No obstante, el barrio se enfrenta al interés de quienes manejan el poder de la ciudad y que se lucran de la

explotación laboral de los habitantes del barrio y la especulación inversionista en la renovación urbana.

WATER: Did you ever see a Mezuzah's in an East Los Angeles doorway? I have. In Boyle Heights. And it struck me you know, one culture stepping into the footprints of another. And all these Mexican families moving into these Eastside homes protected by this wonderful little thing up there, in the doorway. I had no idea what it was at first.

But one of Fred Ross' old time volunteers explained it to me. And I never forgot. You worked with Fred once upon a time. Way back when. When he and Saul trained a kid named Cesar Chávez. You were *there*. And now The Cesar Chavez River Walk Way will honor all of that. It is a beautiful piece of legislation. Essential. This bill is my Mezuzah for the eastside.

FIXER: Have I heard you tell that story before?

WATER: Lest we forget where we came from.

FIXER: Don't sit here and act like you haven't sucked on the perky titties of entitlement, Gilbert. The Twins have exploited every pink nipple of opportunity ever presented to them. Ambition. Tis your American right, like daddy's G.I. Bill, so let's be clear, this is why we find ourselves at this table tonight. Everything is on the table amigo. You and I are the modern long knives, and we must continue to carve up the eastside. I need one more slice of the Brier Patch. (46)

Como se representa en la obra, la barrioización no solo es referente al brote de estos espacios marginales, sino más bien esta es indicativa de la existencia de un proceso sistematizado tras el cual se prolonga el subdesarrollo y marginalización de estos espacios. Particularmente, el hecho de que la propuesta legislativa de Water se enfoque en producir un espacio verde en el este de Los Angeles es antitética para los intereses de quienes controlan el poder de ciudad; epitomizado en Fixer, entre estos intereses está la construcción de una cárcel o de unos condominios en lo que sería el The Cesar Chavez River Walk Way.

La rapiña capitalista que encarna Fixer trae a conversación dos temas indispensables en la historia de la barrioización, la criminalización de los habitantes del barrio y la injusticia ambiental en la ausencia de espacios verdes en el barrio. Numerosos

estudios sociales observan la intrínseca correlación entre la criminalización de la juventud de color y la falta de parques y espacios que faciliten la recreación a puertas abiertas en el barrio.⁵⁶

Youth demands for recreational and cultural programs and the facilities that meet these demands are a response to the negative influences of the gang and drug epidemic in U.S. society. Absent an adequate supply of parks and open space as an alternative to gangs and antisocial behavior, youth are vulnerable to negative social forces. (Díaz, *Barrios* 159)

La producción social del espacio conlleva tanto una manifestación infraestructural como el discurso ideológico tras el que se designa la identidad de un espacio y sus usuarios. De tal modo, la barrioización a la que nos expone Fixer es tanto el producto de la perspectiva incriminadora del hombre blanco hacia los cuerpos de color⁵⁷ como la designación socioespacial de estos como ciudadanos desechables. Es así como se puede explicar el hecho que a Fixer no le importe el beneficio que el millón de árboles prometidos por Water puedan tener en la salud y el ambiente social del barrio. En este sentido, al igual que la violencia física que plaga al barrio, desatada en la obra por *The Lords of Death*, la intención de construir condominios o una prisión en lugar de un parque es también un acto de violencia que forma parte del mismo andamiaje de poder de quienes controlan la inversión y los intereses de la ciudad.⁵⁸

Aunque en la resolución del conflicto el proyecto ecológico termina concretándose ya que Power sacrifica su vida suicidándose para que Water no tenga que intercambiar su proyecto por los condominios de Fixer, la propuesta de construcción de los condominios es sugerente a la gentrificación que en la actualidad aqueja al barrio y sus residentes.⁵⁹

Metonímicamente, la muerte de Power es equivalente a la rapiña económica que enfrenta el barrio en el proceso de barrioización. Esta violencia sistemática queda mejor representada en las observaciones sociales de Lefebvre sobre la producción del espacio en torno al desarrollo y renovación urbanos:

There are two ways in which urban space tends to be sliced up, degraded and eventually destroyed by this contradictory process: the proliferation of fast roads and of places to park and garage cars, and their corollary, a reduction of tree-lined streets, green spaces, and parks and gardens. (359)

Las observaciones de Lefebvre son equivalentes a lo que ha sido la experiencia espacial chicana⁶⁰ y tal cual queda representada en la obra a través de la interacción entre Fixer y Water. Cuando este se presenta a negociar con aquel, Fixer se refiere metafóricamente al este de los Angeles como un arbusto de espinos que los tipos como ellos, los modernos mercenarios de cuchillos largos,⁶¹ tiene que repartir y dividir para esculpirlo. De tal modo, como lo observa Lefebvre en la producción social del espacio, las metáforas de arbusto espinoso y cuchillos largos denotan la violencia que toma parte en la barrioización y actual gentrificación de los barrios:

Displacements due to gentrification are not only precipitated by the private sector, because cities' attempts to develop infrastructure to meet gentrification pressures have also reduced the stock affordable housing, such as in the Boyle Heights area of L.A., where low-income units were demolished to make way for public projects. (Irazábal y Farhat 219)

La maquinaria de la gentrificación se nutre de la renovación espacial y el subsecuente incremento del valor económico de las propiedades en las áreas renovadas.

Consecuentemente, la accesibilidad espacial en estas áreas se tornó un privilegio para quienes cuentan con el capital que les permita pagar renta o el nuevo valor de estas propiedades. El desplazamiento de los residentes de bajos ingresos ocurre tras el aumento en los impuestos al costo de la propiedad y el alza de precios en la renta de apartamentos o casas. Dándole vida a un círculo sistematizado de injusticia espacial, el aumento en la contribución de impuestos de los nuevos propietarios de estas zonas resulta en la financiación de nuevos proyectos públicos y el aumento en la inversión económica de la ciudad para las mejoras infraestructurales de estas zonas. En resumidas cuentas, los residentes que preceden la renovación espacial de estos barrios terminan no participando del privilegio de las inversiones privadas y públicas porque con el aumento del costo de vida se ven obligados a trasladarse a otros espacios subdesarrollados. De tal modo, la gentrificación es un mecanismo que en la actualidad contribuye a la prolongación de la barrioización y la marginalización espacial de los ciudadanos de bajos recursos, entre los que se ubican gran parte de la gente de color. La consecuente desarticulación espacial a partir de la construcción de autopistas y demás proyectos de remodelación urbana despiertan las dudas sobre la sustentabilidad y el propósito de tales inversiones. Habría que continuar preguntándose ¿Quiénes son los beneficiarios de tal remodelación e impulso de la producción espacial urbana?

En el contexto de barrioización y barriología que informa al drama de los hermanos García, el final trágico es revelador de cuál es el lugar del chicano dentro del sistema de poder que ha regido y continúa rigiendo el destino de las grandes ciudades como Los Angeles. Al igual que el barrio, particularmente el este de Los Angeles, los hermanos García quedan atrapados en la trampa sin salida de la imposición socioespacial y política

de la topología dominante. En las palabras de Norte/Sur, “The Twins *are* the eastside” (77). El personaje de Norte/Sur es precisamente otro de los elementos de la extraordinaria calidad dramática de esta obra. Norte/Sur juega el papel místico del mediador entre el potencial del ser humano y sus propias debilidades. Al igual que *Water and Power* es parte del canon barriológico, Norte/Sur encarna la barriología interna en la trama de la obra. Es él quien registra la historia de Water y Power con la intención didáctica de prevenir a la juventud del barrio:

NORTE/SUR: Oh yeah. She’s still got some of the Crown lodged in her brain but she ain’t retarded or nothing. After I see her I gotta go back to the Hood and make things right with some little homey’s I know. It’s my duty to tell them of the cautionary tale and destructive nature of water and power.

Youngsters gotta learn, got to recognize, that the cold heart of Hispanic ambition can leave your soul as dry as the Owens Valley.

WATER: Do me a favor Mr. Norte/Sur, be sure to tell your little homey’s that being a *cholo* ain’t all that. Don’t get all romantic about jumping them into the life—do not have them *cholo* up. And you tell them that no good ever came from a dead cop.

NORTE/SUR: Agreed. I’d like to show them that piece book there.

WATER: Absolutely not.

NORTE/SUR: I would show them the pages of Gibby and Gabby, and they would know that the twins were blessed, that the bro’s outsmarted the Lords of Death but that there was a price to pay.

(Water leans down to the grave overcome.)

There was a price to pay.

WATER: (silent) Yeah. (75)

A lo largo de la obra, Norte/Sur tiene la función de ser un cronista del barrio que graba en las páginas de su cuaderno de arte el drama de los hermanos García que oscila entre el heroísmo y la tragedia. La función barriológica de Norte/Sur es sugerente a lo que Tomás Atencio propone como la lógica del oro del barrio que permita confrontar los retos del porvenir en la actualidad chicana: “Its conclusion or goal is the revitalization of our community; the path toward that end is reclaiming el oro del barrio, the knowledge of our historical experience as well as the values and wisdom of our ancestors” (Montiel, Atencio

y Mares 13). *Water and Power* invita a reflexionar sobre la dialéctica entre barrioización y barriología que determina el perfil icónico del barrio en la conciencia espacial chicana. Tal dialéctica es inherente en el choque entre la concomitante producción social del barrio y la designación de sus residentes como desechables y marginales con la resistencia a tal designación socioespacial. Ya que la marginalización espacial ha sido equivalente a la marginalización política, por medio de la conciencia espacial chicana la barriología resulta indispensable para contrarrestar la barrioización de la comunidad.

En la atmósfera dramática de la obra a partir del perfil dialéctico del barrio, los hermanos García quedaron atrapados entre la división de dos espacios sociales que coexisten dentro de la misma ciudad separados por el río de concreto y el interés económico que, a través de la fuerza política de la ciudad, determina su condición. Como tal, el conflicto dramático se establece a lo largo del sacrificio de Power y la corrupción de los hermanos García para conseguir una tenue representación política y un parque de un millón de árboles en el este de Los Angeles. El barrio no solo sirve como uno de los espacios sociales donde toma lugar la acción dramática, sino que el perfil icónico de este en la conciencia espacial chicana atribuye elementos dialécticos que sostienen la atmósfera dramática de la obra. Aunque parece que Water y Power triunfan, como lo indicara Norte/Sur, sobre los señores de la muerte, los hermanos fallaron al no cultivar la dignidad y el amor propio que su padre les aconsejara. No obstante, más que tratarse de si los hermanos triunfan o no en su heroísmo, *Water and Power* ilustra las dimensiones trágicas de su ambición por ser parte del poder que mueve la ciudad. Asimismo, *Water and Power* nos advierte de la corrupción e injusticia espacial de la que han sido blanco el barrio y sus habitantes.

Ícaro: Drunkard's Tale of Melted Wings and Memories

La densidad en la representación del barrio es uno de los elementos unificadores entre *Drunkard's Tale of Melted Wings and Memories* (2016) y el resto de las obras selectas de Silviana Wood compiladas en *Barrios Dreams* (2016).⁶² En conjunto, estas obras resaltan la recursividad del ser humano frente a diferentes etapas sociales y orgánicas de la vida y su insistencia por sobreponerse ante ciertas situaciones adversas. *Drunkard's* ofrece una estampa del barrio matizada en la complejidad de los personajes y los dramas del diario vivir en el barrio con un enfoque en la dialéctica del barrio entre muerte y vitalidad social. La dialéctica del barrio que informa a *Trampa sin salida* y *Water and Power* contribuye fundamentalmente a la atmósfera dramática de *A Drunkard's*. A fin con la conciencia espacial chicana, la figuración del motivo dramático se encuentra en la concretización de esta a través de actos barriológicos que estimulan la transformación positiva del barrio y de sus habitantes. No obstante, estos cambios llegan al barrio acompañados de sucesos trágicos que sacuden de su apatía a algunos de los residentes del barrio que viven atrapados en la nostalgia y amargura de los mejores tiempos en su memoria. Además de ofrecer una estampa matizada de la diario vivir en el barrio, la catarsis que experimentan algunos de los personajes solo después de una tragedia proyecta un sentido de urgencia política en defensa del barrio. Reflejando en el título de la obra, la metáfora de alas fundidas es referente al mito de Ícaro que funciona como paralelo trágico de *Drunkard's*. Al igual que en *Ícaro*, el barrio es como la isla la de creta, una trampa sin salida. En el contexto de ambas, tener alas significa la posibilidad de escapar la trampa, pero el escape viene a cambio de la vida. *Drunkard's* dramatiza el giro en la conciencia

espacial chicana hacia la concretización de la dignidad espacial en los actos barriológicos de Roshanda, liderar una protesta contra la segregación espacial y construir un centro cultural para Barrio Hollywood. Como tal, la atmósfera dramática de la obra está configurada en trono a la dialéctica entre vitalidad y muerte social chicana como si se tratara de una trampa sin salida.

Nacho “el borracho” Robles es un veterano de la Segunda Guerra Mundial y es el protagonista de *Drunkard's*. Lisiado a su regreso de la guerra, Nacho perpetúa su discapacidad con el alcoholismo que lo mantiene autorestringido a no salir más allá del patio de su casa. Como ávido lector y alcohólico, Nacho vive en el recuerdo de sus mejores tiempos antes de la guerra junto a Helen, Watusi y Artemisa. La amargura y endeble condición física y anímica de Nacho como su transformación se proyectan el ambiente socioespacial del barrio ilustrado en el edificio arrumbado que se ha de convertir en un centro cultural y corazón del barrio. Sin embargo, la transformación viene a cambio de la vida de Roshanda, la ahijada de Nacho y quien lidera los actos barriológicos que demandan justicia socioespacial en el barrio. Roshanda no solo lidera la momentánea y simbólica toma espacial de un parque de golf al que los residentes del barrio no tenían acceso, en conjunto con Hector y Cantungas lidera la construcción de un centro cultural que ofrezca clases bilingües y que sirva como punto de encuentro entre los habitantes del barrio y el activismo del Movimiento Chicano. Al construir este centro aparece Moonbean, una agente encubierta del FBI que infiltra al grupo de Roshanda ocasionando su muerte a manos de la policía. En plena manifestación del sentido trágico del drama, con la muerte de Roshanda se apunta a lo significativo de la lucha espacial en la conciencia espacial chicana y en el contexto de los personajes la importancia de luchar por el espacio como una situación de

vida y muerte. La construcción del centro cultural y la toma espacial del parque de golf evidencia como la barriología confronta la barrioización sistemática de la socioespacialidad chicana. La transformación del barrio por medio del centro cultural se refleja en el acto final cuando Nacho sale del patio de su casa para dirigir el funeral de Roshanda. Por lo tanto, el conflicto dramático se precisa en el choque entre la imposición de una socioespecialidad opresiva para el chicano a manos de fuerzas exteriores al barrio y la insistencia a una socioespacialidad proactiva y digna que, en manos de los residentes jóvenes, apuesta por la vitalidad del chicano.

La acción dramática toma lugar entre las décadas de 1960 y 1970 en Barrio Hollywood, Tucson, Arizona. Aunque Barrio Hollywood es presentado como “a typical barrio” (Wood 169)—denotando la iconicidad del concepto—la espacialidad de la obra ofrece una estampa social dinámica y compleja. Algunos de estos elementos son el lenguaje, las tradiciones y la simultánea enemistad y amigabilidad de las relaciones sociales que trazan el ambiente de convivio y comunidad establecido en torno al barrio. De tal modo, el barrio no solo se presenta como un espacio infraestructuralmente en deterioro, sino que es un espacio socialmente vivo, donde existe envidia entre comadres, fantasmas, memorias agridulces y una amplia gama de personajes y sueños.⁶³ Aunque las relaciones interpersonales matizan la multiplicidad cultural en el andamiaje socioespacial del barrio, estas también determinan la iconicidad del barrio como enclaves sociales y ontológicos en la experiencia chicana. En este sentido, en los barrios se establece una pragmática sociocultural representativa de sus habitantes que resulta incomprensible para quienes no pertenecen al barrio. Tal es la experiencia de Cantungas cuando inocentemente cae en el

juego burlón de un maestro para quien estaba trabajando y quien se estaba burlando de los sobrenombres de los hermanos de Catungas.

CATUNGAS: Yesterday, Nacho, 'staba en un side job, fixing this teacher's roof, and it was hot, so I took a break. Out comes his wife with a pitcher of ice-cold lemonade and she gives me some, and we start to talk... about the roof, the weather, tú sabes. Then the teacher comes out y le dice, "Listen, honey—Catungas, what's your sister's name?" And I answer, "Amalia." And he says, "No, her nickname, tell Muffin her nickname." So I say, "Molacha." (Explaining to Nacho) You know we've called her "la Molacha" since she fell off a bike and knocked out her two front teeth.

NACHO: Yes, I know. Siéntate, Catungas, por favor. You're making me dizzy.

CATUNGAS: (not sitting down) But the teacher doesn't let me explain. He says, "Your other brothers, what are their nicknames?" I know he means el Chueco y el Huango, my younger brothers, pero me hago pendejo. I'll be goddammed if I tell him what's wrong with them. "Honey," he says, "I really should tape record him. For my class." And he laughs and laughs like a cartoon jackass. But you know, that's not so bad. I can take that. But I look at his wife, and she just looks away from me, just looks at the pitcher on the patio table and draws circles on the frost with her finger. That hurts my feelings more than her asshole husband. I don't know why, but it does. (216-17)

Los apodos no solamente ayudan a establecer una conexión de familiaridad entre los miembros del barrio, sino que permiten distinguir que el barrio cuenta con una dinámica sociocultural propia para sus habitantes. Mientras que para el maestro los sobrenombres son fuente de diversión histriónica, para Catungas los sobrenombres son parte de su composición cultural puesto que con cada uno está acompañado de una historia. Aunque Catungas reconoce que los sobrenombres de sus hermanos son graciosos, él se siente ofendido cuando se da cuenta que el maestro no entendía la seriedad con la que Catungas compartía la historia que acompaña a los apodos. El distanciamiento cultural entre la conceptualización del apodo es también sugerente de un distanciamiento socioespacial entre Catungas y el maestro.

En el contexto de *Drunkard's*, estos elementos caracterizan al barrio como un espacio de dimensiones socioculturales específicas a sus habitantes e ininteligible desde una perspectiva cultural dominante. Consecuentemente, la distinción sociocultural del chicano y el barrio establece la dialéctica entre barrioización y barriología como una imposición espacial a los márgenes y la aserción de los márgenes como un espacio de dignidad y empoderamiento; lo cual también se puede entender como la pugna entre la imposición hegemónica de la distinción espacial por medio de la segregación cultural—racial y económica—y la insistencia en la autonomía cultural y empoderamiento social por medio de la dignidad espacial. Más aún, a pesar de que el barrio se establece como un espacio culturalmente distinto a la dominante, la espacialidad en *Drunkard's* demuestra que el barrio no es un espacio homogéneo o armonioso, sino que por lo contrario este es social y culturalmente muy complejo.

El ambiente espacial de *Drunkard's* está compuesto por dos etapas espaciales que conviven en un momento clave para la historia chicana, la etapa de desarticulación y deterioro, correspondiente a la barrioización, y la etapa de la concienciación sociopolítica y de justicia espacial, correspondiente a la barriología. Estas dos etapas están marcadas por el estado físico y anímico tanto del barrio como los personajes. A la primera pertenecen los cuatro amigos que en su juventud como pachucos representan la vitalidad sociocultural del barrio, pero quienes después de la Segunda Guerra Mundial corporizan todo lo contrario, la muerte social. Mientras Artemisa y Watusi murieron de manera trágica y ahora conviven con el barrio como fantasma, Nacho y Helen viven atrapados en la decadencia de esos mejores tiempos. Nacho es un veterano alcohólico y paralizado que restringe su movilidad al patio de su casa, como denotando el estancamiento social de los veteranos de guerra

chicanos que a su regreso encontraron la intransigencia del sistema social que los marginaba y obstaculizaba su movilidad social.⁶⁴ Helen es una “faded barrio rose in her late forties” quien enfrenta “stiff competition with Nacho’s memories of Artemisa” (168) y quien pasa sus tardes en la iglesia rezando el rosario. La otra etapa espacial se define por la transición hacia un espacio de mayor vitalidad sociocultural, siendo el estado que deviene de la conciencia espacial de Roshanda, Hector y Cantungas. Estos personajes encarnan el impulso por revertir el estancamiento socioespacial a través de la barriología que deviene en la rehabilitación de un edificio abandonado y protestas en contra de la injusticia espacial que experimentan los residentes del barrio. Por medio de los personajes se establece un doblaje de la condición del barrio; recíprocamente, la transformación del espacio social queda reflejado en la transformación de los personajes. *Drunkard’s* no solo logra establecer la densidad social del barrio como un espacio dinámico y complejo, sino que también ilustra el momento históricamente clave en la que la conciencia espacial chicana se concretiza a través de la barriología. La intercalación de estas dos etapas espaciales sirve de base para la configuración de la atmósfera dramática como la dialéctica característica del barrio, la pugna entre la muerte y vitalidad social y ontológica del chicano.

En torno a la dialéctica del barrio, la depresión social de Nacho y Helen en los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial es paralela a la barriozación de Barrio Hollywood. Ambos personajes están atrapados por la amargura del recuerdo de cómo se descompusieron sus mejores tiempos, lo cual es evidente en los hábitos con que Helen y Nacho viven alejados del presente de las condiciones precarias del barrio y del deterioro de sus propias vidas. Helen, además de ser caracterizada como una rosa marchita del barrio,

vive una vida emocionalmente hermética porque se reusa a compartir sus memorias con Nacho y los demás. Amargada por el amor no correspondido de Nacho, Helen indirectamente también ha sido víctima del devenir de la Segunda Guerra Mundial que encarna Nacho. La discapacidad y el alcoholismo de Nacho lo mantiene ensimismado en un mundo de recuerdos donde habitan los fantasmas de sus amigos y el rencor hacia el maltrato social que a su regreso recibieron los veteranos chicanos. Desde el vamos de la obra se establece la depresión de Nacho, quien ebrio concomitantemente recita versos de Shakespeare sobre la teatralidad de la vida y canta “Soldado raso” en lo que lee a gritos recortes de periódico con los obituarios de los soldados chicanos, quienes a pesar de haber tenido una condecorada participación en la guerra a su regreso continuaron siendo tratados como ciudadanos de segunda clase.

NACHO: (Nacho drinks the remains and tosses the empty bottle carelessly to the side. He wheels himself to downstage right near the fence.)
(Singing drunkenly) “Me voy de soldado raso, voy a ingresar a las filas...”
(He stares intently at a loose fence board, waiting expectantly until he hears soft footsteps. He doesn’t move. A hand comes through the fence; it is holding a bottle of cheap wine. The bottle is tossed into the yerba buena plants, and the hand is pulled out quickly. Nacho waits a few seconds until no longer hears the retreating footsteps.)
(Saluting smartly) Gracias.
(Then he very eagerly gets the bottle, opens it, and drinks with great thirst.)
“... con los muchachos valientes que dejan madres queridas, que dejan novias llorando, llorando su despedida.”
(He takes newspaper clipping from the file box and reads them as he sings incomplete verses of “Soldado raso.”)
“... ya volveré de sargento cuando se acabe la bola; nomás una cosa siento, es dejar mi madre sola...” (Reading) “Carlos Andrés Flores was awarded the Congressional Medal of Honor and the Distinguished Service Cross for exemplary valor and courage in battle of Rosenkrantz, France, on July 19, 1944...” Carlos Andrés Flores—el Watusi, my best friend.
(He drinks more wine and continues singing.)
“... y aquí va otro mexicano que va a jugarse la vida, que se despide cantando, que viva la patria mía.” ¿Te acuerdas, Watusi? Watusi? (Very Loudly) Watusi! ¡Ven, Watusi! (170-71).

Al recitar los nombres los nombres de los soldados chicanos, sus méritos militares y su lugar de procedencia, Nacho exalta la presencia espacial chicana a lo largo de la cartografía estadounidense y su participación en el manto social de la nación. El trato social ambiguo a los veteranos de guerra, siendo héroes olvidados, también es sugerente de la experiencia socioespacial del chicano con el arrecio de la barrioización a partir de la urbanización posterior a la guerra. En tal remembranza, la obra demuestra el grado de hipocresía que toma parte en la injusticia socioespacial que enfrenta el chicano en la estratificación económica y racial institucionalizada a través de bancos y leyes aún después de su participación en la guerra. Empero, a la vez que demuestra esta hipocresía topológica—siendo que utiliza a la población para la defensa de la nación mientras socialmente son posicionados al margen de esta—la remembranza de Nacho también es un tributo al derecho socioespacial del chicano. Sin embargo, la estratificación social de esta etapa está acompañada de la deshumanización de quienes socialmente son designados como no gratos—basta recordar los anuncios que en algunos locales en Los Angeles a mitad del siglo XX advertían con no ofrecerle servicio a mexicanos, negros, judíos o perros—llevando a una estricta segregación espacial por medio de la barrioización del chicano. En este contexto histórico, la depresión de Helen y Nacho es paralela a la condición socioespacial que el chicano experimenta después de la guerra. Tanto en la amargura de la memoria de Nacho como en la de Helen se puede apreciar el proceso de barrioización como un emplazamiento espacial impuesto por la dinámica social que enfrentan los personajes.

La analogía entre el estado de los personajes que habitan el barrio y la barrioización que afecta a este espacio está mejor establecida a través del letargo del Nacho alcohólico y lisiado que se mantienen espacial y mentalmente restringido. Aunque aparentemente los

problemas de Nacho se originan en su discapacidad física al regresar de la guerra, estas se perpetúan por el alcoholismo de Nacho inhabilitándolo socialmente y restringiendo su movilidad al patio de su casa. Inclusive en un momento de máxima necesidad cuando Nacho puede prevenir la muerte de Roshanda, su alcoholismo lo detiene de ir tras ella para avisarle que no fuese a la casa en la que eventualmente ella moriría a manos de la policía.

(Roshanda exits running, leaving the gate open. Nacho stares at the gate somewhat befuddled. He suddenly realizes her mistake and wheels himself to the gate. Artemisa and Watusi follow him.)

NACHO: Roshada! Roshanda! Don't go to Chueco's house. Roshanda!

ARTEMISA: Follow her, Nacho, please! Stop her!

NACHO: I can't

WATUSI: Síguela, Nacho—someone will stop and give you a ride to Chueco's. Follow her, Nacho.

(Nacho moves to the gate, but his wheelchair gets stuck, and he is either too drunk to maneuver the wheelchair part the gate or he simply cannot make himself leave the safety of the yard. When he finally reverses the wheelchair, he hesitates.)

NACHO: (sobbing helplessly, repeating) No puedo salir de aquí, no puedo. Roshanda! (223-24)

A pesar de que Nacho parece ser el culpable de la muerte de Roshanda, el alcoholismo que lo mantiene inerte es inducido por alguien que en secreto le suministra alcohol a Nacho. Mientras al comienzo de la obra solo esta persona aparece entre las sombras dejándole botellas de vino a Nacho escondidas en el patio trasero, al final se sugiere que la persona que le ha estado suministrando alcohol es Moonbeam, la misma que infiltra la organización de Roshanda ocasionando su muerte. Sugiero en la decrepitud de Nacho y debido a que Moonbeam es una espía del FBI, ella encarna las fuerzas sociales en las que se origina la barrioización. En este sentido, al igual que Nacho es el producto de un mecanismo social que lo mantiene abstraído en el mundo del alcohol y memorias, el barrio aparece como infraestructuralmente degradado y careciente de servicios públicos para la juventud. Nacho parece estar sumergido en una trampa sin salida que se refuerza por su alcoholismo y la

amargura del recuerdo del deterioro de tiempos mejores. Consecuentemente, en la caracterización del barrio como paralelo al estado social de sus habitantes, el decaimiento físico y social de Nacho se refleja en la precariedad en la que se encuentra el barrio.

El choque entre la intransigencia de los recuerdos de Helen y Nacho y la proactividad socioespacial de los personajes jóvenes, como Roshanda, Hector y Catungas, establece la oposición dramática del conflicto y resolución de la obra. Mientras una etapa ilustra el estancamiento socioespacial del barrio, la otra articula la lucha por la dignidad socioespacial que se le había negado al chicano. Particularmente, en el personaje de Roshanda se encarna la urgencia del momento histórico que se vivía entre la década de 1960 y 1970 con el surgimiento del Movimiento Chicano. Roshanda personifica la lucha por validar la presencia social del chicano reincidiendo en la vitalidad cultural y el empoderamiento político a través de la dignidad espacial.

NACHO: ¿Mi verdadero placer, Roshanda? To sit here, drinking my wine, Reading the Greek legends, remembering. Siempre remembering. (Crossing to Roshanda) And you m'ija? What gives you the most pleasure?

ROSHANDA: (turning to him) You Heard what I said, Nino. Hector and my babies are my pleasures. (Turning toward street again) But I want more, I guess. (Pause)

See the El Rio Golf Course over there on Speedway?

NACHO: Sí, what about it?

ROSHANDA: The grass looks so green. Cool. Why can't we have something nice like that? A clean park, with Rolling hills and lots of grass where the kids can play King of the Mountain, with a swimming pool for the little kids, a picnic area, maybe even a library filled with books in Spanish—a real centro where there would be something for everyone.

ARTEMISA: (crossing quickly and standing between them) Nacho! Stop her!

NACHO: (looking around, confused): Sounds good, Roshanda, pero ese country club belongs to the gringos.

ROSHANDA: (turning to Nacho, with determination) Nino, you're wrong—it doesn't belong to the gringos, it belongs to the people. Us. It's in the middle of our barrio, but none of us can even get in there. Except as caddies, of course. And look at the dirty parks we have. The grass is all dried up and there aren't even any trees for shade or tables for picnics. The little kids can't even go swimming because the regular pool is too Deep for them. The

swimming pool water is filthy; it never gets changed. Every time I drive past that golf course, Nino, I get so angry!

WATUSI: Sí, Nacho, stop her—those are dangerous thoughts.

NACHO: Roshanda, m'ija, wait a while. It used to be worse, much worse before the war. But things are changing—

ROSHANDA: No, Nino, they're not changing fast enough. Know what I'm thinking? That I can try to get everyone to go march in front of the golf course and demand that the land it's on be given back to us—

NACHO: March and demand? ¿Estás loca? You can't do that. Someone will get hurt, Roshanda.

ROSHANDA: No one will get hurt, Nino. No one. It'll just be a peaceful demonstration just to get people's attention, that's all. And maybe city hall will really fix up the junky parks we have now, or find some land for us for a Brand-new park with everything we need.

ARTEMISA: Do something, Nacho.

NACHO: Ven, Roshanda, let me tell you about your mother. [Singing] “Aquí estoy entre botellas, apagando con el vino mi dolor...”

(Pause.)

ROSHANDA: (softly) I'm sorry, Nino, but sometimes memories and remembering is not enough. You have to do more; you have to take action—and no matter what it costs, you have to bring about change. (201-03)

Contrario a la abstracción de Helena y Nacho quienes están atrapados en sus memorias y alejados del presente del barrio, el desarrollo de la conciencia espacial de Roshanda es definitivo para establecer la atmósfera dramática de *Drunkard's* en torno a la dialéctica del barrio entre barriozación y barriología. Roshanda no solo es un espíritu de juventud movida por la ilusión de crear un cambio social del que se beneficien sus hijos, sino que también lidera la organización de la protesta y la construcción de un centro cultural como actos representativos de la formalización de la conciencia espacial chicana en ese momento histórico. En ello se evidencia el giro drástico de la articulación social y ontológica de la experiencia chicana a partir del empoderamiento étnico y la dignidad espacial.⁶⁵

Afín con el espacio temporal del Movimiento Chicano, Roshanda lleva a cabo la protesta en contra de la exclusividad del parque de golf con el propósito de generar conciencia sobre el descuido y precariedad de los parques en el barrio. Empero, más que

ser una protesta, esta se convierte en una momentánea toma del parque de golf, tal y como si los habitantes del barrio estuvieran recuperando un espacio que les pertenece y al que deberían tener acceso. Con este acto de transgresión socioespacial los habitantes del barrio reconstituyen el manto de poder de la topología dominante y demuestran las posibilidades de efectuar topologías alternativas. Simbólicamente, al trasgredir su posicionamiento social, los manifestantes revelan que el poder normativo no es absoluto y que más bien a través de la confianza en las transgresiones es que se puede lograr una transformación positiva para el barrio.⁶⁶ A consecuencia de ello, los poderes detrás de la norma social se hacen presentes por medio de la violencia policiaca con la que se reprimen a estos manifestantes. La escena resulta reveladora de los poderes detrás de la barrioización y barriología puesto que “[t]he diversion and reappropriation of space are of great significance, for they teach us much about the production of new spaces” (Lefebvre 167). Particularmente, se evidencia la existencia de fuerzas antagónicas que pugnan por influenciar la determinación socioespacial del barrio. En este sentido, la transgresión socioespacial liderada por Roshanda es un acto de dimensiones barriológicas con resonancia en la conciencia espacial chicana.

Esta conciencia histórica también queda plasmada en un comentario de Roshanda al responder la llamada de un televidente durante una entrevista después de la protesta. Frustrado por la supuesta ingratitud de los manifestantes, el televidente le recrimina a Roshanda el hecho de que se quejen de su condición social. Además de negarle el derecho a manifestarse políticamente, este le sugiere que mejor debería regresarse a México si es que está inconforme con su calidad de vida en Estados Unidos. En su comentario, el televidente apunta hacia la ignorancia histórica que afecta a gran parte del país y la

violencia discursiva que acompaña la imposición de la topología dominante. Como tal, Roshanda no solo es blanco de la violencia física por parte de la policía, sino que también queda expuesta a la vigilancia nativista que posiciona al chicano como foránea en su propia tierra; en este sentido, la insistencia de Nacho sobre el vilipendio de los veteranos de guerra chicanos hace eco con la lucha del Movimiento por establecer un espacio propio y digno para el chicano en el manto social estadounidense.

CATUNGAS: ¿Y tú qué le dijistes?

ROSHANDA: That we had as much right as anyone to be here, that the Treaty of Guadalupe Hidalgo guarantees our rights to our land, language, religion, and culture. [...] (209)

Ya que el Tratado de Guadalupe Hidalgo es uno de los documentos fundacionales en la interpretación de la (des)territorialización del chicano, que Roshanda lo invoque en su respuesta establece una conexión directa con la conciencia espacial chicana y el momento histórico del conflicto dramático. Asimismo, más que denotar la anexión estadounidense de lo que hoy es el suroeste, la importancia del Tratado de Guadalupe Hidalgo parte de su significado como testamento de la imposición de un sistema social no representativo de la mexicanidad y que determinó el lugar del chicano como ciudadano de segunda clase. Consecuentemente, el impulso de la conciencia espacial chicana es el empoderamiento político y cultural del chicano por medio de la dignidad espacial manifestada en los actos barriológicos de Roshanda.

Además de liderar la protesta declarando la intención de luchar por la mejora del barrio, Roshanda también lidera la construcción de un centro cultural en el corazón del barrio. Al igual que sucede con la toma de espacio durante la protesta, en la construcción del centro también se da un acto de reapropiación espacial que revela los mecanismos de poder detrás de la (re)producción del espacio social. Sobre todo, en el centro queda

plasmada la motivación detrás de la conciencia espacial chicana como una propuesta alternativa afín con las necesidades sociales del chicano. Si la toma momentánea del campo de golf funge como una manifestación de inconformidad espacial de los habitantes del barrio, la rehabilitación del edificio que se va a convertir en el centro es un símbolo de su vitalidad sociocultural. Asimismo, Roshanda está motivada por la posibilidad de tener un espacio propio desde el cual puede organizar a los residentes del barrio y ofrecer servicios sociales de los que carecen.

HECTOR: (pointing toward the empty building) That place. We rented it.
CATUNGAS: Y lo vamos hacer un centro.
HELEN: ¿Centro? ¿De qué?
CATUNGAS: De nojotros.
HELEN: Wait a minute, Catungas. Hector, what are you going to do?
HECTOR: Tía, we're going to fix up the place, make it into a centro. You know, a place to hang out.
HELEN: Hang out?
ROSHANDA: No just "hang out." We need a place of our own. For meetings, movies, daycare—you know, a place to bring our kids, bilingual clases, history clases, and tutoring for the school kids—
CATUNGAS: And horses.
ROSHANDA: Don't you see, Nino? We need a place of our very own, and this place is perfect for a centro, and just what we need to organize.
HELEN: Organize? Organize what?
HECTOR: Us, tía. We need to organize. C'mon, Catungas, we still have to clean it up and paint it. Help me get the stuff out of the car. (191)

En el contexto histórico de la conciencia espacial chicana, los espacios culturales han sido de suma importancia para reafirmar la presencia social y la dignidad ontológica del chicano. Facilitando la congregación social de los residentes del barrio, este tipo de centros estimulan la reproducción cultural y el subsecuente empoderamiento sociopolítico de los usuarios. Según Irazábal y Farhat, estos, "spaces of alternative binding institutions, such as churches and activist groups, provided the community with cohesion, identity, and a sense of place and belonging" (212).⁶⁷ Asimismo, esto queda reflejado en los cánticos de protesta

con los que cierran algunas escenas, como en una función de coro: “El Río for the people”, “Queremos justicias”, “Chicano Power!”, (207), “El picket sign” (204), “Huelga general” (213) y “No nos moverán” (207). Esta última es una de las canciones más populares en los círculos de activismo político porque en la aserción espacial simboliza la resistencia social de los manifestantes. Con la construcción del centro, los habitantes de Barrio Hollywood tienen un espacio donde pueden reforzar su sentido de comunidad⁶⁸ e identidad por medio de clases que los expone a temas históricos y culturales que de lo contrario quedan relegados al margen del discurso dominante. Por ejemplo, Roshanda no solo reitera en un par de ocasiones que el centro les permitiría enseñar clases bilingües, sino que entre los primeros eventos que organizan se encuentra una charla de un profesor universitario que presenta sobre la conquista de México (206). De tal modo, el centro simboliza la reconstitución del barrio como un espacio que sustente la vitalidad social del chicano.

En la atmósfera dramática de *Drunkard's*, la aserción espacial a través de la barriología equivale a la concretización de la conciencia espacial chicana como un acto de sanación socioespacial tanto para el barrio como para sus habitantes. La transformación del centro es significativa precisamente porque este pasa de ser un espacio que denota muerte social a representar la renovada vitalidad de Barrio Hollywood. Debido a ello, las acotaciones iniciales indican que el centro debe considerarse como un personaje con “its own energy and vitality” (168) y el cual progresivamente pasa de ser un edificio arrumbado a convertirse en el nuevo corazón del barrio. Con la programación en torno al centro, Roshanda y compañía inyectan una dosis de dignidad al barrio que repercute positivamente en el bienestar de sus residentes y, sobre todo, contribuye a la disipación del letargo que

concomitantemente corroe la infraestructura del barrio y la actitud de algunos personajes, más claramente en la actitud de Nacho.

CATUNGAS: Nacho, they're waiting. They want someone to lead the candlelight walk.

(Pause.)

It should be you. You were her Nino; she loved you very much.

HELEN: And he loved her, but I know him. He won't go; he'll never change. Much less now that he has *another* reason to sit here and get drunk. Let's go. (233)
[...]

ROSHANDA: Ready, Nino?

NACHO: Espérate, m'ija. (Crossing to the Centro and hanging up its sign again)

Ya vamos, m'ija. I'm ready now.

(He takes her hand and the two exit.)

—Lights: Down

(The lights inside the Centro flicker unsteadily at first, but then flicker rhythmically like a heartbeat on a hospital monitor. Offstage marchers are carrying candles, and music can be heard from them outside. The song is "No nos moverán" but with these words: "Unidos en el Centro, no nos moverán..."). (235)

La obra termina en esta imagen del corazón palpitante y la decisión de Nacho de salir del patio de su casa. Así como la fachada arrumbada del barrio de la primera etapa espacial de la obra es paralela al decaimiento físico y anímico de Nacho y Helen, en la etapa espacial complementaria la vitalidad epitomizada a través del centro también se refleja en ambos personajes. El momento clave en la catarsis de Helen es cuando se da cuenta del estancamiento de sus vidas al ver que Nacho no va a dejar su letargo para asistir al rosario de Roshanda (229). Es ahí cuando Helen decide compartirle a Nacho algunas de las memorias que había aguardado sin compartir porque "pain is remembering the past" (229). Para Nacho, la comprensión de su situación llega hasta el último momento cuando pondera las posibilidades de salir o no del patio de su casa para liderar la vigilia dedicada a Roshanda. Con la decisión de asistir a la vigilia, Nacho demuestra un cambio significativo en su actitud, inclusive Helen dudaba que él se animara a salir del patio, y al salir del patio simboliza que comienza a liberarse de las ataduras que lo mantenían socialmente

restringido. De igual manera, el que Nacho recoja del suelo el rotulo con el nombre del centro para volverlo a colocar en su lugar sugiere la existencia del vínculo entre el mejoramiento socioespacial del barrio y la sanación de Nacho. En esta lógica, la yuxtaposición de los latidos del corazón con la salida de Nacho epitomiza la vitalidad barriológica que caracteriza la segunda etapa espacial de *Drunkard's*. Como tal, la rehabilitación del edificio en ruinas para construir el centro corresponde a la dialéctica entre muerte y vida social y ontológica del barrio (i.e., barrioización y barriología).

En el giro trágico de la obra, correspondiendo a las fuerzas sociales que pugnan por determinar la socioespacialidad del barrio, Roshanda habría muerto acribillada a balazos por la policía. Al igual que con la represión policiaca durante la protesta o el alcohol que es suministrado a Nacho, la violencia de la que es víctima Roshanda ilustra el mecanismo de poder que maniobra la barrioización y consecuente obstaculización a la movilidad social chicana. En una combinación trágica entre la construcción del centro, la muerte de Roshanda y la rehabilitación de Nacho, la obra ofrece la triada dramática en la que se sustenta la dialéctica del barrio. La edificación del centro coincide con la aparición de Moonbeam, quien es clave en la muerte de Roshanda y quien le suministra en secreto el alcohol a Nacho.

(The set is dimly lit. Nacho is reading a book. He hears movement by the fence and listens intently. The unknown person who delivers his wine is kicking at the nailed board. Nacho is gladdened by the kicks, but the board does not give. Nacho hears the person leave. He mutters some choice obscenities, then resumes his reading. Moonbeam enters.)

MOONBEAM: Good evening. Nacho. What are you reading?

(Nacho doesn't answer her.)

Another Steinbeck epic?

(When Nacho again doesn't answer her, she bends her head and reads the title.)

Occupied America: The Chicano's Struggle Towards Liberation. One of Roshanda's books? Occupied America? We've never been occupied. Have we?

NACHO: Read the book.

(He offers her the book, but Moonbeam doesn't take it.)

MOONBEAM: I don't have time for any reading right now.

(Nacho resumes his reading, ignoring her.)

Has Roshanda been here?

NACHO: No.

MOONBEAM: (reaching into her backpack and taking out an expensive bottle of Scotch) Well, well, what have we here? Chivas Regal. (Holding the bottle out to Nacho) Have you ever had Chivas Regal, Nacho?

(Nacho visibly perks up, licks his chops, and moves closer to Moonbeam.)

I have. Do you want some? Here, take it. It's a gift—from me to you.

NACHO: "Beware of Greeks bearing gifts."

MOONBEAM: Greeks? I'm not Greek. (Tantalizingly) Smooth. Goes down your throat like honey. (220-21)

Lo que sobreviene a esto es la alcoholización de Nacho y la infructuosa interrogación de Moonbeam, quien embriaga a Nacho pensando que así averiguaría dónde estaba Roshanda. Más aún, Moonbeam no solo es la fuente del alcohol que induce el letargo de Nacho, ella también es una de las agitadoras que provoca la violencia durante la toma del parque de golf y es quien conduce a la policía al lugar donde asesinan a Roshanda. En la triada dramática de *Drunkard's*, Roshanda es la fuerza impulsora del motivo dramática, la justicia espacial y consecuente rehabilitación de Nacho son el objetivo deseado o motivo dramático, mientras que Moonbeam antagoniza a Roshanda siendo quien personifica el poder detrás del estancamiento anímico de Nacho y la barrioización de Barrio Hollywood. Como tal, *Drunkard's* advierte a sus lectores de la tragedia en la que deviene la barrioización del chicano y la fuerzas que maniobran la violencia con la que se pretende someter a los individuos que transgreden el posicionamiento socioespacial prefijado ideológicamente en la topología dominante.

Reforzando la advertencia trágica, a lo largo de la obra contrasta la habilidad metafórica de volar (tener alas) con la inmovilidad social de Nacho. En este sentido, la motivación de Roshanda es opuesta al derrotismo de Nacho quien está socioespacialmente lisiado. A primera vista, parece que Nacho antagoniza la voluntad de Roshanda cuando trata de disuadirla de liderar la marcha involucrarse en la reconstrucción del barrio, pero Nacho solo trata de protegerla del eminente peligro que conlleva intentar salir de la trampa sin salida; metafóricamente, el peligro de volar muy alto. Irónicamente, siendo que Nacho vive amargado y restringido por el alcoholismo y su discapacidad física, él será parte de la motivación y el ánimo que empuja a Roshanda. A petición de Artemisa, Nacho le da alas a Roshanda por medio de la literatura y su cariño hacia ella.

NACHO: Look at me, Artemisa. How can I take care of anyone?

ARTEMISA: Oh, I don't mean always taking care of her. My mother would be sure to do the feeding, clothing, religious upbringing. (Laughing) My poor baby! (Getting serious) Ignacio, I want you to teach her to fly...

NACHO: Fly?

ARTEMISA: Yes, fly... teach her to read and to love reading, just like you do. Give her wings, Ignacio—just give her wings. Do you promise?

NACHO: I don't know... how can I—

ARTEMISA: Promise, Ignacio, promise.

NACHO: Artemisa, I can only promise to love her, to love her as my own child, and if my love gives her wings— (196)

A base de la referencia metaliteraria al mito griego de Ícaro, la obra matiza su propósito trágico como metafóricamente aludiendo al precio que se paga por volar muy alto. En la dimensión trágica de *Drunkard's* al igual que Ícaro, personaje a quien Roshanda recrea en las lecturas dramatizadas de las leyendas griegas y quien pretende sobreponerse al rey Minos y escapar de su encierro en el laberinto de la isla de Creta, Roshanda también pierde la vida al escapar de su respectiva trampa sin salida.

NACHO: Oh, yes I do. I remember your favorite part was Icarus. And you always

made Hector be Daedalus, and Catungas would never be anything by the King.

CATUNGAS: Simón, I was the best King, ¿qué no, Roshanda?

ROSHANDA: Yes, Carlos. I loved to be Icarus. I'd grab a towel off Helen's clothesline, tie it around my neck like Superman, and fly all over this yard and jump off the steps, remember, Nino?

(Catungas pulls a dry towel from clothesline and puts it around Roshanda's neck. She goes to Nacho. He knots the towel around her neck.)

NACHO: (as Daedalus, giving her the warning): Icarus, my son, we will fly out of the labyrinth that King Minos has imprisoned us in, but remember: don't fly too high, and don't fly too low. You must stay on the middle course.

(Roshanda swoops around yard.)

CATUNGAS: (continuing the story): But Icarus was Young and foolish, and he flew up higher and higher, wanting to reach the sun...

(Roshanda climbs building's steps.)

... and the sun was very hot, very hot—

ROSHANDA: (dramatically dropping down the steps) And the sun melted the wax on the feathers, and Icarus fell down to the sea, swallowed by the water, forever. (181-82)

Aparte de la posible coincidencia entre el clima de Arizona y el sol que derrite las alas de Ícaros, el paralelo entre *Drunkard's* y el mito de Ícaro contribuye a establecer el tema central de la obra como el choque entre la esperanza de la barriología y la violenta imposición de la barriozación. En el contexto de la obra, volar muy alto es referente a querer imponerse sobre los intereses socioespaciales de quienes han forjado, por medio de la barriozación, una trampa sin salida. A pesar de que las fuerzas sociales en las que se engrana la decadencia física tanto de Nacho como la del barrio confrontan violentamente a Roshanda, su motivación sociopolítica y conciencia espacial influye sobre la rehabilitación tanto de Nacho y como la del barrio. Asimismo, aunque el vuelo de Roshanda es interrumpido por la violencia policiaca que pretende mantenerla en su lugar, su muerte permite que Nacho escape de la trampa social sin salida y, simbólicamente, que se rehabilite a la par del barrio.

El paralelo entre Ícaro y Roshanda es muy claro, pero existen varias diferencias fundamentales entre una y otra historia. Sobre todo, el mito de Ícaro y la historia de Roshanda ofrecen posibilidades catárticas con fines opuestos. En el caso de Ícaro, él ocasiona su propia muerte cuando vuela cerca del sol a pesar de que su padre le advirtiera que no lo hiciera porque se derretirían las alas; especulando interpretativamente, las posibles moralejas detrás de este mito son mostrar el castigo que viene con la desobediencia al padre, ejemplificar el ímpetu del atrevimiento juvenil o exaltar la tozudez del ser humano. A diferencia de la tragedia de Ícaro, donde el sol que causa su muerte es estático, siendo él quien se dirige a este, los elementos que causan la muerte de Roshanda son móviles y son estos quienes se dirigen a Roshanda con el propósito de coartar su vuelo para que no escape de la trampa sin salida. La muerte de Roshanda se origina en el mecanismo de represión social que produce la barrioización de Barrio Hollywood y el pasmo socioespacial en el que se encuentra Nacho. En esta lógica, la catarsis que encierra la obra es la misma que se produce en Nacho cuando decide salir a liderar la vigilia para Roshanda. Mientras Ícaro previene de las consecuencias que acarrearán las transgresiones al poder, la muerte de Roshanda, en añadidura a prevenir eso mismo, también apela a la urgencia de tomar acción antes de que sea demasiado tarde. En el pesar trágico de Nacho es que *Drunkard's* revela el razonamiento catártico porque él experimenta su pérdida más grande por no haber podido escapar su propia trampa sin salida. Contrario al mito de Ícaro, la transgresión y la tenacidad de Roshanda resulta en el estímulo de la vitalidad del barrio y sus habitantes.

La edificación del centro no solo es una vía para generar un sentido de lugar entre los habitantes del barrio, sino que a través de este se establece una dinámica de intercambio

sociocultural con otros barrios y genera la posibilidad de sostener una topología alternativa a la dominante.⁶⁹ *Drunkard's* ofrece dos claros ejemplos de la red de comunicación sociocultural y política habilitada por la construcción del centro. Uno de estos ejemplos se da a través de la puesta en escena de una obra que se propone crear conciencia en los barrios sobre la participación y excesivas muertes de soldados chicanos en la Guerra de Vietnam (214). Que el centro sirva como punto de encuentro para los barrios va de acuerdo con lo que Díaz observa como una de las características inherentes en la construcción de barrios como enclaves de la comunidad chicana: “Throughout, *el barrio* served as the organizing platform to create networks of solidarity, support, and self-determination” (4). De tal modo, los centros culturales en los barrios agilizaron—aún sigue siendo el caso en la actualidad— el flujo de la energía social que sostenga la vitalidad del florecimiento cultural y sociopolítico chicano. El otro ejemplo de la función del centro como nodo en la red de comunicación de la topología chicana se da cuando Barrio Hollywood sirve como refugio de un “carnal from New Mexico” (210) buscado por la FBI por su activismo político.⁷⁰ Precisamente el Movimiento y el florecimiento cultural chicano logra esparcirse porque genera una topología alternativa a través de los diferentes espacios que permitían el contacto seguro y el flujo de ideas entre quienes formaban parte del Movimiento. Como tal, además de embellecer al barrio levantando la moral de sus habitantes, la función del centro en la lógica de la obra es paralela al significado social de estos espacios como base de apoyo interna para los residentes del barrio y, este centro es un nodo en la red de comunicación de la conciencia espacial chicana. Evidente en la construcción del centro y su función como punto de contacto, el barrio es un espacio indispensable para entender la

lógica detrás de un tropo constante en la literatura chicana, la querencia e insistencia de un espacio propio.

Proyectada en una relación recíproca entre el barrio y sus habitantes, la rehabilitación anímica de algunos de los personajes es paralela al embellecimiento del barrio sugerido en la remodelación de un edificio abandonado a un centro cultural. En esta edificación de un espacio propio se evoca y concretiza la conciencia espacial chicana como el derecho a la dignidad socioespacial del barrio y sus habitantes. Asimismo, la atmósfera dramática de *Drunkard's* se establece en torno a la partición de la obra en dos etapas espaciales que representa la muerte y vitalidad socioespacial de Barrio Hollywood en torno a la dialéctica entre barrioización y barriología. Mientras que la barrioización efectúa el trato del chicano como ciudadano de segunda clase emplazándolo en los márgenes socioespaciales de la topología dominante, la barriología efectúa la dignidad y el amor propio que permita la producción espacial apta para las necesidades sociales y ontológicas del chicano. En *Drunkard's* la barriología deviene en la simultánea transformación positiva de los personajes y de la infraestructura del barrio. De tal modo, conforme el barrio se transforma en un espacio vivo, el Nacho anquilosado por el alcohol y la amargura del recuerdo se transforma al Nacho motivado a salir de la trampa social en la que se encuentra. Como parte del repertorio del oro del barrio—el conocimiento íntimo a tal experiencia— el propósito ético y la atmósfera dramática de *Drunkard's* resuena en el dicho popular del barrio que propone que “la cultura cura”.⁷¹

Entre la afable e inhóspita atmósfera socioespacial del barrio

La iconicidad del barrio parte del significado de este como un espacio que concomitantemente representa la muerte y vitalidad social del chicano. Asimismo, la representación dramática del barrio influye directamente en la atmósfera dramática de numerosas obras porque proporciona un ambiente dialéctico representativo de la experiencia del diario vivir en el barrio. Estas representaciones dramáticas son a la vez representacionales de la conciencia espacial chicana porque exalta la resiliencia sobre las condiciones adversas que enfrentan el barrio y sus habitantes. No obstante, por lo general estas representaciones dramáticas se aleja de la romantización al insistir que el barrio es un espacio conflictivo y socialmente complejo que inclusive lleva a una relación entre querencia y rechazo.⁷² Debido a ello, la atmósfera dramática en *Trampa sin salida*, *Water and Power* y *Drunkard's Tale of Melted Wings and Memories* está arraigada en la tragedia de la muerte que resulta en la renovada vitalidad de otros.⁷³ En este interés catártico de la tragedia, la cual incita a prevenirse de las circunstancias trágicas para poder evitarlas, los tres dramas invitan a sus lectores a tomar conciencia de las estructuras que emplazan al chicano en una trampa sin salida y de los mecanismos de lucha socioespacial por los cuales pueden lograr salir de esa trampa evitando la tragedia.

En el contexto histórico de la producción del espacio social de estas obras, la función icónica del barrio representa el conflicto entre la barrioización y la barriología. Al igual que los personajes son blancos de la violencia cuando intentan sobreponerse a las fuerzas que maquinan el emplazamiento social del chicano, la barrioización es un proceso sistemático de violencia infraestructural que designa a estos espacios marginales y sus habitantes como desechables. En una dinámica deshumanizante, la desvalorización de las vidas de los cuerpos de color es paralela a la indiferencia social con la que se ha tratado al

barrio. Estos dramas no solo muestran la decadencia infraestructural del barrio, como la falta de parques y su repercusión en la condición social de algunos personajes, sino que también exponen la violencia como un elemento intrínseco en la producción social del barrio; sobre todo en el caso de la violencia policiaca que se impone desde afuera y que está presente en las tres obras. Aunque también existe una crítica a la violencia de pandillas, los tres dramas coinciden que esta es una consecuencia de la falta de espacios de recreación pública que facilite la convivencia propositiva de la juventud en el barrio.

En este contexto de injusticia ambiental en el barrio, estos dramas ejemplifican la barriología que contrarresta los estragos socioespaciales que produce la barriozación. De tal modo, las obras reconocen que existe un proceso de dignificación que rehumaniza la experiencia socioespacial del barrio y de sus habitantes. En *Trampa sin salida* se observa en la toma de conciencia de Ray, quien se adhiere a la ideología del carnalismo que promueve el Movimiento Chicano. En *Water and Power* se aprecia en la construcción del The Cesar Chavez River Walk Way. En *Drunkard's Tale of Melted Wings and Memories*, la barriología está reflejada en la edificación de un centro cultural que permita la convivencia propositiva de los habitantes del barrio. Intertextualmente, la representación del barrio coincide con la iconicidad de este como un espacio de conflictos internos y externos que pone a prueba el instinto de supervivencia de sus habitantes. Como tal, el barrio es un ícono de la recursividad y perseverancia del chicano ante la amenaza de la muerte social que enfrenta tras la histórica marginalización socioespacial en la topología colonial hispana y la topología colonial angloestadounidense. En esta lógica de la iconicidad del barrio, según Díaz, el barrio

does have a legacy of its structural character. It exists in *corridos*, oral histories, photographs, remembrances of youth, Spanish language fiction, and occasional government reports. Those spaces, precious cultural arenas of resistance confronted by a society structured on racism, subjugation, and discrimination, retain a vitality that planning and urban history has yet to comprehend. (Díaz, *Barrio* 18)

De este modo, siendo parte de la conciencia espacial chicana, la iconicidad del barrio funge como tropo intertextual del interés y necesidad de establecer topologías alternativas a la dominante (i.e., una lógica espacial que determine el flujo y circulación social afín con las necesidades ontológicas de quienes la conforman). Consecuentemente, el activismo cívico y político en defensa del barrio son elementos intrínsecos en la vitalidad social del chicano, las cuales apelan a la afirmación existencial a través de manifestar su presencia socioespacial como una experiencia dignamente humana.⁷⁴ Así como la barrioización es uno de los elementos estructurantes del barrio en la experiencia chicana, la barriología también ha existido como un proceso de aprendizaje que permite revertir la estructuración colonial del barrio para forjar un espacio propio y apto para las necesidades ontológicas y sociales del chicano.⁷⁵

Como elemento icónico de la espacialidad de estas obras, la historia de la producción social del espacio de la que es parte el barrio establece una atmósfera dramática originada en la dialéctica entre barrioización y barriología; la cual, matizada en sus dimensiones sociales se puede entender como la dialéctica entre vida y muerte social y ontológica. La atmósfera dramática de estas obras forja un paralelo entre las dimensiones existenciales de los personajes y el conflicto existencial en la atmósfera del barrio. En su función de ambiente social, el barrio confronta a los personajes con situaciones asfixiantes

ante las que parecen destinados a sucumbir, pero a la vez ofrece la esperanza de sobrevivir y sobreponerse ante su propio destino, esto no sin antes exponerlos a la trágica condición del barrio como una trampa sin salida. Es aquí donde convergen las tres obras. El elemento trágico que acompaña el mejoramiento del barrio se origina en la situación de este como siempre bajo la amenaza—trampa sin salida—del interés capitalista (i.e., gentrificación) y el menosprecio social de la barriozación. Para ilustrar esta intersección de las obras es necesario recurrir a las ya citadas palabras de Norte/Sur en *Water and Power*: “The Lords of Death like to punish us when we reach too high. What goes up most come down. Day/night. Good/evil. Life and death. Smile now, cry later” (Montoya 8). Aunque los tres dramas ofrecen un final con tintes de esperanza, este está acompañada del elemento trágico que revela la urgencia y constante lucha que ha de llevarse en defensa del barrio. No obstante, en el afán barriológico de estas, la representación del barrio también epitomiza el pugilismo y la recursividad de sus habitantes al enfrentarse a las fuerzas sociales que pretenden mantenerlos emplazados socioespacialmente como ciudadanos de segunda clase.

CONCLUSIONES

This continuous process of negotiation and revision constitutes the kernel of the dramatic action in Latina theater and solo performance: from it there will be not only other theatrical and cultural manifestations, but, more importantly, a wellspring from which hybrid, transnational, border identities can and will construct themselves in every single theatrical production.

—Sandoval Sánchez y Saporta Sternbach, *Stages of Life*

Las pretensiones de esta investigación se complacen en su posibilidad de servir como estímulo a la conversación sobre la función semiótica del barrio en la dramaturgia chicana, la espacialidad social en el teatro y las (in)justicias en torno a la producción del espacio social amén de un desarrollo y crecimiento urbano humana y culturalmente sustentables. La concomitante representatividad del barrio chicano como un espacio social hosco—casi inhospitable—y como culturalmente ameno—en una afabilidad comunitaria—forjan su iconicidad en la conciencia espacial chicana como la encarnación de la dialéctica entre muerte y vitalidad social y ontológica del chicano. Ultimadamente, la historia de la producción de barrios como colonias internas bajo la topología colonial estadounidense es paralela al pretendido posicionamiento del chicano como ciudadano de segunda clase. En la dialéctica entre barrioización y barriología queda plasmada la perseverancia del chicano y su aferramiento a existir con dignidad y amor propio a pesar del ostracismo colonial y la sistematización de esta en el presente. Visible en el análisis propuesto por esta disertación, la representatividad del barrio no solo es un tema recurrente en la producción cultural chicana, sino que también se transfiere significativamente a la construcción de la atmósfera dramática en numerosas obras de teatro chicano.

La función dramática del barrio como un espacio dialéctico atribuye a las obras una esencia de adversidad y lucha. Ya sean conflictos originados en el choque de fuerzas que

rebasan el diario vivir de los personajes o aquellas que se enraízan los conflictos cotidianos del ser humano, el barrio es un espacio que denota recursividad y supervivencia—hacia futuro habría que pensar en la recurrencia metafórica de las cucarachas en asociación a la iconicidad del barrio y sus habitantes. Precisamente, la representación del barrio tiende a ser representativa de su significado social y ontológico como simultáneamente una trampa social sin salida y una querencia que enriquece a la experiencia cultural chicana. Consecuentemente, la temática espacial es de suma importancia para tener un entendimiento sofisticado del propósito dramático de numerosas obras chicanas.

Entre una plétora de obras aplicables a este estudio, se escogió a *Bernabé* (1971) de Luis Valdez y *Heroes and Saints* (1994) de Cherríe Moraga porque en comparación y contraste estas evidencian la función dramática de la conciencia espacial chicana y epitomizan su evolución desde el nacionalismo patriarcal del Movimiento Chicano a las propuestas feministas de la colectividad interseccional. Asimismo, ambas obras contextualizan la representación y representatividad del barrio al proponer que la condición socioespacial chicana es el producto del sistema de explotación capitalista que se origina en su posicionamiento subalterno dentro de la topología colonial estadounidense. En cuanto a la selección de *Trampa sin salida* (1973) de Jaime Verdugo, *Water and Power* (2009) de Richard Montoya y *A Drunkard's Tale of Melted Wings and Memories* (2016) de Silviana Wood, estas obras ofrecen un claro ejemplo de la intertextualidad posibilitada a través de la iconicidad del barrio. Cada una ofrece peculiaridades temáticas y estilísticas que enriquecen su originalidad dramática y matizan el estudio de la intertextualidad de estas. Situadas en escenarios y épocas distintas, la atmósfera dramática de estas se origina en la dialéctica del barrio y su función como estampa de la experiencia socioespacial del

chicano en el legado de la topología colonial estadounidense. A pesar de demostrar la iconicidad intertextual del barrio, la espacialidad de estas obras también confirma que la representación del barrio está lejos de ser romantizada. Más bien, estas demuestran que el barrio es un espacio heterogéneo y complejo donde tienen lugar la fluctuación entre la disonancia y la armonía de quienes lo habitan.

Las obras aquí analizadas son parte del rico repertorio de posibilidades críticas y artísticas del teatro chicano. En este se encuentran todo tipo de propósitos dramáticos, desde los localizados en las particularidades de la experiencia chicana como aquellos que aprovechan esta para explorar temas de dimensiones más humanamente amplias. Tal cual queda ejemplificado a través de la conciencia espacial chicana en las obras bajo estudio, las cuales efectúan propuestas catárticas que en otras épocas le dieron vida a mitos y leyendas de propulsiones humanistas. Por lo tanto, analizar la presencia del barrio en la construcción dramática es el inicio de una propuesta más ambiciosa que buscaría establecer la relación fenomenológica del barrio en la totalidad del acontecimiento teatral chicano. La reflexión histórica del teatro chicano en la periodización propuesta en el primer capítulo de esta disertación revela que la relación espacio social y teatro no se limita a lo artístico, sino que es fundamental para la aserción social y ontológica del chicano.

En esta dualidad material y literaria, el barrio y el teatro forman una trinchera desde la cual se negocia la identidad y experiencia existencial chicana. Por ejemplo, después de la anexión estadounidense del territorio del suroeste y específicamente a principios del siglo XX, la producción teatral mexicana funge como acto simbólico de la presencia mexicoamericana. Las posibilidades congregacionales en torno al teatro explican la importancia de éste durante dos de las etapas de mayor auge cultural chicano, a principios

del siglo XX, en el teatro protochicano, y a mediados de este en el teatro chicano. A pesar de las diferencias fundamentales en la pretendida profesionalidad en uno y el objetivo político del otro, los espacios donde acontecía el teatro eran equiparables al funcionamiento de instituciones civiles que permiten la congregación y euforia colectiva de cualquier sociedad. Sirviendo como foro para el contacto social, los acontecimientos teatrales permiten el reclamo colectivo a una presencia pública que contrarreste el desplazamiento y desarraigo de los márgenes.

A pesar de la substancial relación entre la conciencia espacial chicana y el teatro chicano, las investigaciones al respecto registran una movilidad del teatro hacia fuera de los barrios. Por ejemplo, según Alberto Sandoval-Sánchez, “[s]ince the 1980s, the move for many professional U.S. Latinos/as has been to make it in the mainstream and, in order to do so, the barrio experience and political/social agenda must be displaced and erased” (119). Efectivamente, al pretender que la programación teatral sea ideológica y culturalmente más asequible para el grupo dominante, esta se aleja del público en los barrios—por dar un ejemplo, pensemos en el dominio del inglés sobre el español en la producción actual del teatro. Aunque esta apertura escénica es un índice del crecimiento y polivalencia estética del teatro chicano, engendrando nuevas oportunidades artísticas por numerosas razones, entre las cuales resalta la falta de financiamiento, esta también ha obstaculizado la evolución de la cultura teatral en los barrios.

Dejando para el futuro la pregunta de si el arte chicano es víctima de una doble moral, la cual implicaría la simultánea responsabilidad de innovar artísticamente al género dramático y representar los intereses ideológicos chicanos, la disponibilidad de espacios para la escenificación de los dramas es elemental en el bienestar artístico del género y como

una tradición en la experiencia cultural chicana. No se trata de una elección extremista de decidir entre Broadway o el barrio, la diversidad en la producción teatral chicana permite atender a ambas necesidades culturales. Más bien, como lo ha sido a lo largo de la historia del teatro chicano y en el presente de la rica pero limitada producción a nivel comunitario, este tiene que mantener su proceso de innovación estética a través de producciones que estimulen el interés y permitan el acceso a la comunidad representada en las tarimas; todo grupo social representado artísticamente debería tener acceso a evidenciar y evaluar su representación.

La esperanza está puesta en que esta investigación contribuya, aunque sea mínimamente, al reconocimiento de la importancia en la promoción del teatro chicano y las dimensiones sociales y ontológicas del espacio—mejor aún si se toma en cuenta la necesidad de centros culturales en los barrios que sostengan y apoyen una temática representativa de sus habitantes. Aunque el teatro a nivel comunitario sigue siendo una realidad, cada vez es más difícil sustentar estos espacios culturales—los artistas teniendo que hacer todo tipo de malabares para mantener la funcionalidad de estos. Desde anfiteatros o campos de cultivo, el teatro para la comunidad chicana ha significado una oportunidad de encuentro cultural, político, social y ontológico. Por lo tanto, a pesar de la necesaria diversificación temática y el impulso por ser parte de la corriente de producción cultural dominante, la espacialidad del teatro es fundamental para creación y (re)creación de la conciencia espacial chicana.

Si bien es cierto que la actual relación entre barrio y teatro es distinta a la de antaño, el barrio como experiencia social y ontológica no ha sido del todo desplazada de la producción dramática chicana. Precisamente, esta disertación parte de la continua relación

entre barrio y teatro como crucial en la configuración de la conciencia espacial chicana tanto en el ayer como en el presente. Más bien, la diversificación temática y ampliación espacial del teatro es el resultado lógico de la transformación demográfica del barrio y de la creciente movilidad económica de la población chicana. Asimismo, la extensión socioespacial del chicano tampoco puede limitarse a la geopolítica del suroeste de Estados Unidos. Según William Kandel y Emilio A. Parrado, “for the first time in U.S. history, half of all nonmetropolitan Hispanics currently live outside the five southwestern states of Arizona, California, Colorado, New Mexico, and Texas” (Arreola, *Hispanic* 255). No obstante, a la par de las vicisitudes y transformaciones en la experiencia chicana, el barrio es una constante socioespacial para la conciencia espacial chicana. Mientras algunos barrios ya establecidos están siendo desarticulados por medio de la gentrificación, nuevos barrios surgen en regiones poco predecibles a causa de nuevas inmigraciones y el desplazamiento de quienes habitan los barrios afectados por la gentrificación. Así como en el legado de la topología colonial estadounidense y la configuración de la conciencia espacial chicana el barrio es una trinchera de encuentro entre la barrioización y barriología, en el presente este mantiene su significancia como la dialéctica entre la muerte y vitalidad social y ontológica del chicano. En términos más generales, los barrios tanto son representativos de la injusticia socioespacial que afecta a los de abajo como son espacios sociales que facilitan el contacto cultural y la creación de redes sociales que produzcan un mejoramiento colectivo de los de abajo.

Cabe aclarar que la presente investigación parte de una conceptualización colectiva del barrio como atmósfera dramática del teatro chicano porque tal estudio era inexistente siendo necesario para atender los cambios demográficos y la proliferación de identidad en

torno a lo chicano y a la latinidad. Tomando en cuenta las observaciones citadas a forma de epígrafe en esta conclusión, sobre la diversificación estética a partir de la proliferación de identidad, se propone que ha futuro se extienda el presente estudio hacia conceptualización del barrio menos categóricas y más bien adscritas a la proliferación y diversificación de las experiencias sociales y ontológicas de la individualidad de sus habitantes. Dice Terry Eagleton, “[r]evolutions are about the shattering of identities as much as the construction of them, the generation of fantasy and disorder as well as of political constitutions” (vi). Sin embargo, la desmembración de los barrios, la producción de nuevos espacios latinos fuera del suroeste y la retrógrada pulsación anglo-supremacista de la cuadragésima quinta presidencia de Estados Unidos también hace que el estudio del barrio como cuerpo colectivo sea justo y necesario.

Asimismo, en el contexto del actual crecimiento de la población y socioespacialidad urbana, la reflexión sobre la conciencia espacial chicana y el barrio también dialoga con la importancia de la humildad medioambiental en espera de crear conciencia sobre la (in)justicia socioespacial que acompaña al desarrollo urbano. Según Edward Relph, para quien una está íntimamente ligada a la otra, el futuro socioespacialmente sustentable depende del grado con el que se rompan los ciclos viciosos de la producción capitalista del espacio social y se reconozca la autonomía local y se regrese la responsabilidad “for making and managing places to the people who live and work in them” (20). Por ende, es indispensable cuestionar cuáles son las implicaciones culturales de la urbe y cómo la urbe responde a las necesidades culturales de quienes habitan en ella. Ya que por primera vez en la historia del ser humano la población urbana es superior a la rural, la producción de espacios sociales urbanos es una de las cuestiones

fundamentales para el presente del porvenir de la humanidad. Las reflexiones sobre la densidad social y ontológica del barrio y otras manifestaciones espaciales urbanas responden al llamado crítico de pensar en el bienestar de nuestra propia supervivencia.

La representación y representatividad del barrio en el drama chicano revela el valor humanístico del barrio como un ícono de la dialéctica entre vida y muerte social y ontológica del chicano. Asimismo, la t(r)opofilia hacia el barrio es testamento de la dignidad y amor propio en la conciencia espacial chicana. De tal modo, la recurrencia de la dialéctica entre barrioización y barriología (i.e., muerte y vida social y ontológica) funge como elemento crucial de la atmósfera dramática de numerosas obras de teatro chicano. Reconociendo que esta es solo una de las tantas posibilidades de estudio sobre la relación barrio, espacio social y teatro, se confía en que el presente trabajo pueda estimular nuevas conversaciones e intereses sobre la teatralidad chicana y la (in)justicia socioespacial. Esto mismo ha de ser el caso con otros espacios y otros contextos, por lo que habría que dar paso a nuevos estudios sobre la (des)integración de la urbe; sobre todo, habría que prestarle atención a lo que la historia de barrioización y barriología nos dice sobre el desplazamiento y deshumanización de los de abajo en el proceso de producción de espacio social. A pesar de las transformaciones demográficas de los barrios y de la diversificación espacial tras mayor movilidad socioeconómica del chicano, el barrio sigue siendo tema vigente y necesario para el entendimiento sofisticado de la producción cultural chicana y su posicionamiento en la topología colonial estadounidense. El teatro chicano nos deja testamento de ello, la función del barrio en la formulación de la atmósfera dramática de numerosas obras es ejemplo de la importancia de este como tema, como estética y como propósito cultural. En conclusión, la defensa de la integridad del barrio ante la

gentrificación y marginalización es una cuestión de vida o muerte social y ontológica para el chicano.

NOTAS

Introducción

1. En su estudio seminal sobre la semiótica del barrio con relación a la identidad chicana, *Barrio-Logos: Space and Place in Urban Chicano Literature and Culture* (2000), Raúl Homero Villa propone que la tipología del barrio se puede entender como un palimpsesto donde se queda inscrita la presencia social y cultural chicana:

More to the point of this study, however, these early discursive mediations of individual and social death would find corollary representation in the ubiquitous imagery of ghosts, specters, palimpsests, and other phantom presences that haunt contemporary Chicano narratives of urban deterritorialization. Such figurative images mark the present absences, or absent presences, of people, places, and histories that “development” so often obscures or disappears. (31)

Tal es el caso de obras como *Chavez Ravine* (2011) de Culture Clash, en la cual la presencia paranormal del espíritu del barrio y sus residentes es una muestra simbólica de los espectros que rondan la conciencia capitalista del cártel de planificadores urbanos y administradores de la ciudad. La obra toma lugar en el estadio de los Dodgers, durante la última entrada de un juego de béisbol en el que Fernando Valenzuela está por concluir con cifras perfectas. Entendido desde la t(r)opofilia chicana, a través de estos fantasmas, el barrio le cambia el significado al espectáculo que Fernando Valenzuela estaba dando en el estadio de Los Dodgers. Metateatralmente, el espectro del barrio (re)escenifica el juego de béisbol dotándolo de un significado que compite con la monumentalidad del espectáculo escenificado en el estadio construido sobre las ruinas de Chavez Ravine. Por lo tanto, en esta obra se manifiesta claramente cómo se articula ese acto de hacer presencia al que Villa se refiere como componente clave de la tipología del barrio. A través de la atmósfera dramática de *Chavez Ravine* se revela que el estadio de Los Dodgers concomitantemente es un orgullo de la ciudad y un espacio reclamado por la comunidad chicana a través de la iconicidad de Fernando Valenzuela, como a la vez es un monumento de la (in)justicia socioespacial que ha enfrentado la comunidad chicana y que está entrelazada en la producción socioespacial de la ciudad de Los Angeles, California. Empero, “Chávez Ravine was but another wrinkle in the continuum of deterritorialization of *mexicanos* under the “manifest destiny”—cum—eminent domain of Anglo-American capitalism” (Villa 82).

2. El término diario vivir es una traducción de *everyday life* no solo en sentido semántico, lo cual se podría entender como vida diaria o cotidianidad, sino también de forma conceptual como la espacialidad de la vida diaria. Asimismo, en referencia a la convergencia de la experiencia rural con la urbana, Acuña sostiene que “[b]y World War II, social scientists could no longer stereotype Mexican Americans as *campesinos* (farm workers). About 60 percent lived in cities in 1940; ten years later 70 percent did, and by 1960, about 80 percent were city dwellers” (*Occupied* 198). Consecuentemente, la experiencia del diario vivir en el barrio es una experiencia significativa en la conciencia espacial chicana como experiencia urbana.

3. Por teatro puede entenderse todo acontecimiento que conlleve actos conscientes de actuación o encarnación mimética de la energía cinética de la vida. El teatro es un encuadre

semiótico donde se efectúa la acción y el movimiento; sobre todo, el teatro conlleva un convivio en el encuentro entre los elementos dados en cualquier encuadre semiótico. La teatralidad es la chispa de la vida, la fricción que produce energía y efectúa el movimiento. El drama toma lugar en las fisuras de la tensión que estimula el recorrido del movimiento de una obra. Asimismo, por drama también se entienden los elementos discursivos de estas en un plano textual que, por lo común, son actos y escenas que bien pueden servir de guía para el teatro o fungir por sí solas como literatura dialogada. En el sentido griego del término, éste es referente de la representación y representatividad de conflictos humanos en una secuencia de exposición, desarrollo y resolución con el fin de purgar a su audiencia de las inquietudes profundas que ha de despertar el drama.

4. En el mundo hispanohablante el uso de la palabra conlleva múltiples significados que, existiendo como concepto en otros idiomas—*quartieri*, *bairro*, o *neighborhood* (y sus derivados *hood* y *ghetto* en referencia a barrios bajos)—también denota un agrupamiento socioespacial urbano.

5. La topología es un conjunto de lugares que conforma una lógica espacial específica, como una cartografía, pero sin necesariamente estar restringida a la configuración geográfica. Más bien, la topología es una configuración tanto geográfica como social, como una lógica o ritmo dado en la especificidad de una dada espacialidad. Por topología de poder se entiende la extensión geográfica y social de un sistema ideológico que pretende imponerse como la norma.

6. En este sentido, los barrios tanto dependen de la designación oficial en la organización de espacios urbanos, como de las particularidades culturales originadas en el diario vivir de sus usuarios. Como un negativo fotográfico, los barrios no solo revelan las ideologías detrás de la producción social del espacio, también revelan cómo se establecen ritmos orgánicos que pueden antagonizar y desestabilizar las pretensiones normativas de las topologías de poder. Por ende, los barrios son microcosmos urbanos que responden al agrupamiento de lugares, ya sea en asociación con rasgos particulares de los habitantes-usuarios o a raíz de referentes espaciales simbólicos específicos a una agrupación de lugares o a una necesidad ideológica detrás del poder que produce y se reproduce en el espacio social.

7. Por ejemplo, en un estudio sobre el patrón de asentamiento de la inmigración española a Argentina, María Liliana da Orden sugiere que, a diferencia de los barrios estadounidenses, donde los barrios están asociados con grupos étnicos, en Argentina “los barrios étnicos eran inexistentes” con excepción de La Boca y Barrio Once que se asocian con las comunidades inmigrantes (115). Asimismo, en relación metonímica, Barrio Once recibe su nombre por asociación con la terminal del Ferrocarril Sarmiento situada en la Avenida 11 de Septiembre y en asociación con la comunidad judía de Argentina. La asociación étnica de este barrio porteño puede verse tanto en sitios y edificios judíos como en algunas piezas culturales judaico-argentinas, tal es el caso del filme *El abrazo partido* (2004) de Daniel Burman, en el que la trama acontece en Barrio Once. De tal modo, la formación identitaria de los barrios puede darse en las siguientes maneras y así pasar a ser parte del repertorio discursivo de la ciudad o de un discurso de identidad étnico, como en el caso del barrio en

relación a la cultura chicana: 1) su posible designación tanto oficial como extraoficial en la estratificación de la ciudad; 2) su asociación con puntos de referencia en la ciudad o con la identidad de sus habitantes; 3) su representación discursiva que recíprocamente influye y es influenciada por la representatividad del barrio como un ícono sociocultural.

8. Como se ha de ver más adelante en esta investigación, uno de los episodios más importantes en la desterritorialización del chicano ha sido la guerra de 1846 entre México y Estados Unidos, la cual culminó con el Tratado de Guadalupe Hidalgo y la anexión por parte de Estados Unidos del territorio mexicano; lo que hoy es el suroeste estadounidense. Específicamente, el artículo X de este tratado ha sido largamente referido como una de las evidencias más contundentes de la traición del gobierno estadounidense a la comunidad mexicoamericana. En este artículo se proponía respetar la soberanía cultural y las posesiones de tierra de los mexicanos que después de la guerra pasarían a ser ciudadanos estadounidenses. En el porvenir de este episodio, el artículo X del tratado no se respetó y el mexicanoamericano no solo pasó a ser ciudadano de segunda clase, sino que a través de la segregación socioespacial culminó estancado a los márgenes de la topología colonial estadounidense:

“The fact was that the validity of Article X depended on the good faith of the United States—without that good faith, the letter of protocol was meaningless. Armando Rendón in *Chicano Manifesto* points out that the omission of Article X resulted in the federal government’s seizing millions of acres of land from the states, impacting the descendants of the Mexicans and Native Americans left behind. In New Mexico alone the federal government seized 1.7 million acres of communal land” (Acuña, *Occupied* 49).

9. Acuña emplea la ironía para hacer referencia a la discriminación racial a los veteranos chicanos después de la Segunda Guerra Mundial, a quienes el trato como ciudadanos de segunda clase les obstaculizó seriamente la movilidad económica y consecuentemente reforzó su emplazamiento socioespacial a los márgenes de la urbanización estadounidense: “[t]heir color was their Star of David (the religious symbol Jews were forced to wear in Germany to identify themselves)” (*Occupied* 201).

10. Esta idea hace eco en las observaciones de Michel de Certeau, quien propone que “[t]he neighborhood is the middle term in an existential dialectic (on a personal level) and a social one (on the level of a group of users), between inside and outside” (11). Asimismo, en relación directa a lo que acontece en Ay, *Compadre!*, la actitud de Daniel se puede entender en torno a lo que propone Yi Fu Tuan en su estudio sobre la topofilia del ser humano:

Satisfaction with neighborhood depends more on satisfaction with neighbors—their friendliness and respectability—than on the physical characteristics of the residential area. Complaints about inadequate housing or unsafe streets often turn out to be complaints about the habits and standards of neighbors. (217)

11. Una de las instancias más estudiadas en la lucha socioespacial de la comunidad chicana es la edificación de Chicano Park, en Barrio Logan, San Diego, California. Tal es el caso puesto que la construcción de este parque significó una victoria simbólica de la autodeterminación socioespacial de los habitantes del barrio. Según Villa, “[w]hile this

protracted effort clearly expresses a community's desire to reclaim lost land, the fact that it involved a small, poorly situated tract directly beneath the [Coronado] bridge ramps suggests that its importance may lie more in its symbolic than its practical consequences" (172). Asimismo, grabado en el escudo de Chicano Park, este parquet es un símbolo de la afirmación social y ontológica de la comunidad chicana: "La Tierra Mia / Chicano Park / We are on the Bay / San Diego Calif. / April 22 1970 / Aztlán". A través de estos actos cívicos y manifestaciones culturales, la comunidad chicana reclama su existencia y reafirma su presencia desde el margen (abajo y a la izquierda) ante la miopía de los planificadores urbanos e intereses capitalistas. Chicano Park resulta ser un monumento de la fuerza cívica y política tras el empoderamiento de los márgenes y, sobre todo, de cómo un espacio destinado a la reproducción espacial hegemónica es reimaginado, reconcebido y revivido—en el juego de la palabra de regresarle su vitalidad sociocultural.

12. En este ensayo se utiliza la voz queer en equivalencia a rarificación para tomar en cuenta la importancia de las transgresiones de género y la desarticulación de la heteronormatividad y el sentido común patriarcal.

13. A lo largo de este ensayo se respetará la morfología náhuatl de Aztlan sobre la morfología del español de Aztlán. Sin el acento ortográfico, se pretende hacer un acto de resistencia decolonial ya que se favorece la acentuación del nahuatl, que por lo general es prosódica y recae en la penúltima sílaba.

Capítulo 1

1. Ante todo, cabe aclarar que este ensayo queda en deuda con el trabajo de recuperación histórica de Nicolás Kanellos, Elizabeth C. Ramírez, Jorge Huerta y Yolanda Broyles-González, entre otras aportaciones críticas y artísticas al respecto. Asimismo "Pre-Chicano Literature: Process and Meaning (1539-1959) de Luis Leal, y "Contemporary Chicano Literature, 1959-1990: From Oblivion to Affirmation to the Forefront" de Francisco A. Lomelí, en *Handbook of Hispanic Cultures in the Unites States: Literature and Art* (1993) ofrecen una visión en conjunto de la literatura chicana donde se rescatan elementos indispensables dentro de la historia del teatro.

2. "The teatros must never get away from La Raza. Without the palomilla sitting there, laughing, crying and sharing whatever is onstage, the teatros will dry up and die. If the raza will not come to the theatre, then the theatre must go to the raza" (Valdez, *Luis* 10).

3. Latinx es un término que en la actualidad tiene más aceptación y mayor uso en el discurso chicano porque se reusa a definirse bajo la binarismo de género empleando la x como sufijo de aquellas palabras que denotarían un uso prescriptivo de la terminación masculina. Al igual, chicanx es un término que genera más aceptación por ser simbólicamente inclusivo en la indefinición de la x, pero por razones de imprenta el presente estudio utilizará las formas chicano o chicana siguiendo los patrones gramaticales del español.

4. Ver *El Teatro Campesino: Theater in the Chicano Movement* (1994) de Yolanda Broyles-González

5. En *The Archive and the Repertoire* (2003), Diana Taylor apunta hacia el concepto de teatralidad fuera de los parámetros eurocéntricos para entender cómo las epistemología y modos de vivir indígenas forman un archivo y un repertorio transmitido en la doble modulación simbólica de un acto heredado en el legado cultural del mestizaje—un sentido de performance como lo propone Richard Schechner, “twice-behaved behavior” (Taylor 46).

6. Diana Taylor sugiere que al limitar el concepto de teatro al entendimiento convencional—el eurocentrismo en cuanto a forma estética y dominio de la palabra sobre lo gestual—“we enter into an economic network that excludes the vast majority of our population” (Taylor y Villegas 10). Asimismo, en los “Closing Remarks” de *Negotiating Performance*, Juan Villegas sugiere que teatralidad es un término más apto para tomar en cuenta el doblaje artístico de la vida que limitadamente llamamos teatro (Taylor y Villegas 316). Asimismo, la decolonialidad invita a replantear epistemológicamente el significado de la teatralidad fuera de su convención eurocéntrica, lo que implica repensar el teatro y otros acontecimientos colectivos que no encajan con esta idea tradicional del teatro (e.g. la danza, los rituales y demás ceremonias públicas).

7. En “Teatro Chicano: Two Reports” Tomás Ybarra-Frausto, sugiere que parte de la influencia teatral indígena se puede encontrar en obras prehispánicas como el *Rabinal Achí* (51).

8. Ver Espinoza, Aurelio Macedonio (1997).

9. En *Spanish Religious Folk Theatre in the Southwest: Second Cycle*, Arthur L. Campa sugiere que *Moros y cristianos* llegó a presentarse en Filipinas, lo cual sugiere la instrumentalidad de la obra en la formación ideológica de la colonia tras la escenificación de la violencia.

10. Ver *Spanish Religious Folktheatre in the Spanish Southwest: First Cycle* (1934), *Spanish Religious Folk Theatre in the Southwest: Second Cycle* (1934) y *Los comanches: A New Mexican Folk Drama* (1942) de Arthur L. Campa.

11. En *El teatro popular en Hispanoamérica: una bibliografía anotada*, René Acuña ofrece un pequeño resumen bibliográfico sobre el teatro del suroeste estadounidense (78).

12. “These companies were professional in that they were composed of skilled individuals who were paid for their performances and seem to have derived their livelihood from working full-time with the company” (Ramírez, *Footlights* 7).

13. La generación 1.5 corresponde a un grupo social que se encuentra en proceso de transición, específicamente se utiliza para denominar a las primeras olas inmigrantes que se establecen y sientan raíces en el país receptor. Asimismo, en la introducción a *The State*

of *Latino Theater in the United States: Hybridity, Transculturation, and Identity* (2002), Luis Ramos-García afirma que “the writing, producing, and performing of plays helped actors and audiences form what can be called the zero generation of Cuban immigration, which precedes by more than half a century the advent of the so-called 1.5 generation” (xxi). En el caso mexicanoamericano, a principios del siglo XX hay una mezcla entre mexicanoamericanos de segunda o tercera generación y la llamada generación 0 de mexicanos. Por lo tanto, el ambiente sería similar más a la generación 1.5, hecho que se repite a través de la historia chicana y latina en general porque continúa el crecimiento de las segundas o terceras generaciones y no cesa el flujo migratorio.

14. En *A History of Hispanic Theatre Origins to 1940*, Kanellos deja claro que el apogeo teatral a principios del siglo XX no solo se da en el suroeste con la comunidad mexicana, sino que también en la costa este y medio oeste del país con las comunidades caribeñas y españolas.

15. Ver la disertación de Peter C. Haney (2004)

16. Según Leticia Urbina Orduña, en “Teatro chicano: un secreto que da voces”, el surgimiento de las tandas de variedades se da a causa “del relajamiento moral de la afrancesada alta sociedad mexicana” durante el porfiriato (57).

17. A pesar de la popularidad y éxito taquillero del peladito, el elitismo cultural llevó a que el peladito despertara un debate muy importante sobre la moralidad y el lugar del teatro de variedades entre la creciente población mexicanoamericana (Kanellos, *A History* 82-83). El peladito representa precisamente la irreverencia social del pobre que se desprende de la impuesta humildad para decir las cosas como son. A diferencia de el pícaro, a quien se le entiende como un personaje astuto y recursivo que se vale del engaño para lograr sus objetivos, el peladito se distingue por no recatarse o guardarse en el lugar al que socialmente se la adscribe por ser pobre. O sea, el peladito rompe con el velo de la humildad con la que colonialmente se subyuga a los estratos sociales de menor solvencia económica.

18. *Mexican American Theatre: Then and Now* (1987), editado por Nicolás Kanellos, incluye cuatro obras típicas de lo que serían los juguetes cómicos de los peladitos (8-16). De la autoría de Leonardo García Astol se incluye “Monólogo”, y de la autoría de García Astol y Susie Astol “La viajera mundial”. Una tercera en la que no se tiene clara la autoría, posiblemente de Leonardo García Astol y Susie Astol, o de Mateo y Belia Camargo, se titula “El rajá”. La cuarta obra pertenece a La Carpa García y se titula “El fotógrafo”.

19. Nicholas Kanellos sugiere que la fomentación de dramaturgos locales se debe a la inversión y visión de artistas y empresarios como Virginia Fábregas, quien prefería pagar las regalías por nuevas obras en lugar de producir obras clásicas (*A History* 19).

20. Luis Leal identifica que para 1919 en Santa Fe se estrenaba “Los conejos” de la autora mexicanoamericana Aurora Lucero (81). También habría que considerar como ejemplo valioso la dramaturgia de Daniel Venegas quien escribiría una serie de obras durante la década de 1920. Asimismo, es evidente que la novela *Las aventuras de don Chipote* o

cuando los pericos mamen (1928) tiene una estructura y diégesis similar a lo que se encuentra en las obras de teatro de la época.

21. “Sin pelos en la lengua” es una expresión coloquial usada en la variación del español mexicano para denotar la falta de censura en el momento de comentar o hacer público un algo. Asimismo, aprovecho el espacio para aclarar que, contrario a lo que supondría por el androcentrismo y machismo social, las peladitas también eran muy populares en el gusto del público. Entre las que se encuentran grandes intérpretes como La Chata Noloesca, Lupe Inclán y Amelia Wilhemy (Kanellos, *A History* 95).

22. “Newly arrived mexicanos will applaud teatro groups who maintain stock characters and situations: barrio dialogues, huarache troubadours, pulquería drunkards, romantic churros, downtrodden inditos and urban dandies all affirming ‘this is who we are and this is how we speak!’” (Ybarra-Frausto, “La Chata” 43-4).

23. En *Chicanos in a Changing Society: From Mexican Pueblos to American Barrios in Santa Barbara and Southern California, 1848-1930* (1979), Albert Camarillo muestra el proceso sociopolítico que conllevó tanto a la marginalización espacial de las comunidades mexicoamericanas y eventualmente chicanas como a su exclusión económica en el desarrollo urbano angloestadounidense.

24. Según Kanellos, para 1932 “[v]ariety acts were now clearly subordinated to films, and the Works being performed were no longer advertised in the newspapers [...] As the Depression deepened [...] It was so much cheaper to rent films and draw audiences in to see their favorite movie stars talking and singing: Lupe Vélez, José Mojica, Dolores del Río, even Virginia Fábregas, Romuldo Tirado and don Catarino” (*A History* 27), quienes eran personajes importantes en la escena teatral mexicoestadounidense.

25. Otro evento notorio dentro de esta etapa del teatro chicano es la dramaturgia de Josefina Niggli, quien al escribir sobre la revolución y folclor mexicano se adentra en los círculos académicos del drama. Niggli no solo fue profesora de teatro, sino que también recibió varios premios por su obra literaria; entre las que se encuentran teatro, narrativa y poesía. Ver *The Plays of Josefina Niggli* (2007), texto editado por William Orchard y Yolanda Padilla.

26. Es necesario insistir que en esta investigación se prefiere el término chicano o chicana en lugar del término mexicanoamericano, pero que ambos pueden ser utilizados para significar la misma experiencia.

27. Según Rafael Pérez-Torres, el año 1965—cuando El Teatro Campesino se une a La Causa liderada por César Chávez en pro a la sindicalización de los trabajadores del campo—marca “a historical moment during which a radicalized Chicano literature was tied to a process seeking to synthesize aesthetics with political organization, communication with cultural recuperation, performance with activist instruction” (45).

28. Al lector que le interesen los estudios comparativos de la literatura o la dimensión marxista del teatro debería revisar cómo esta obra encaja globalmente en una conciencia de clase que se expresa a través de la desmitificación del discurso naturalista del poder de la burguesía. La comparación con *El delantal blanco* (1956) del chileno Sergio Vodinović sería un buen comienzo en esa dirección.

29. Es raro no encontrar un trabajo crítico sobre el teatro chicano que no haga referencia de una u otra forma al legado que deja ETC; pero estas son algunas de las investigaciones más significativas: *El Teatro Campesino de Luis Valdez: tradiciones e innovaciones* (disertación, 2001) de Marcos Contreras; *El Teatro Campesino de Luis Valdez (1965-1980)* (1990) de Arturo Flores; y principalmente *El Teatro Campesino: Theater in the Chicano Movement* (1994) de Yolanda Broyles-González.

30. La siguiente línea de tiempo de la etapa inicial de El Teatro Campesino proviene de la entrevista hecha por Roberta Orona-Córdova a Luis Valdez:

1965 – Se forma El Teatro Campesino

1967 – La primera gira nacional de El Teatro Campesino

1968 – Reciben el premio off-Broadway Obie

1968 – Reciben el premio de Los Angeles Drama Critics Award

1971 – Reciben el premio de Los Angeles Drama Critics Award [y publican su primera colección de obras tempranas de Luis Valdez

1972 – Producción de *Los vendidos* para la televisión y son galardonados con el premio Emmy entre otros.

1976 – *El corrido* es televisado en Public Broadcasting Service of America (PBS)

1976 – La primera gran gira a Europa

31. Xicanisma es la variación feminista de chicana y un testamento a la evolución de la conciencia identitaria y política del movimiento. Si a principio el movimiento se aferraba a un nacionalismo androcéntrico, las chicanas efectuaron un cambio radical en cuanto a observar el movimiento a través de una política de multiplicidad identitaria y la decolonización cultural e ideológica chicana. Pronunciada como “ch”, la “x” en xicanisma es un acercamiento a lo indígena que simboliza la agenda decolonial en el feminismo chicano.

32. *Teatro Chicana: A Collective Memoir and Selected Plays* (2008), editado por Laura E. García, Sandra M. Gutiérrez, y Felicitas Núñez relata los sucesos iniciales y ofrece una línea de tiempo que contextualiza la formación y evolución del Teatro de las Chicanas (xxiii-xxvi). En este mismo año, Estela Portillo Trambley escribe *The Day of The Swallows* (1971), un drama trágico que presenta la vida de Doña Josefa, quien como lesbiana queda atrapada entre las circunstancias morales encarnadas por ella y por el pueblo.

33. La voz bronca es referente a una yegua silvestre típica en las planicies norteamericanas, palabra que en la variación del español mexicano también puede significar una disputa, una pelea, un conflicto. En su uso coloquial también se usa para referirse a la actitud contestataria de alguien como bronco o bronca. La voz cabrón coloquialmente se refiere a un hombre sinvergüenza dentro de otras múltiples posibilidades semánticas.

34. La lucha chicana por la igualdad y por una plataforma más incluyente se origina desde adentro del Movimiento Chicano cuando las chicanas comienzan a observar el sexismo y la perpetuación de los roles prescriptivos de género dentro del mismo Movimiento. Tenemos Teatro Chicana, W.I.T. y la primera conferencia chicana en Texas.

35. Algunas de las otras compañías de teatro: Teatro de la Gente; Teatro Aztlán; Teatro Urbano; Su Teatro; Teatro Libertad; Teatro del Piojo; Teatro Mestizo; Teatro Bilingüe; Teatro Chicana (Raíces); Espíritu de Aztlán; Teatro de los Niños; Teatro de la Justicia; Teatro El Movimiento de la Primavera; Teatro de los Barrios; Teatro del Barrio; Teatro Mescla; Teatro Baca; Teatro Chicanito Tiburcio Vásquez; Teatro Chicano; Teatro Anáhuac; Teatro Acto Program; Teatro Popular de la vida y muerte; Teatro Machete; Teatro Escuela de la Raza; Teatro Liedo; Conciencia Mexicoyotl; Teatro del Pueblo; El Teatro Desengaño del Pueblo; El Teatro Los Pobres; Teatro Carlitos; Teatro Estudiantil de Sonora; Teatro Como Tu; Teatro de Santa Clara; Hijos del Sol; Cucarachas en Acción; Teatro los Topos; Teatro Con Safos; Teatro Consciente; Teatro Razita; Servidores del Árbol de la Vida; Teatro Rasquachi; El Pocho Místico; Teatro Suspiro; Teatro Calcetín; Teatro Cena; Teatro Quetzal; Teatro Carlitos; Chicano Teatro; Teatro Cucaracho; Teatro Norteño; Teatro Colectivo de Albuquerque; Teatro ATM (A Toda Madre); Teatro D.Q.U; Los Mitoteros; Teatro 3 semanas; Teatro de Lamont for Barrio Action; Teatro Amigos; Teatro Indio; Teatro Estudiantil; Teatro de Austin; Teatro Juvenil de la Onda Liberadora; Teatro Malqueridos; Teatro del Chicano; Janus Players; Bilingual Repertory Theater Company; Teatro del Barrio (Chicago, IL); Teatro la Palomía; Compañía Trucha; El Teatro Popular; El Teatro de Zapata; Teatro Alma Latina.

36. El Teatro Campesino produjo obras como *Vietnam campesino* (1970) y *Soldado raso* (1970).

37. La obra comenzó con el nombre de *El corrido*, después *El corrido del barrio*, y por último *El corrido de Auraria*. Los corridos, forma teatral desarrollada por El Teatro Campesino, consiste en la musicalización de las pantomimas, o lo que se puede entender como la dramatización del típico género musical mexicano que relata una historia en una serie de versos cantados.

38. “The Great White Way” es el sobrenombre del distrito teatral de Broadway y hace referencia al alumbrado público y comercial característico de esta zona a principios del siglo XX.

39. El nombramiento de la década de los ochenta como década de los hispanos más bien sugiere tener un fin retórico en la promoción de la agenda neoliberal de Ronald Reagan que ser una reivindicación sociopolítica de la comunidad latina. Concomitantemente la década de los hispanos implica la inclusión superficial de la comunidad latina a las corrientes económicas y gubernamentales, a la vez que atenta contra los avances sociales de las políticas de identidad étnica que se desarrollan en Estados Unidos a partir del movimiento de los derechos civiles.

40. Esta primera presentación en forma de teatropoesía se tituló *Chicana* y fue actuada por Dorinda Moreno y Las Cucarachas.

41. En un juego similar de palabras, Migdalia Cruz le llama a su teatropoesía una “polvel” (el resultado de la fundición de “play” y “novel”).

42. En el contexto de las fronteras infinitamente divisibles y bajo la perspectiva estética de la corriente principal a partir de la segunda mitad del siglo XX, erróneamente la estética decolonial chicana tiende a entenderse dentro de un marco de postmodernidad.

43. ASCO se funda en 1972 en el este de Los Angeles adoptando su nombre un año después con el propósito de simbolizar su estridente inventiva artística; el grupo estaba conformado por Harry Gambo Jr., Glugio “Gronk” Nicandro, Willie Herrón y Patssi Valdez. Entre sus performances más famosos se encuentra “First Supper After a Major Riot”.

44. Wilson Neate en *Tolerating Ambiguity: Ethnicity and Community in Chicano/a Writing* (1998) sugiere que el tabú ante los atravesados proviene sobre todo por la amenaza de la diversificación sexual puesto que esto implica un atentado contra el concepto tradicional de familia (22). Asimismo, en general la lucha por la igualdad de género es un atentado ante el control del androcéntrico de este concepto tradicional de familia.

45. Sobre el movimiento por la reforma migratoria: *Tres redadas: La próxima puede ser en su barrio favorito* (2011) de Roberto Celis Barbier; sobre Arizona SB-1070: *1070* de James García, sin publicar pero estrenada en junio 23 del 2017; sobre la desmantelización de los estudios chicanas/os: *Más* de Milta Ortiz, sin publicar, estrenada en septiembre 2015; sobre la continua despoblación de los barrios, gentrificación e injusticia espacial: *Water and Power* (2009) de Richard Montoya, y *Chavez Ravine* (2011) de Culture Clash; sobre la violencia física y social contra los atravesados: *Jotos del barrio* (2014) publicada de Jesús Alonzo, y *Borders on Stage: Plays Produced by Teatro Bravo* (2008) editado por Trino Sandoval.

46. Ver Cristina Beltrán (2010).

Capítulo 2

1. Raúl Homero Villa sigue el estudio de John Chávez, *The Lost Land: The Chicano Image of the Southwest* (1984) para sugerir que “By extension, the centrality of such deterritorialization to Chicanos has guaranteed its importance as a theme in their expressive practice—in both “high” and “low” cultural forms—most commonly figured through imagery and rhetoric of ‘the lost land’” (1).

2. En cuanto a la importancia semiótica como una propuesta incompleta ya que esta toma diferente valor a través de su recepción, Marco De Marinis sostiene que “[l]as diferentes disciplinas, semiológicas y otras, que se han ocupado en los últimos años de la textualidad

(no solo literaria), ya han aclarado de manera definitiva que todo texto siempre es incompleto, y exige a su destinatario (lector, espectador) completarlo, actualizando sus potencialidades significativas y comunicativas” (*Comprender* 25).

3. Según Tomás Atneocio el concepto de querencias no solo denota la afectividad espacial del chicano, sino que también revela un “profound attachment to the earth” (Montiel, Atneocio, y Mares 15).

4. Clara Irazábal y Ramzi Farhat sugieren que “in a century that may become known as the “Latino century” in the United States, to understand the Latino urban experience and to develop plans to better respond to both the needs of Latino communities and their integration with the larger society is not only relevant, but also urgently necessary” (207).

5. La normativización de las prácticas sociales del cuerpo según parámetros patriarcales (e.g., la violenta represión de los cuerpos femeninos, queers y monstruosos, o la segregación espacial de ciertas comunidades) son comunes en la imposición del logocentrismo sobre la ontología espacial del cuerpo.

6. Se podría hablar del fetiche de la espacialidad, pero el propósito no es indagar teóricamente sobre el espacio social, sino más bien ofrecer un plano de posibilidades con relación al teatro y, específicamente, al barrio.

7. Según Lefebvre, la ciencia del espacio consiste en las siguientes tres conceptualizaciones:

1) It represents the political (in the case of the West, the ‘neocapitalists’) use of knowledge. Remember that knowledge under this system is integrated in a more or less ‘immediate’ way into the forces of production, and in a ‘mediate’ way into the social relations of production.

2) It implies an ideology designed to conceal that use, along with the conflicts intrinsic to the highly interested employment of a supposedly disinterested knowledge. This ideology carries no flag, and for those who accept the practice of which it is a part of it is indistinguishable from knowledge.

3) It embodies at the best a technological utopia, a sort of computer simulation of the future, or of the possible, within the framework of the real—the framework of the existing mode of production. The starting-point here is a knowledge which is at once integrated into, and interactive with respect to the mode of production. The technological utopia in question is a common feature not just of many science-fiction novels, but also of all kinds of projects concerned with space, be they those of architecture, urbanism or social planning. (Lefebvre 9)

8. En el próximo capítulo de esta disertación se ofrece un retrato de lo que se ha significado la espacialidad chicana a partir de la t(r)opofilia—donde la topofilia se encuentre con un tropo discursivo en la retórica espacial—por medio del simbolismo de Aztlan.

9. Según Lefebvre, “[i]n and through a spatial practice, refined in the course of a history, an *intuitus* was transformed into a *habitus* by means of a process first of consolidation, then of degeneration” (246).

10. Reconociendo la importancia del espacio como método de inclusión o exclusión social en forma de jerarquización tanto racial como económica, Lefebvre asegura que “[s]ome would doubtless argue that the ultimate foundation of social space is prohibition” (35)

11. Yi-Fu Tuan sostiene que “To understand a person’s environmental preference, we may need to examine his biological heritage, upbringing, education, job, and physical surroundings. At the level of group attitudes and preferences it is necessary to know a group’s cultural history and experience in the context of its physical setting” (59).

12. Según Yi-Fu Tuan, la topofilia “takes many forms and varies greatly in emotional rage and intensity” partiendo de las necesidades e intenciones propias de cada cuerpo en su individualidad y su intersección colectiva (Tuan 247).

13. “Any revolutionary ‘project’ today, whether utopian or realistic, must, if it is to avoid hopeless banality, make the reappropriation of the body, in association with the reappropriation of space, into a non-negotiable part of its agenda” (Lefebvre 166-67). Asimismo, toda reapropiación de la subjetividad espacial es un proyecto revolucionario.

14. En un entendimiento elemental de la espacialidad, Lefebvre considera que el capitalismo se ha sobreimpuesto sobre el espacio en la “trinity of land-capital-labour” (253). El neoliberalismo no solo se impone en una trinidad de producción en la explotación de las materias primas y la fuerza laboral, sino que además desarrolla una economía a partir de la especulación—inversión—sobre la propia producción del espacio social como topología tanto de poder como de control de mercado.

15. Esta perspectiva corre el riesgo de producir su propia trampa discursiva ya que tanto las identidades colectivas como las identidades individuales implican reducir las experiencias a los parámetros subjetivos del investigador. Suponer que las identidades se reducen a la individualidad aislada conduce al sensacionalismo de lo posmoderno y una reducción de la significancia histórica y sociopolítica de lo chicano; asimismo, suponer que la identidad colectiva no es una reducción identitaria regresa a la negación de las múltiples divisiones de la heterogeneidad posmoderna.

16. Para un acercamiento histórico al tema se puede consultar a *Occupied America* (1972) de Rodolfo F. Acuña—ahora en su octava edición publicada en el 2014; *Chicano Politics: Reality and Promise 1940-1990* (1990) de Juan Gómez-Quiñones—traducida al español en el 2004 bajo el mismo nombre.

17. Esta topología colonial se extiende hasta el presente ya que, en términos generales, los cuerpos de color han sido relegados a configurar la fuerza laboral del capitalismo moderno (e.g., los feminicidios de Ciudad Juárez, Chihuahua, México, están ligados a la explotación

del cuerpo indígena puesto que las víctimas tienden a ser trabajadoras de las maquilas, quienes regularmente provienen de las comunidades rurales e indígenas del sur del país).

18. Con este párrafo se le recuerda al lector que la condición de destierro, desplazamiento y consecuente despoltización del chicano no solo es el producto de los angloestadounidenses, sino que también del legado colonial hispano tanto en México como en lo que hoy es el suroeste estadounidense. Más aún, para evitar contribuir a la leyenda negra, cabe mencionar que la atrocidad e inhumanidad coloniales son condiciones presentes tanto en las colonias angloamericanas como hispanoamericanas. En lo que constituyó la colonia hispana al norte de México, el trato al mestizo e indígena es paralelo a su continuo trato junto a los hispanos bajo la expansión estadounidense hacia el oeste. Esto queda visible en la segregación racial que conlleva una segregación socioespacial y desempoderamiento político, lo cual en conjunto y con el paso del tiempo resulta en una depresión ontológica del mestizo: “The authorities isolated the native peoples from other communities, identifying them with the local communities rather than along class or ethnic lines. This division made it more difficult for the disparate communities to unite against Spanish rule and destroyed that intercommunity regional networks of the pre-invasion world system” (Acuña, *Occupied* 21). Cabe aclarar que la historia nos demuestra que a lo largo de esta también se dieron—y siguen dándose—movimientos de resistencia para contrarrestar el sistema de represión colonial que culminara en la desarticulación del sistema de poder indígena.

19. Alberto Camarillo observa que en Santa Barbara, California como en otras comunidades donde estaba establecido el sistema económico hispano en torno a la ganadería “[t]he demise of the cattle industry hastened the dispossession of Mexican landowners and resulted in the dominance of the new Anglo Capitalist economic order” (*Chicanos* 34); más aún, según Camarillo, la pobreza que devino con la imposición del capitalismo anglosajón “affected most Mexicans regardless of previous economic or family statues” (*Chicanos* 67).

20. El recuento histórico más apegado a la análisis de la topología colonial de Estados Unidos se encuentra en *Occupied America* (1981) de Rodolfo F. Acuña. Por ejemplo, Acuña argumenta que el atropello a El Tratado de Guadalupe Hidalgo “has become symbolic of the illusive relations between Mexican Americans and Euromericans” (50). Cabe mencionar que el sistema de castas y el feudalismo colonial de igual manera mantuvo una topología de dominio que limitaba las posibilidades espaciales del mestizo desde antes de la formación de la topología estadounidense.

21. Por racismo económico me refiero al proceso tras el cual las divisiones de clase implican una desigualdad económica paralela a la segregación y discriminación racial; o sea, el racismo económico tiene lugar cuando el capital y medios de producción están acumulados por una clase racialmente diferente a la que constituye la mano de obra explotada; la micro-economía colonial es un gran ejemplo de ello.

22. “Literally, many Mexicans were cheated out of their wages and dumped across the border [during repatriations]. *El Universal* of Mexico City on March 5, 1921, reported:

When they arrived at Phoenix a party of Mexican workers were taken to Tempe and introduced to a concentration camp that looks like a dung-heap” (Acuña, *Occupied* 164).

23. Maria Antònia Oliver-Rotger cita a Mario Barrera para mostrar cómo a través de las instituciones que acompañan al imperialismo estadounidense se realiza la ideología del Destino Manifiesto, la cual además “was instrumental for speculators, land-developers, and large companies that rapidly moved into the Southwest” (99).

24. Ver Llana Barber (2017).

25. Juan Gómez-Quiñones confirma que a raíz de la Segunda Guerra Mundial “[i]ncidents of police brutality occurred continually throughout the postwar years” y además “[i]mmigration, border, and customs agencies conducted massive campaigns against Mexicans; and those functioning under the rubric of ‘Operation Wetback’ committed appalling violations of human and civil right” (41).

26. Lawrence A. Herzog observa que con la construcción de las autopistas y fábricas a partir de la industrialización, “[t]he cultural landscape soon became one of distress [...] too many freeways destroyed the sense of place and endangered the quality of life in Mexican American Neighborhoods” (Arreola, *Hispanic* 105).

27. En lugar de una asociación unilateral, que se instituyera como organización representativa del todo, más bien el Movimiento estaba conformado por varios sectores micropolíticos—estas son organizaciones a base de intereses específicos que en colaboración con otras organizaciones forman una conciencia macropolítica—que en conjunto representaban la conciencia del nuevo panorama cultural chicano.

28. Ver *Mi lucha por la tierra* (1978) de Reies López Tijerina; o *Tijerina and the Land Grants: Mexican Americans in Struggle for Their Heritage* (1971) de Patricial Bell Blawis.

29. Ver *How to Kill a City: Gentrification, Inequality, and the Fight for the Neighborhood* (2017) de Peter Moskowitz.

30. La pesadilla americana está inspirada en el presente político y económico de Estados Unidos, donde el retorno de las ideologías de supremacía blanca bajo la retórica incendiaria del cuadragésimo quinto presidente del país y el colapso de mercados aptos para el bienestar de la ciudadanía ofuscan lo mejor que Los Estados Unidos podía ofrecer: la esperanza del sueño americano.

31. Para más información sobre este movimiento pueden visitar la página de *South Central Farmers*: <http://www.southcentralfarmers.com/index.php>

32. Entre una plétora de posibilidades, ver: *Chicanos in a Changing Society: From Mexican Pueblos to American Barrios in Santa Barbara and Southern California, 1848-1930* (1979) y *Mexican American Urban Society* (1986) de Albert Camarillo; *A Community Under Siege: A Chronicle of Chicanos East of the Los Angeles River (1945-1975)* (1984) de

Rodolfo F. Acuña; *The Power of Place: Urban Landscapes as Public History* (1995) de Dolores Hayden; *The Cristal Experiment: A Chicano Struggle for Community Control* (1998) de Armando Navarro; *Latino Metropolis* (2000) de Victor M. Valle y Rodolfo D. Torres; *Tejano South Texas: A Mexican American Cultural Province* (2002) de Daniel D. Arreola; *Hispanic Spaces, Latino Places: Community and Cultural Diversity in Contemporary America* (2004) editado por Daniel D. Arreola; *Barrio Urbanism: Chicanos, Planning, and American Cities* (2005) de David R. Díaz; “Latino Communities in the United States: Place-making in the Pre-World War II, Postwar, and Contemporary City” (2008) de Clara Irazábal y Ramzi Farhat; *La Calle: Spatial Conflicts and Urban Renewal in a Southwest City* (2010) de Lydia R. Otero; *The Folklore of the Freeway: Race and Revolt in the Modernist City* (2014) de Eric Avila; *A Promising Problem: The New Chicana/o History* (2016) editado por Carlos Kevin Blanton.

33. Lefebvre problematiza la aproximación semiótica en la crítica al espacio social puesto que cree que la irreductibilidad absoluta del movimiento (espacio y tiempo) arroja análisis incompletos y, por ende, no confiables: “Semiology raises difficult questions precisely because it is an incomplete body of knowledge which is expanding without any sense of its own limitations; its very dynamism creates a need for such limits to be set, as difficult as that may be. When codes worked up from literary texts are applied to spaces—to urban spaces, say—we remain, as may easily be shown, on the purely descriptive level. Any attempt to use such code as means of deciphering social space must surely reduce that space itself to the status of a message, and the inhabiting of it to the status of a reading. This is to evade both history and practice” (7). No obstante—en honor a la dialéctica—el argumento de Philip Sheldrake demuestra la importancia de considerar la semiótica del espacio en la lectura de la topología social. Según Sheldrake: “It is appropriate to think of places as texts, layered with meaning. Every place has an excess of meaning beyond what can be seen or understood at any one time. [...] A place can never be subordinated to a single valuation, one person’s prejudices, or the assumption of a single group. [...] Hence, my fundamental contention is that there can be no sense of place without narrative” (17). Si bien la producción espacial no se puede entender en su totalidad a través de su construcción semiológica, sin duda alguna el estudio semiótico del espacio es necesario para revelar los mecanismos ideológicos detrás de la producción topológica de la sociedad. En otras palabras, por medio de la tipología de los signos que conforman una cierta topología se pueden identificar las fuerzas detrás de tal producción espacial.

34. Ver *La vorágine* de José Eustacio Rivera; *Don Segundo Sombra* (1926) de Ricardo Güiraldes; o *Doña Barbara* (1929) de Rómulo Gallegos.

35. En *Resolana: Emerging Chicano Dialogues on Community and Globalization* (2009), Tomás Atneocio define el oro del barrio de esta manera:

El oro del barrio was in part responsible for that strength of mind and will. It is in family solidarity, reciprocity, respect, courage, honor, and vergüenza (moral sensibility); in la vida buena y sana (a life of health, wholeness, and well-being) and herbolarios/as and curanderas/os (traditional healers); in spirituality, ceremony, ritual, faith, and belief in mystery; in querencia (sense of place); in the viability of the economics of frugality, a commitment to self-reliance, and a work ethic that

was not tied to employment; in fiesta; in humor; in the virtue of working the land; and in the value of harmony with nature. Most important, el oro del barrio carries the consciousness and meaning of sharing and of community; it encompasses the nonzero-sum idea and its practice. (Montiel, Atneacio y Mares 22)

36. Ver *Nepantla* (1993) de Pat Mora.

37. Según Lefebvre: “The fact is that signifying processes (a signifying practice) occur in a space which cannot be reduced either to an everyday discourse or to a literary language of texts” (136). Lefebvre insiste que el espacio social siempre está en un proceso de (re)construcción a través de la continua fluctuación ideológica del *habitus* social, la cual en su entendimiento es una línea de fuga incomprensible por cualquier texto.

38. En *A Community Under Siege: A Chronicle of Chicanos East of the Los Angeles River 1945-1975* (1984), Rodolfo F. Acuña utiliza los periódicos semanales *Eastside Sun* y *Belvedere Citizen* para hacer una crónica de cómo se va creando una conciencia espacial en torno al este de Los Angeles, California. Asimismo, Raul Homero Villa confirma que “the many publications that came and went in the late 1800s [...] were] interventions against the structural subordination of the Mexican community [and] constitute the first sustained textual expressions of a barriological ethos directed against the specific instrumental practices or social consequences of barrioization” (32).

39. Inclusive en la actualidad, la música y el barrio siguen teniendo una relación íntima puesto que el barrio tanto es un tema en la música popular como también sirve de anfiteatro de nuevos ritmos musicales. Por ejemplo, Víctor Hugo Viesca observa que el barrio “is a vibrant mix of the traditional *and* popular [...] from *banda* to *cumbia* to hip hop” (461, énfasis en el original).

40. Según David Díaz: “The Chicana/o literary movement focused on a subject that the conventional publishing world considered unimportant: life in the barrio” (*Barrio* 156). No obstante, Francisco Lomelí nos recuerda que ya para 1930 Jovita González describe la vida en los barrios a través de sus cuentos y que en 1947 Mario Suárez logra una descripción más detallada en varias historias publicadas en *Arizona Quarterly* (80-1).

41. “The story goes that a Chicano low rider is cruising the Boulevard and spots a young attractive Japanese woman. ‘Hop on esa’, he calls out. Which literally meant ‘get in the car woman,’ ‘esa’ being the feminine version of ‘ese’ or dude. It’s a bilingual joke and one has to know that those three words sounded out also say ‘Japonesa’ or Japanese woman” (Borowsky Junge 104).

42. Ver *El bandolero, el pocho y la raza: imágenes cinematográficas del chicano* (2000) de David R. Maciel; *Latin Los Angeles in Film and Fiction: The Cultural Production of Social Anxiety* (2011) de Ignacio López Calvo.

43. Ver *The Oscar Castillo Papers and Photograph Collection* (2011) de Colin A. Gunckel.

44. Ver *Stages of Life: Transcultural Performance & Identity in U.S. Latina Theater* (2001) de Alberto Sandoval-Sánchez y Nancy Saporta Sternbach; “Phoenix in Guillermo Reyes’s Places to Touch Him” en David William Foster.

45. La teatralidad del espacio depende de la noción de que los espacios y lugares sociales son textos con los cuales interactúan los humanos como actores e intérpretes de éstos. Asimismo, la lectura de estos espacios está determinada por el hábito que se forma a partir de la dinámica social del uso e interpretación de los lugares y espacios con los que se interactúa. Parte de la ética del teatro escénico es crear un distanciamiento y extrañamiento entre el espacio/lugar social y su público a través del escenario. De esta manera, el espectador se distanciaría de su conciencia habitual y estimularía la interpretación crítica de estos espacios o lugares. Aún más con relación al barrio puesto que Carlota Cárdenas Dwyer observa que en la inepción del teatro chicano: “All these groups [primeros teatristas chicanos] direct their efforts to a specifically barrio or Chicano audience” (162). Debido a la importancia del barrio como proscenio en los comienzos del teatro chicano, una tarea pendiente es indagar sobre la producción teatral en los barrios y sus implicaciones semióticas y culturales en la producción del espacio social. El espacio como escenario y dentro del acontecimiento teatral contribuye tanto a la materialización ideológica de la diégesis, como apoyo simbólico de la acción dramática. En el caso de la teatralización del barrio, este produce una separación entre la audiencia y el espacio de la acción dramática que siendo el mismo produce una interpretación más crítica de tal conciencia espacial. Una vez evidenciada la teatralidad del propio espacio social a través de su representación escénica, el público modificaría sus lecturas e interacciones sociales con estos espacios.

46. El proyecto se llevó a cabo bajo la dirección de Marc David Pinate, la consejería histórica-espacial de la Dra. Lydia R. Otero, la dramaturgia de Martín Zimmerman, Elaine Romero, Virginia Grise y Milta Ortiz, y la colaboración de miembros de la comunidad. Como parte de la producción, también se desarrolló un sitio digital con el que se le puede dar seguimiento al proyecto: www.barriostories.org.

47. Esta metáfora está inspirada en la conceptualización de las fronteras de Gloria Anzaldúa en *Borderlands/La frontera: The New Mestiza* (1987): “The U.S.-Mexico border *es una herida abierta* where the Third World grates against the first and bleeds. And before a scab forms it hemorrhages again, the lifeblood of two worlds merging to form a third country—a border culture” (25).

48. Según Gay McAuley, en *Space in Performance: Making Meaning in the Theatre* (1999), “it can be affirmed that the spatial organization of the fictional world is always to be perceived in terms of ideology (the playwright’s, the production’s, the spectator’s own)” (18).

49. Ver página 18 de la versión original en PDF a través de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-vida-es-sueno--8/>.

50. Jan Mukařovský sugiere que la multiplicidad significativa del teatro puede llegar a entenderse como “contexture” ya que todo componente de una obra es un signo y por lo tanto participa en la configuración semántica de esta (9).

51. Gay McAuley ofrece una breve taxonomía de la función del espacio en el teatro donde reconoce cinco categorías principales: The Social Reality, The Physical/Fictional Relationship, Location and Fiction, Textual Space, and Thematic Space (*Space* 25).

52. Para la traducción de estos términos se puede ver la traducción en castellano de Francisco Torres Monreal, quien traduce el texto como *Semiótica teatral* (1989). La accesibilidad al texto en inglés llevó al uso de éste en lugar de la traducción de Francisco Torres Monreal.

53. Hipotéticamente, hacer una lectura de la atmósfera dramática de una obra conllevaría un arduo trabajo de discernir los varios lugares, instancias, ritmos y motivos que le dan y han dado lugar a una obra. Por ejemplo, habría que observar cuáles han sido las representaciones y las dimensiones semiológicas de estas en conjunto con la publicación y posibles reimpresiones textuales, como un análisis semiológico de cada uno de estos acontecimientos.

54. Ver “Teatro argentino—espacio urbano—visibilidad gay: postulaciones para una teorización” de David William Foster, quien ofrece un método teórico para “indagar en una problemática de geografía cultura a partir del fenómeno teatral” aplicable a futuros estudios críticos sobre el teatro chicano (304).

55. Edward Relph sugiere que el humanismo geográfico debe consistir en la humildad ambiental que se distinga “by a concern for the individuality of places” (17) desde un respeto a las querencias, las necesidades sociopolíticas y la ontología espacial del ser humano.

Capítulo 3

1. En forma de introducción a *A Promising Problem: The New Chicana/o History* (2016), Carlos Kevin Blanton sugiere que las aproximaciones contemporáneas a la historia chicana han descentralizado la territorialización tradicional del chicano en el suroeste estadounidense y que esta “demolition of a traditional sense of place extends to Chicana/o communities in other regions of the nation” (16). Asimismo, la experiencia chicana no se limita al barrio y los barrios, sobre todo con la diversificación de las comunidades inmigrantes, no se limitan a la experiencia chicana. No obstante, a lo largo de la producción cultural el barrio sigue siendo un ícono de la identidad chicana.

2. En la introducción a *Aztlán: Essays on the Chicano Homeland* (2017), Francisco A. Lomelí sugiere que Aztlán es uno de los tres pilares fundacionales que han permitido la articulación del sentido de comunidad chicana en oposición a los estereotipos de

invisibilidad o unidimensionalidad cultural. Los tres pilares identificados por Lomelí son el gentilicio chicano, la aserción lingüística y la t(r)opografía unitaria:

1. The term *Chicano* came into prominence to galvanize an identity, to bring together people who had been splintered by so many labels, and to reduce the negative charge of *Mexican* and *Pocho*, the latter referring to Mexican Americans who were viewed as assimilated.
2. Spanglish was recognized as the main language, a particular form of interlingualism or code-switching.
3. Aztlán was embraced to satisfy the longing for a homeland and for belonging to a place and a culture through the acknowledgement of indigenous ancestry. (Anaya, Lomelí y Lamadrid 6)

Asimismo, para Rafael Pérez-Torres la función discursiva de Aztlan se puede entender como un “empty signifier” que nombra “not that which is or has been, but that which is ever absent: nation, unity, liberation” (Anaya, Lomelí y Lamadrid 23). De tal modo, Aztlan es representativo de las pulsaciones nacionalistas del Movimiento Chicano, pero también es representacional puesto que sirve como tropo que denota la utopía social de los oprimidos.

3. En este sentido común del estado-nación, la nación necesita un territorio desde el cual fije sus pautas y orden sociales; o sea, un territorio desde el cual se pronuncie como soberana

4. Entendiendo este proceso histórico-espacial como una colonización doble bajo la topología hispana y la topología estadounidense, curiosamente las facciones militantes del Movimiento Chicano reclaman el derecho hereditario de Aztlan, el suroeste estadounidense, como lugar de origen de la civilización Mexica. Las facciones más extremas reclaman, *ad naturam*, el suroeste como la ubicación geopolítica de la nación chicana, como vía de liberación sociopolítica y empoderamiento étnico-cultural. No obstante, con la evolución del discurso identitario de lo chicano, a pesar de la continua militancia ideológica de algunas facciones, en el sentido simbólico de la supuesta reconquista, esta implica más bien una lucha por evitar la muerte social ante el hermetismo nacionalista de los Estados Unidos.

5. Según Edward Said, con resonancia en el argumento de Mary Pat Brady sobre la necesidad t(r)opológica del Movimiento Chicano:

[n]ow if there is anything that radically distinguishes the imagination of anti-imperialism, it is the primacy of the geographical in it. Imperialism after all is an act of geographical violence through which virtually every space in the world is explored, charted, and finally brought under control... For the native, the history of his/her colonial servitude is inaugurated by the loss to an outsider of the local place, whose concrete geographical identity must thereafter be searched for and somehow restored. (Cit. por Brady 145)

6. El legado teórico de Tim Cresswell sobre la relación entre lugar e identidad revela que las particularidades culturales de cualquier tipología “leads to the construction of normative places where it is possible to be either ‘in place’ or ‘out of place’ (“Place” 137).

7. La cita proviene del ensayo de Cherríe Moraga, “Queer Aztlán: The Re-Formation of Chicano Tribe”, incluido en la versión revisada y expandida de *Aztlán: Essays on Chicano Homeland* (2017).

8. Para ilustrar la importancia de este punto es necesario acudir Tim Cresswell, quien sugiere que las transgresiones espaciales son actos de potencial resistencia puesto que son “acts judged to be ‘out of place’ by dominant institutions and actors (the press, the law, the government)” (23). La importancia transgresora del cuerpo reside precisamente en ser fuente de posibles diferenciaciones que estimulen la producción de topologías alternativas. Precisamente, Henri Lefebvre asegura que cualquier proyecto topológicamente alternativo, “whether utopian or realistic, must, if it is to avoid hopeless banality, make the reappropriation of the body, in association with the reappropriation of space, into a non-negotiable part of its agenda” (166-67). Por ende, la diferenciación del cuerpo se conceptualiza por las chicanas como la epistemología decolonial de la frontera, o “a radical mestiza praxis” donde se juntan “the temporal and the spatial, the metaphorical and the material at multiple, imbricated, and sliding scales” (Brady 202). Asimismo, Luis Álvarez confirma que el presente de la historia chicana está informado por la diferenciación identitaria donde interpola “the ‘cross’ (as in cross-ethnically and cross-racially), the ‘intra’ (as in intra-ethnic relations of citizenship, gender, class, and sexuality) and the ‘trans’ (as in the transnational reach of the Chicana/o experience)” (Blaton 164).

9. Entre los varios ejemplos disponibles se puede acudir a *Borderlands/La frontera: The New Mestiza* (1987) de Gloria Anzaldúa, *Nepantla* (1993) de Pat Mora o *Sapagonia* (1990) de Ana Castillo. De hecho, Patrick L. Hamilton sugiere que Sapagonia no es solo un espacio mental, aunque éste sea geográficamente indeterminable, sino que “Sapagonia stands as a space of ontological ambiguity similar to that featured in Anzaldúa’s mestiza consciousness” (115) aplicable a la espacialidad física de los cuerpos de color.

10. Toda topología que intente validarse sociopolíticamente conlleva una intersección entre ideología y espacio ya que “what we call ideology only achieves consistency by intervening in social space and in its production, and by thus taking on body therein. Ideology per se might well be said to consist primarily in a discourse upon social space” (Lefebvre 44).

11. “The fact is that use [of social space] re-emerges sharply at odds with exchange in space, for it implies not ‘property’ but ‘appropriation’. Appropriation itself implies time (or times), rhythm (or rhythms), symbols, and a practice” (Lefebvre 356).

12. Para Víctor M. Valle y Rodolfo D. Torres, la producción de la norma socioespacial se lleva a través de una “creative destruction of landscape formation [that] is more than a material process; it is the language of power, the means by which elites include and exclude symbols to construct and communicate the urban images, narratives, and visions they hope to make real” (70).

13. “Appropriation, which in any case, even if it is concrete and effective, ought to be symbolizable—ought, that is, to give rise to symbols that *present* it, that render it present—find itself *signified* in this space, and hence rendered illusory” (Lefebvre 310).

14. Analizando la historia de la espacialidad chicana antes de la Segunda Guerra Mundial, después de la guerra, y en la actualidad, Clara Irazábal y Ramzi Farhat sostienen lo siguiente:

Spatially, it can be said that Latino communities have had to sustain ‘barriological’ practices in each epoch that would allow them to develop and to maintain a sense of ownership and belonging. In the past as well as today, they have defended their communities against urban renewal, the construction of freeways, and the siting of hazardous facilities. Currently, Latinos face the challenges of gentrification, thematization, commodification, and homogeneization of their communities, together with a chronic deficiency of services. (221)

15. Ambas voces apuntan hacia la recepción y producción simbólica en la interpretación de aquello con (des)conocemos. La representación implica la producción mimética de un concepto que pretende posicionarlo en el imaginario común como una imagen finita y ensimismada en su propio encuadre simbólico. No obstante, toda representación es representacional cuando la finitud de esta se interpela por medio del contexto más amplio que conlleva su producción y recepción. Lo representacional son aquellas posibilidades simbólicas innatas en cualquier representación, las cuales, estimuladas por la convivencia con otros signos, emanan significados que trascienden el pretendido ensimismamiento simbólico de estas. Por lo tanto, todo puede ser un ícono cuando se reconoce que existe una dialéctica entre la representación y las posibilidades representacionales de un concepto.

16. La importancia de observar al barrio con relación a la articulación de la conciencia espacial chicana, antes de ver las dimensiones tipológicas del barrio, está informada por las sugerencias de Lefebvre en cuanto al estudio de la representación y representatividad del espacio social. Para Lefebvre, “If space is a product, our knowledge of it must be expected to reproduce and expound the process of production. The ‘object’ of interest must be expected to shift from things in space to the actual production of space, but this formulation itself calls for much additional explanation” (37).

17. En cuanto al mestizaje, “although the notion of *mestizaje* has links to Mexican and Latin American history, its lived experience is radically transformed amid the realities of the U.S. political economy” (Valle y Torres 7). Por lo tanto, el mestizaje al que apela Valdez, y en general la conciencia chicana, es diferente al latinoamericano en cuanto a la profundización de las dimensiones míticas como vía a la validación social e histórica en un contexto de doble colonización.

18. La aprobación patriarcal del matrimonio entre Bernabé y Tierra simboliza el posicionamiento ideológico tras el cual el chicano se imagina como defensor de la tierra ante la rapiña capitalista de la topología dominante. Más adelante en el capítulo se volverá a este tema.

19. Coatlicue es la personificación de la feminidad según la mitología mexicana y madre de Huitzilopochtli. Empero, el significado en el contexto chicano, Coatlicue simboliza el tercer espacio, la incisión social de lxs adxs. Por ejemplo, según Anzaldúa, Coatlicue “represents duality in life, a synthesis of duality, and a third perspective—something more than mere duality or synthesis of duality”. (68)

20. Este tipo de obras apelan a legado ancestral de los grupos sociopolíticamente relegados a los márgenes como vía a la dignificación histórica, donde, según Francisco A. Lomelí, “Myth was turned into a working concept of history, motivated by a proud nation-state that Chicanos figured could propel them into instilling fundamental infrastructural social changes in their communities across the southwestern United States, as well as recovering a part of their soul that had been compromised by long-standing effects of assimilation” (Anaya, Lomelí, and Lamadrid 9). En este sentido, el mito es un elemento ontológico del reclamo de la dignidad humana de una entidad social.

21. No hay que olvidar que el discurso histórico es un constructo igualmente literario donde la realidad y la ficción fluyen una en la otra; en este sentido, las topologías coloniales encubren sus propios mitos como verdades absolutas a través del discurso lineal de la historia.

22. Este pensamiento no se va a desarrollar en la presente disertación; más bien, explorar las dimensiones ritualista en torno a la epistemología de la decolonización y evolución del teatro chicano es un trabajo pendiente.

23. Otro texto fundamental en la conciencia espacial chicana es El Plan Espiritual de Aztlán donde el empoderamiento sociopolítico de la comunidad chicana se cimienta en la mitohistórica herencia indígena; además, “the Plan Espiritual de Aztlán, with its assertion of autonomy or the Bronze Nation of Aztlán, was to substantiate the initial thrust for much of the subsequent ideological and political developments of ‘cultural nationalism’ among young Mexican people in the United States” (Gómez-Quiñónez 124).

24. Topofilia viene de Yi-Fu Tuan, quien define topofilia a partir de *La poétique de l'espace* (1957) de Gaston Bachelard. En *Topophilia: A Study of Environmental perception, Attitudes, and Values* (1974), Yi-Fu Tuan sostiene que la topofilia parte del entorno artificial creado por el ser humano que, paralelo a la formación de mitos, leyendas, taxonomías y las ciencias, es el producto de un proceso mental donde todos estos logros “may be seen as cocoons that humans have woven in order to feel at home in nature” (13). Por lo tanto, al igual que querencia, topofilia denota un sentido de lugar y una relación afectiva con un lugar o espacialidad específica.

25. Michael Pina explica que el mito como un fenómeno vivo conlleva “a process described as the passage from mythos to logos” donde el misterio del mito es articulado y revelado para ser parte del diariovivir de una sociedad (Anaya, Lomelí and Lamadrid 74)

26. Particularmente, la t(r)opofilia permite explorar el proceso de transferencia entre barrioización y barriología y la evolución del concepto de Aztlán en torno a la conciencia espacial chicana.

27. Ver *El Teatro Campesino: Theater in the Chicano Movement* (1994) de Yolanda Broyles-González.

28. Henri Lefebvre define el capitalismo como una serie de episodios y etapas más que una condición binaria: “[capitalism] is comprised of three elements, terms or moments—namely land, labour, and capital, or in other words rent, wages and profit—which are brought together in the global unity of surplus value” (228).

29. “Whatever the particular goals and methods of the political activism, the underlying current was disenchantment over the Mexican’s political, economic, and social status in an Anglo-dominated capitalist society” (Gómez-Quiñónez 103).

30. En su estudio sobre las dimensiones espaciales de la poesía de Lorna Dee Cervantes, Raúl Homero Villa articula tal terror y fantasía patriarcal de la siguiente manera:

In the sexualized anticolonial narrative, the colonizers’ assault upon the land-as-woman threatens the purported integrity of the patriarchal culture (*la patria*) with miscegenation. [...] For this reason, masculinist anticolonial rhetoric often speaks of men defending *their* women, *their* lands, *their* traditions, and other constituent elements of the national *patria*. Whether seen from the site of resistance or of conquest, the metaphorized body of land-as-woman is a passive receiving entity, acted upon by men. (210)

31. En “Queer Aztlán: The Re-formation of Chicano Tribe”, Moraga afirma que “For women, lesbians, and gay men, land is that physical mass called our bodies. Throughout Las Américas, all these ‘lands’ remain under occupation by an Anglocentric, patriarchal, imperialist United States” (Anaya, Lomelí and Lamadrid 270).

32. Según Mary Pat Brady, quien le dedica un capítulo al estudio de la espacialidad queer de Aztlán en las obras de Cherríe moraga, “Moraga actively suggests an anticartography—one that does not conceive of space as a thing to be possessed or a set of rationalized relations to be mapped” (138-39).

33. Con una nota prefijaría que acompaña al drama, la autora comenta su explícita inspiración en los varios acontecimientos en torno al boicot de uvas que lideró el sindicato de trabajadores del campo (United Farm Worker) en 1988 para protestar el uso de pesticidas y otros químicos carcinógenos que se roseaban en los campos de cultivo y contaminaban las viviendas de los trabajadores del campo. Asimismo, David Díaz registra éste y otros casos de deshumanización ambiental para mostrar su recurrencia en torno a la espacialidad chicana: “Two small rural California cities, Casmalia and MacFarland [*sic*], have major landfills that are licensed to receive toxic industrial waste. [...] Both cities have experienced inordinately high levels of cancer-related illnesses and deaths, especially given their rural character” (Díaz, *Barrio* 215).

34. Según David Díaz, “barrios were historically treated as internal colonies from which to extract low-wage labor and high rents from dilapidated housing, and demographic mechanism to convince HUD [U.S. Department of Housing and Urban Development] to allocate exponentially higher subsidies to cities, purportedly to revitalize barrios” (188).

35. El concepto de turistización es similar al de barrioización ya que ambos denotan la planificación de espacios sociales con objetivos específicos, el turismo en aquel y el barrio en éste. Un movimiento actual en torno a la turistización se puede encontrar en “Entra Sevilla”, quienes, entre otra programación, han creado un sitio digital de recursos y congregación comunitaria para combatir la destrucción de sus barrios: <https://entrasevilla.wordpress.com/compilacion-de-info/>. En el contexto chicano, algunas posibilidades de turistización son la construcción de espacios cívicos en forma de plazas que denotan más la fantasía de la herencia hispana—desplazándola de tal modo del presente como si fuese un objeto en aparador/vitrina de museo—al estilo de los parques temáticos de Disneyland. No obstante, la turistización es diferente a la barrioización, pero mucho más similar a la gentrificación. Para la comunidad chicana, la barrioización implica la construcción no sustentable de los barrios, mientras que la turistización y gentrificación son procesos por los cuales estos barrios se mercantilizan. Consecuentemente, la mercantilización de los barrios desarticula y desmiembra las redes sociales que informadas por la barriología crean un sistema de apoyo para hacer de estos espacios algo sustentables.

36. En *Barrio Urbanism: Chicanos, Planning, and American Cities* (2005), David Díaz ofrece una plétora de ejemplos sobre el ambiente de intoxicación y contaminación ambiental que envuelve a algunos barrios. Por ejemplo, “[t]he South Valle [Texas] experienced a tragic sequence of cancer-related illnesses and birth defects due to the acute lack of monitoring of illegal transborder shipment of toxic industrial wastes from the United States to Mexico” (216).

37. Otra referencia a la contaminación del agua se encuentra en el siguiente intercambio entre Mario y sus hermanas:

MARIO: ¡Hijo! It’s freezing! These cold showers suck, man! We should all just get the fuck outta here.

CEREZITA: Where to, Mario?

YOLANDA: Go ‘head, chulo. You keep taking those showers purty boy and your skin’s gonna fall off in sheets. Then who’s gonna want you?

MARIO: The water was cold, man. Ice cold.

YOLANDA: I turned the water heater off.

MARIO: Great. My skin’s gonna freeze off from the cold sooner than any chemicals. How can you stand it? (95)

38. Mary Pat Brady reconoce que “the specter of crosses in the vineyard and the individual crucifixions of dead children also challenge the stereotypical landscape of California. [... específicamente] Such representations of the California landscape are in keeping with the tradition of Western landscape painting, which, for more than four centuries, has sought to order sociospatial relations, as Don Mitchell suggests, “by making all that is uncomfortable

or unaesthetic to the owners of property (or more generally to the bourgeoisie) invisible or ‘natural.’” (169). Más aún, considerando que la imagen de “a land of unimagined progress and plenty” es uno de los mitos fundacionales en la mitología estadounidense (Chaudhuri 18), las muertes de los infantes y su subsecuente crucifixión en forma de protesta interpelan ideológicamente la iconografía de la topología estadounidense.

39. “In any large metropolis people of different income and social status live in separate parts of the city. The rich very rarely see the poorer quarters except perhaps on slumming tours inside air-conditioned limousines. [...] Their own residential areas they know intimately: the rich are as isolated by their wealth in their exclusive compounds as the poor in their slums and ethnic ghettos” (Tuan 207).

40. Por ejemplo, a parte de que el padre de Cerezita abandonó a su familia, en la obra tampoco se introduce al de Evalina. Asimismo, la ausencia de los padres se refuerza con la presencia de los únicos tres hombres en la obra, Mario, Juan y Don Gilberto, quienes no pueden o pretenden procrearse biológicamente. En este sentido existe una afinidad entre la propuesta de Moraga y lo que Lefebvre sugiere que, en *The Production of Space*, inspirado por *SCUM Manifesto* (1967) de Valerie Solanas, “it is hard to resist the conclusion that it is time for the sterile space of men, founded on violence and misery, to give way to a women’s space” (Lefebvre 380). Asimismo, en “Queer Aztlán: The Re-Formation of Chicano Tribe”, Moraga propone que no solo basta con reconocer la tierra en un paradigma feminista, sino también hace falta regresar la primacía del cuerpo a la ecuación de la producción alternativa del espacio social y ontológico: “We do not control how we produce and reproduce, how we labor and love. And *how will our lands be free if our bodies aren’t?*” (Anaya, Lomelí and Lamadrid 270). Al respecto, Aimee Carrillo Rowe considera que “[q]ueer and colored forms of kinship may well violate both U.S. and Chicano nationalist demands for family-building as a condition of nation-building” (118).

41. En su estudio sobre la condición normativa del espacio, Tim Cresswell ofrece una definición de transgresiones espaciales apta para entender la dimensión creativa de Cerezita y Amparo. Según Cresswell, “Transgression, in distinction to resistance, does not, by definition, rest on the intentions of actors but on the *results*—on the “being noticed” of a particular action” (*In Place* 23).

42. Esta movida experiencial de la espacialidad como algo más localizado en la experiencia del diario vivir que en la abstracción de la percepción queda mejor explicado por Henri Lefebvre:

In the beginning was the Topos. Before—long before—the advent of the Logos, in the chiaroscuro realm of primitive life, lived experience already possessed its internal rationality; this experience was *producing* long before *thought* space, and spatial thought, began *reproducing* the projection, explosion, image and orientation of the body. [...] For, long before the analyzing, separating intellect, long before formal knowledge, there was an intelligence of the body. (174)

En otras palabras, Diana Taylor reconoce la importancia del conocimiento localizado en la experiencia corporal como el repertorio de conocimiento que el archive encubre. Según Taylor, quien observa la importancia del performance como una exhibición de tal

conocimiento corporizado, “embodied practice, along with and bound with other cultural practices, offers a way of knowing” (Taylor 3). Más aún, citando a Adrienne Rich, Raúl Homero Villa sugiere que el “material emphasis on the body gestures towards a spatial and epistemological orientation fundamental to feminist critiques of women’s oppression” (209).

43. En el ensayo Moraga citado a lo largo de estas notas, la autora reconceptualiza el sentido de colectividad a través de la organización sociopolítica de las naciones indígenas norteamericanas: “Tribal governments are corrupted by US interference through the Bureau of Indian Affairs, the US military, the FBI and the US Departments of Energy. In essence, however, the tribal model is a form of community building that can accommodate socialism, feminism, and environmental protection. [...] Familia is not dependent on male-dominance or heterosexual coupling. Elders are respected and women’s leadership is fostered, not feared” (Anaya, Lomelí and Lamadrid 266).

44. La postura de Dolores hacia las preferencias sexuales de Mario evidencia la doble moral del patriarcado y su interés por la institución del matrimonio heterosexual como fuente de reproducción social. En “Queering the Patriarchy in Hermosillo’s *Doña Herlinda y su hijo*” de David William Foster se puede encontrar otra situación semejante a la de Dolores y Mario, donde la madre “exemplifies and ensures compliance with the social code of compulsory heterosexual monogamous reproductive marriage, at least as regards its crucial requirement of reproductive marriage” (*Sexual* 69).

45. Según Tim Cresswell, parte de la importancia de las transgresiones espaciales son su “ability to reveal topographies of power that surround us” (176).

46. Según Maria Antònia Oliver-Rotger, la producción dramática de Moraga al exhibir “this struggle for a democratic society and sustaining kinship, reconcile two fundamental aspects: a social concern for the land—embracing the workplace, the town or living space, and the body—and a re-defined cultural and spiritual tradition” similar al sugerido por Pat Mora como *Nepantla* (369).

47. Ambas obras sugieren que la topología alternativa solo será posible al desplazar al capitalismo como vía de producción dominante porque éste causa un ambiente de contaminación y muerte que engendra la explotación de la tierra y de la mano de obra chicana. Empero, a diferencia de lo que se aprecia en *Bernabé*, en *Heroes and Saints* se propone que además del capitalismo se debe erradicar el machismo que impera en el diario vivir de las comunidades chicanas.

48. Según Henri Lefebvre, la producción de espacio depende de la totalidad del cuerpo como sensibilidad y obra porque “the whole of (social) space proceeds from the body, even though it so metamorphoses the body that it may forget it altogether—even though it may separate itself so radically from the body as to kill it. [...] The passive body (the sense) and the active body (labour) converge in space. The analysis of rhythms must serve the necessary and inevitable restoration of the total body” (405). Sin embargo, a pesar de la importancia individual del cuerpo como experiencia primaria en la realización y

conceptualización del espacio, la espacialidad social implica que la interacción de estos cree comunidades. Definir lo que representa una comunidad siempre será un trabajo incompleto puesto que el concepto de comunidad no tiene una definición precisa o absoluta más allá de generar agrupaciones a partir de alguna afinidad. El sentido de comunidad se puede entender como “a sense of common identity of feeling, of *we* rather than *I*” (Navarro 10, énfasis en el original). Al remplazar el yo por el nosotros, el impulso de generalizar hasta homogeneizar el discurso de las experiencias individuales es un problema constante en cualquier articulación comunitaria. Por lo tanto, en la lógica intersectorial de *Heroes and Saints*, la comunidad pasa a ser una colectividad estratégica que permita la formación de coaliciones sociopolíticas en torno a experiencias no prescriptivas.

49. Aún entendiendo que la conciencia espacial chicana ha evolucionado desplazando las pulsaciones patriarcales y pretensiones nacionalistas, Aztlán mantiene su lugar en el marco referencial del imaginario chicano. Por ejemplo, en *Bernabé* se puede apreciar por sus pretensiones indigenistas en la conexión con la tierra. Por su parte, *Heroes and Saints* comienza con la siguiente cita de “El Plan de Aztlán” y una dedicatoria a los hijos e hija de Aztlán: “Aztlán belongs to those who plant the seeds, water the fields, and gather the crops...” (Moraga 87). En estas obras, Aztlán evoca un estampado mito-histórico e ideológico que no siendo definible es reconocible por quienes tienen alguna conexión con la conciencia espacial chicana. Para Rafael Pérez-Torres, “Aztlán stands as that region where the diverse political, geographic, and cultural concerns gripping the Chicano imagination meet” (Anaya, Lomelí and Lamadrid 222). Asimismo, la t(r)opografía de Aztlán es ambigua y geográficamente ubicua. Según Rafael Pérez-Torres, Aztlán equivale a un “empty signifier” porque, antitéticamente, como tropo es indefinible porque más bien “Aztlán is overly meaningful” (Anaya, Lomelí, and Lamadrid 212). De tal modo, Aztlán es un ícono espacial que, más que definir, evoca afecto y significado; o sea, cualquier representación de Aztlán es a la vez representacional de una topología alternativa aún no definida, pero entendida y reconocida por el receptor como alternativa.

50. Los tres pilares de la conciencia espacial chicana son Aztlán, la frontera y el barrio. Estos tres conceptos responden a una codificación simbólica que no necesariamente está localizada en una geografía específica, pero que sí permiten localizar las experiencias sociales en torno a la relación de poder que determina la construcción de tales espacios. Tanto la frontera y el barrio son espacios recurrentes en la conciencia espacial chicana, implicando que al igual que Aztlán estos también pasan por un proceso de codificación simbólica. Más aún, en la representación de uno de estos espacios fácilmente se traslapan los otros, pero sin que cada uno deje de representar una estampa particular en el encuadre histórico de la producción dominante y chicana del espacio social.

51. El contrapunteo espacial de la ubicación y el desplazamiento pretende traducir de manera apropiada lo que se entiende como “A *politics of location* [que] situates a subject in a given geopolitical space, acknowledging the relations of power within that space and the identity formations that emerge from it” (Sandoval-Sánchez & Saporta Sternbach, *Stages of Life* 5).

52. En el estudio seminal sobre la barriozación y barriología en la literatura chicana, Raúl Homero Villa sugiere que las prácticas de producción espacial a partir del concepto de comunidad “generate the deeply affective attachments that so often cast an emotional patina over people’s perceptions and recollections of their home environments” (12). Asimismo, Villa cita al teórico marxista, Raymond Williams, para sugerir que “when such expressed attachments to urban working-class milieus are mediated in literature, they embody a particular “structure of feeling” that derives its urgency and affective force precisely as such places are displaced or threatened with erasure under the pressure of capitalism’s ceaseless restructuring of space, or what David Harvey (1993) describes as the recurring “spatial fix” of capital” (Villa 12-13)

53. Manuel de Jesús Hernández-Gutiérrez propone que el espacio es un elemento estructurante de la narrativa de identidad chicana; típicamente representado como el barrio, el anti-barrio y el exterior (54). Para Hernández-Gutiérrez, “de cada espacio emana una relación estructurante: la relación de autodeterminación, el Barrio; la relación de hegemonía, el Anti-Barrio; y la relación de entropía, el Exterior” (55). No obstante, la representación literaria del barrio demuestra que estas tres antagónicas relaciones estructurantes existen en las entrañas del propio barrio.

54. En el caso de *Heroes and Saints*, habría que conectar el tema del (des)enmascaramiento de la deshumanización de la agroindustria de California con la producción simbólica del espacio fuera del texto. La reciente producción fílmica de Disneyland sobre un entrenador anglosajón que ayuda a un equipo juvenil de corredores latinos de McFarland, California, a convertirse en un equipo campeón estatal es un ejemplo de la inversión discursiva en la protección o producción simbólica de la espacialidad dominante. Sin atender de lleno a este argumento, solo basta observar la representación romántica de este pueblo en *McFarland, USA* (2015), con tal representación existe una serie amenazan de encubrir esta historia de deshumanización e injusticia espacial en el corazón del valle agrícola de California. Por lo tanto, *Heroes and Saints* es una obra contra-discurso porque en un plano sociopolítico contribuye a revelar tal deshumanización e injusticia espacial, el cual queda revelado en la lucha de Amparo por sacar a la luz la dinámica de circularidad de los desechos tóxicos empleado por la agroindustria para para maximizar las ganancias a costa de los cuerpos de color. Asimismo, *The Wrath of Grapes*, un corto de 16 minutos producido por Parlee, Lorena, Lenny Bourin, Mike Farrell, César Chávez, Dolores López, and Connie Rosales con patrocinio de la UFW, explica precisamente el uso deshumano de pesticidas en el valle central de California. De tal modo, la producción cultural se conecta con los sucesos sociopolíticos formando parte del repertorio simbólico en la pugna por la (re)presentación simbólica y (re)producción material del espacio social.

Capítulo 4

1. Borowsky Junge observa que “[g]raffiti, seen by many as vandalism, came to be viewed as an important expression of subculture that rebelled against authority. Along with the

murals, individual artists began to paint, not only depicting the aforementioned cultural symbols but involving an original point of view and style” (23).

2. Tomando de la información presentada en el capítulo dos de esta investigación, el cronotopo es una medida de historicidad que permite determinar la existencia (i.e., tiempo y lugar) de un algo o alguien a partir de su presencia en el espacio. La topología es la red de nodos que, interconectados, da lugar al flujo y movimiento de ese algo o alguien. De tal modo, cada cronotopo conlleva una topología (o sea, la extensión espacial de este), mientras que en la topología intersecan varios cronotopos con sus variopintas ideologías y particularidades culturales. La topología y el cronotopo son medidas indispensables al distinguir la densidad espacial de las cosas (i.e., la existencia); con relación al ser humano, estas son parte de los elementos necesarios para observar la densidad cultural de cualquier espacialidad. Más aún, según Lefebvre, “[w]e are thus confronted by an indefinite multitude of spaces, each one piled upon, or perhaps contained within, the next: geographical, economic, demographic, sociological, ecological, political, commercial, national, continental, global. Not to mention nature’s (physical) space, the space of (energy) flows, and so on” (8). No obstante, Lefebvre no toma en cuenta que esta densidad espacial también es el producto de múltiples formas particulares de percibir, concebir y vivir el espacio hasta recrearlo según la conciencia espacial de una cultura.

3. Recordemos que otros de los tropos de tal conciencia espacial son Aztlan o la frontera/Nepantla. De tal manera, el barrio también es un tropo indispensable en la conciencia espacial chicana porque “[e]l *barrio* became the historical heart of the expanding Chicana/o urban population, irrespective of whether they lived in it or not. The bonds of identity and resistance were integral to the socio-cultural logic of this urban experience. The *barrio* as a state of mind was a powerful influence on identity, family, and community”. (Díaz, *Barrio* 51)

4. La idea es mostrar cómo existen rasgos compartidos en la función del barrio a lo largo de varias obras y cómo el elementos en común también influye sobre el desarrollo dramático de cada una de ellas.

5. Aunque este es un tema que se ha de tocar más adelante con mayor detalle, David Díaz resume la significancia social del barrio de la siguiente manera: “The culture of *el barrio* is at the center of re-creating a socio-cultural enclave within that hostile, repressive capital—state relationship structured to extract labor and rent”. (*Barrio* 15)

6. En su estudio sobre la función del espacio como tropo en el teatro contemporáneo argentino, Sharon Magnarelli reconoce que “space, literal and figurative, metaphoric and metonymic, is far more important in theatre than we have often acknowledged and certainly too seldom afforded the serious critical attention it deserves” (34). Asimismo, en referencia al acontecimiento teatral, Anne Ubersfeld indica que “[i]f the primary characteristic of theatre is the use of characters played by human beings, the second characteristic, indissolubly linked to the first, is the existence of a space within which those living beings are found” (94). Aunque ambas observaciones parten de la función del espacio en la escenificación teatral, estos postulados refuerzan la importancia de indagar sobre la función

del espacio como parte del pretexto dramático de cualquier obra. Tanta es la desatención al tema que “[t]here is no term, comparable to *character*, for the fictional place, nor are there terms that will enable us to distinguish neatly between the fictional places represented onstage, those that are evoked through the offstage connection to the onstage and those that are referred to in the dialogue and which form part of the dramatic geography of the play (e.g. Milan and Naples in *The Tempest* or Troy and Athens in *Andromaque*)” (McAuley, *Space* 17).

7. Asimismo, cabe aclarar que la manifestación espacial de uno u otro medio contribuye sustancialmente a la configuración dramática de una obra. Por ejemplo, en la comparación de la espacialidad entre las puestas en escena y el texto dramático de *Lejana tierra mía* (producción del 2002) de Eduardo Rovner, “La Varsovia” parte de *Las polacas* (producción del 2002) de Patricia Suárez, y *La señora Macbeth* (producción del 2004) de Griselda Gambaro, Sharon Magnarelli concluye que “while none of the stagings distorted the plays or deviated from the published dialogues, the choices made in the configurations of the theatrical spaces surely underscore certain elements of the texts and thus directly affected audience reception and comprehension of both the performance and the play texts”. (34)

8. La virtualidad teatral del texto dramático a la que se refiere Villegas tiene más una orientación hacia mimesis de la espacialidad entre el texto y el escenario, pero es indispensable para observar que el espacio es uno de los elementos transferibles entre una y otra manifestación de la obra. Más aún, aunque no lo desarrolla del todo, Villegas apunta hacia la importancia de la atmósfera dramática refiriéndose a la imbricación entre la construcción dramática—tensión pretextual—y “el mundo posible del autor y el mundo posible del lector” (128). Asimismo, anteriormente al hablar de la virtualidad teatral de una obra, Villegas ya indica la importancia de considerar la relación entre la espacialidad de la obra y las posibilidades dramáticas de esta en un plano amplio y en comunicación con la significancia social y literaria de un perfil espacial específico: “[l]a interpretación del texto dramático, en consecuencia, supone la comprensión de la intertextualidad como sucede en los otros géneros literarios y, además, la contextualidad teatral que proviene de la virtualidad teatral del texto dramático”. (17)

9. Más allá de observar la importancia del espacio como formulas estructurales de una acto teatral o performativo, Taylor sugiere que los escenarios son situaciones en las que la inestabilidad del diario vivir se manifiesta potencializando la diferenciación social a partir de la localización—como en el cuerpo—de la experiencia de un acontecimiento o evento: “[u]nlike habitus, which can refer to broad social structures such as class, scenarios refer to more specific repertoires of cultural imaginings” (31).

10. Juan Villegas define el recorrido de la acción dramática como “un esquema que se destiende a partir de una situación inicial conflictiva. Se representa como una línea que se desplaza desde un punto inicial a un término, después de experimentar diversas tensiones y distensiones” (28).

11. Aunque en español escenificación tiende a referirse al acontecimiento teatral, no hay que olvidar que todo acontecimiento conlleva una escena, la cual propiamente se refiere a la densidad situacional de cualquier acontecimiento. Por lo tanto, el texto dramático ofrece de igual manera una escenificación, la cual es justamente a lo que se refiere Juan Villegas como la virtualidad teatral del texto dramático (17).

12. La geometría del mundo imaginario es un concepto tomado de Jerzy Limon, quien observa que los elementos que participan en la puesta en escena de alguna obra “have the ability to evoke appropriate responses by which we, the spectators, literally build the geometry of the imaginary world (131).

13. Por ejemplo, Ubersfeld observa que “[t]he theatrical text is the only literary text that absolutely cannot be read according to a diachronic succession of a reading, and that opens itself to understanding only through layers of synchronic signs tiered in space” (*Reading* 94). Aunque Ubersfeld no indaga más sobre densidad del espacio en el texto dramático, estas capas de signos encuentran su significado al entablarse en conjunto como una atmósfera dramática.

14. Como se ha indicado en el capítulo dos de esta investigación, la idea de proponer el concepto de atmósfera dramática parte de la noción de atmósfera propuesta por Anton Chekhov. Se trata pues de una dinámica semejante a la que Chekhov reconoce en un plano actoral como el aura simbólica de alguna situación social. Según Meerzon, quien cita a Umberto Eco para referirse a los mundos posibles de los que habla Juan Villegas, “[a]ccording to Chekhov, these ‘possible worlds’ are fully furnished (Eco 1977) with atmospheres, which are to be recognized and reconstructed by the actors through the process of imagining the action, not analyzing it” (265). Sin embargo, a diferencia de Chekhov, la idea detrás de la atmósfera dramática es que se debe interpretar y analizar para comprender el bagaje sociocultural que influye sobre la representación de alguna situación dramática. No obstante, para Chekhov, lo cual no se pretende indagar en esta particular investigación, “it is not only each character that brings to the stage a certain atmosphere; every scene, every tiny dialogue or moment of action has its own atmosphere” (Meerzon 263).

15. Con referencia a la mediación entre un texto teatral—dramático—y la puesta en escena, Ubersfeld sugiere que en la actividad teatral se puede crear un espacio teatral a partir del espacio textual porque, citando a Yuri Lotman para referirse a la iconicidad del espacio textual, “[t]he structure of the space of the text becomes a model for the structure of the space of the universe” y la teatralidad permite renovar tal propuesta (Cit. por Ubersfeld, *Reading* 110). Por lo tanto, con la atmósfera dramática se transfiere un cierto ambiente que ha de contribuir a la posible interpretación del drama y sin el cuál seguramente las dimensiones significativas fuesen diferentes en una y otra manifestación de la obra.

16. Sobre la relación existente entre el texto dramático y el acontecimiento teatral, Fernando De Toro hace referencia a “una transcodificación que va del texto dramático al texto espectacular. Lo que ocurre es que el texto espectacular *añade*, o más bien, actualiza y concretiza los lugares de indeterminación del texto dramático, lugares que están *en* el

texto dramático. La tarea del director reside precisamente en *llenar* estos lugares y manifestarlos en la puesta en escena” (66).

17. Según Ubersfeld, el diálogo y las acotaciones para producción y escenificación en un texto teatral “set forth the context within which theatrical communication takes place. Thus, they determine a pragmatics, that is, the concrete conditions in which *parole* takes place” (9). Asimismo, la noción de *scenarior* de Taylor resulta informativa al pensar en la funcionalidad del espacio como código indispensable de la atmósfera dramática. Llevándolo al plano del performance, Taylor sugiere que aproximarse al *scenarior* como paradigma de las estructuras y comportamientos sociales permite extraer los elementos que pertenecen tanto al archivo como al repertorio (*The Archive* 29). La autora sostiene que a pesar de que la escena—por traducir su concepto de *scenarior*—no es una mera copia de la situación social en cuestión, a través de ella se da una convivencia de cultural de mitos y suposiciones que “usually works through reactivation rather than duplication” (32). Más aún, la atmósfera dramática de un texto funge igual a lo que Taylor observa en el acontecimiento de actos performativos donde “[t]he scenarior places spectators within its frame, implicating us in its ethics and politics” (33).

18. Para Chaudhuri el análisis de la representación e imaginación del locus en el drama moderno revela que la “dramatic structure reflects deeply ingrained convictions about the mutually constructive relations between people and place” (xii). A pesar de que existe clara evidencia sobre la lectura del espacio en la teatralidad escénica, los estudios sobre la funcionalidad del espacio en el texto dramático son escasos.

19. “In theater, environmental realism was a precise reflection of this figuration of home, producing a stage furnished on the principle of immediate spatial intelligibility and a drama organized around the actions of arriving, staying, leaving, returning, and so on” (Chaudhuri, *Staging* 91).

20. Sobre la tipología tripartita del signo (i.e. ícono, índice, símbolo) y el teatro, Keir Elam propone que “[t]he theatre appears, for example, to be the perfect domain of the icon” (19). Más aún, Elam propone que la función del ícono en el acontecimiento teatral conlleva múltiples manifestaciones donde la representación más bien alude a un significado compartido entre el receptor y el emisor:

Iconism is usually associated by commentators with visual signs, where the similitude involved is most readily apparent. The illusionistic visual resources of the theatre are unrivalled: literal signs apart, the performance can draw upon an unlimited range of simulacra, from elaborate mock-ups to back projection and film. But it would be mistaken to limit the notion to the visual image alone; if theatre depends upon similitude, this must characterize acoustic sign-systems equally and, indeed, the representation at large. (20)

21. Aunque De Toro habla de la indexización del espacio-tiempo, él reconoce que debido a la naturaleza del ícono de representar, o tomar el lugar de lo representado, “todo puede devenir ícono con la intención de representar, y no decimos imitar” (101). Particularmente,

De Toro indica que existe una división muy tenue entre el ícono y el índice porque estos son reconocidos, a diferencia del símbolo que debe interpretarse (103).

22. Esto abre el debate sobre las posibilidades y particularidades de la lectura dramática, pero por las dimensiones y propósitos del presente estudio, no se ha de atender aquí. No obstante, resulta necesario reconocer que no es posible equiparar la lectura dramática con el mecanismo tras el cual se hace una lectura en preparación para la puesta en escena. Por ende, habría que indagar aún más en la función de la atmósfera dramática en relación con la recepción de un texto dramático. Sería indispensable ver la magnitud semiológica de esta en el imaginario individual tras una lectura, como un intento por distinguir el efecto cognitivo de la atmósfera dramática al conllevar la lectura de un texto dramático. O sea, la pregunta sería sobre las posibilidades icónicas e indexicales de la atmósfera dramática. El presente ensayo parte de la relación dramática con una iconicidad establecida fuera del texto, o sea el barrio es un ícono debido a las numerosas representaciones y su amplia representatividad en el contexto de la conciencia espacial chicana. Esa iconicidad del espacio social deviene en la “forma particular” a la que se refiere De Toro y por lo tanto la representación dramática del espacio es también icónica.

23. Cabe reconocer que la propia Ubersfeld observa que la función elemental del espacio en el texto teatral—en referencia a la puesta en escena como un texto—es icónica: “The stage sign (stage space as the totality of spatialized signs) is by nature non-arbitrary. It is iconic; it maintains a relation of similarity with what it is supposed to represent” (100). Ubersfeld procede a sugerir que “[t]he task of the semiologist in the area of theatre is to find, within the text, the spatialized or spatializable elements that will provide a mediation between text and performance” (103), considerando que el rendimiento/accionar del espacio se da como el ícono de un algo que se relaciona dentro y fuera del texto con: “the historical universe [...] it represents”, “psychological realities” o “the literary text” (103-4).

24. Las siguientes citas son unos de los varios ejemplos que hacen referencia a la multiplicidad de portales significativos en una obra dramática. Por ejemplo, para Kier Elam:

[i]f the most immediate function of dramatic language is the indexical creation of a dynamic context, it is clear that the utterances tied to the here-and-now must also come to fulfil a larger ‘referential’ role in carrying information concerning the dramatic world at large. The properties of that world, its individuals and events must emerge, in short, from the give-and-take of discourse. (135)

El “Here-and-now” de Elam es el espacio-tiempo de De Toro y el cronotopo con el que esta disertación hace referencia a la atmósfera dramática. Para Villegas:

La relación entre el mundo del drama y el lector es “visual”. Es decir, mientras el lector de las narraciones es un oyente a quien se le cuenta algo, el del drama es una “espectador” que “ve” el mundo y lo que en él acontece. El lenguaje apelativo constituye sólo el diálogo, el que no proporciona con frecuencia la situación en la cual se produce. Cuando conversan dos personas y no “presenciamos” el diálogo (por ejemplo, en el radioteatro) queda a nuestra imaginación el gesto, el comportamiento, el modo de vestirse, etc. De los dialogantes; también se nos escapa

el contorno físico en que se encuentran. El parlamento de los personajes suele tener algunas indicaciones, pero son siempre esquemáticas. La intervención del hablante dramático básico revela la situación y los elementos no lingüísticos del diálogo. Es decir, complementa el lenguaje dramático visualizando el mundo. (13-14)

Asimismo, Ubersfeld recalca que el paradigma espacial de una obra, lo cual sería el elemento primordial en la atmósfera dramática, “can be created from dialogue: in Shakespeare most stage directions are simply derived from dialogue by deduction (a phenomenon called ‘internal didascaly’)” (96). Más aún, Ubersfeld ofrece una fórmula para extraer los elementos formativos de una obra que han de servir como el material tras el cual se pueda formular los varios paradigmas espaciales posibles de una obra:

Theatrical space at the level of the text can be defined according to a certain number of lexical determinations. What concrete steps must we take in order to try to determine the semio-lexical field or fields of space in a given text?

- 1) Take note of everything [hacer un inventario] that might have a role in the identification of locality.
- 2) A second inventory where the semantico-syntactic components are taken into account: it consists of listing all locality determinants (what traditional grammar calls ‘locatives’).
- 3) A third inventory must list the objects that can be part of a general understanding of placement. (107)

25. En referencia al análisis del diálogo de una obra como portador de elementos sugerentes y evocativos, McAuley propone que “the spatialization of language that is so fundamental to theatre enables the words spoken to function in relation to larger signifying structures, enables meaning to extend far beyond the verbal” (*Space* 211). Sin utilizar el concepto, McAuley apunta hacia la función del lenguaje en la descripción y determinación de la atmósfera dramática. Tanto McAuley como otros críticos desatienden la transferencia sociocultural de la dialéctica en la producción social del espacio representado.

26. Precisamente, el proceso dominante de producción espacial que lleva a la formación y reproducción de barrios como espacios subdesarrollados, segregados y marginales se entiende bajo el concepto de barrioización. Dentro de un marco de encadenamiento económico de la clase trabajadora y de la segregación racial, la barrioización explica la imposición social del barrio como lugar de residencia y existencia social para el chicano. La barriología es el proceso por el cual la comunidad chicana ha estudiado, aprendido y configurado una nueva identidad y significado social del barrio. A través de la barriología, la barrioización se transforma de algo negativo a algo positivo. No obstante, la representación del barrio, como lo es en el caso del teatro y en otros medios artísticos, no es romantizado. Más bien, la representación del barrio está informada por la dialéctica entre la barrioización y barriología, la representatividad de este es la atmósfera de injusticia socioespacial que enfrenta el chicano y la recursividad con la que se sobrepone a ella.

27. Según Ubersfeld, “[t]he icon shows a relation of resemblance to the denoted object (resemblance according to certain relationships, for example, as is the case with the portrait)” (13). A pesar de que el espacio dramático sea un espacio ficticio, ya sea imaginario o escénico, en la representación del barrio en el teatro chicano este espacio tiene

implicaciones realistas y reales. El barrio como atmósfera dramática está lejos de ser solo un espacio ficticio o meramente una contextualización del diálogo. El barrio representa uno de los conflictos dramáticos más significativos tanto para la identidad chicana como para la división social de clases con la que se fragmentan espacialmente las ciudades.

28. El mismo De Toro ofrece el ejemplo de la iconicidad del teatro japonés: “Es así que un público occidental no iniciado en el *Nô* japonés o en el *Kabuki* pierde mucho de la iconización, por ejemplo, las máscaras, el vestuario” (104).

29. Dentro del discurso chicano, el barrio epitomiza el lugar que históricamente ha sido otorgado a la comunidad chicana dentro de la espacialidad geopolítica de los Estados Unidos. Asimismo, para la comunidad chicana el barrio es un archivo viviente de su lugar en el desarrollo y planificación urbana estadounidense; la cual es evidente desde 1848 y en específico después de la década de 1930 cuando arrecia la urbanización estadounidense (Acuña, *Occupied* 171; Díaz, *Barrio* 3; Arreola, *Hispanic*; Camarillo, *Chicanos*). Partiendo de las limitaciones necesarias para encausar el estudio hacia la teatralidad del barrio en el teatro chicano/o, también es importante clarificar que la espacialidad chicana no se circunscribe a los barrios y que éstos ni son espacios homogéneos ni estáticos. En la extensión geográfica de la comunidad latina, se pueden encontrar que existen barrios donde claramente predomina una identidad nacional más que otras, por el ejemplo El Barrio en East Harlem, Nueva York, o el caso de Lawrence, Massachusetts, donde Llana Barber muestra el desarrollo latino de la ciudad a partir de la inmigración caribeña a Nueva York y Massachusetts (Dávila, *Barrio*; Barber, *Latino*). Los ejemplos de barrios donde la mayoría de población latina no es de extracción chicana son numerosos, habiéndolos también en relación inversa. La dinámica del barrio depende de la solidificación espacial de las prácticas socioculturales de la comunidad, pero a la vez su vitalidad depende del ir y venir de la comunidad latina, ya que la condición geográfica y económica de los barrios hacen de éste una puerta de entrada para nuevos inmigrantes (Díaz, *barrio*). En cierto caso, el barrio es un microcosmo que se delinea tanto por la configuración de una red de flujo e intercambio sociocultural como por su ubicación en el manto espacial de la ciudad.

30. En las palabras de Lawrence Herzog,

The cultural landscape of Mexican American barrios in the southwestern United State can be best viewed as dialectic, a clashing of two sets of forces. The first results from external pressures of urban development, capitalism, and anti-Mexican sentiment. These pressures tended to restrict process of ‘barrioization.’ The second is an internal response by people of Mexican heritage to create a homeland, a distinct ethnic space that is valued by those who occupy it, a notion that has been termed ‘barriology’. (Arreola, *Hispanic* 104)

31. Según Sheldrake, “place is a concrete and symbolic construction of space that serves as a reference for all those to whom it assigns a position” (8).

32. “Blacks and Chicanos reasoned that heir oppression was not only personal, but structural, not only individual, but institutional” y por consiguiente “[u]rban ghettos and

Chicano *barrios* had the structure of domestic colonies, they asserted” (Gutiérrez, “Internal” 284).

33. Por ejemplo, “[b]arrios were the last areas to receive paved streets and alleys” (Días, *Barrio* 96).

34. Entre otras aproximaciones a la importancia del barrio para la afirmación de la identidad chicana—siendo estos los territorios disputados—en 1968 una coalición de varios sectores del Movimiento Chicano produjo el “Plan del barrio” (Gómez-Quinónez 114). En conjunto con los miembros de la Poor People’s March que impulsaba el Dr. Martin Luther King Jr. el contingente chicano llamaba “for housing that would meet Chicano cultural needs; for schooling, basically in Spanish; for barrio businesses that would be owned within the community; and for reforms in landholding, with the emphasis on restitution of community grant lands” (114). Asimismo, Ramón A. Gutiérrez sostiene que los participantes en la redacción de *El Plan de Santa Bárbara*—documento fundacional del Movimiento Chicano—declararon que la condición marginal y paupérrima del barrio y colonias es el producto de la explotación colonial estadounidense; lo que ha culminado en el desempoderamiento y dependencia institucional de sus habitantes (289).

35. Más aún, según estos autores, en conjunto varios actos de violencia policiaca a lo largo de varios barrios ofrecen una vista panorámica de una dinámica sistematizada de represión social. Inclusive, en el caso de “[t]he LA Police Department (LAPD) liberally enforced laws against minorities, earning a reputation for racism”. (Irazábal y Farhat 212)

36. Rodolfo Acuña registra algunos casos similares en 1969, cuando se reportaron varias muertes de chicanos mientras estaban en las celdas de detención. Por ejemplo, la muerte de Richard Hernández, de 22 años, quien fue detenido y asesinado por la policía en la misma noche y reportado como un suicidio (*A Community* 199-200). En las notas sobre la producción de *Trampa sin salida*, Jorge Huerta indica que sorprendentemente la audiencia se incomodó más por el lenguaje de la obra que por la cruda realidad de la muerte de Jesse: “[t]he actual killing of the pachuco in his cell was acceptable because it was innocuous: thus has the media trained its audiences to accept violence” (13)

37. Carnalismo es un concepto que proviene de la voz carnal, implicando una relación fraternal con alguien. En el caló chicano y otras variedades del español, carnal es un sinónimo de hermano. Como tal, carnalismo es sinónimo de hermandad.

38. En el encuentro inicial entre los dos hermanos, Power se encuentra en una habitación de hotel con drogas y armas marcadas como posesión de la policía y específicamente en referencia al caso de corrupción de la década de 1990 en la división Rampart del departamento de policía de Los Angeles (LAPD, por sus siglas en inglés).

WATER: Sweet. Your inhaler is empty.

(Water picks up a triple beam scale used to measure drugs and precious gems. He reads a sticker on the scale.)

WATER: Oh Jesus, “Do not remove from Rampart Evidence Room.”

(He discards it like a hot potato and wipes his prints off it.)

POWER: It's okay, as long as you bring it back. It's like Netflix down there. (12-13)

39. Con referencia al leitmotiv de la dualidad y la aparición de los dioses de la muerte, de la obra se pueden inferir elementos dramáticos que se originan en la historia de creación maya relatada en El Popol Vuh. En este libro mitológico incluye la historia de dos gemelos (hunahpú e Ixabalanqué), que bien pueden ser inspiración de Water y Power, quienes visitan el lugar donde viven los señores de la muerte (Xibalba), que es el lugar oscuro o “the dark house” como lo sugiere Norte/Sur. Desde Xibalba, estos gemelos deben escapar para dar vida a la existencia del ser humano. En el contexto de *Water and Power*, el personaje Norte/Sur merece un estudio más detallado con relación a estos elementos de la mitología maya. Otra referencia importante es la obra de teatro *Heart of the Earth: A Popol Vuh Story* (2000) de Cherrié Moraga, la cual toca este tema desde un espacio y tiempo pre-colonial y enfocada en el empoderamiento de la mujer.

40. Curiosamente, la canción no tiene un tema centrado en el barrio, sino que trata de la experiencia del compositor en el mundo de la producción musical. No obstante, entre otras canciones, “18 With a Bullet” es un clásico en el barrio por las posibilidades semánticas del estribillo y título de esta, el cual se puede interpretar trágicamente como la inestabilidad de la vida y la muerte en plena juventud. Por ello mismo, smile now, cry later (hoy ríe, mañana lloras) hace referencia a la proximidad que los residentes del barrio tienen con la muerte. La frase significa vivir sin arrepentimiento porque la vida es demasiado corta. En una dimensión existencialista, la convivencia con la muerte y el fatal encuentro con esta en cualquier momento es un leitmotiv en la producción cultural en torno al barrio; particularmente en la producción de hip-hop, este leitmotiv tiende a mostrar la volatilidad de la vida durante la juventud. Debido a que la vida en el barrio es plena en tragedias, las máscaras de las tragedias y comedias que simbolizan el arte dramático pasan a ser íconos del diario vivir en el barrio, donde hay que priorizar reírse para no vivir llorando: smile now, cry later ☺☹.

41. La décima escena de la obra se titula “The Dark House”, un monólogo de Norte/Sur donde se plasma propiamente el paralelo entre la metáfora de trampa sin salida y lo que Norte/Sur llama the dark house:

Watcha' ma call it, the Bro's have been kicked to the Dark House by the Lords of Death, and the bro's are throwing blows now. Ambitious *vatos*, smart guys, hopefully they can figure out what so many cannot. (59)

42. La cartografía de la ciudad pinta una estampa de los varios sectores del condado de Los Angeles asociadas a estos suburbios con alguna pandilla (30-32).

43. En *Barrio Urbanism: Chicanos, Planning, and American Cities*, David Díaz asegura que inversión de agencias federales como el Department of Housing and Urban Development (HUD) con el fin de promover la renovación y desarrollo de las zonas urbanas más pobres no ha quedado reflejada en el barrio; “Federal revitalization programs have instead been co-opted by local elites for development of civic centers, sports arenas and offices—all of which have had minimal impact on housing and social conditions in

barrios” (92). Más bien, la propulsión de la renovación urbana estadounidense ha devenido en la formación de mafias burocráticas que encuentran en ello “an opportunity to reclaim civic center space from Chicanas/os” (47). Según Díaz, estos carteles mafiosos han sido el enemigo constante del barrio ya sea “either destroying barrios (which occurred) or ignoring barrio crises related to uneven development by confiscating redistributive funding for elite civic center development (which continues)” (x).

44. En la siguiente escena, Water y Power confronta la corrupción del uno al otro. La escena toma lugar justo después de que Water consigue el apoyo suficiente para agilizar la aprobación de su propuesta legislativa para construir un parque en el este de Los Angeles.

(Power slams down his nightstick down on the dresser.)

POWER: Fuckers lose respect for the badge, gotta go about things in a different fashion know what I mean bro?

WATER: What?

POWER: People see a cop...sometimes they isolate you. You find yourself all alone, out there, sometimes you got no choice but to bust a few bald *cholo* heads.

(Power slams the nightstick again.)

WATER: Was that the “to protect” or “to serve” part of your job? Jesus.

(Another swift move with the baton and we know its deadly force.)

POWER: I wanted to be a cop for all of Los Angeles, but they wouldn’t let me bro.

WATER: Who wouldn’t let you?

POWER: Everybody on the other side of that door.

(Power does a long shot at Cuervo from the handle bottle.)

WATER: This shit is making you paranoid and toxic.

POWER: Me toxic?

WATER: Uh, huh.

POWER: You would know. Weren’t toxic land deals with minority developers your main boogie before you got on the Green gravy train?

WATER: Fuck you softly...

POWER: Just making *abondigas* man, don’t be such a pussy.

(Power places a hand on Water’s shoulder, it almost comforts Water.)

POWER: Relax homey. (15)

45. La iconicidad política Edward R. Roybal es indispensable para entender la incursión de la comunidad chicana en el sistema político de la ciudad de Los Angeles y la lucha por la justicia espacial:

Roybal’s candidacy for the board of supervisors was probably the most important trace for Mexican Americans in the period from 1945 to 1975. For Mexican Americans in unincorporated East Los Angeles, it signaled an opportunity to have direct representation. Roybal would check land-grab schemes that were changing land use east of the Los Angeles River. [...] Roybal had earned the wrath of the [*Los Angeles*] *Times* because of his opposition to Bunker Hill, Chávez Ravine, and Proposition 18. [...] On the first ballot, Roybal led by 393 votes, 139,800-to-139,407. Then the county voter registrar stated that a 12,000-vote error had been made. [...] The county grand jury refused to investigate charges of “excessive

challenging” and intimidation of MexicanAmerican voters at the polls. Many eastsiders and Anglo-American politicians maintain to this day that the powers in Los Angeles did not want Roybal in office and conspired to keep him out”. (Acuña, *A Community* 62-63)

La importancia de Roybal en la canalización de una fuerza política chicana queda plasmada en la propia obra a través de Water.

WATER: East LA Machine politics babe, it still Works. Old Man Roybal built it I just gotta live in it. Yes that is true, I’m getting very close to governor so I can’t let this thing get derailed by the slightest or it’s dead in the arroyo, I’ll be floating face up in the Fernando Valenzuela Wash with my Tongva ancestors.

Do this for me and I’ll get you a T time at Pebble Beach for the Crippled Chicano Children golf tourney! You can be the Great White Hope, all hero and shit. Hey, hey, no need for name calling Bob, listen, I’ve been a Chicano since 1993, (Power re-enters from the John wearing sunglasses and LAPD jacket)

What do you say pal? Uh, huh. Yes. Oh thank you assembly member. You are a rock star. Bless you for your support, sir. Green Space, it’s so important man. One Million Trees in East LA! Thank you my Jewish brother. You just di done hell of a Mitzvah pal. Thank you dude! Mazeltov!

(Water hangs up his cell pone.)

Oh yeah. That’s how laws are made. Your brother is a stud, a proud progressive but still a stud. (Montoya 15)

46. A parte de los ya citados “Plan del barrio” y “El plan espiritual de Aztlan”, el grupo militante chicano conocido como Brown Berets propone una agenda política en la que entre sus diez puntos claves se tratan cuestiones espaciales como la disponibilidad y condición de viviendas en los barrios chicanos (Gómez-Quiñonez 120). Asimismo, Acuña considera que “[n]ot only in Los Angeles, but throughout the whole United States, urban renewal programs victimized the poor, who were concentrated in the inner-city and most likely to be non-white. Slum clearance became an excuse to move people out of their dwellings and roll the bulldozers in. In the period from 1954 to 1959, the battle against these bulldozers was the main struggle of Mexican Americans in and around the Eastside” (*A Community* 48).

47. “Whether it is Blacks in Harlem or Chicanos/as in East Los Angeles, the theory that promised to better their lives migrated elsewhere and the *barrios* and ghettos remained. Such, then, is the history of internal colonialism as theory and practice”. (Gutiérrez)

48. Aunque en la actualidad siguen dándose políticas que propagan la injusticia espacial de la comunidad chicana/latina, en el contexto de Los Angeles la historia de Chávez Ravine es instructiva y reveladora del mecanismo mafioso detrás de la ciudad. Según Acuña, “the most sensational instance of robbing from the poor to give to the rich was Chávez Ravine”. (*A Community* 80). A pesar de ello, por medio del surgimiento de una conciencia barriológica, “it was evident by 1959 that a community was emerging” en el este de Los Angeles (81).

49. “De colores” es una canción popular mexicana que se convirtió en himno del renacimiento cultural chicano. La canción se hace famosa en torno a las huelgas del sindicato de trabajadores del campo (United Farm Workers) liderado por César Chávez y Dolores Huerta.

50. Por ejemplo, pasaron más de 100 años para que la ciudad de Los Angeles volviera a tener un alcalde latino. En el 2005, Antonio Villaraigosa se convirtió en el primer alcalde latino de la ciudad después de que José Cristóbal Aguilar comandara la ciudad entre 1870 y 1872.

51. En *Seeking Spatial Justice* (2010), Soja propone que un paradigma de justicia espacial es necesario para confrontar las necesidades actuales teniendo en mente un futuro urbano sustentable:

As the whole world becomes urbanized and globalized to some degree, the urbanization of injustice and the globalization of injustice reinforce one another to create what are probably the greatest spatial inequalities of wealth and power that world has ever seen. Seeking spatial justice and the regionalized right to the city become more urgently needed than ever before. (60)

52. Con estudios como *A Community Under Siege: A Chronicle of Chicanos East of the Los Angeles River 1945-1975* (1984), Rodolfo F. Acuña es uno de los pioneros en observar la interdependencia entre la injusticia espacial y la colonización sociopolítica de la comunidad chicana. Particularmente en esta recopilación histórica del discurso periodístico en y sobre el barrio, Acuña observa que la aglomeración de la comunidad chicana en el este de Los Angeles no solo es el producto de una atracción cultural de los nuevos inmigrantes, sino que más bien es el resultado de la segregación racial de la sociedad estadounidense y su repercusión en la división socio-espacial de la ciudad ya que “[m]uch of the housing that Mexican Americans could obtain was segregated” (33). Asimismo, Irazábal y Farhat describen la segregación sistematizada de la comunidad chicana de la siguiente manera:

Anglo settlement and discrimination led to the formation of ‘dual towns,’ where both Mexican and Anglo sections retained their distinct commercial cores. [...] As the Mexican and Mexican American populations grew, the Anglo majority responded by implementing segregation policies and practices. Mexican and Mexican American workers became a lesser-paid working class. They lived either in barrios or in *colonias* (rural shanty towns). [...] Segregated institutions included drugstores, restaurants, cafeterias, hotels, movie theaters, barbershops, maternity wards, bowling alleys, and hospital wards. [...] On occasion, Mexican Americans were also lynched and denied burial in ‘white’ cemeteries. In California, Mexicans and Puerto Ricans were barred from public parks, playgrounds, and swimming pools. [...] Within LA, the suburbanization of growth meant that the Eastside would be treated as a supply of low-skill labor, but would not be a destination of investment itself. The city collected much more in taxation than it spent in Latino communities, and its expenditure was concentrated downtown. In the language of neo-Marxism, this was typical of a core-periphery relation. (210-15)

53. En “La Sonorita: Survival of a Chicano Barrio”, David W. Foster observa que “[l]os barrios Unidos” en el Sur Centro de la ciudad de Phoenix, Arizona, y la comunidad de San Pablo en Tempe, Arizona, ambas comunidades chicanas, fueron demolidas para darle paso, correspondientemente, al aeropuerto Sky Harbor y a la Arizona State University” (213).

54. Los cuerpos de color han sido explotables laboralmente (i.e. esclavitud y servidumbre) como un elemento desechable en la maquinaria de producción capitalista. Los linchamientos, encarcelamientos o deportaciones masivas han servido como medio para deshacerse de estos cuerpos una vez que se les ha sacado provecho laboral. Sin embargo, habría que indagar sobre la economía tras este proceso de abyección porque claramente el complejo industrial de prisiones (Prison Industrial Complex) y la oficina de U.S. Immigration and Customs Enforcements generan ganancias con cada humano preso o deportado. Por ejemplo, Díaz observa que “[i]n the mid-1980s, the Department of Corrections initiated plans to develop a prison site in [East] Los Angeles. This effort paralleled an era of unprecedented prison construction in which the budget for prisons was the largest line item in the state budget” (*Barrio* 223).

55. Acuña sostiene que las intervenciones federales en forma de proyectos de renovación urbana hicieron que la remoción de las áreas designadas como en mal estado fuese un negocio lucrativo para la élite de la ciudad. Particularmente en el contexto de Los Angeles, “[t]he land east of the river was particularly vulnerable because it was close to the all-important Civic Center. According to the developers’ standards, the area was old and the community was poor, making it perfect for renewal” (*A Community* 43).

56. Según Díaz, “[a] major issue in barrios is the acute deficit of park space and culturally focused recreational programming” (*Barrio* 150). Asimismo, Acuña cita a un reporte de la ciudad donde se indica que en el área del este de Los Angeles “was densely populated, had a high concentration of industry, and enjoyed little green space—all of which impacted unfavorably on youth and quality of life” (*A Community* 102). En las observaciones de Irazábal y Farhat, “as many young Latinos continue to lack access to good education, recreation [mi énfasis], and job opportunities, and as they face poverty, hopelessness, and disenfranchisement, some turn to gangs” (218). Un punto social que se ha tocado largamente por los movimientos de justicia espacial es la sistematizada criminalización de la juventud de color y la consecuente violencia policiaca: “The sheriff’s department announced a three-point program to curb juvenile delinquency. The plan called for five roving squad cars to patrol the barrios, establishment of a new juvenile unit, and formalization of a constructive youth program” (Acuña, *A community* 48-49). No obstante, Acuña amonesta la suposición de que las pandillas solo existen en el barrio proponiendo que estas más bien son parte “of the American urban scene” (48). Asimismo, Acuña sostiene que “[c]ritics of the police approach pointed out that the area lacked playgrounds, parks and recreational facilities” (49) y que, en su lugar, la construcción de estos sería más efectiva para combatir la delincuencia.

57. Basta recordar el epíteto de “bad hombres” con el que el cuadragésimo quinto presidente de Estados Unidos acosa a los inmigrantes latinos. Asimismo, Cresswell propone que “[t]he meaning of a place is the subject of particular discourses of *power*,

which express themselves as discourses of *normality*. [...] It is (in part) through these ideological discourses that meaning is created, including the meaning of places” (*In Place* 60).

58. NORTE/SUR: LA gangs will never die senator, ever. The City of Angels needs her soldiers, she hungers for them. Even if they're gangsters in suits and ties.
(Water can only look away)
NORTE/SUR: Are you mad at him [Power]?
WATER: (So hard to answer that) When did he decide to do it Norte/Sur? At what moment?
NORTE/SUR: For my money, he did it the moment he figured out that all the bad things he did would go with him. The fallout, the bad press. He set you up, bro.
You went up in the polls, got you Cesar Chavez River *chingadera* passed, everybody still loves The Twins homes. Even his fellow offices posted a nice obituary on the bulletin board up at the firing range.
True Blue Vato.
A real marine. He kept his promise to you, to your pops, to his city.
That's Power, that's your carnal right there, that's how the Eastside rolls.
And it's all carefully noted in those pages. Nothing to fear in my piece book ese. (75-76)

59. La financiación de nuevas prisiones en la ciudad de Los Angeles a mediados de la década de 1980—la denominada Hispanic decade—habría propuesto la construcción de una prisión localizada “close to residential areas in East L.A. barrio” (Díaz, *Barrio* 223).

60. Particularmente en el contexto del este de Los Angeles, Díaz observa cómo la violencia en la producción social del espacio en la era de urbanización está acompañada por un proceso de mutilación espacial:

Barrios were and are projected to remain arenas of rampant land speculation (120). [...] Elites actively targeted barrios for massive transportation projects and slum clearance projects (171). [...] Few barrios have experienced a substantial level of reinvestment and positive change. In fact, the most notable impact has been destruction of portions of barrios for redevelopment projects and/or major freeway corridors” (187). [...] In the most destructive era of modern Los Angeles, this barrio [East L.A.] was forced to absorb the dubious logic that one community could serve as the only location for five major freeway corridors” (217).

61. Fixer se refiere a él y a power como “the modern long knives”. Long knives es una expresión idiomática del inglés que significa mercenarios o sicarios, esta referencia se asocia mucho con el episodio en la caída de Hitler llamado la noche de cuchillos largos (“The Night of the Long Knives”) por ser cuando este mandara a matar tanto a varios de sus enemigos como a los líderes de su propio partido político.

62. Estas son las obras incluidas en *Barrio Dreams* (2016) y los respectivos años cuando la autora las hizo disponible al público:

Una vez, en un barrio se sueños... (2016)
Yo Casimiro Flores (1998)
Anhelos por Oaxaca (1998)
Amor de hija (1993)
A Drunkard's Tale of Melted Wings and Memories (1980)

63. Un ejemplo de la particularidad sociocultural del barrio queda reflejada en la alusión a las historias que se heredan entre el conocimiento popular del barrio. En la conversación entre Artemisa y Roshanda después de que esta muere, Artemisa le cuenta su creencia de que la pelea entre ella y Helen devino en el final trágico de los cuatro amigos.

ARTEMISA: [conversing] See, Roshanda? It was like this. Your nina Helen and I had a big fight at the dance in Nogales. And comadres are not supposed to fight. It's one of God's rules. That's what my mother always said, and she was an expert on God's rules. There's even an old story, a cuento, about these two comadres who were cutting verdolagas—that's purslane in English.

WATUSI: People around here think it's a weed, but not in Europe, Roshanda. M'ija, in France, when I was in the hospital there, the nurses served me the plain old verdolagas in the fanciest salad I ever had in my life!

ARTEMISA: Anyway, the two comadres got mad about some silly little thing, and they got into a hair-pulling fight. Well, God saw them fighting, and he punished mankind—mostly verdolaga lovers—by making them wash and wash the purslane in case one of the comadres' hair was still in it.

WATUSI: And it's true, m'ija! I remember when mi jefita made verdolaguitas con queso, sometimes I *would* find a hair in the purslane, even after all her washing! (233-34)

64. Según los historiadores Acuña y Gómez-Quiñonez, la segregación espacial después de la Segunda Guerra Mundial provocó la concienciación de la comunidad mexicoamericana de tal manera que se confirmaba a través de tal distinción socio-espacial que aunque fueran categorizados como blancos, definitivamente no recibían un trato igual. Para Acuña:

The Federal Housing Administration's (FHA) mortgage-loan guarantees, established by the National Housing Act of 1934, and the Veterans Administration's (VA) loan guarantees of the Servicemen's Readjustment Act of 1944 (the G.I. Bill) created the suburban building boom that encouraged segregation. [...] Unfortunately, government administrators shared the real estate industry's view that racial segregation was closely linked to neighborhood stability and housing values (*Occupied* 238)

Para Gómez-Quiñonez:

Actions by government agencies of the more traditionally negative variety did not cease. Police agencies, prosecutors, and the courts proved to be as harsh as they had been before the war. Incidents of police brutality occurred continually throughout the postwar years. Significantly, police surveillance of even moderate and conservative groups became a practice, while efforts to disrupt the organizing of Mexican workers through public agencies also continued. Immigration, border, and customs agencies conducted massive campaigns against Mexicans; and those

functioning under the rubric of “Operation Wetback” committed appalling violations of human and civil rights. In the forties, fifties, and sixties, government agencies also removed Mexicans from their homes, a consequence of ‘urban renewal.’ Government services often were neither indifferent or actively hostile to Mexicans, and the attempt to bring about a change in this practice became part of the agenda of every Mexican American group. (41)

Asimismo, basta con recordar la historia de Felix Z. Longoria jr., a quien, por ser mexicano, después de morir en combate en la Segunda Guerra Mundial, le negaron sepultura en un cementerio de Three Rivers, Texas.

65. Según Irazábal y Farhat, el Movimiento Chicano significó un resurgimiento del orgullo espacial y cultural donde “the barrio was reconstituted, physically and discursively, as a site of resistance and celebration” (216). Para Díaz, “[w]hat emerged is an integral connection between environmental logic and Chicana/o social movement in the late twentieth century. Relying on a tradition of socio-political struggles, they utilized environmental laws and policies to defend barrio space and public health” (*Barrio* 221).

66. Lefebvre encuentra que las transgresiones socioespaciales son indispensables para tan siquiera poder concebir alguna topología más justa ya que “[d]iversion is in itself appropriation, not creation—a reappropriation which can call but a temporary halt to domination” (168).

67. En el contexto histórico de la obra, el centro ilustra la autonomía socioespacial que es parte del Movimiento Chicano y que devino en la proliferación de centros culturales y espacios que permitieran la interacción y congregación comunitaria.

Cultural workers established important cultural centers, including Sixteenth Street La Raza Silk Screen Center and the Galleria de la Raza in the Mission District of San Francisco, Su Teatro in Denver, Centro Cultural de la Raza in San Diego, the Guadalupe Center in San Antonio, the Royal Chicano Airforce in Sacramento, and Centro Arte Popular and Self Help Graphics in East L.A. [...] Denied use of public recreational facilities, *Folklorico* groups utilized any space available to practice and perform (Díaz, *Barrio* 155).

68. “The value of community as a concept in this context is that it throws into prominence the tension between senses of belonging which form ties between individuals and groups and between peoples and places” (Revill 120).

69. “Consequently community can be thought of as important to personal ontological security because it is about defining and ordering relationships between me and you, us and them” (Revill 130).

70. Aún más, la resonancia histórica en la lucha socioespacial del chicano cobra mayor importancia con la referencia indirecta a Reies López-Tijerina como el carnal de Nuevo México. Tomando en cuenta la centralidad del tema, Reies López Tijerina lidera un movimiento en el cual exige los derechos a la tierra estipulados en el Tratado de Guadalupe

Hidalgo; cabe recordar que Roshanda también hace referencia al Tratado para afirmar su derecho a protestar y reclamar su dignidad espacial

71. El entendimiento de la *barriología* como parte del oro del barrio queda representada en las observaciones de Tomás Atneccio sobre el trabajo cívico de unos jóvenes activistas de San Antonio, Texas:

Barrio, which means neighborhood, had often been talked of by some observers with derision and seen as the source of the social problems in the Mexican American community. The Young activists in San Antonio turned this attitude around and offered the hidden gems of knowledge, wisdom, rituals, and beliefs in the barrio and its culture as the healing source for their social and psychological ills. Their idea that the healing could come from the community and culture—that *la cultura cura* (culture heals)—was a perfect fit with the goals and ongoing work of La Academia [de la Nueva Raza]. (Montiel, Atneccio y Mares 18)

72. “Domestic and local spaces are by no means safe, detached, and protected. ‘Local spaces’ like the *barrio* are neither havens from the outside world nor culturally homogeneous ethnic communities as they have often been represented. (Oliver-Rotger 130).

73. Aunque en este estudio hay un enfoque en el barrio y su dialéctica entre muerte y vitalidad socioespacial, Lefebvre sostiene que la producción del espacio social “has nothing incidental about it: it is a matter of life and death” (Lefebvre 417).

74. Para Valle y Torres habría que evitar pensar en el barrio de manera simplista como si solo fuesen “places of residence for marginalized pool of surplus labor” (21) porque tal actitud ensombrece el activismo con las que estas comunidades han “effectively organized to reverse, or at least moderate, the more noxious effects of postindustrial transformation” (21). De igual manera, Irazábal y Farhat sostienen que “[f]or Latino communities, the struggle for spatial identity has proven to be an effective means for attaining cultural recognition, economic integration, and governance empowerment” (209). En esta misma lógica, Acuña observa que “the fight against renewal projects that destroyed more housing than they rebuilt politicized many Chicano activists” (*A Community* 84).

75. En las recomendaciones de Lefebvre sobre la producción social del espacio, la *barriología* es un gran ejemplo de la conciencia espacial que permita y fomente la justicia en la producción del espacio social.

Pressure from below must therefore also confront the state in its role as organizer of buildings and spatial planning in general. This state defends class interests while simultaneously setting itself above society as a whole, and its ability to intervene in space can and must be turned back against it, by grass-roots opposition, in the form of counter-plans and counter-projects designed to thwart strategies, plans and programmes imposed from above. (383)

Asimismo, Irazábal y Farhat consideran que la conciencia espacial, como las incursiones *barriológicas*, son importantes porque “bottom-up grassroots groups and the top-down

structures of government, [are] determinant to ensure economic integration, cultural recognition, and spatial identity in these communities” (209).

OBRAS DE TEATRO CHICANO CITADAS

- Anaya, Rudolfo. *Ay, Compadre! Billy the Kid and Other Plays*, University of Oklahoma Press, 2011, pp. 177-247.
- Alonzo, Jesús. *Jotos del Barrio*. Korima Press, 2014.
- Campa, Arthur L, editor. *Los comanches: A New Mexican Folk Drama*, University of New Mexico Press, 1942.
- , editor. *Spanish Religious Folk-theatre in the Spanish Southwest (First Cycle)*. University of New Mexico Press, 1934.
- , editor. *Spanish Religious Folk-theatre in the Southwest (Second Cycle)*. University of New Mexico Press, 1934.
- Chávez, Denise. "Novena Narrativas". *Chicana Creativity and Criticism: Charting New Frontiers in American Literature*, editado por María Herrera-Sobek y Helen María Viramontes, Arte Público, 1988, pp. 85-100.
- Culture Clash: Life, Death and Revolutionary Comedy*. Theatre Communication Group, 1998.
- Huerta, Jorge A., editor. *Necessary Theater: Six Plays About the Chicano Experience*. Arte Público Press, 1989.
- García, Anthony J. *Su Teatro 20 Years Anthology: Selected Plays by Anthony J. Garcia*. El Centro Su Teatro, 1991, Amazon Digital Services.
- García Astol, Leonardo. *Monólogo. Mexican American Theatre: Then and Now*, editado por Nicolás Kanellos, Arte Público Press, 1989, pp. 8.
- García Astol, Leonardo y Susie Astol. *La viajera mundial. Mexican American Theatre: Then and Now*, editado por Nicolás Kanellos, Arte Público Press, 1989, pp. 12-14.
- García Astol, Leonardo y Susie Astol/Mateo y Belia Camargo. *El Rajá. Mexican American Theatre: Then and Now*, editado por Nicolás Kanellos, Arte Público Press, 1989, pp. 9-11.
- Garza, Roberto J., editor. *Contemporary Chicano Theatre*. University of Notre Dame Press, 1976.
- La Carpa Gacría. *El Fotógrafo. Mexican American Theatre: Then and Now*, editado por Nicolás Kanellos, Arte Público Press, 1989, pp. 15-16.
- Montoya, Richard. *Water and Power*. Samuel French, 2009.

- Moraga, Cherríe. *Heroes and Saints and Other Plays: Giving Up the Ghost, Shadow of a Man, Heroes and Saints*. West End Press, 1994.
- . *Heart of the Earth: A Popol Vuh Story. Puro Teatro: A Latina Anthology*, editado por Alberto Sandoval-Sánchez y Nnacy Saporta Sternbach, University of Arizona Press, 2000, pp. 46-88.
- Orchard, William, y Yolanda Padilla, editores. *The Plays of Josefina Niggli*. University of Wisconsin Press, 2007.
- Padilla, Gerardo M., Erlinda Gonzalez-Berry y A. Gabriel Meléndez, editores. *Six Nuevo Mexicano Folk Dramas for Advent Season*. Traducido por Larry Torres. University of New Mexico Press, 1999.
- Pérez, Daniel Enrique, editor. *Latina/o Heritage on Stage: Dramatizing Heroes and Legends*. The Lion & The Seagoat, 2015.
- Pérez, Judit, y Severo Pérez. *Soldier Boy. Necessary Theater: Six Plays About the Chicano Experience*, editado por Jorge Huerta, Arte Público Press, 1989, pp. 13-75.
- Valdez, Luis. *Luis Valdez Early Works: Actos, Bernabé and Pensamiento Serpentino*. Arte Público Press, 1994.
- Verdugo, Jaime. "Trampa sin salida". *El teatro de la Esperanza: An Anthology of Chicano Drama*, editado por Jorge A. Huerta, El Teatro de la Esperanza, 1973, pp. 12-27.
- Wood, Silviana. *Barrio Dreams: Selected Plays by Silviana Wood*. Editado por Norma E. Cantú y Rita E. Urquijo-Ruiz, University of Arizona Press, 2016.

BIBLIOGRAFÍA

- Acuña, René. *El teatro popular en Hispanoamérica: una bibliografía anotada*. Universidad Nacional Autónoma de México, 1979.
- Acuña, Rodolfo F. *A Community Under Siege: A Chronicle of Chicanos East of the Los Angeles River (1945-1975)*. Chicano Studies Research Center Publications, UCLA, 1984.
- . *Occupied America: A History of Chicanos*. Sexta edición, Pearson Longman, 2007.
- Alarcón, Norma. "Topology of Hunger: The 'Miseducation' of Richard Rodriguez". *The Ethnic Canon: Histories, Institutions, and Interventions*, editado por David Palumbo-Liu, University of Minnesota Press, 1995, pp. 140-52.
- . "Anzaldúa's Frontera: Inscribing Gynetics". *Displacement, Diaspora, and Geographies of Identity*, editado por Smadar Lavie y Ted Swedenburg, Duke University Press, 1996, pp. 41-53.
- Aldama, Arturo J., Chela Sandoval y Peter J. García, editores. *Performing the US Latina and Latino Borderlands*. Indiana UP, 2012.
- Almaguer, Tomás. "Towards the Study of Chicano Colonialism". *Aztlán*, vol. 2, no. 1, 1971, pp. 7-21.
- Anaya, Rudolfo. *Bless me Última*. Quinto Sol, 1972.
- Anaya, Rudolfo, Francisco A. Lomelí y Enrique R. Lamadrid. *Aztlán: Essays on the Chicano Homeland*. University of New Mexico Press, 2017.
- Anzaldúa, Gloria. *Borderlans/La Frontera: The New Mestiza*. Tercera edición, Aunt Lute Books, 1987.
- Aragon, Cecilia J. *Borderlands Children's Theatre: The Roles and Representations of Mexican -American Children in Chicana /o Drama for Young Audiences*. Arizona State University, Ann Arbor, 2003, *ProQuest Dissertations & Theses Global*.
- Arreola, Daniel D. editor. *Hispanic Spaces, Latino Places: Community and Cultural Diversity in Contemporary America*. University of Texas Press, 2004.
- Arrizón, Alicia. *Latina Performance: Traversing the Stage*. Indiana UP, 1999.
- Avila, Eric. *The Folklore of the Freeway: Race and Revolt in the Modernist City*. University of Minnesota Press, 2014.
- Bachelard, Gaston. *La poétique de l'espace*. Presses Universitaires de France, 1957.

- Baker, Alan R. H., y Gideon Biger, editores. *Ideology and Landscape in Historical Perspective: Essays on the Meaning of Some Places in the Past*. Cambridge University Press, 1992.
- Barber, Llana. *Latino City: Immigration and Urban Crisis in Lawrence, Massachusetts, 1945-200*. University of North Carolina Press, 2017.
- Barrera, Mario, Carlos Muñoz y Carlos Ornelas. "The Barrio as an Internal Colony". *Urban Affairs Annual Reviews*, vol. 6, no. 1, 1972, 465-98.
- Barros, Cristiano Silva de. *El teatro como instrumento de lucha social: una comparación entre el teatro chicano y el teatro gallego*. Texas Tech University, Ann Arbor, 2003, *ProQuest Dissertations & Theses Global*.
- Bayer, Karel. "People and Landscape: Mediated Perception of a Philosophy of Life Dominating a Society". *Place in Space: Human Culture in Landscape*, Proceedings of the Second International Conference by the Working Group 'Culture and Landscape' of the International Association for Landscape Ecology (IALE), Žďár nad Sázavou, Czech Republic, September 1992, editado por Hana Svobodová and Jan Uhde, Pudoc Scientific Publisher, 1993, pp. 1-13.
- Bell Blawis, Patricia. *Tijerina and the Land Grants: Mexican Americans in Struggle for Their Heritage*. International Publishers, 1971.
- Bellamy Foster, John, y Fred Magdoff. *The Great Financial Crisis: Causes and Consequences*. Monthly Review Press, 2009.
- Beltrán, Cristina. *The Trouble with Unity: Latino Politics and the Creation of Identity*. Oxford UP, 2010.
- Bennett, Susan. *Theatre Audiences: A Theory of Production and Reception*. 2.^a edición, Routledge, 1997.
- Bernal, Louis Carlos. *Barrios*. Curado por Ann Simmons-Meyers. Pima Community College, en asociación con University of Arizona Library, 2002.
- Bey, Hakim. *T.A.Z.: The Temporary Autonomous Zone, Ontological Anarchy, Poetic Terrorism*. Autonomedia, 2003.
- Blaton, Carlos Kevin, editor. *A Promising Problem: The New Chicana/o History*. University of Texas Press, 2016.
- Blunt, Alison, y Gillian Rose, editores. *Writing Women and Space: Colonial and Postcolonial Geographies*. The Guilford Press, 1994.
- Borowsky Junge, Maxine, y Con Safos. *Voices from the Barrio "Con Safos: Reflections*

- of Life in the Barrio”: The Story of the First East Los Angeles Chicano Literary Magazine*. CreateSpace Independent Publishing Platform, 2016.
- Brady, Mary Pat. *Extinct Lands, Temporal Geographies: Chicana Literature and the Urgency of Space (Latin America Otherwise)*. Duke University Press, 2002.
- Broyles-González, Yolanda. *El Teatro Campesino: Theater in the Chicano Movement*. University of Texas Press, 1994.
- Bruce-Novoa, Juan. *Retrospace: Collected Essays on Chicano Literature Theory and History*. Arte Público Press, 1990.
- Burman, Daniel, director. *El Abrazo Partido*. Multimedia san Paolo, 2004, DVD.
- Cabrera, Eduardo. “The Encounter of Two Cultures in the Play Doña Rosita’s Jalapeño Kitchen (Or, the Representation of Cultural Hybridity). *The State of Latino Theater in the United States: Hybridity, Trasculturation, and Identity*. Editado por Luis A. Ramos-García, Hispanic Issues Vol. 29, Routledge, 2002, pp. 67-78.
- Calderón de la Barca, Pedro. *La vida es un sueño*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2009. <http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-vida-es-sueno--8/>.
- Camarillo, Albert. *Chicanos in a Changing Society: From Mexican Pueblos to American Barrios in Santa Barbara and Southern California, 1848-1930*. Harvard University Press, 1979.
- . *Mexican American in Urban Society*. Floricanto Press, 1986.
- Cara M., Gabriel. *The Spice of Life: Ethnicity, Gender, and the Nation in the Variedad*. University of Michigan, Ann Arbor, 2006, *ProQuest Dissertations & Theses Global*.
- Cárdenas, Gilberto. “Los desarraigados: los chicanos en el medio oeste”. *La otra cara de México: el pueblo chicano*, editado por David R. Maciel El Caballito, 1977, pp. 116-50.
- Cárdenas de Dwyer, Carlota. “The Development of Chicano Drama and Luis Valdez’s Actos”. *Modern Chicano Writers: A Collection of Critical Essays*, editado por Joseph Sommers y Tomás Ybarra-Frausto, Prentice-Hall, 1979, pp. 160-66.
- Carrillo Rowe, Aimee. “Vendidas y Devueltas: Queer Times and Color Lines in Chicana/o Performance”. *Meridians*, vol. 11, no. 2, 2011, pp. 114-46.
- Casillas-Núñez, Juan. *Estrategias filosóficas y discursivas de Estela Portillo Trambley*. University of California, Santa Barbara, Ann Arbor, 2013, *ProQuest Dissertations & Theses Global*.

- Chapa, Elizabeth G. *Lucha, lengua, y revolución: conocimiento and Spiritual Activism in Cherríe Moraga's "Heroes and Saints" and "Watsonville: Some Place Not here"*. Texas A&M University - Kingsville, Ann Arbor, 2011, *ProQuest Dissertations & Theses Global*.
- Chávez Candelaria, Cordelia. "Latina Women Writers: Chicana, Cuban American and Puerto Rican Voices". *Handbook of Hispanic Cultures in the United States: Literature and Art*, editado por Francisco Lomelí, Arte Público Press, 1993, pp. 134-62.
- Chaudhuri, Una. *Staging Place: The Geography of Modern Drama*. University of Michigan Press, 1995.
- Chekhov, Michael. *To the Actor: On the Technique of Acting*. Routledge, 2002.
- Comer, Krista. *Landscapes of the New West: Gender and Geography in Contemporary Women's Writing*. University of North Carolina Press, 1999.
- Contreras, Marcos A. *El Teatro Campesino de Luis Valdez: tradiciones e innovaciones*. University of California, Santa Barbara, Ann Arbor, 2001, *ProQuest Dissertations & Theses Global*.
- Cordova, Cary. *The Heart of the Mission: Latino Art and Identity in San Francisco*. University of Texas at Austin, Ann Arbor, 2005, *ProQuest Dissertations & Theses Global*.
- Costa-Malcolm, Julie. *Virgin and Whore no More: Reinventions of the Mythical Maternal in Chicana Drama 1965-2000*. University of Pittsburgh, Ann Arbor, 2013, *ProQuest Dissertations & Theses Global*.
- Cresswell, Tim. *In Place Out of Place: Geography, Ideology and Transgression*. University of Minnesota Press, 1996.
- . "Place: Encountering Geography as Philosophy". *Geography*, vol 93, no. 3, 2008, pp. 132-139.
- Crouch, David. "Landscape in the Identity of Local Culture". *Place in Space: Human Culture in Landscape*, Proceedings of the Second International Conference by the Working Group 'Culture and Landscape' of the International Association for Landscape Ecology (IALE), Žďár nad Sázavou, Czech Republic, September 1992, editado por Hana Svobodová and Jan Uhde, Pudoc Scientific Publushier, 1993, pp. 14-20.
- Da Orden, María Liliana. *Inmigración española, familia y movilidad social en la Argentina moderna: una mirada desde Mar del Plata (1890-1930)*. Biblos, 2005.

- Dávalos, Karen Mary. *Exhibiting Mestizaje: Mexican (American) Museums in the Diaspora*. University of New Mexico Press, 2001.
- Dávila, Arlene. *Barrio Dreams: Puerto Ricans, Latinos, and the Neoliberal City*. University of California Press, 2004.
- Davis, Mike. *Magical Urbanism: Latinos Reinvent the US Big City*. Verso, 2000.
- Davis, Bertha. *America's Housing Crisis*. Franlin Watts, 1990.
- Dear, Michael J., y J Dallas Dishman, editores. *From Chicago to L.A.: Making Sense of Urban Theory*. Sage Publications, 2002.
- Debord, Guy. *The Society of the Spectacle*. Zone Books, 1994.
- Delgadillo, Theresa A. *Hybrid Spiritualities: Resistance and Religious Faith in Contemporary Chicano /a Fiction, Drama and Film*. University of California, Los Angeles, Ann Arbor, 2000, *ProQuest Dissertations & Theses Global*.
- De Certeau, Michel. *The Practice of Everyday Life: Living and Cooking*. Vol. 2, editado por Luce Giard, traducido por Timothy J. Tomasik. University of Minnesota Press, 1998.
- De Hoyos, Angela. *Chicano Poems: For the Barrio*. M & A editions, 1977.
- De Marinis, Marco. *Comprender el teatro: lineamientos de una nueva teatrología*. Galerna, 1997.
- . "Dramaturgy of the Spectator". *Drama Review* vol. 31, no. 1, 1987, pp. 100-14.
- De Toro, Fernando. *Semiótica del teatro: del texto a la puesta en escena*. Tercera edición, Galerna, 1992.
- Díaz, David R. *Barrio Urbanism: Chicanos, Planning, and American Cities*. Routledge, 2005.
- Dolan, Maureen. *Chicano Theatre in Transition: The Experience of El Teatro de la Esperanza*. Dissertation, University of Glasgow, 1994, Amazon Digital Services, 2012.
- Dubatti, Jorge. "Filosofía del teatro: fundamentos y corolarios". *Gestos*, vol. 25, 2010, pp. 53-81.
- Elam, Keir. *The Semiotics of Theatre and Drama*. Segunda edición, Routledge, 2002.

- Elkin, Courtney C. *Clashes of Cultural Memory in Popular Festival Performance in Southern California: 1910s–present*. University of California, Los Angeles, Ann Arbor, 2007, *ProQuest Dissertations & Theses Global*.
- Entrikin, Nicholas J. *The Betweenness of Place: Towards a Geography of Modernity*. Macmillan, 1991.
- Espinoza, Aurelio Macedonio, ed. *Los comanches: A Spanish Heroic Play of the Year Seventeen Hundred and Eighty*. Bulletin University of New Mexico, Language Series 1.1, 1997. Cornell University Library.
- Flores, Arturo C. *El Teatro Campesino de Luis Valdez (1965-1980)*. Editorial Pliegos, 1990.
- Foster, David William. *Sexual Textualities: Essays on Queer/ing Latin American Writing*. University of Texas Press, 1997.
- . *Espacio escénico y lenguaje*. Galerna, 1998.
- . “La Sonorita: Survival of a Chicano Barrio”. *Confluencias*, vol. 27, no. 1, 2011, pp. 212-18
- . “Phoenix in Guillermo Reyes’s Places to Touch Him”. *Latin American Theatre Review*, vol. 43, no. 1, 2009, pp. 71-86.
- . *Picturing the Barrio: Ten Chicano Photographers*. University of Pittsburgh Press, 2017.
- . “Teatro argentino-espacio urbano—visibilidad gay: Postulaciones para una teorización”. *Estrategias posmodernas y poscoloniales en el teatro latinoamericano actual: hibridez – medialidad – cuerpo*, editado por Alfonso de Toro, Claudia Angehrn y René Ceballos, Iberoamericana, 2004, pp. 303-315.
- Frank, Joseph. *The Idea of Spatial Form*. Rutgers University Press, 1991.
- Gallegos, Rómulo. *Doña Barbara*. Araluce, 1929.
- Gallo. *Space Flutes and Barrio Paths*. Ilustrado por Mario Acevedo Torero, Centro de Estudios Chicanos Publications, 1972.
- García, David G. *The Evolution of a Critical Race Theater: Culture Clash and Chicana/o Performance Art, 1965–2005*. University of California, Los Angeles, Ann Arbor, 2006, *ProQuest Dissertations & Theses Global*.
- . “Remembering Chavez Ravine: Culture Clash and Critical Race Theater”. *Chicana/o-Latina/o Law Review*, vol. 26, no. 1, 2006, pp. 111-30.

- García, Laura E., Sandra M. Gutiérrez y Felicitas Núñez. *Teatro Chicana: A Collective Memoir and Selected Plays*. University of Texas Press, 2008.
- García-Romero, Anne. *Transculturation and Twenty-First Century Latina Playwrights*. University of California, Santa Barbara, Ann Arbor, 2009, *ProQuest Dissertations & Theses Global*.
- Garner Jr., Stanton B. *Bodied Spaces: Phenomenology and Performance in Contemporary Drama*. Cornell University Press, 1994.
- Gill, Zack Whitman. "Whose Country to Defend?: The Chicano Soldier on Stage". *Latin American Theatre Review*, vol. 43, no. 1, 2009, pp. 11-26.
- Godoy Navarro, Zaida. *Transnationalism and Performance: Mexican Astrid Hadad, Chicana Mónica Palacios, and Strategies of the Oppressed*. The University of North Carolina at Chapel Hill, Ann Arbor, 2006, *ProQuest Dissertations & Theses Global*.
- Gómez-Quñones, Juan. *Chicano Politics: Reality and Promise 1940-1990*. University of New Mexico Press, 1990.
- Goldsmith, Barclay. "Brecht and Chicano Theater". *Modern Chicano Writers: A Collection of Critical Essays*, editado por Joseph Sommers y Tomás Ybarra-Frausto, Prentice-Hall, 1979, pp. 167-75.
- Gregorio Fernández, Noelia. "Magical Realism and the Function of Space in Contemporary Chicano Cinema: *Bedhead* and *Spy Kids*". *Post Script: Essays on Film and the Humanities*, vol. 33, no. 3, 2014, pp. 85-96.
- Guerra, Victor. "An Interview with Rodrigo Duarte of Teatro de la Esperanza: August 13, 1982/New York City". *Mexican American Theatre: Then and Now*, editado por Nicolás Kanellos, Arte Público Press, 1989, pp. 112-120.
- Güiraldes, Ricardo. *Don Segundo Sombra*. Proa, 1926.
- Gunckel, Colin A. "A Theater Worthy of our Race:" *The Exhibition and Reception of Spanish Language Film in Los Angeles, 1911-1942*. University of California, Los Angeles, Ann Arbor, 2009, *ProQuest Dissertations & Theses Global*.
- , editor. *The Oscar Castillo Papers and Photograph Collection*. Chicano Archives vol. 5, UCLA Chicano Studies Research Center Press, 2011.
- Gutierrez, Michael. *Theater of the Oppressed as a Pedagogical Method for Engagement and Conscientização in a Chicana/o Studies Classroom*. University of California, Los Angeles, Ann Arbor, 2013, *ProQuest Dissertations & Theses Global*.

- Gutiérrez, Ramón A. "The Politics of Theater in Colonial New Mexico: Drama and the Rhetoric of Conquest". *Reconstructing a Chicano/a Literary Heritage: Hispanic Colonial Literature of the Southwest*, editado por María Herrera-Sobek, U of A Press, 1998, pp. 49-67.
- . "Internal Colonialism: An American Theory of Race". *Du Bois Review*, vol. 1, no. 2, 2004, pp. 281-295.
- Hamilton, Patrick L. *Of Space and Mind: Cognitive Mappings of Contemporary Chicano/a Fiction*. University of Texas Press, 2011.
- Haney, Peter C. *Carpa y Teatro, Sol y Sombra: Show Business and Public Culture in San Antonio's Mexican Colony, 1900–1940*. The University of Texas at Austin, Ann Arbor, 2004, *ProQuest Dissertations & Theses Global*.
- Hernandez-Gutiérrez, Manuel de Jesús. *El colonialism interno en la narrativa chicana: el barrio, el anti-barrio y el exterior*. Bilingual Press, 1994.
- Herrera-Sobek, María. "El teatro chicano: teatro en transición". *Gestos*, vol. 2, no. 3, 1987, pp. 135-36.
- . "The Comedia de Adán y Eva and Language Acquisitions: A Lacanian Hermeneutics of a New Mexican Shepherds play". *Reconstructing a Chicano/a Literary Heritage: Hispanic Colonial Literature of the Southwest*, editado por María Herrera-Sobek, U of A Press, 1998, pp. 68-91.
- . "The Defiant Voice: Gender Conflict in a Mexican-Chicano pastorela". *Gestos*, vol. 6, no. 11, 1991, pp. 63-77.
- Heyck, Denis Lynn Daly. *Barrio and Borderlands: Cultures of Latinos and Latinas in the United States*. Routledge, 1994.
- Huerta, Jorge A. "Del templo al pueblo: el teatro chicano de hoy". *La otra cara de México: el pueblo chicano*, editado por David R. Maciel, El Caballito, 1977, pp. 316-47.
- . "From the Temple to the Arena: Teatro Chicano Today". *The Identification and Analysis of Chicano Literature*, editado por Francisco Jiménez, Bilingual Press, 1979, pp. 90-116.
- . "Labor Theatre, Street Theatre and Community Theatre in the Barrios, 1965-1983". *Hispanic Theatre in the United States*, editado por Nicolás Kanellos, Arte Público Press, 1984, pp. 62-70.
- . "The influences of Latin American Theater on Teatro Chicano". *Mexican American*

- Theatre: Then and Now*, editado por Nicolás Kanellos, Arte Público Press, 1989, pp. 68-77.
- . "The Politics of History and Memory in Early Chicana/o Theatre". *Latin American Theatre Review*, vol. 49, no. 1, 2015, pp. 11-25.
- . "When Sleeping Giants Awaken: Chicano Theatre in the 1960s". *Theatre Survey*, vol. 43, no. 1, 2002, pp. 23-34.
- Huerta, Melissa. *We Need the Whole Latina Package: Negotiating the Meanings of Latina in Teatro Luna's Plays (2001-2008)*. University of Illinois at Chicago, Ann Arbor, 2014, *ProQuest Dissertations & Theses Global*.
- Irazábal, Clara, y Ramzi Farhat. "Latino Communities in the United States: Place-Making in the Pre-World War II, Postwar, and Contemporary City". *Journal of Planning Literature*, vol. 22, no. 3, 2008, pp. 207-28.
- Jiménez, Francisco. "Dramatic Principles of the Teatro Campesino". *The Identification and Analysis of Chicano Literature*, editado por Francisco Jiménez, Bilingual Press, 1979, pp. 117-32.
- Kanellos, Nicolás. *A History of Hispanic Theatre in the United States: Origins to 1940*. University of Texas Press, 1990.
- . "An Overview of Hispanic Theatre in the United States". *Hispanic Theatre in the United States*, editado por Nicolás Kanellos, Arte Público Press, 1984, pp. 7-14.
- . "Brief History of Hispanic Theater in the United States". *Handbook of Hispanic Cultures in the United States: Literature and Art*, editado por Francisco Lomelí, Arte Público Press, 1993, pp. 62-85.
- . *Mexican American Theater: Legacy and Reality*. Latin American Literary Review Press, 1987.
- . *Mexican American Theatre: Then and Now*, editado por Nicolás Kanellos, Arte Público Press, 1989.
- Kaplan, Caren. *Questions of Travel: Postmodern Discourses of Displacement*. Duke University Press, 1996.
- Kaplan, Caren, Norma Alarcón, y Mino Moallan, editores. *Between Woman and Nation: Nationalisms, Transnational Feminisms, and the State*. Duke University Press, 1999.
- Kaup, Monika. *Rewriting North American Border in Chicano and Chicana Narrative*. Peter Lang, 2001.

- Keith, Michael, y Steve Pile, editores. *Place and the Politics of Identity*. Routledge, 1993.
- Lavie, Smadar, y Ted Swedenburg. *Displacement, Diaspora, and Geographies of Identity*. Duke University Press, 1996.
- Lefebvre, Henri. *Critique of Everyday Life: From Modernity to Modernism (Towards a Metaphilosophy of Daily Life)*. Vol. III, traducido por Gregory Elliot, Verso, 2005.
- . *Más allá del estructuralismo*. Traducido por Luis Alberto Ruiz, Editorial La Pleyade, 1973.
- . *Rhythmanalysis: Space, Time and Everyday Life*. Traducido por Stuart Elden y Gerald Moore, Continuum, 2004.
- . *The Production of Space*. Traducido por Donald Nicholson-Smith, Blackwell, 1991.
- Leal, Luis. "Pre-Chicano Literature: Process and Meaning (1539-1959)". *Handbook of Hispanic Cultures in the United States: Literature and Art*, editado por Francisco Lomelí, Arte Público Press, 1993, pp. 62-85.
- Limon, Jerzy. "Space is Out of Joint: Experiencing Non-Euclidean Space in Theatre". *Theatre Research International*, vol. 33, no. 2, 2008, pp. 127-44.
- Limón, José. "El folklore y los mexicanos en Estados Unidos: una perspectiva cultural marxista". *La otra cara de México: el pueblo chicano*, editado por David R. Maciel, El Caballito, 1977, pp. 224-42.
- Lomelí, Francisco A. "Contemporary Chicano Literature, 1959-1990: From Oblivion to Affirmation to the Forefront". *Handbook of Hispanic Cultures in the United States: Literature and Art*, editado por Francisco Lomelí, Arte Público Press, 1993, pp. 86-108.
- López-Calvo, Ignacio. *Latino Los Angeles in Film and Fiction: The Cultural Production of Social Anxiety*. University of Arizona Press, 2011.
- López-Calvo, Ignacio, y Victor Valle, editores. *Latinx Writing Los Angeles: Nonfiction Dispatches from a Decolonial Rebellion*. University of Nebraska Press, 2018.
- López Mozo, Jerónimo. *Teatro de barrio, teatro campesino: Apuntes*. Zero, 1976.
- López Tijerina, Reies. *Mi lucha por la tierra* (1978). Fondo de Cultura Económica, 1978.
- Maciel, David R. *El bandolero, el pocho y la raza: imágenes cinematográficas del Chicano*. Conaculta y Siglo XXI, 2000.

- Magnarelli, Sharon. "Out of Place: Space as Trope in Recent Argentine Theatre". *Latin American Theatre Review*, vol. 40, no. 1, 2006, pp. 21-38.
- Mariscal, George. *Brown-Eyed Children of the Sun: Lessons from the Chicano Movement, 1965-1975*. University of New Mexico Press, 2005.
- Marrero, M. Teresa. "From El Teatro Campesino to the Gay 1990s: Transformations and Fragments in the Evolution in Chicano/a Latina/o Theater and Performance Art". *The State of Latino Theater in the United States: Hybridity, Transculturation, and Identity*, editado por Luis A. Ramos-García, Hispanic Issues vol. 29, Routledge, 2002, pp. 39-66.
- Martín-Rodríguez, Manuel M. "Aesthetic Concepts of Hispanics in the United States". *Handbook of Hispanic Cultures in the United States: Literature and Art*, editado por Francisco Lomelí, Arte Público Press, 1993, pp. 109-33.
- . *Life in Search of Readers: Reading (in) Chicano/a Literature*. University of New Mexico Press, 2003.
- Martinez, Alma R. *¿Un continente, una cultura? The Political Dialectic for a United Chicana/o and Pan-American Popular/political Theater Front, Mexico City, 1974*. Stanford University, Ann Arbor, 2006, *ProQuest Dissertations & Theses Global*.
- Martínez, Marcos. "Still Treading Water: Recent Currents in Chicano Theater". *The State of Latino Theater in the United States: Hybridity, Transculturation, and Identity*, editado por Luis A. Ramos-García, Hispanic Issues vol. 29, Routledge, 2002, pp. 15-29.
- Martínez, Nydia A. *Transnational Connections of the Mexican Left with the Chicano Movement, 1960s-1970s*. The University of New Mexico, Ann Arbor, 2015, *ProQuest Dissertations & Theses Global*.
- Massey, Doreen. "Politics and Space/Time". *Place and the Politics of Identity*. Editado por Michael Keith y Steve Pile, Routledge, 1993, pp. 141-61.
- Mayorga, Irma. *Constructing Stages of Hope: Performance and Theatricality in the Aesthetic Logics of Chicana Expressive Culture*. Stanford University, Ann Arbor, 2005, *ProQuest Dissertations & Theses Global*.
- McAuley, Gay. "Place in the Performance Experience". *Modern Drama*, vol. 46, no. 4, 2003, pp. 598-613.
- . *Space in Performance: Making Meaning in the Theatre*. University of Michigan Press, 1999.

- Meerzon, Yana. "Body and Space: Michael Chechov's Notion of Atmosphere as the Means of Creating Space in Theatre". *Semiotica* vol. 155, no. 1, 2005, pp. 259-79.
- Menchaca, Martha. *The Mexican Outsiders: A Community History of Marginalization and Discrimination in California*. University of Texas Press, 1995.
- Melville, Margarita B. "Female and Male in Chicano Theatre". *Hispanic Theatre in the United States*, editado por Nicolás Kanellos, Arté Publico Press, 1984, pp. 71-79.
- Mermann-Jozwiak, Elisabeth. "Cartographies of Resistance: Poetics and Politics of Space in Chicano/a Writing". *Modern Fiction Studies*, vol. 50, no. 2, 2004, pp. 470-476.
- Miguélez, Armando. "El Teatro Carmen (1915-1923): centro del arte escénico hispano en Tucson". *Mexican American Theatre: Then and Now*, editado por Nicolás Kanellos, Arte Público Press, 1989, pp. 52-67.
- Miller, J. Hillis. *Topographies*. Stanford University Press, 1995.
- Miranda, Carolina A. "'Out!' Boyle Heights activists say white art elites are ruining the neighborhood...but it's complicated". Los Angeles Times, octubre 14, 2016, <http://www.latimes.com/entertainment/arts/miranda/la-et-cam-art-gentrification-boyle-heights-20161014-snap-story.html>, accedido abril 13, 2017.
- Mitchell, Don. *The Lie of the Land: Migrant Workers and the California Landscape*. University of Minnesota Press, 1996.
- Montiel, Miguel, Tomás Atencio y E.A. "Tony Mares. *Resolana: Emerging Chicano Dialogues on Community and Globalization*. University of Arizona Press, 2009.
- Moore, Joan W. "Colonialism: The Case of the Mexican Americans". *Social Problems*, vol. 17, no. 4, 1970, pp. 463-72.
- Mora, Pat. *Nepantla*. University of New Mexico Press, 1993.
- Moreno-Herrera, José. *Teatro mexicano de (la) Frontera*. Texas Tech University, Ann Arbor, 2003, *ProQuest Dissertations & Theses Global*.
- Mukařovský, Jan. *Structure, Sign, and Function: Selected Essays by Jan Mukařovský*. Traducido por John Burbank y Peter Steiner, Yale University Press, 1978.
- Navarro, Armando. *The Cristal Experiment: A Chicano Struggle for Community Control*. University of Wisconsin Press, 1998.
- Neate, Wilson. *Tolerating Ambiguity: Ethnicity and Community in Chicano/a Writing*.

- Peter Lang, 1998.
- Ochoa Fernandez, Luz Maria Edna. *La representación de la mujer en la familia entre dramaturgas mexicanas y chicanas*. University of Houston, Ann Arbor, 2005, *ProQuest Dissertations & Theses Global*.
- Oliver-Rotger, Maria Antònia. *Battlegrounds and Crossroads: Social and Imaginary Space in Writings by Chicanas*. Rodopi, 2003.
- Orona-Cordova, Roberta. "Zoot Suit and the Pachuco Phenomenon: An Interview with Luis Valdez". *Mexican American Theatre: Then and Now*, editado por Nicolás Kanellos, Arte Público Press, 1989, pp. 95-111.
- Padilla, Gerardo. "Discontinuous Continuities: Remapping the Terrain of Spanish Colonial Narrative". *Reconstructing a Chicano/a Literary Heritage: Hispanic Colonial Literature of the Southwest*, editado por María Herrera-Sobek, U of A Press, 1998, pp. 24-36.
- Palang, Hannes, y Gary Fry, editores. *Landscape Interfaces: Cultural Heritage in Changing Landscapes*. Kluwer Academic Publisher, 2003.
- Parlee, Lorena, Lenny Bourin, Mike Farrell, Cesar Chavez, Dolores Lopez, and Connie Rosales. *The Wrath of Grapes*. Keene, Calif: United Farm Workers, 1986.
- Pérez, Emma. *The Decolonial Imaginary: Writing Chicanas into History*. Indiana University Press, 1999.
- Pérez-Torres, Rafael. *Movements in Chicano Poetry: Against Myths, Against Margins*. Cambridge University Press, 1995.
- Pignataro, Margarita E. d. C. *Religious Hybridity and Female Power in "Heart of the Earth: A Popol Vuh Story" and Other Theatrical Works by Cherríe Moraga*. Arizona State University, Ann Arbor, 2009, *ProQuest Dissertations & Theses Global*.
- Pritchard, Stephen. "Hipsters and Artists are the Gentrifying Foot Soldiers of Capitalism". *The Guardian*, septiembre 13, 2016, accedido abril 13, 2017. <https://www.theguardian.com/commentisfree/2016/sep/13/hipsters-artists-gentrifying-capitalism>.
- Quinn, Michael L. *The Semiotic Stage: Prague School Theatre Theory*. Peter Lang, 1995.
- Quintana, Alvina E. *Home Girls: Chicana Literary Voices*. Temple University Press, 1996.
- Ramírez, Axel. "Los chicanos de Estados Unidos y la emergencia de los latinos".

- América Latina permanencia y cambio, Centro Coordinador y Difusor de Estudios Latinoamericanos, Universidad Nacional Autónoma de México, 2007, pp. 21-36.*
- Ramírez, Elizabeth C. *Chicanas/Latinas in American Theatre: A History of Performance*. Indiana University Press, 2000.
- . *Footlights Across the Border: A History of Spanish-Language Professional Theatre on the Texas Stage*. Peter Lang, 1990.
- Ramírez, Elizabeth C., y Catherine Casiano, editoras. *La Voz Latina: Contemporary Plays and Performance Pieces by Latinas*. University of Illinois Press, 2011.
- Ramirez, Sara A. *Subjects of Trauma: The Decolonial Tactics of Self-Making and Self-Healing by Queer Xicana Feminist Teatristas*. University of California, Berkeley, Ann Arbor, 2016, *ProQuest Dissertations & Theses Global*.
- Ramos-García, Luis A., editor. *The State of Latino Theater in the United States: Hybridity, Transculturation, and Identity*. Hispanic Issues vol. 29, Routledge, 2002.
- Redmond, James. *Themes in Drama: The Theatrical Space*. Cambridge University Press, 1987.
- Relph, Edward. *Rational Landscapes and Humanistic Geography*. Croom Helm London, 1981.
- Revill, George. "Reading Rosehill: Community, Identity, and Inner-City Derby". *Place and the Politics of Identity*. Editado por Michael Keith y Steve Pile, Routledge, 1993, 117-140.
- Rivera, José Eustacio. *La vorágine*. Cromos, 1924.
- Rivera-Servera, Ramón H. *Performing Queer Latinidad: Dance, Sexuality, Politics*. University of Michigan Press, 2012.
- Rivera, Tomás. *...y no se lo tragó la tierra*. Quinto Sol, 1971.
- Rizk, Beatriz J. "Latino Theater in the United States: 'The Importance of Being the Other'". *The State of Latino Theater in the United States: Hybridity, Transculturation, and Identity*, editado por Luis A. Ramos-García, Hispanic Issues vol. 29, Routledge, 2002, pp. 1-14.
- . "TENAZ XVI: la muestra de un teatro en transición". *Latin American Theatre Review*, vol. 26, no. 2, 1993, pp. 187-90.

- Rodríguez, Juan. "El florecimiento de la literatura chicana". *La otra cara de México: el pueblo chicano*, editado por David R. Maciel El Caballito, 1977, pp. 348-69.
- Romo, Ricardo. *East Los Angeles: History of a Barrio*. University of Texas Press, 1983.
- . "The Urbanization of Southwestern Chicanos in the Early Twentieth Century". *En aquel entonces [In Year Gone By]: Reading in Mexican American History*, editado por Manuel G. González y Cynthia M. González, Indiana University Press, 2000, pp. 125-33.
- Rosales, Arturo. "Spanish-Language Theatre and Early Mexican Immigration". *Hispanic Theatre in the United States*, editado por Nicolás Kanellos, Arte Público Press, 1984, pp. 15-24.
- Rose, Gillian. *Feminism and Geography: The Limits of Geographical Knowledge*. Polity Press, 1993.
- Ross, Kristin. *The Emergence of Social Space: Rimbaud and the Paris Commune*. University of Minnesota Press, 1988.
- Rossini, Jon D. *Ethnic Theatricality: Staging Subjectivity in Contemporary Chicana/o and Latino Drama*. Duke University, Ann Arbor, 1999, *ProQuest Dissertations & Theses Global*.
- . "Teatro Visión and the Limits of Chicano Politics in Neoliberal Space". *Neoliberalism and Global Theatres: Performance Permutations*, editado por Lara D. Nielsen y Patricia Ybarra, Palgrave Macmillan, 2012, pp. 209-20.
- Rua, Colleen L. *Coming Home: US-Latinos on the Broadway Stage*. Tufts University, Ann Arbor, 2011, *ProQuest Dissertations & Theses Global*.
- Saldívar, José David. *Border Matters: Remapping American Cultural Studies*. University of California Press, 1997.
- Sánchez, George J. *Becoming Mexican American: Ethnicity, Culture, and Identity in Chicano Los Angeles, 1900-1945*. Oxford University Press, 1993.
- Sandoval-Sánchez, Alberto. *José Can You See? Latinos On and Off Broadway*. The University of Wisconsin Press, 1999.
- Sandoval-Sánchez, Alberto, y Nancy Saporta Sternbach. "Re-visiting Chicana Cultural Icons: From Sor Juana to Frida". *The State of Latino Theater in the United States: Hybridity, Transculturation, and Identity*. Editado por Luis A. Ramos-García, *Hispanic Issues* vol. 29, Routledge, 2002, pp. 30-38.
- . *Stages of Life: Transcultural Performance and Identity in U.S. Latina Theater*.

- University of Arizona Press, 2001.
- , editores. *Puro Teatro: A Latina Anthology*. University of Arizona Press, 2000.
- Santana, Analola. *Teatro y cultura de masas: encuentros y debates*. Escenología y The Press at CSU, Fresno, 2010.
- Sauceda, Lora K. *Teatro Chicano: The Los Angeles Experience, 1979-1980*. University of Southern California, Ann Arbor, 1982, *ProQuest Dissertations & Theses Global*.
- Serrano Najera, Jose L. *El Teatro Campesino's Indigenous Cultural Philosophy and Politics: An Example of Significant Indigenous Influence on Chicana/o Movement Ideology, 1971-1977*. California State University, Dominguez Hills, Ann Arbor, 2008, *ProQuest Dissertations & Theses Global*.
- Sheldrake, Philip. *Spaces for the Sacred: Place, Memory, and Identity*. The Johns Hopkins University Press, 2001.
- Smith, Heather A., y Owen J. Furuseth, editores. *Latinos in the New South: Transformations of Place*. Ashgate, 2006.
- Soja, Edward W. *Postmodern Geographies: The reassertion of Space in Critical Social Theory*. Verso, 1989.
- . *Seeking Spatial Justice*. University of Minnesota Press, 2010.
- . *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*. Blackwell, 1996.
- Solanas, Valerie. *SCUM Manifesto*. Verso, 2015.
- Sperling Cockcroft, Eva. "From the Barrio to Mainstream: The Panorama of Latino Art". *Handbook of Hispanic Cultures in the United States: Literature and Art*, editado por Francisco Lomelí, Arte Público Press, 1993, pp. 192-217.
- Talens, Jenaro, José Romera Castillo, Antonio Tordera y Vicente Hernández Esteve. *Elementos para una semiótica del texto artístico (Poesía, narrativa, teatro, cine)*. Catedra, 1978.
- Tatum, Charles M. *Chicano and Chicana Literature: otra voz del pueblo*. The University of Arizona Press, 2006.
- . "Contemporary Chicano Theater". *Chicano Literature*, Twayne Publishers, 1982, pp. 50-77.

- Taylor, Diana. *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Duke University Press, 2003.
- Taylor, Diana, y Juan Villegas, editores. *Negotiating Performance: Gender, Sexuality, and Theatricality in Latin/o America*. Duke University Press, 1994.
- Ubersfeld, Anne. *Le Roi et Le Bouffon: Étude sur le théâtre de Hugo de 1830 à 1839*. Librairie José Corti, 1974.
- . *Reading Theatre*. Editado por Paul Perron y Patrick Debbéche, traducido por Frank Collins, University of Toronto Press, 1999.
- . *Semiótica teatral*. Traducción y edición de Francisco Tórres Monreal, Cátedra, 1989.
- Underiner, Tamara. "Opening the Shaman's Bag: Latino Theater, Mixed Audiences, and Tourist Logic*". *The State of Latino Theater in the United States: Hybridity, Trasculturation, and Identity*, editado por Luis A. Ramos-García, Hispanic Issues Vol. 29, Routledge, 2002, pp. 180-95.
- UN-HABITAT. *World Cities Report 2016: Urbanization and Development: Emerging Futures*. UN, New York, 2016. <http://dx.doi.org/10.18356/d201a997-en>.
- Urbina Orduña, Leticia. "Teatro chicano: un secreto que da voces". *Reencuentro*, no. 37, 2003, pp. 54-63.
- Valle, Victor M., y Rodolfo D. Torres. *Latino Metropolis*. University of Minnesota press, 2000.
- Veltrusky, Jirí. *El drama como literature*. Traducido por Milena Grass, Galerna, 1990.
- Venegas, Daniel. *Las aventuras de don Chipote, o cuando los pericos mamen*. Arte Público Press, 1999.
- Vidal, Hernán. "The Geopolitics of "Latino" Theater in the United States (Schemata of Possible Criteria for a Theatrical Anthropology)". *The State of Latino Theater in the United States: Hybridity, Trasculturation, and Identity*, editado por Luis A. Ramos-García, Hispanic Issues Vol. 29, Routledge, 2002, pp. 197-210.
- Viesca, Victor Hugo. "Straight Out of the Barrio: Ozomatli and the Importance of Place in the Formation of Chicano/a Popular Culture in Los Angeles". *Cultural Values*, vol. 4, no. 4, 2000, pp. 445-473.
- Villegas, Juan. *Nueva interpretación y análisis del texto dramático*. 2ª edición, Girol Books, 1991.
- Watson, Sophie, y Katherine Gibson, editores. *Postmodern Cities and Spaces*. Blackwell,

1995.

Wiley, Catherine. "Teatro Chicano and the Seduction of Nostalgia". *MELUS*, vol. 23, no. 1, 1998, pp. 99-115.

Wilson, Neate. *Tolerating Ambiguity: Ethnicity and Community in Chicano/a Writing*. Peter Lang, 1998.

Yarbro-Bejarano, Yvonne. "Cherríe Moraga's "Shadow of a Man": Touching the wound in Order to Heal". *Acting Out: Feminist Performance*, editado por Lynda Hart y Peggy Phelan, The University of Michigan Press, 1993, pp. 85-104.

---. "From acto to mito: A Critical Appraisal of the Teatro Campesino". *Modern Chicano Writers: A Collection of Critical Essays*, editado por Joseph Sommers y Tomás Ybarra-Frausto, Prentice-Hall, 1979, pp. 176-85.

---. "Teatropoesía by Chicanas in the Bay Area: Tongues of Fire". *Mexican American Theatre: Then and Now*, editado por Nicolás Kanellos, Arte Público Press, 1989, pp. 78-94.

---. *The Wounded Heart: Writing on Cherríe Moraga*. University of Texas press, 2001.

Ybarra-Frausto, Tomás. "I Can Still Hear the Applause: La farándula chicana: carpas y tandas de variedad". *Hispanic Theatre in the United States*, editado por Nicolás Kanellos, Arte Público Press, 1984, pp. 45-61.

---. "La Chata Noloesca: Figura Del Donaire". *Mexican American Theatre: Then and Now*, editado por Nicolás Kanellos, Arte Público Press, 1989, pp. 41-51.

---. "Teatro Chicano: Two Reports". *Latin American Theatre Review*, vol. 4, no. 2, 1971, pp. 50-55.

Zukin, Sharon. *The Cultures of Cities*. Blackwell, 1995.