

BREVE HISTORIA DEL TEATRO CHICANO*

Cristiano Silva de Barros**

Resumen: *El presente trabajo busca trazar un panorama histórico del teatro chicano, o sea, del teatro de origen hispano desarrollado en el suroeste de los Estados Unidos, y también discutir sus características y objetivos a lo largo de su trayectoria. Por tratarse de un estudio breve y resumido, se dividirá la historia del teatro chicano en tres momentos: desde sus comienzos hasta 1965, desde 1965 hasta 1980 y desde 1980 hasta la actualidad.*

El teatro hispano en el suroeste de los Estados Unidos empieza con la llegada del primer grupo de colonizadores; a partir de ahí, se desarrolla hasta llegar a ser como lo conocemos hoy. Este desarrollo, o mejor dicho, esa historia del teatro hispano en dicha región puede dividirse en tres grandes etapas.¹ La primera comprende el período que va desde los orígenes hasta 1965, donde tenemos un teatro religioso en un primer momento, y luego un teatro que ya es comercial y profesional. La segunda etapa va desde 1965 hasta 1980, período más intenso del teatro de la región, cuando ya se conoce como teatro chicano por vincularse al movimiento socio-político-cultural de los chicanos, caracterizándose como un teatro de base popular y de protesta social. La tercera etapa es la que comprende el momento a partir de 1980 hasta los días de hoy, en que el teatro chicano se hace más profesional y, aunque todavía tiene una propuesta social muy fuerte, se dirige hacia formas y técnicas estéticamente más elaboradas, con intenciones y propuestas artísticas más definidas y sofisticadas.

Hablemos con más detalles de cada uno de estos períodos.

* Recebido para publicação em junho de 2006.

** Professor da Faculdade de Letras/UFMG.

¹ Hay otras posibilidades para dividir la historia del teatro chicano de forma más detallada, pero por las limitaciones y objetivos del presente estudio, la dividimos en tres grupos mayores. Sobre este tema ver KANELLOS (1990).

1. DE LOS ORÍGENES A 1965

Cuando Juan de Oñate llegó al suroeste de los Estados Unidos en 1598, con el primer grupo de colonizadores, en su gran mayoría penitentes, su grupo, bajo la “dirección” de un capitán llamado Farfán de los Godos, presentó las que se consideran las primeras obras teatrales puestas en escena en las tierras al norte del Río Grande (KANELLOS, 1997:303). Dichas representaciones consistían en juegos de Moros y Cristianos, que son piezas populares comunes en la España medieval, y también de actuaciones que representaban y reproducían las aventuras y eventos que ese grupo había pasado para llegar a la región, como por ejemplo, las batallas con los indígenas por el camino.

A partir de este momento, los colonizadores, con el objetivo de catequizar a los indígenas, empezaron a producir y representar una serie de obras de carácter religioso; este tipo de obra fue la constante en esta época, y tiene mucha importancia hasta los días de hoy. Dichas representaciones trataban de temas bíblicos, como el nacimiento del niño Jesús y otros, y eran autos sacramentales, piezas religiosas cortas, también comunes en España en este momento, que tenían por objetivo presentar los sucesos y las ideas de las sagradas Escrituras. Ejemplos de esas obras son *Adán y Eva* y el *Auto de la aparición de la Virgen*².

Además de obras religiosas, los misioneros introdujeron también las bases para un teatro secular (KANELLOS, 1984:7) que fue una corriente paralela a la religiosa en esa época; estas obras eran sobre todo piezas históricas que trataban de temas y eventos de gran importancia histórica, como por ejemplo, la obra *Los Comanches*, que trata de las luchas por la independencia entre colonizadores y colonizados.

² HERRERA-SOBEK (1995) presenta características del teatro religioso, pastorelas, su evolución en México y en el suroeste de los Estados Unidos y su uso por los colonizadores como instrumento de catequización. En la evolución de la pastorela la autora describe cómo ese género pasa de ser una herramienta de la clase que ejerce el poder, como lo era para los colonizadores, a una herramienta de crítica al poder, como lo es para el teatro chicano de las últimas décadas, donde ese género es usado para criticar y cambiar el status quo. Ver también GUERRA (1996). En este estudio, Guerra describe las actividades teatrales religiosas de este período en el suroeste de los EE.UU., ofreciendo una evolución de dicho género en esta región y una propuesta de categorización.

Los primeros siglos del teatro hispano en el suroeste de los Estados Unidos se caracterizan, entonces, por la presencia de los dos tipos de obra discutidos anteriormente: piezas folclricas, de cuño religioso o popular, y piezas histricas.

A partir de fines del siglo XIX y principios del XX, el teatro en esa zona empieza a hacerse comercial y semi-profesional, con la aparici3n de los primeros manuscritos de obras locales³ que se presentaban en las primeras casas teatrales de la regi3n.

En este per3odo muchas compa1as teatrales ven3an de M3xico y presentaban obras en el suroeste de los Estados Unidos, y eso hizo crecer y desarrollar el teatro en dicha regi3n. Un ejemplo de esas compa1as es la Compa1a Espa1ola, de Gerardo L3pez de Castillo, que viaj3 por las ciudades de la costa del Pac3fico, presentando obras en espa1ol.

Muchos actores, actrices y compa1as teatrales se instalaron en ciudades del suroeste y trabajaron intensamente en la regi3n, presentando obras biling3es, lo que incentiv3 el teatro de la zona, y tambi3n j3venes talentos que actuaban y escrib3an obras en la localidad. En su mayor3a, las obras presentadas eran melodramas, zarzuelas y comedias musicales, principalmente de autores cl3sicos espa1oles.

Ciudades como San Antonio, El Paso, San Francisco, Tucson, Los Angeles y Monterey se convirtieron en los centros culturales y teatrales del suroeste; ese desarrollo teatral permiti3 la aparici3n de numerosas casas teatrales que eran espacios para obras en lengua inglesa, biling3es y en lengua espa1ola en estas ciudades. Ejemplos son el Teatro California, el Teatro Hidalgo, el Teatro Nacional y el Teatro Zendejas.⁴

³ Seg3n KANELLOS (1990) existe un manuscrito de la obra *Astucias por heredar un sobrino a su t3o*, de Fernando de Reygadas, en la Universidad de California, que es, en realidad, de 1789.

⁴ KANELLOS (1990) hace una profunda investigaci3n hist3rica de las casas teatrales de esa 3poca, con informaciones sobre el funcionamiento, la importancia y el desarrollo de esas casas. Tambi3n describe muy bien la actividad teatral de ese per3odo en los centros importantes como Los Angeles y San Antonio; adem3s traza la historia del teatro hispano en otras regiones de los Estados Unidos, como Nueva York y Tampa, tratando, as3, del teatro de otros grupos hispanos como los puertorrique1os y los cubanos.

Al principio del siglo XX el teatro en el suroeste de los EE.UU. se fortaleció todavía más; con el desarrollo del siglo anterior y con la llegada en masa de artistas e intelectuales mejicanos, que salían de su país de origen debido a la revolución de 1910, el escenario teatral de esa región se enriquece mucho (KANELLOS, 1984:9).

Hubo, en este momento, un florecimiento, una efervescencia teatral muy grande: muchas casas se abrieron, muchas compañías teatrales mejicanas se vinieron a los EE.UU. y hubo mucho incentivo a la producción de obras de autores locales, a través de concursos, etc. (KANELLOS, 1997:308).

Lo que más caracteriza ese período es la presencia de las carpas:

“Desde el principio del siglo hasta fines de los años cuarenta, las *carpas* fueron una forma difundida y común de entretenimiento por todo el suroeste. Las compañías eran generalmente pequeñas, constituidas a partir de familias, que actuaban bajo tiendas en áreas rurales, aventurándose en los alrededores de los *barrios* urbanos”.⁵
(YBARRA-FRAUSTO, 1984:47)

Estos grupos de comediantes, que en su mayoría venían de Méjico y se instalaron en las ciudades del suroeste, presentaban espectáculos en los que se incluían música, teatro, baile y humor:

“Basadas en tradiciones populares como el circo, los juegos y diversiones de las ferias pueblerinas y formas no verbales de teatro como el carnaval y los *mimus* de la antigüedad, las carpas presentaban espectáculos que combinaban bailes, cantos y acrobacias [...]. Las presentaciones de las carpas se formaban de una mezcla de acrobacias, bufonadas, pantomimas, piezas cómicas, monólogos dramáticos, cantos y bailes”.⁶ (47)

La Carpa de la familia García es un ejemplo de esos grupos.

⁵ Traducción mía. (original en inglés)

⁶ Traducción mía. (original en inglés)

Las revistas y las tandas de variedad, espectáculos de las carpas, fueron muy populares; eran comedias de cuño popular, de fuerte tono humorístico y de crítica social. Como afirma Ybarra-Frausto (1984) “dado su carácter político, la *revista* funcionaba como un tribunal para el debate de asuntos nacionales”⁷ (54). Tienen influencia de la zarzuela española y de los vaudevilles estadounidenses; los elementos de estos espectáculos son los de la cultura popular, regional y folclórica del suroeste de los EE.UU.

Aparecen en estos momentos figuras como Don Catarino y la Chata Noloesca que se popularizan bastante en ese tipo de teatro; el primero es el *pelado*, tipo popular, cómico que se caracteriza por no tener nada en la vida, vivir marginalizado y burlarse de todo. Es un personaje con fuerte carga de crítica social, que discute los problemas de los hispanos y de los trabajadores de las clases bajas. La segunda es una vedette, personaje femenina, que también se caracteriza por ofrecer una fuerte crítica a la sociedad machista e injusta.

Entre los problemas sociales discutidos por los personajes de las revistas encontramos lo que es el origen de los temas del teatro y del movimiento chicano posterior; en ese momento, los espectáculos de las carpas ya discuten la cuestión del inmigrante, de la vida del hispano en los EE.UU., de los problemas que éste tiene que enfrentar en la sociedad anglosajona y de la cultura doble y nueva que empieza a aparecer en el suroeste, producto del encuentro de las culturas mejicana y estadounidense:

“El *pelado*, portavoz de la conciencia del grupo, asumía el papel simbólico del Chicano. Su rutina cómica “se transformó en un eco del conflicto cultural que los México-americanos vivían en el uso de la lengua, en la asimilación de la forma de vida estadounidense, en la discriminación en los Estados Unidos y en la condición de *pocho* en México”. Usando sistemáticamente el intercambio de códigos, el *pelado* se convirtió en el precursor de una sensibilidad bilingüe y bicultural”.⁸ (YBARRA-FRAUSTO, 1984:51)

⁷ Traducción mía. (original en inglés)

⁸ Traducción mía. (original en inglés)

Se empieza a discutir la identidad bicultural del méjico-americano y ya se intenta comprender y delinear dicha identidad, ese ser nuevo, esa cultura nueva, esa comunidad étnica que surge en esta región:

“Las *carpas* impulsaron y ayudaron a establecer un nuevo sentimiento de identidad propia de los méxico-americanos en el suroeste a través de a) la valoración y vitalización de la forma de hablar del Chicano, especialmente las formas de intercambio de códigos; b) la elaboración de una crítica ejemplificada en la figura cuestionadora del *pelado*; c) la preservación de la tradición oral y del humor en sus varias modalidades como un arma cultural aplicada simbólicamente para destruir y vencer a los opresores; d) la elaboración de una estética directa y realista profundamente insertada en la tradición social”.⁹ (53)

Todo eso es la base del teatro que aparece posteriormente: la problemática del teatro chicano que aparece con vigor a partir de los sesenta nace aquí en este período. Las revistas y las tandas en su apogeo representan la nueva raza de esta zona, la nueva cultura, con su idioma, sus problemas, etc.

Los últimos años de este período se caracterizan por una acentuada decadencia del teatro hispano en el suroeste de los EE.UU.: tras esas décadas de gran desarrollo y efervescencia, el teatro empieza a decaer sobre todo por la gran repatriación en que 300.000 mejicanos fueron deportados (58), debido a la gran depresión económica del 29. Otro factor que contribuyó para el aplastamiento del teatro fue la competencia del cine y de la cultura de masa, sobre todo la música ranchera, que ganaron mucha fuerza en ese período:

“El cine y la industria musical, al ofuscar el teatro, se transformaron en los nuevos y poderosos mediadores de la conciencia del grupo a mediados de los años cuarenta. La *canción ranchera*, un género urbano nostálgicamente atado a temas rurales, se transformó en la nueva moda

⁹ Traducción mía. (original en inglés)

musical. Mientras que la pantalla del cine creaba nuevos ídolos, las estrellas de la *variedades* pasaban a tener un papel secundario junto al público, que quería ver y aplaudir a Jorge Negrete, Pedro Infante, Estela Pavón y a muchas otras estrellas del cine mexicano que hacían grandes y exitosas giras por el suroeste".¹⁰ (58-59)

Todo este contexto hizo que el teatro no encontrara espacio, público ni dinero para sobrevivir. Las opciones que tienen los artistas son tres:

"(1) volver a México y sobrevivir allá; (2) quedarse en el suroeste y poner su arte a servicio de las iglesias y de las organizaciones benéficas, abandonando, así, las esperanzas de poder sobrevivir del teatro; (3) o trasladarse a Nueva York donde la gran llegada de puertorriqueños durante la Depresión y los años de guerra les dio otra oportunidad de vida en el escenario, sobre todo en vodeviles. Algunos pocos artistas pudieron conseguir trabajos en radios de lengua española y en pequeñas compañías teatrales que hacían giras en las fronteras".¹¹ (KANELLOS, 1984:11)

Como se ve, lo que sobrevive un poco en este momento son los espectáculos populares como las carpas y las figuras más conocidas como la Chata Noloesca.

Estos años de decadencia se extendieron y se agrabaron más durante el período de postguerra, siguiendo hasta principios de la década de sesenta, cuando el teatro hispano del suroeste renació con mucha fuerza y vivió su período más intenso. De eso se va a hablar en el próximo apartado.

¹⁰ Traducción mía. (original en inglés)

¹¹ Traducción mía. (original en inglés)

2. DE 1965 A 1980

En ese período de decadencia del teatro chicano, hubo también muchos problemas y cambios sociales; fue un momento muy conturbado en el suroeste de los EE.UU. y en el mundo en general. En este contexto, los hispanos de esta región se vieron en condiciones sociales, políticas, económicas y culturales muy difíciles; sufrieron todavía más dentro de una sociedad que cada vez más los marginaba. Como reacción, se juntaron en grupos y organizaciones que tenían por objetivo defender y luchar por los derechos de los hispanos del suroeste. Nació, así, el movimiento de los chicanos: los hispanos que tenían origen mejicano, pero pertenecían a la sociedad anglosajona (YBARRA-FRAUSTO, 1984:58).¹² Aparecen líderes que, a través de organizaciones y protestas, se destacan por luchar por mejores condiciones para la comunidad chicana; un ejemplo es César Chávez, que lideró el movimiento chicano principalmente en el sector rural, donde los campesinos trabajaban y vivían en condiciones casi de esclavos.

Todo esto conllevó al apareamiento de manifestaciones culturales que le daban voz al chicano y, entre ellas, el teatro vuelve a ocupar una posición fundamental; el teatro reaparece como herramienta de protesta social y gana mucha fuerza, sobre todo gracias a la figura de Luis Valdez. Valdez viene de una familia de inmigrantes y escribió su primera obra cuando aún era un estudiante en San José, California, en 1963; la obra era *The Shrunken Head of Pancho Villa* y se considera la primera obra que se puede nombrar de teatro chicano (KANELLOS, 1997:312-313). En 1965, Valdez va a Delano, California, para juntarse al movimiento campesino de César Chávez; allí, descubre que puede hacer teatro para ayudar en la lucha de los campesinos

¹² MORA (1994) habla de una nueva raza, una tercera cultura que se crea con el encuentro entre las culturas mejicana y anglosajona; según Mora, dicha raza tiene varias denominaciones, siendo las más comunes "chicana" y "méjico-americana": la primera se refiere a los individuos que tienen una actitud de reacción con respecto a la asimilación de la cultura estadounidense, que son activistas, luchan y buscan una identidad propia e independiente; ya la segunda se refiere a aquellos individuos que aceptan la cultura anglosajona como suya, se asimilan y se insertan en la sociedad de los EE.UU., sintiéndose parte de ella y no algo distinto como los anteriores. Mora también discute el contexto de la época mencionada aquí, hablando de los eventos, de las luchas sociales y de la relación del teatro chicano con el movimiento chicano en general.

y empieza a improvisar pequeñas escenas, donde los propios campesinos actuaban, bajo su dirección, en que se discutían y se expresaban las ideas, las reivindicaciones y el descontento de los campesinos con sus condiciones de vida y de trabajo (KANELLOS, 1984:12). Nació el Teatro Campesino o el Teatro Chicano.¹³

El teatro en estos momentos tuvo mucha fuerza y se desarrolló mucho, como instrumento de lucha social y como género de teatro de base popular; formados por trabajadores y estudiantes, estos grupos presentaban sus obras en universidades y en las calles, en espacios públicos y durante protestas. Las improvisaciones de Valdez dan origen a los Actos: tipo de obra improvisado por los mismos campesinos, de cuño popular que fue ampliamente usado por Valdez y otros grupos de teatro de esta época:

“En español estándar, *acto* significa “un acto, una acción” y puede también ser usado en un sentido teatral como un “acto” de una obra. Para el grupo de Valdez y para todos los grupos que más tarde emplearon esa forma, el acto era y es una afirmación política, una declaración de insatisfacción respecto al statu quo. El *acto* no es una parte de una pieza teatral más larga, como un acto de una obra, sino algo completo en sí mismo. Pero el nombre dado a esas creaciones improvisadas no era lo más importante, lo que importaba efectivamente era lo que decían”.¹⁴ (HUERTA, 1982:15)

El Acto, así, es una pieza corta, que tiene intención didáctica, es decir, se propone mostrar los problemas del grupo y enseñar e instruir cómo reaccionar para cambiarlos; tiene base popular y toma elementos de varias estéticas teatrales: la *commedia dell'arte*, el teatro de Brecht y las carpas mejicanas, por ejemplo, y sirve para transmitir mensajes políticos y culturales a los trabajadores del campo. El Acto tiene cinco características u objetivos: inspirar a los espectadores para que actúen, para que hagan algo para cambiar

¹³ BROYLES-GONZÁLEZ (1994) ofrece un amplio estudio del Teatro Campesino y su relación con el movimiento Chicano.

¹⁴ Traducción mía. (original en inglés)

su situación; iluminar los problemas y puntos específicos que el grupo está viviendo; satirizar; mostrar posibles soluciones, es decir, sugerir posibles medidas que el grupo tiene que tomar; y expresar las ideas y los sentimientos del grupo (16). Ejemplos de Actos son *Las dos caras del Patroncito*, *Los vendidos* y *La quinta temporada*, todos de Valdez, que discuten problemas que aquejaban a los chicanos de entonces y apuntan hacia posibles soluciones.

Así, de forma clara, directa y satírica los Actos funcionan como un vehículo de expresión y de protesta para los chicanos. En este período el teatro adquiere papel principal en la comunidad y en el arte chicano: una forma artística hecha colectivamente por el pueblo y para el pueblo que concientiza al grupo de su situación.¹⁵

El teatro chicano crece mucho y se organiza cada vez más: surge una organización de teatristas chicanos, TENAZ,¹⁶ que tiene como objetivo divulgar, difundir e incentivar la producción teatral chicana (KANELLOS, 1997:314). Los miembros de TENAZ organizaban conferencias, seminarios y festivales, donde se discutían y se presentaban autores y obras del teatro chicano.

El teatro se desarrolló de forma continua y, además de tratar temas rurales, empezó también a tratar cuestiones del ambiente urbano, de los barrios de las ciudades: problemas como las drogas, los problemas de los chicanos con la justicia anglosajona y con las escuelas aparecen en esas obras de ambiente urbano. Como dice Huerta (1982), “los primeros *actos* trataban de los problemas de los *campesinos*, pero con el paso del tiempo asuntos relacionados a los Mechicanos urbanos se convirtieron en inspiración para

¹⁵ Para más detalles sobre el teatro del pueblo para el pueblo, ver BOAL (1979). En ese estudio Boal define diferentes categorías teatrales y una de ellas es el teatro del pueblo para el pueblo: “Esta é a categoria eminentemente popular: o espetáculo é apresentado segundo a perspectiva transformadora do povo, que também é seu destinatário. São os espetáculos feitos em geral para grandes concentrações de trabalhadores, nos sindicatos, nas ruas, nas praças, nos circos, nas associações de amigos de bairro etc.” (25). Como hemos visto en la definición anterior, el teatro chicano se encaja en ese tipo de teatro que funciona muy bien para lograr los propósitos del movimiento chicano.

¹⁶ La organización TENAZ, Teatro Nacional de Aztlán, tenía tres objetivos: “1) establecer comunicación entre los Teatros; 2) crear espacios para compartir materiales, por ejemplo, actos, canciones, etc.; y 3) promover un taller de verano para el mayor número posible de representantes de teatro” (HUERTA, 1973:14). (Traducción mía).

otros escenarios” (15). Un ejemplo de estas obras es el acto *No saco nada de la escuela*, de Valdez.

Aparecen también otros grupos teatrales que, siguiendo el ejemplo de Valdez, empiezan a producir teatro, utilizando ya, no solamente el acto como forma, sino también otros tipos y técnicas teatrales. Un ejemplo de estos grupos es el Teatro de la Esperanza.¹⁷ Este grupo, formado en 1971, en Santa Bárbara, California, tenía como director a Jorge Huerta; lo componían estudiantes y era un grupo de creación colectiva.

El Teatro de la Esperanza utilizaba las formas y las técnicas que usaba el Teatro Campesino, como por ejemplo el Acto, pero empezó a desarrollar e incorporar otras técnicas, otros formatos, como por ejemplo, obras más largas. Profundizaron más en el uso de las técnicas brechtianas, teatro documental, corridos, mitos y otros recursos, lo que resultaba en un teatro más complejo y estéticamente más elaborado.

La propuesta cultural, social y política seguía siendo la misma, la del teatro chicano en general: hacer crítica social, denunciar los problemas que encontraban los chicanos en los EE.UU. y presentar soluciones, proporcionando la discusión y la reflexión acerca de ciertos problemas colectivos y buscando incentivar la toma de conciencia y de acción por parte de los chicanos.

Ejemplos de obras de este grupo son *Guadalupe*, que es una obra documental basada en hechos reales; *La víctima*, también obra de base histórica, cuya producción involucró mucha investigación; e *Hijos: Once a Family*, que es una discusión acerca de la desintegración familiar en la comunidad chicana.

Al final de la década de los sesenta, los grupos de teatro chicano ya se habían desarrollado mucho y empezaron a presentarse en espacios distintos de antes: universidades, casas de espectáculos, etc. (KANELLOS, 1984:12). El teatro que antes era callejero, y se ubicaba al margen de la producción teatral oficial del país, ahora empieza a insertarse en el “mainstream”, en un

¹⁷ Sobre el Teatro de la Esperanza, se utiliza aquí la información presentada por WEINBERG (1992) en su capítulo “El Teatro de la Esperanza”. En dicho capítulo el autor presenta una detallada historia del grupo, y también hace un análisis de las obras puestas en escena por el Teatro, discutiendo los temas y las técnicas usadas por el grupo. Para más información sobre el grupo y sus obras, ver también la obra de HUERTA (1989).

sector más céntrico del teatro estadounidense. La obra *Zoot Suit*, de Valdez, marca esa transición de un teatro de base campesina y estudiantil hacia un teatro profesional,¹⁸ en que los grupos, los dramaturgos y los actores ya son profesionales, reciben un sueldo, están conectados a compañías teatrales comerciales y trabajan bajo contratos, como los actores del circuito oficial. Dicha obra de Valdez llegó a Broadway en 1979 (KANELLOS, 1997:316) y tiene ya una estructura profesional: se trata de una mezcla de revista musical y teatro, con técnicas y recursos pertenecientes al universo teatral profesional. El tema es el Pachuco¹² y las peleas de las pandillas de las grandes ciudades, sobre todo de los chicanos con otros grupos; trata de ciertos problemas de los chicanos con la justicia de los EE.UU., específicamente el caso de un crimen que involucra a un muchacho chicano. La obra de Valdez, así, abre camino para una nueva etapa del teatro chicano: una en que el teatro es profesional y oficial, reconocido en la sociedad, en el medio teatral y en las universidades. Esa nueva etapa se describe en el apartado que sigue.

3. DE 1980 A LOS DÍAS DE HOY

Como se ha visto al final del apartado anterior, a partir de *Zoot Suit* el teatro chicano se profesionaliza; empieza una nueva era con un teatro que forma parte del teatro oficial de los EE.UU.: grupos, directores, dramaturgos y actores profesionales, que trabajan y presentan en el circuito del teatro comercial.

En el período post-*Zoot Suit*, la creación teatral ya no se caracteriza por el predominio de grupos teatrales,²⁰ sino por la presencia de dramaturgos y dramaturgas, figuras individuales, que trabajan para compañías, de forma profesional y ya alcanzan un status y una proyección comerciales y oficiales.

¹⁸ HUERTA (1980) da una descripción del proceso de transición del teatro chicano, del Teatro Campesino a un teatro profesional; *Zoot Suit* es la culminación de esa transición, el producto de ese proceso de profesionalización, y a la vez es el principio de una era en que el teatro chicano va a seguir como un teatro profesional.

¹⁹ El término Pachuco se refiere a los jóvenes chicanos de las grandes ciudades que tenían una actitud de rebeldía hacia la sociedad estadounidense. Sobre el Pachuquismo y la figura del Pachuco ver ORONA-CORDOVA (1983).

²⁰ Sin embargo siguen existiendo los grupos, principalmente los mayores, como el Teatro Campesino y El Teatro de la Esperanza (KANELLOS, 1984).

Como afirma Miguelez (1986-87), el teatro chicano pasa de “un teatro de autor colectivo a otro de autor único” (8).²¹ Es un teatro que, según Miguelez, está “más en consonancia con las preocupaciones individuales (psicológicas, místicas, mágicas, experimentales) o históricas” (9).

Estos autores individuales siguen las tendencias y estéticas del teatro que se hace en el resto del mundo, inscribiéndose, de esa manera, en las corrientes europeas de teatro, no solamente de base realista, sino también de base experimental. Ya no se trata de un teatro radical, de guerrilla como lo era el teatro anterior; las formas del teatro “agitprop”, y de otras estéticas teatrales de cuño político y de manifestación dejan espacio para otras, también con una propuesta político-social, pero con convenciones y formas ya del teatro comercial y tradicional (HERRERA-SOBEK, 1987:135).

Se trata de un teatro que, además de preocupaciones sociales, tiene también preocupaciones estéticas, es decir, con el teatro en sí mismo y su lenguaje. Como observa Miguelez (1986-87) esas obras

“tienden a variar las formas expresivas y muchos dramaturgos tienen como ideal una especie de teatro integral, con todo tipo de innovaciones comunicativas tomadas, a veces, de otros medios como el cine, la televisión, la danza, la música y el teatro experimental”.
(10)

Así, los dramaturgos de ese período están más conscientes del trabajo artístico y de la parte estética de sus creaciones; tienen un papel fundamental en la producción de la obra pues, como “dueños” de la pieza, están a cargo de toda la elaboración y de todos los pasos para llegar al producto final. Como describe Miguelez (1986-87):

“los dramaturgos chicanos [...] tienden a esmerarse en sus instrucciones al director, detallando cuidadosamente los movimientos, las expresiones, los cambios de gestos

²¹ Además de la trayectoria del teatro chicano de los setenta a los ochenta y de las características principales de este período más reciente (información que se usa en ese estudio), este artículo de MIGUELEZ (1986-87) contiene descripciones y análisis de obras de este período.

y las características físicas de los personajes. En el teatro anterior no había apenas acotaciones, pues la creación colectiva daba más libertad al director de escena; [...]. Los textos recientes, en contraste, están más controlados por sus autores; son éstos los verdaderos dueños y señores de la producción escénica". (12)

Nombres como Carlos Morton, Cherríe Moraga, Estela Portillo Trambley y otros son ejemplos de esa nueva generación del teatro chicano.

A pesar de esa nueva tendencia, más profesional, el teatro chicano no pierde su carácter de herramienta de lucha social: los temas siguen siendo los problemas de los chicanos y su lucha para sobrevivir en una sociedad que los desconsidera. Se siguen buscando posibles soluciones para los conflictos y una concientización de la comunidad chicana, y de la sociedad como un todo, acerca de esos problemas socio-culturales. Sin embargo, la forma de tratar los temas cambia, pues ya no es tan agresiva como antes, sino que se intenta discutir y reflexionar acerca de los problemas y no solamente mostrarlos y denunciarlos (HERRERA-SOBEK, 1987:135).

También se añaden nuevos temas, o se acentúa más la discusión de ciertos tópicos: por ejemplo, la cuestión de la identidad, del ser chicano, se amplía mucho en estos autores y aparecen temas como la condición de la mujer chicana. Como se habrá notado en los nombres mencionados arriba, aparecen autoras, dramaturgas que casi no existían antes;²² estas mujeres exponen y expresan la problemática de la mujer en la comunidad chicana y de la chicana en la sociedad anglosajona. La sexualidad, la identidad y la posición socio-cultural de la chicana son temas muy discutidos y presentes en ese período. Un ejemplo de esas obras es *Latina*, de Milcha Sánchez;²³ esa

²² Para una trayectoria de la mujer en el teatro chicano, ver YARBRO-BEJARANO (1986). En ese artículo la autora describe el papel secundario y la exclusión de la mujer en el teatro chicano hasta los setenta y el cambio que acontece en los ochenta, con las nuevas dramaturgas que surgen, hacia un teatro que expresa e incluye a la mujer.

²³ Hay que observar que Milcha Sánchez no es chicana de origen, pues nació en Bali, siendo su madre de Indonesia y su padre de Colombia. Sin embargo Sánchez se trasladó a California cuando tenía catorce años, y por ser extranjera se encuadró en el grupo de los hispanos: "En la primera mañana en que fui a la parada del autobús, un chico me tiró una piedra y me dijo, 'Esta no es la parada de los mexicanos. Tienes que ir a la parada de los mexicanos'" (OSBORN, 1987:245) (Traducción mía). De esa forma, se puede

obra refleja, además de la nueva temática de la mujer chicana, otro aspecto del teatro chicano de ese momento: la preocupación, no solamente por el chicano, sino por los latinos en general en los EE.UU.

Como se ve, el teatro chicano amplía su temática, dejando de hablar solamente de temas laborales, sobre todo del mundo rural, para interesarse por otros problemas del mundo chicano, que también necesitan ser investigados y discutidos. El teatro sale del contexto rural originario y se extiende a un contexto urbano, de la clase media de los hispanos de la gran ciudad.

De esta forma, el teatro logra otro de sus propósitos en este período: llegar a otros tipos de espectadores, sobre todo a la clase media anglosajona. El teatro deja de verse exclusivamente por los mismos integrantes del movimiento chicano y llega a la vista de otros sectores sociales, de habla inglesa.²⁴ Ese cambio o expansión de dirección y de público permite que el chicano trascienda su espacio cerrado inicial, el espacio del barrio y llegue a los sectores no marginalizados de la sociedad, con sus costumbres, su modo de vida, su lengua, etc.²⁵

incluir su producción literaria dentro de la literatura chicana o hispana de los Estados Unidos. La utilizamos aquí como ejemplo por el hecho de que su obra *Latina* es un paradigma y un modelo de esas nuevas temáticas aquí discutidas.

²⁴ En este punto el teatro chicano se encaja en otra categoría teatral definida por BOAL (1979): la del teatro de perspectiva popular hecha para otro destinatario que no es el pueblo. Este teatro tiene por objetivo llegar no solamente al público burgués sino también y principalmente a los pequeños burgueses (trabajadores liberales, estudiantes, etc.) que se mezclan y transitan dentro de la burguesía pero también tienen afinidades con las clases populares.

²⁵ Muchos chicanos estaban radicalmente en contra de esa nueva dirección del teatro chicano, diciendo que así se perdería la fuerza y la originalidad tanto del movimiento político como del teatral. Sin embargo, se nota que el teatro chicano, ampliando su público y sus temáticas alcanzó una mayor proyección que obviamente trajo beneficios a los chicanos. Según HERRERA-SOBEK (1987): "Valdez ha sido fuertemente criticado por grupos militantes chicanos quienes se sienten defraudados por la nueva ruta dramática que ha tomado El Teatro Campesino. Empero, otros chicanos aplauden el esfuerzo de Valdez de tratar de llevar a un público más amplio la problemática chicana de la clase media y por ende de representar a éstos no como un grupo monolítico solamente integrado de campesinos sino como un grupo minoritario con diferentes estratos sociales y aspiraciones semejantes a los demás seres humanos: i.e. desear el éxito para sí y para sus hijos" (136).

Otro síntoma de esa profesionalización del teatro chicano se percibe en la presencia de autores, autoras, actores y actrices en el cine y en la televisión; por ejemplo, Valdez, en 1987, fue el primer chicano que entró a Hollywood, escribiendo y dirigiendo la película *La Bamba* (KANELLOS, 1997:320). Otro ejemplo, ahora de una chicana, es Josefina López que, en 1989,

“se convirtió en la más joven dramaturga hispana cuya obra, *Simplemente María*, o *The American Dream*, fue transmitida nacionalmente en el Public Broadcasting System. Desde entonces, López se transformó en una escritora de televisión y de películas.”²⁶ (320)

En los años noventa,²⁷ el teatro chicano sigue su desarrollo estético y su propuesta político-cultural; como dice Huerta (2000):

“Y muchas de las obras que he discutido se han producido en espacios oficiales. Pero los años noventa mostraron que los chicanos necesitan y apoyan un teatro que sea relevante para sus comunidades. Creo que esas obras enseñan que siempre habrá un sentimiento de identidad, aunque fragmentado, de una historia y de un lugar llamado “Chicana/o”. Ser chicana o chicano es reconocer la opresión, intentar comprenderla y cambiarla. Así es como el teatro chicano empezó y como va a continuar.”²⁸ (227)

Los dramaturgos de los noventa trabajan ya de forma totalmente profesional, en compañías y en casas profesionales; hacen un teatro cada vez más elaborado y con temas cada vez más profundos, investigando la cultura y el ser chicanos. El tema de la historia de la comunidad chicana está cada vez

²⁶ Traducción mía. (original en inglés)

²⁷ La discusión que sigue se encuentra en HUERTA (2000). Ese artículo da un panorama del teatro chicano durante la década de los noventa discutiendo sus características, su trayectoria y analizando varias obras en orden cronológico.

²⁸ Traducción mía. (original en inglés)

más presente, con obras que se basan en figuras y hechos históricos dentro del grupo chicano.

También aparecen más obras que investigan la cuestión de la mujer, de su condición social y de su condición sexual. En realidad el tema de la sexualidad gana mucha fuerza en este período y se amplía la discusión a otros temas, como la problemática del SIDA en la comunidad chicana y los temas homosexuales, tanto de hombres como de mujeres. Emergen intentos de expresar y exponer los conflictos de los chicanos en las cuestiones sexuales y el intento de establecer y definir una autonomía y un espacio para el individuo chicano independientemente de su origen y opción sexual.

Otro punto que se amplía mucho aquí es la búsqueda de la identidad de los chicanos, el intento de comprender y definir el ser y la conciencia de la comunidad chicana, explorando las raíces indígenas, mejicanas y religiosas junto con otros elementos culturales que componen y delinear al chicano como ser cultural autónomo.

Además de las cuestiones relativas a la comunidad chicana, el teatro de este período va más allá en su preocupación y empieza a incluir cada vez más a otros grupos latinos de los EE.UU. en su universo, que pasa a ser multicultural, en vez de abarcar solamente una cultura; los problemas de puertorriqueños, centro-americanos, en fin, del elemento hispano de los EE.UU., adquieren mayor visibilidad en este teatro y ganan voz junto con los chicanos, teniendo así más fuerza, pues se busca luchar juntos y no separadamente.

Otro fenómeno que caracteriza el período tratado aquí, principalmente en su etapa más reciente, es el desarrollo, dentro del teatro chicano, o mejor, latino de los EE.UU., de lo que se conoce por "performance art"²⁹. A partir de los noventa, y hoy en día cada vez más, aparecen artistas que llevan a un extremo las características desarrolladas en las décadas anteriores, y a la vez rompen con este teatro de los ochenta y noventa y vuelven su mirada al teatro anterior, más sencillo o primitivo de los sesenta y setenta. Los artistas trabajan solos, no en grupos, ni en compañías teatrales; son dramaturgos, cantantes, actores, directores, todo hecho por una sola persona. El artista es todo en

²⁹ La mayoría de la información que sigue viene de MARRERO (1991). Aquí tenemos información sobre la performance en el teatro chicano y latino y análisis de algunas obras.

este género que mezcla actuación, música, videos, tecnología y elementos primitivos, del pasado indígena.

La modalidad de "performance" profundiza más la investigación de la identidad chicana y latina, criticando los estereotipos y buscando una comprensión real del chicano/latino. La cultura y sus elementos son puestos en evidencia y en discusión para llegar a una, tal vez no definición, como se quería antes, sino una problematización clara de la condición del latino en los EE.UU. Se dice latino porque aquí se acentúa más la unión con los otros grupos latinos: todos se representan y trabajan juntos para expresar el grupo mayor, que incluye a todos los latinos de los EE.UU.

También se discuten más las cuestiones y estereotipos sexuales, buscando un espacio y una libertad del cuerpo y del ser humano dentro de una sociedad opresora. Esa discusión se plantea sobre todo en el contexto de la mujer que, a través de sus performances, intenta romper o trascender los roles y condiciones asignados a la mujer latina³⁰.

Surge una problematización de la cuestión geográfica, de frontera, en que los artistas intentan expresar y comprender qué significa vivir en los espacios urbanos fronterizos, qué es vivir entre dos culturas, no solamente en términos sociales y culturales, sino también en términos geográficos, físicos.

Hay también una nueva agudización o intensificación del aspecto estético: los artistas y los performers exploran el lado artístico de forma más profundizada, creando piezas que son teatro y a la vez obras de arte, donde lo estético, el lenguaje artístico, es primordial: pintura, escultura, en fin toda forma de arte está presente.

Un representante de estos artistas es Guillermo Gómez-Peña, que trata la problemática chicana en performances como en *El Naftazteca* en que discute la condición chicana dentro de un contexto mundial, neocolonial, mezclando

³⁰ En su capítulo "No More Beautiful Señoritas", SANDOVAL-SÁNCHEZ (1999) hace un análisis del trabajo de las performers latinas en que discuten la condición social y sexual de la mujer, sobre todo desconstruyendo los estereotipos de la mujer latina: de objeto sexual, de santa, y otros. Además, las obras de esas autoras reivindican un nuevo status para la mujer con más autonomía, donde la mujer pueda tomar decisiones y tener su espacio en los niveles social y sexual.

lo indígena con el NAFTA, incluyedo al chicano en la problemática cultural, económica, política y social mundial.³¹

Se puede concluir que el teatro chicano pasa por varias etapas y períodos y cambia mucho durante su trayectoria, evolucionando de un teatro de base popular hacia un teatro profesional, y llegando posteriormente a un teatro artístico, esteticizante y sofisticado.

Sin embargo, hay una columna que conecta todos estos períodos y que es una constante en el teatro chicano: el aspecto politizado, es decir, el uso del teatro como expresión, como portavoz de un grupo étnico, que sirve como herramienta de reflexión y de concientización política, social y cultural, que pretende llevar a su comunidad hacia una visión más clara de su condición y a la acción para el cambio y la transformación social del status quo.

Resumo: *O presente trabalho busca traçar um panorama histórico do teatro chicano, ou seja, do teatro de origem hispânica desenvolvido no sudoeste dos Estados Unidos, e também discutir suas características e objetivos ao longo de sua trajetória. Por se tratar de um estudo breve e resumido, a história do teatro chicano será dividida em três momentos: de seus princípios até 1965, de 1965 até 1980 e de 1980 até a atualidade.*

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BOAL, Augusto. *Técnicas latino-americanas de teatro popular*. São Paulo: Editora Hucitec, 1979.

BROYLES-GONZÁLEZ, Yolanda. *El teatro campesino: Theater in the Chicano Movement*. Austin: University of Texas Press, 1994.

FORSTER, Thomas. Cyber-Aztecs and Cholo-Punks: Guillermo Gómez-Peña's Five-Worlds Theory. *PMLA*, 117.1, p. 43-67, January 2002.

³¹ Se puede encontrar una buena descripción y análisis del trabajo de Guillermo Gómez-Peña en FORSTER (2002).

GUERRA, Eloy. *El teatro religioso popular en Nuevo México: desarrollo y categorías*. Diss. Texas Tech University, 1996.

HERRERA-SOBEK, María. El teatro chicano: teatro en transición. *Gestos*, 3, p. 135-36, Abril 1987.

HERRERA-SOBEK, María. The Mexican/Chicano Pastorela: Toward a Theory of the Evolution of a Folk Play. In: *Feasts and Celebrations in North American Ethnic Communities*. Ed. Ramón A. Gutiérrez and Genevière Fabre. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1995. p. 47-56.

HUERTA, Jorge A. Concerning Teatro Chicano. *Latin American Theatre Review*, 6.2, p. 13-20, Spring 1973.

HUERTA, Jorge A. Luis Valdez's *Zoot Suit*: A New Direction for Chicano Theatre? *Latin American Theatre Review*, 13.2, p. 69-76, Summer 1980.

HUERTA, Jorge A. *Chicano Theater: Themes and Forms*. Ypsilanti: Bilingual Press/Editorial Bilingüe, 1982.

HUERTA, Jorge A. *Necessary Theater: Six Plays About the Chicano Experience*. Houston: Arte Público Press: 1989.

HUERTA, Jorge A. An Overview of Chicana/o Theatre in the 1990s. *Latin American Theatre Review*, 34.1, p. 217-28, Fall 2000.

KANELLOS, Nicolás. An Overview of Hispanic Theatre in the United States. In: *Hispanic Theatre in the United States*. Ed. Nicolás Kanellos. Houston: Arte Público Press, 1984. p. 7-14.

KANELLOS, Nicolás. *A History of Hispanic Theatre in the United States: Origins to 1940*. Austin: University of Texas Press, 1990.

KANELLOS, Nicolás. *Hispanic Firsts: 500 Years of Extraordinary Achievement*. Detroit: Gale, 1997.

MARRERO, María Teresa. Chicano/Latino Self-Representation in Theater and Performance Art. *Gestos*, 6.11, p. 147-62, Abril 1991.

MIGUELEZ, Armando. Aproximaciones al nuevo teatro chicano de autor único. *Explicación de textos literarios*, 15.2, p. 8-18, 1986-87.

MORA, Joshua Alberto. *Man's Inhumanity to Man: Justice and Injustice in Three Mexican-American Playwrights*. Diss. Texas Tech University, 1994.

ORONA-CORDOVA, Roberta. *Zoot Suit* and the Pachuco Phenomenon: An Interview with Luis Valdez. In: *Mexican American Theatre: Then and Now*. Ed. Nicolás Kanellos. Houston: Arte Público Press, 1983. p. 95-111.

OSBORN, M. Elizabeth. Ed. *On New Ground: Contemporary Hispanic-American Plays*. New York: Theatre Communications Group, 1987.

SANDOVAL-SANCHEZ, Alberto. *José, Can You See?: Latinos On and Off Broadway*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1999.

WEINBERG, Mark S. *Challenging the Hierarchy: Collective Theatre in the United States*. Westport: Greenwood Press: 1992.

YARBRO-BEJARANO, Yvonne. The Female Subject in Chicano Theatre: Sexuality, 'Race,' and Class. *Theatre Journal*, 38, p. 389-407, December 1986.

YBARRA-FRAUSTO, Tomás. I Can Still Hear the Applause. La farándula chicana: carpas y tandas de variedad. In: *Hispanic Theatre in the United States*. Ed. Nicolás Kanellos. Houston: Arte Público Press, 1984. p. 45-61.