

Teatro chicano: un secreto que da voces

Leticia Urbina Orduña*
Universidad Nacional Autónoma de México, México.

*Profesora de la Escuela Nacional
de Estudios Profesionales, Acatlán-UNAM.
Correo electrónico: ajurb21@hotmail.com

Resumen

En México el teatro chicano es prácticamente desconocido. Mientras en Estados Unidos logró hacer época aunque fuera por pocos años, y sólo entre ciertos sectores, aquí es un secreto conocido únicamente por una parte de los iniciados en el arte teatral independiente, a pesar de que sus obras han sido representadas en distintas partes de la República Mexicana por las compañías teatrales pertenecientes a ese movimiento y por grupos de artistas mexicanos.

Esta manifestación de lo que he dado en llamar el “México errante” —formado por quienes teniendo raíces étnicas y culturales al sur del río Bravo nacieron en Estados Unidos— es la única de las artes que tuvo desde el principio objetivos políticos, por encima de los estéticos. De hecho, no se trata de un arte que se politizó, sino de una manifestación escénica creada para servir a los fines políticos del movimiento chicano en los años sesenta.

Sin embargo, no se trata de un invento de Luis Valdez, el paradigmático dramaturgo, actor, director y creador de *El Teatro Campesino*, la compañía más famosa del movimiento escénico chicano. Sin restarle méritos, Valdez tuvo, en todo caso, la genialidad de retomar todo lo que sus antecesores mexicanos y españoles habían realizado, e incorporar a ello las formas más vanguardistas de la escena teatral mundial en la década de los sesenta.

Palabras clave:

Teatro
Estereotipos

Abstract

Chicano theater is virtually unknown in Mexico. In contrast to the U.S., where it ushered in a new era (although limited to a short period and specific sectors), here in Mexico it has remained a secret except to independent theater buffs, in spite of the fact that both Chicano and Mexican theater companies have performed Chicano plays all around the country.

This manifestation of what has been called the “Wandering Mexican”—those whose racial and ethnic roots lie south of the Rio Grande, though themselves U.S.-born—is the only art that put political motives above esthetic ones from its very beginning. In fact, Chicano theater is not politicized art but rather a mode of performance created to serve the political ends of the Chicano movement of the 1960s.

It was not actually invented by the exemplary playwright Luis Valdez, actor, director and creator of the best known company of the Chicano theater movement, *El Teatro Campesino*. Valdez does, however, fully deserve the credit for reclaiming the theatrical tradition of his Mexican and Spanish forebears and integrating it into 1960s avant-garde theater forms.

Key words:

Theater
Stereotypes

Antecedentes

En 1598, Juan de Oñate fundó la misión de Nuevo México y uno de sus soldados, el capitán Farfán de los Godos, introdujo el teatro al montar una representación de "Moros y Cristianos" teniendo como actores a sus compañeros de batallón. El texto, que rememoraba los triunfos católicos sobre el paganismo tras ocho siglos de dominación árabe en España, inauguró la costumbre entre los soldados de Oñate de improvisar pequeñas obras sobre su propio papel histórico.¹

Ese mismo año los misioneros iniciaron la evangelización de los indígenas, en lo que ahora es el sudoeste de Estados Unidos, con textos de carácter religioso, uno de los cuales es "Los pastores" (*The sheperds*), que todavía a finales del siglo xx formaba parte de la tradición teatral de la región.²

Para 1789 se fundaron las primeras compañías teatrales de las que se tenga noticia, algunas con carácter profesional y otras de aficionados. Un manuscrito de la obra en tres actos "Astucias por heredar un sobrino a su tío", firmado por Fernando de Reygadas, es la evidencia más temprana de actividades teatrales no regidas por los eclesiásticos en California.

Entrando ya el siglo xix, Félix Megía escribió y publicó en Filadelfia, en el año de 1825, una obra en dos actos sobre un tema estadounidense, pero la hizo en español: "Lafayette en Mount Vernon", en la que se dramatizaban los ideales democráticos de Estados Unidos. También en ese año se hizo una traducción al inglés que fue publicada, y se considera la primera obra hispana que mereciera tal honor. Hacia 1840, una compañía de teatro itinerante, pero estable como organización, llevó melodramas españoles a los ranchos y poblados de la Alta California, según registra Kanellos.³

La obra de Megía resultó además una excepción por el tema, pues si bien en el centro de México privaban los géneros y dramaturgos ibéricos, otro tanto ocurría en el norte del río Bravo. En plena época del conflicto México-Estados Unidos (1846), un circo mexicano dio funciones de su espectáculo "Maromas" en Monterrey, California. La distinción entre teatro y circo era poca y muchas compañías ofrecían espectáculos que mezclaban actos circenses, operetas, zarzuelas, melodramas, canciones

y bailes, lo que los convirtió en antecesores del Vau-deville, los musicales y otros géneros posteriores.⁴

El primer teatro de habla hispana fue fundado por Antonio F. Coronel en Los Ángeles en 1848, al remodelar su casa para colocar un escenario y 300 butacas en un espacio cubierto. Antes que él, todas las compañías eran trashumantes o, de plano, extranjeras en gira por la zona. La iniciativa de Coronel pronto tuvo seguidores. En las siguientes décadas hubo una explosión teatral en Los Ángeles y San Antonio, cuando locales con nombres en español como Teatro Hidalgo, Teatro California, Teatro México, Teatro Nacional y Teatro Zendejas, revelaban la negativa de los hispanohablantes coloniza-



"Untitled". Obra de Carlos Ruiz, 1992. *Los Ángeles Murals*

dos a dejar morir su lengua.⁵ Lógicamente hubo una reacción de los angloamericanos, cada vez más numerosos, que trataron de proscribir sin éxito alguno el uso del español en *sus tierras*. El teatro que habían hecho jesuitas y franciscanos con sus pastorelas y pasiones nunca fue planteado como arma sociopolítica, pero se convirtió en ello a la larga. De hecho las obras sobre temas católicos fueron lo más representativo del teatro México-americano hasta antes de 1965.⁶

Hacia 1860, había ya muchos grupos establecidos como itinerantes en el sudoeste estadounidense. Entre ellos, sobresale la *Compañía Española de la Familia Estrella*, asentada en San Francisco y dirigida por Gerardo López del Castillo, a quien se le conoce en el medio teatral mexicano como el primer empresario en producir y realizar giras al exterior.⁷

En la última década del siglo XIX la cantidad de mexicanos que se habían empleado para la construcción de ferrocarriles en la zona fronteriza estadounidense, dio la idea a las compañías de teatro hispanas de aprovechar el creciente mercado que representaban los trabajadores migrantes. Se establecieron así circuitos más o menos delimitados en los que compañías profesionales montaban representaciones en Laredo, San Antonio, El Paso, Tucson, Los Ángeles y San Francisco.⁸

Durante el porfiriato, el relajamiento moral de la afrancesada alta sociedad mexicana permitía prever la aparición del Vaudeville, las tandas y las carpas. En ese marco, una mujer, Carmen Soto Vázquez, se convirtió en la primera y más importante empresaria teatral mexicana al construir y operar en Tucson, Arizona, el Teatro Carmen con 400 butacas (1915-1922), en donde los asistentes pertenecían a la comunidad mexicana y cuyo escenario alojó lo mismo a compañías hispanohablantes profesionales en gira, con zarzuelas y operetas, que a compañías locales de aficionados que representaban dramas, comedias o daban conciertos. Según Thomas Sheridan, el Teatro Carmen fue el más poderoso símbolo de identidad para la élite mexicana de Tucson, que tuvo oportunidad de ver lo mismo a los clásicos del Siglo de Oro español que a los autores mexicanos contemporáneos, cuyos textos ayudaron a derribar los estereotipos prevalecientes sobre los mexicanos en el sudoeste norteamericano, al permitirles “apreciar la profundidad, fuerza y belleza de su cultura de origen”.⁹

Para 1921, el Teatro Principal en Los Ángeles lanzó la primera convocatoria para que dramaturgos de habla hispana presentaran sus trabajos a consideración del público en una primera ronda, bajo la producción y dirección de Romualdo Tirado. El valor de los premios ofrecidos reflejaba el interés de los teatros por tener más materiales escritos en español para el público Mexico-americano. La condición era que deberían ser trabajos originales, lo cual llevó en buena medida a que los concursantes tocaran

temas importantes de la región o asuntos históricos. Largas filas se formaron para ver las nuevas creaciones de los dramaturgos locales, a quienes se les dio la libertad de escribir en prosa o en verso, bajo cualquiera de los géneros teatrales conocidos.¹⁰ El éxito fue rotundo no sólo en la taquilla, sino para la promoción de creadores de habla hispana, que se dieron a conocer en el Teatro Principal de los Ángeles, cuyos administradores tal vez nunca supieron la importancia de su labor de difusión cultural.

Posiblemente y a raíz de la importancia que adquirieron los escritores al participar en eventos como el del Teatro Principal, fue que Antonio Guzmán Águila, el *Guz*, recibió un contrato para escribir comedias musicales de revista ganando la nada despreciable suma de mil dólares al mes, para ser producidas por el Teatro Hidalgo de Los Ángeles.

Los administradores del lugar no sólo invirtieron en obras originales, sino también en vestuarios nuevos, escenografías y el salario de 30 actores, dirigidos por el propio *Guz*, lo cual habla de una bonanza en los teatros, donde los espectadores Mexico-americanos en el extranjero resultaron una mina inagotable para los empresarios, sobre todo cuando los textos tocaban temas sobre la vida y cultura de los propios espectadores.

El enorme desarrollo de los teatros, una estrategia publicitaria y el *boom* de los dramaturgos de habla española, hicieron posible que en las siguientes décadas muchos teatros fueran comprados por empresarios de origen mexicano o simplemente rebautizados con nombres hispanos: Teatro Campoamor, Teatro Cervantes, Teatro Hispano, Teatro San José y Teatro Variedades.¹¹ Desafortunadamente no se dio un seguimiento a muchas de las acciones llevadas a cabo en el ámbito cultural por los creadores hispanos de la época. Por ejemplo, se sabe que entre 1924 y 1933 Daniel Venegas, autor de “Las aventuras de Don Chipote o cuando los pericos mamen”, escribió una serie de obras dramáticas. Los diarios *La Opinión* y *El Heraldo de México* (ambos periódicos angelinos, el último homónimo de uno que aún existe en la Ciudad de México) recogieron algunas reseñas y críticas a sus obras, todas perdidas y desconocidas hoy. Según esos periódicos, dirigió en 1932 la Compañía de Revista de Daniel Venegas en la que habrían escenificado obras de su autoría de las cuales sólo conservamos los títulos: “Quién es el culpable”

(1924) —un texto feminista en tres actos, dedicado a defender el honor de las mujeres mexicanas—, “Nuestro egoísmo” (1926) y “Esclavos” (1930), destacan entre los textos de carácter dramático. De hecho las dos primeras obras fueron representadas por doña Virginia Fábregas en Los Ángeles, además de una comedia del propio Venegas llamada “El con-su-lado”.

En el género cómico, el autor de Don Chipote escribió “El maldito Jazz”, “Revista Astromónica” (*sic*) y “El establo de Arizmendi”, entre otras. El 8 de enero de 1930, el diario *La Opinión* anunció el estreno de “Esclavos” con un artículo que señalaba:

El autor cuenta con muchas simpatías entre el elemento obrero mexicano de Los Ángeles, por lo que seguramente tendrá casa llena esta noche...¹²

El nulo valor que dio a estas creaciones la sociedad estadounidense se evidencia en el hecho de que ninguna de tales obras fue conservada en alguna de sus bibliotecas, universidades o institutos. Todos los títulos, reseñas y alusiones conocidas proceden de los periódicos hispanos de la época.

Mientras que algunas compañías y autores teatrales luchaban por dignificar la imagen del mexicano y romper con los estereotipos creados por la sociedad angloamericana, la primera directora de una compañía de teatro contrarrestó tales efectos a través del género Vaudeville. Beatriz Escalona, nacida en San Antonio y conocida como *La Chata Noloesca*, inició como taquillera y llegó a ser una de las actrices más reconocidas en el género. De los papeles de dama joven pasó a la caracterización de “peladita” dentro de la compañía de los hermanos Arau, de origen cubano, uno de los cuales —José— se casó con ella. En 1930 se separó de Atracciones Arau para formar su propia compañía; durante la época de la Depresión trabajó en el norte de México, viajó a Tampa, Chicago y Nueva York, Puerto Rico y Cuba, con su Compañía Mexicana. La fórmula de la comicidad y la sátira en torno al carácter latino, mezclada con la música, el folclore y su particular humorismo le funcionó en taquilla, pero no dejó de dañar a los mexicanos al reforzar los estereotipos que la sociedad estadounidense promovía. Su compañía se asentó en Nueva York por nueve años, de 1941 a 1950, y luego regresó a San Antonio donde actuó hasta su muerte en 1980.¹³

Mientras unos teatristas colaboraban en la invención y reforzamiento de estereotipos, otros inauguraban el trabajo para la identidad y concientización a través del teatro, mucho antes de las teorías de Bertolt Brecht y de Luis Valdez. En 1937, un empresario mexicano de apellido Del Pozo fundó el Teatro Hispano de Nueva York, cuya finalidad era colaborar en la formación de una identidad panhispánica y un sentimiento de solidaridad entre latinoamericanos.

La persecución de que fueron víctimas los chicanos en los años 40 —el caso de Sleepy Lagoon y los llamados Motines Chicanos— preparó el escenario para el Movimiento Chicano de los años sesenta, en cuyo marco surge Luis Valdez y *El Teatro Campesino*.

El contexto

La década de 1960 significó una época de cambios a nivel mundial. Aunque McCarthy había muerto, amplios sectores de la sociedad estadounidense practicaban un conservadurismo férreo, al que consideraban como la actitud más norteamericana. El Ku Klux Klan aterrorizaba a los negros; el gobierno de Estados Unidos intervenía en naciones latinoamericanas como Guatemala, y la Guerra Fría pasaba por uno de sus momentos más álgidos. Pese al activismo de la ultraderecha angloamericana, el *american way of life* también estaba en riesgo: los estudiantes negros organizaban protestas; la pequeña isla de Cuba acababa de declararse comunista, Vietnam empezaba a convertirse en un dolor de cabeza para las fuerzas norteamericanas y Corea no se quedaba atrás, pues los jóvenes se negaban a ir a Vietnam, mientras adoraban ídolos musicales venidos de Inglaterra, se declaraban *hippies* y viajaban a México para consumir peyote.

Por su parte, en las naciones socialistas se gestaban movimientos que buscaban sacudirse la hegemonía soviética; un católico de ascendencia irlandesa, John Fitzgerald Kennedy ganaba la Presidencia de Estados Unidos sólo para ser asesinado a la mitad de su mandato, y la rebeldía de los jóvenes en todo el mundo anticipaba los sucesos de la Primavera de Praga, el Mayo Parisino y la Matanza de Tlatelolco.

No eran tiempos fáciles. A lo largo y ancho del planeta los jóvenes desechaban las ideologías dominantes y —en el último arranque de romanticis-

mo de la humanidad— pretendían lograr la paz y no la guerra con el poder de las flores. Las artes sirvieron a fines políticos y los cantantes de protesta surgían aun en Estados Unidos, donde una mujer con apellido hispano, Joan Báez, atraía a los hijos de la sociedad WASP (White,



Fotografía: David Villarruel

Anglo-Saxon, Protestant). La llamaron la *Era de Acuario* y pese al pacifismo promovido por los movimientos juveniles, fue tal vez una de las etapas más violentas de la historia moderna.

Luis Miguel Valdez pertenecía a esa generación. Nació en 1940 en el Valle de San Joaquín, California, en el seno de una familia campesina cuyos padres eran de origen yaqui, una etnia indígena del estado mexicano de Sonora, y se dedicaban a la cosecha de algodón, frutas y legumbres. No tuvo una infancia fácil pues además de ayudar en las labores del campo, cambiaba constantemente de escuela ya que la familia debía mudarse a donde hubiera trabajo. No obstante estudiaba, trabajaba como peón y se daba tiempo para hacer teatro, pudo obtener una beca en la Universidad Estatal de San José, para estudiar inglés y literatura dramática gracias, en buena medida, a su participación en representaciones teatrales de la high school. Sin graduarse aún de licenciatura, escribió una obra que según Jorge Huerta se llamaba “El robo” y según Charles Tatum “El ladrón”, con la cual ganó un premio que inauguró su carrera como dramaturgo, director, actor y cineasta.

Más tarde se unió a la compañía *San Francisco Mime Troupe* que hacía teatro callejero, contestatario, subversivo u obsceno según algunos autores. Era parte de la corriente *underground* del teatro estadounidense de los sesenta, denominada *Off Broadway*, por contraposición al gran teatro comercial de musicales color de rosa. La compañía influyó fuertemente en Valdez, quien además pecaba de contestatario: se atrevió a visitar Cuba en la época en que la Crisis de los Misiles hizo más tensa que nunca la relación de la isla con Estados Unidos.

Por sus orígenes campesinos, Luis Valdez decidió apoyar la huelga de cultivadores de la vid en Delano, California, encabezada por César Chávez. Lo aprendido en la *San Francisco Mime Troupe* (“llegar, representar, conmover y huir”) y su experiencia personal como peón agrícola

le dieron los elementos para desarrollar un teatro que sirviera a los fines políticos de la Asociación Nacional de Trabajadores del Campo. Valdez fue a Delano, centro de operaciones del movimiento, para encontrarse con Chávez. Ahí fundó *El Teatro Campesino*

una compañía ambulante para, por y de los trabajadores agrícolas (...) Nació a consecuencia de la huelga de la vid en aquella población, como método para enseñar a los vendimiadores emigrantes iletrados —la mayor parte de los cuales no hablaba inglés y desconocía lo que significaba una huelga— a organizarse para conseguir un salario más justo. Los actores se reclutan entre los trabajadores, no usan un texto predeterminado y todas las representaciones se desarrollan a través de la improvisación o de esquemas muy reducidos.¹⁴

Esas características no surgieron con el proyecto, sino con la práctica. Durante una asamblea de huelguistas efectuada en la cocina de una de las plantas tomadas por los trabajadores, Valdez intentó dar un discurso ante los asistentes, apenas una docena de apáticos y desinteresados paristas. La retórica surtió poco efecto, y en un acto que hoy podría parecer desesperado, pero que según algunos autores ya iba preparado, Valdez pintó cartelones donde se leía “Huelguista”, “Esquirol”, “Patrón” y pidió a algunos de los asistentes que se los colgaran al cuello y que se comportaran conforme al papel asignado. Tras un poco de resistencia, los trabajadores accedieron. Una hora después la cocina estaba abarrotada. Los agricultores exigían a gritos que se les dejara participar. Abucheaban las intervenciones de “Patrón” y “Esquirol” y aplaudían las de “Huelguista”, mientras que a gritos le decían cómo defenderse. Esos fueron los humildes inicios

—una obra improvisada, con actores improvisados, en un escenario improvisado— de un fenómeno teatral que trascendería las fronteras de California primero, las de Estados Unidos después, y luego las del propio arte teatral para devenir en cine.¹⁵

El movimiento teatral chicano

Lo que inició Valdez fue después un fenómeno que provocó la aparición de decenas de agrupaciones teatrales, desde aquéllas que formaron estudiantes y aficionados, muchas veces analfabetos, hasta las profesionales de gran calidad creativa. Hubo una época en que se calculaba en más de 150 el número de compañías teatrales chicanas reconocidas, sin contar a las muy modestas, demasiado locales o tan efímeras que daban una función o dos y desaparecían.

El Teatro Campesino, fundado en 1965, fue el modelo a seguir para muchas compañías. Valdez creó dos géneros fundamentales: el acto y el mito. El primero corresponde a la etapa de lucha política, y el segundo a la búsqueda de una identidad para el pueblo chicano. El acto es mucho más breve, de



“ZOOT SUIT”. Obra de Ignacio Gómez, 1979.
(CARA, CHICANO ART: RESISTANCE AND AFFIRMATION)

carácter satírico y, por ende, cómico. El mito, en cambio, enfatiza lo espiritual y aborda temas relacionados con los orígenes prehispánicos, la religión católica en torno a la Virgen de Guadalupe, y temas de actualidad ajenos a la lucha política.

Las agrupaciones más importantes

Teatro de la Esperanza. La mayoría de los que escribieron sus propias obras se apegaron al género acto, creado por Valdez, tal vez con excepción del Teatro de la Esperanza que realizó una especie de teatro documental, también de vertiente brechtiana, en el que se tomaba un caso real —y de ser posible actual— de la comunidad chicana para llevarlo a escena.

Formado en 1971 por Jorge Huerta en Santa Bárbara, California, es uno de los pocos iniciadores del movimiento —además de *El Teatro Campesino*— que aún existen. Su origen fue el centro comunitario Casa de la Raza y en sus inicios trabajó con obras de Valdez, pero en 1972 empezó a escribir sus propias obras, a realizar talleres de verano y giras en las comunidades cercanas a su sede. Pronto recibió invitaciones a festivales teatrales y en 1973 publicó una colección de sus obras colectivas e individuales.¹⁶ Perteneciente en principio a la organización política MECHA, surgida del campus Santa Bárbara de la Universidad de California, tiene entre sus obras más importantes “Guadalupe” (colectiva, 1974), “La víctima” (colectiva, 1976), “Juan Epitafio” (Joey García), “Brujerías” (Rodrigo Duarte Clark, 1972), “La trampa sin salida” (Frank Verdugo), “Pánfila la curandera” (colectiva), “La bolsa negra” (Frank Ramírez) y “Los Pelados” (Felipe Castro), entre otras, todas ellas de tema político. Es una de las pocas instituciones teatrales que cuentan con apoyos como donaciones del National Endowment for the Arts y el Consejo de California para las Artes.¹⁷

Teatro de la Gente. Compañía bilingüe formada en 1970 por estudiantes del Colegio y la Universidad de San José, California. La mayor parte de su creación es colectiva y se compone de actos, mitos, corridos y marionetas. Ha desarrollado sus actividades en la zona de la Bahía, pero también lo ha hecho por todo el estado de California, donde se ha ganado una sólida reputación.

El Teatro de la Gente ha apoyado la formación de otros grupos teatrales, y ha impartido cursos en

escuelas y poblaciones aledañas a su sede. También trabaja en giras por otras zonas de Estados Unidos y su obra más conocida es *El Corrido de Juan En-drogado*, que trata sobre la adicción al consumo como falso medio de lograr la felicidad, ante el que propone la unidad familiar. Otro de los hechos importantes en la historia del Teatro de la Gente fue su patrocinio al IV Festival Anual de Teatros Chicanos.¹⁸

Teatro de los Niños. Es uno de los grupos más originales por dedicarse exclusivamente al público infantil chicano. Está dirigido por Viviana Aparicio Chamberlain, único adulto en la compañía, pues todos sus actores son niños a los que se guía para crear sus declaraciones acerca de la vida en Estados Unidos.

Una de sus producciones más conocidas es "La Bella y la Migra", parodia de *La Bella y la Bestia* en títeres, en la que la historia gira en torno a un policía que acosa a una mexicana y después le ofrece trabajo como doméstica a cambio de no deportarla. La Bella, quien no sabe guisar *hot dogs* ni hamburguesas, le prepara una comida mexicana extra picante a la Migra, quien la ingiere de un tirón, para después desmayarse a causa del chile, mientras tanto títeres y público gritan: "¡Raza, sí, Migra, no!"

Aunque la supuesta solución al problema es fantástica, el acto permite la catarsis de los niños y los ayuda a entender la situación del pueblo chicano en Estados Unidos. Otras obras de la compañía tratan sobre la vida y la muerte, el trato de los profesores a los niños, y lo que implica ser un niño chicano de ciudad, mientras que el público adulto participa dando otras soluciones a los niños.¹⁹

Teatro Guadalupe. Dirigido por Jorge Piña, desde 1986, está ubicado en uno de los barrios más pobres de San Antonio, Texas, donde tiene un local con 400 butacas en el Centro Cultural Guadalupe Arte. En 1983 empezó a producir obras con el apoyo del gobierno local.

En sus tres primeros años de existencia, los miembros de este teatro lograron realizar 15 obras, de las cuales tres eran infantiles, tres mexicanas, una estadounidense y siete textos chicanos. Su trabajo a llegado a Tucson, Houston y California. Sus textos son casi siempre bilingües, y su temática gira en torno a la inmigración, la participación de chicanos en las guerras, identidad chicana, maltrato a menores chicanos en las escuelas, entre otros.²⁰

Teatro Bilingüe. Fue fundado en 1977, en Houston, Texas, por el puertorriqueño Art Mercado. Se trata de una organización multidisciplinaria que por mucho tiempo se alojó en un *trailer-house* habilitado como teatro. Su trabajo les permitió obtener donaciones de organismos chicanos como la Casa de América para construir un centro artístico, que se prevé será el tercero más importante de Houston en el futuro próximo.

En sus inicios se trató de un grupo chicano de teatro político dirigido a público adulto, pero actualmente su objetivo es atender a los jóvenes. Hoy se definen como una organización cultural y educativa promotora de la cultura latina, que da servicio a los latinos que no hablan ya el español. Ofrecen cursos de teatro, danza, fotografía, artes plásticas, muralismo y video. Su trabajo más reciente aborda problemas como el SIDA, la participación de los jóvenes en bandas delictivas, drogas, pero también rescata tradiciones como las pastorelas.²¹

Teatro Aztlán. Inició sus actividades en 1970 con estudiantes de la Universidad Estatal de California. Sus temas van de lo político, como el asesinato del periodista chicano Rubén Salazar en 1970, a la autocrítica como en *La Casa de los Locos*, donde se trata el tema de los estereotipos del macho, la supermacho (las feministas recalitrantes) y las relaciones malsanas que pueden darse en el barrio.²²

Teatro Urbano. Es un grupo comunitario formado en 1972 en Los Ángeles. Se definió a sí mismo como un teatro de guerrillas cuyo fin era "educar e informar a nuestra raza sobre los problemas que existen en los barrios, como el consumo de enervantes, las condiciones sociopolíticas etcétera". Una de sus obras es *Anti-Bicentennial Special*, realizada para aprovechar los festejos del bicentenario de los Estados Unidos como marco de crítica a los Padres Fundadores de ese país y sus promesas incumplidas.²³

El Centro Su Teatro. Más conocido como *Su Teatro* que por su nombre completo, este grupo nació en 1971 en Denver, Colorado, con el objetivo de hablar sobre las condiciones sociales y económicas de chicanos y latinos. Según los críticos, de haber aparecido en Los Ángeles o Nueva York, en vez de Colorado, tendría ya el reconocimiento nacional por su calidad, pues le califican como una de las compañías teatrales más exitosas de Estados Unidos.

Desde sus inicios, *Su Teatro* representó las tendencias nacionalistas chicanas y ha podido mantenerse de manera autónoma, destacándose por promover que las mujeres participen en el teatro como creadoras y no sólo como actrices o *staff*. *Su teatro*, Antología de 20 años recoge las obras de Anthony García, su autor principal.²⁴

Teatro Libertad. Originalmente llamado *Teatro del Pueblo* fue organizado en 1975 por campesinos, activistas, estudiantes y obreros de Tucson, Arizona, para adaptar obras de *El Teatro Campesino* a sus experiencias locales. Con el cambio de nombre también comenzaron a producir sus propios textos, entre los que se encuentran “Los Peregrinos”, “Los cabrones” y “El Vacile '76”.²⁵

Otras compañías. *El Teatro Desengaño del Pueblo* es una de las compañías teatrales mixtas, pues reúne en su elenco a actores chicanos y puertorriqueños de diversas edades, desde niños hasta adultos. Su sede está en Gary, Indiana, y sus temas son urbanos. *El Teatro de Los Pobres*, con sede en El Paso, Texas, escenifica clásicos españoles y mexicanos. Por su parte el *Teatro Los Topes* es una compañía de San Francisco, fundada en 1971, que se dedica al trabajo de improvisación con parodias y comedias sobre asuntos sociopolíticos.²⁶

Por supuesto, además de las ya mencionadas, existen y han existido muchas otras agrupaciones, como *Teatro Rascuache* y *Teatro Alma Latina*, además de pequeñas compañías estudiantiles y comunitarias. Con más o menos profesionalización, sin recursos o con ellos, todas las compañías han jugado un papel trascendente para sus comunidades. Muchas no han alcanzado más fama que la local, y otras perecen a los pocos años o meses de trabajo, pero la semilla de la conciencia y la identidad chicanas han sido esparcidas gracias al trabajo de actores y dramaturgos: esa es su verdadera importancia, más allá de las aportaciones a la literatura y al arte que pudieran o no haber hecho.

A manera de conclusión

Hay, por supuesto, mucho más que decir del teatro chicano que lo que aquí brevemente he expuesto. Sin embargo, algo queda claro: ese movimiento artístico y político influyó enormemente tanto en la lucha por los derechos humanos y civiles de los chicanos, como en el sentido de pertenencia que

dio a muchos de ellos. De no haber sido así, no se explica el hecho de que muchos grupos surgieran por decenas en un lapso tan corto, que todos ellos —prácticamente sin excepción— utilizaran nombres en español, y que, una vez obtenido el reconocimiento del público, de otros artistas e instituciones (otorgado en forma de becas) su trabajo trascendiera hasta la cinematografía: *Zoot Suit*, *La Bamba*, *Con ganas de triunfar*, *La balada de Gregorio Cortés* y tantos otros títulos que no sólo nos remiten a figuras de la actuación chicana salidas del teatro, como Edward James Olmos, sino que implican una apertura social hacia los chicanos y su historia.

¿Por qué tuvo que ser el teatro y no otra manifestación artística la que abanderara la lucha política de los chicanos? Porque, como queda demostrado en los antecedentes, las artes escénicas son las más antiguas que hayan practicado nunca los habitantes de origen hispano en Estados Unidos, y porque aun con una guerra entre este país y México, nunca se interrumpió la actividad teatral en español en los que fueran territorios mexicanos. Por otra parte, el teatro hizo que el pueblo chicano se viera a sí mismo “desde afuera”, como espectador de algo que sin serle para nada ajeno, podía someter a análisis, reflexión y acción.

Pero más importante que ninguna de estas cosas fue el hecho de que el teatro permitió a los chicanos hacerse ver, les dio voz para denunciar su situación de grupo colonizado, marginal y discriminado, una voz que —aun cuando ha resonado en México— muchos no han podido o querido oír.

Notas

¹ Nicolás Kanellos, *Hispanics first*, Visible Ink Press, EUA, 1997, p. 303.

² *Ibíd.*

³ Nicolás Kanellos, *A History of hispanic Theater in the United States: Origins to 1940*, Austin, University of Texas Press, 1989, pp.1-3, cit., en Nicolás Kanellos, *Hispanic first*, Visible Ink Press, EUA, 1997.

⁴ *Ídem.*, *Hispanics first*, p. 304.

⁵ *Ibíd.*

⁶ Tino Villanueva, *Chicanos*, col. Tierra Firme, FCE, México, 1994, p. 136.

⁷ N. Kanellos, *op. cit.*, p. 304.

⁸ *Ídem.*, pp. 304-305.

- ⁹ Thomas Sheridan, *Los Tucsonenses: The Mexican Community in Tucson*, Tucson: University of Arizona Press, 1986, pp. 200-201, cit., en Nicolás Kanellos, *A History of hispanic Theater in the United States: Origins to 1940*, Austin, University of Texas Press, 1989, pp. 185-186.
- ¹⁰ N. Kanellos, *hispanic first*, p. 307.
- ¹¹ *Ídem.*, pp. 307-308.
- ¹² Daniel Venegas, *Las aventuras de Don Chipote o cuando los pericos mamen*, SEP, México, 1984. Introducción de Nicolás Kanellos, pp. 14-15.
- ¹³ N. Kanellos, *op. cit.*, p. 308.
- ¹⁴ Biblioteca Salvat de Grandes Temas, *Nuevos rumbos del Teatro*, tomo 12, Salvat Editores, Barcelona, 1973, pp. 97-98.
- ¹⁵ Charles Tatum, *La Literatura Chicana*, SEP, México, 1986, pp. 81-82.
- ¹⁶ *Ídem.*, p. 101.
- ¹⁷ *LatinoArts and Cultural Organizations in the United States. A Historical Survey and Current Assessment*, The National Association of Latino Arts and Culture, 1988, pp. 94-95.
- ¹⁸ C. Tatum, *Ídem.*, pp. 105-106.
- ¹⁹ Jorge Huerta, "Del templo al pueblo: el Teatro Chicano de Hoy" en *La otra cara de México: el pueblo chicano*, El Caballito, México, 1977, pp. 339-340.
- ²⁰ *Encuentro Chicano 1987*, UNAM, México, 1988, pp. 313-314.
- ²¹ *Latino Arts and Cultural Organizations in the United States*, pp. 79-80.
- ²² C. Tatum, *op. cit.*, p. 106.
- ²³ *Ídem.*, pp. 106-107.
- ²⁴ *Latino Arts and Cultural Organizations*, *op. cit.*, pp. 61-62.
- ²⁵ C. Tatum, *op. cit.*, p. 107.
- ²⁶ J. Huerta, *op. cit.*, p. 322.

