

TRADICIÓN E INNOVACIÓN EN EL TEATRO HISPANO-CHICANO EN EL SUROESTE DE LOS ESTADOS UNIDOS ¹

Por Arturo C. Flores

La intención de este trabajo es dar una visión general del discurso teatral en una región explorada y conquistada por los españoles en el siglo XVI. Como se podrá comprobar más adelante, no se trató de una mera apropiación de territorios, sino de todo un proceso cultural que todavía se mantiene vivo en los umbrales del nuevo milenio. Siendo territorio perteneciente a la corona española y luego a México, el suroeste pasó a manos de los Estados Unidos en 1848 con la firma del Tratado de Guadalupe Hidalgo con el que se pone fin a la guerra entre los dos países. Con los acuerdos del convenio, los territorios de California, Arizona, Nuevo México, Colorado, Texas y parte de Utah comienzan a regirse bajo nuevas leyes y nuevos patrones religiosos y culturales. Sin embargo, el legado entregado por la corona imperial siguió su curso en las comunidades hispanas a lo largo de todo el suroeste.

Como manera de organizar el *corpus* teatral en los territorios señalados, hemos dividido su desarrollo en tres instancias: «El teatro secular», «El teatro religioso» y «El teatro popular y comercial». Esta división —no hay duda que se pueden postular otras tal vez más valederas— tiene un objetivo estrictamente didáctico. Lo anterior, porque queremos dejar establecido que con esta propuesta de ninguna manera se pretende insinuar cierta irreversibilidad desde el momento en que, se quiera o no, los hechos culturales son procesos que pueden abordarse de diferentes perspectivas. Lo importante, al fin y al cabo, es la ordenación del material para facilitar su comprensión a la luz de los estudios ya realizados.

1. EL TEATRO SECULAR

En primer lugar es necesario decir que el quehacer teatral por su condición de signo «abierto» ha estado y estará siempre ligado al acontecer social. En otras palabras, por «representar» situaciones en coordenadas espacio-temporales —lo que determina su especificidad— el teatro está sujeto a la voluntad de los usuarios que, indudablemente, pertenecen a un conglomerado social con todas las connotaciones que esto significa. Aunque muchas veces las acciones que se ven en el escenario no tienen absolutamente nada que ver con la realidad concreta, el aspecto social se pone de manifiesto cuando pensamos en el destinatario que presencia los movimien-

¹ Un esquema de este trabajo fue leído en forma de ponencia en la Universidad de Castilla-La Mancha el día 7 de febrero de 1995. Queda mi grato recuerdo de profesores y estudiantes con los cuales conversamos acerca de este tema.

tos en el espacio teatral. Si lo anterior funciona como regla general y pertenece a las leyes del teatro, lo representacional en el área del suroeste de los Estados Unidos no puede constituir una excepción. Más todavía si pensamos que este discurso, por darse en un conglomerado cultural mayoritario como es la cultura anglosajona, sale de sus límites tradicionales para enriquecerse al producirse en él una mezcla de elementos pertenecientes a ambas culturas. Con todo, enmarcado este discurso teatral en medio de valores culturales y productos lingüísticos ajenos, su existencia hay que entenderla como un programa destinado a reafirmar y mantener vivos una serie de tradiciones, una cultura y un idioma. La clara conciencia de estos objetivos, entre algunos otros que nada tienen que ver con el teatro, se hace presente en los años de 1960 con el nacimiento del Movimiento Chicano del que hablaremos más adelante.

Al hacernos cargo del teatro en la región geográfica ya señalada, debemos obligadamente aludir a la caída de la capital de los aztecas, Tenochtitlán, y a las exploraciones de los territorios inmediatamente al norte realizados después de 1521. Con la consolidación de los territorios conquistados y sometidos, lo que es hoy la ciudad de México se transformó en un límite fronterizo donde se ha de reunir toda clase de personajes con diferentes objetivos individuales pero con una meta común: avanzar hacia el norte, hacia lo desconocido. Encargados de la parte espiritual, como siempre ocurrió en estos casos, estaban los franciscanos cuyo trabajo evangelizador todavía se muestra en las misiones construidas a lo largo de los territorios del suroeste de los Estados Unidos.

La evangelización, la fama militar y el afán de fortuna y riquezas no fueron los únicos elementos presentes en la gran empresa de avanzar hacia los nuevos territorios. Una vez más, el mito y la leyenda modelan la existencia de ciudades fabulosas y lugares fantásticos ubicados en algún lugar al norte de la ex-capital azteca. La fundación maravillosa y fantástica que hace la imaginación es más fuerte que los grandes calores del desierto de Sonora y más grande que la extensión interminable de la pradera de la planicie americana. Lo «real maravilloso» término contradictorio que se hará presente cuatro siglos más tarde en la literatura hispanoamericana, ayuda a entender el objetivo de las distintas expediciones en busca de lo imaginado.

Con este legado fantástico sostenido por la leyenda, Nuño de Guzmán en 1531 se adentra en los territorios de California en busca de la caballeresca isla de las Amazonas con un resultado fácil de imaginar. En 1539, Fray Marcos de Niza —acompañado de un sobreviviente de la expedición en que participó Alvar Núñez Cabeza de Vaca— sale en busca de las Siete Ciudades de Cibola. A su regreso a tierra de cristianos, aseguró haber visto brillar los techos de oro de las construcciones de una de las siete ciudades en medio del desierto de Arizona. Diez años después de la expedición de Nuño de Guzmán, el capitán Francisco Vázquez de Coronado se interna en los territorios al norte del actual estado de Texas en busca de las riquezas de la ciudad de Quivira. Es lógico pensar que muchas de estas leyendas eran alimentadas por las afirmaciones de los indios en su fán de mantener a los conquistadores alejados de sus poblados.

Más o menos hacia el año 1534 se comienzan a dar serios pasos con respecto a la colonización de los nuevos territorios en la cual la labor de los sacerdotes, como ya lo hemos señalado, tiene un valor incalculable. La fundación de las misiones al norte de la Ciudad de México, en la costa de California y en los ahora estados de

Arizona y Nuevo México en los años sucesivos, facilita la llegada de colonos que en la mayoría de los casos son aceptados por los nativos. Pero, es de justicia hacerse la pregunta, ¿qué tienen que ver todas estas expediciones con el teatro en el suroeste de los Estados Unidos? La respuesta se encuentra justamente en uno de esos viajes de exploración. En este caso se trata de Gaspar Pérez de Villagrà, el historiador oficial de Juan de Oñate y su obra *La conquista de la Nuevo México* (Simmons, 6).

En este poema épico publicado en 1610 en Alcalá de Henares —y cuya estructura narrativa según los críticos sigue a la *Jerusalén liberada* de Torcuato Tasso— se da razón de los esfuerzos de Oñate por alcanzar los mejores lugares para asentar a los colonos que con él se aventuraron (Miguélez, 65). Junto a lo anterior, esta increíble obra nos da cuenta de la primera pieza dramática representada en la frontera noroeste del Imperio español en 1598. Según el poema, después de cruzar el Río Grande Juan de Oñate ordena celebrar misa para agradecer a Dios la ayuda en la difícil tarea de cruzar regiones desconocidas con la viva presencia de los indios. Después de la misa, y tal vez con el objetivo de entretener a soldados y a las familias de los colonos, Pérez de Villagrà nos hace saber de una representación compuesta por un soldado de la expedición:

Y luego que acabaron los oficios
 Representaron una gran comedia,
 Que el noble Capitán Farfán conpuso,
 Cuyo argumento solo fue mostrarnos,
 El gran recibimiento que a la iglesia
 Toda la Nueva Mexico hazia... (Pérez de Villagrà 2: 76)

A pesar de que el objetivo de la obra *La conquista de la Nuevo México* era promover la colonización de los nuevos territorios ante la corona española, este pequeño pasaje del poema reviste gran importancia cuando se trata de estudiar los orígenes del teatro secular en estos territorios. Roberto Garza en la Introducción a su libro *Chicano Theatre* al referirse a la misma obra, afirma que el nombre completo del capitán autor de la pieza en cuestión era Marcos Farfán de los Godos. Por su parte Reed Anderson en su bien documentado artículo «Early Secular Theatre in New Mexico» hace ver que posiblemente se trató de una obra con algunos elementos alegóricos que señalaban la llegada del cristianismo a aquellas apartadas regiones. Sin embargo, lo importante aquí no es saber qué tipo de representación fue aquella sino que fue la primera obra secular puesta en escena en los territorios del suroeste de los Estados Unidos.

Siguiendo el itinerario de Juan de Oñate, Pérez de Villagrà nos hace saber que después de la fundación del poblado San Juan de los Caballeros, en el hoy New Mexico, nuevamente se ordena preparar algunas representaciones entre las que se encuentra *Moros y Cristianos* cuyos orígenes se remontan al siglo XII en Aragón (Anderson, 5). Según el autor de *La conquista de la Nuevo México*:

...se ordenaron
 Unas solemnes fiestas que duraron
 Una semana entera, donde ubo
 juego de cañas, toros y sortija,
 Y una alegre comedia bien compuesta,

Regozijos de moros y Cristianos,
 Con mucha artillería, cuio estruendo,
 Causo notable espanto y maravilla
 A muchos bravos barbaros que auinan
 Venido por espías a espiarnos... (Villagrá 2: 88)

Esta obra que se nombra *Moros y Cristianos*, y que se refiere sin lugar a dudas a la guerra de reconquista en la península española, reviste un gran valor en el medio en que se representó. Con este tipo de representación, Juan de Oñate hace ver a las casi trescientas familias que con él viajan a los nuevos territorios de la importancia que tiene su presencia en tierra de infieles. Esta preocupación del capitán español se debió a que no solamente se trataba de conquistar sino también de convertir a los habitantes de las tierras desconocidas. Definitivamente era necesario realizar en las nuevas tierras lo ya llevado a efecto en España: una reconquista territorial y religiosa. Según los antecedentes, esta obra —que se conserva en forma de danza en el actual Nuevo México— mostraba escaramuzas de lucha cuerpo a cuerpo con un gran despliegue de movimientos estratégicos. Sin lugar a dudas, este abanico de acciones tenía como objetivo atemorizar al adversario que las presenciaba, como bien lo señala Pérez de Villagrá. Por supuesto que el suroeste de los Estados Unidos no fue el único lugar en que esta obra se representó. Según Fray Toribio de Motolinía en su obra *Historia de los indios de la Nueva España*, innumerables representaciones de *Moros y Cristianos* se llevaron a efecto en México poco después de la destrucción de la capital azteca. Según el cronista, esta obra que muestra la lucha de dos fuerzas ideológicas era parte de lo que él llamaba «teatro edificante» debido a que actuaban los propios indígenas. La única versión de la obra nuevomexicana se encuentra en el libro de Aurora Lucero-White Lea titulado *Literary Folklore of the Hispanic Southwest* (Anderson, 10).

Dos obras que pueden ubicarse en el apartado llamado aquí teatro secular son *Los comanches*, escrita en octosílabos y que data del siglo XVII, y *Los tejanos* de fines del siglo XIX. Ambas obras llevan al espacio del teatro hechos históricamente comprobados. En el caso de *Los comanches* —que muchos críticos han relacionado con *Moros y Cristianos*— se representa y relata la batalla del líder comanche Cuerno Verde y Carlos Fernández el jefe de las fuerzas nuevomexicanas. Históricamente, este experimentado hombre de armas fue enviado por el gobernador Pedro Fermín Mendinueta para terminar con las excursiones de los indios comanches en tierras de los colonos. Debido a la cercanía temporal entre los acontecimientos y el momento en que la obra se compuso, se ha llegado a concluir que los personajes nombrados en ella realmente tomaron parte en los sucesos representados. Tanto en *Moros y Cristianos* como en *Los comanches* existe un lenguaje grandilocuente que presenta rasgos épicos y que, definitivamente, hace resaltar ante el público espectador la importancia que tiene el luchar por la fe cristiana. A pesar de que los hechos de armas y las escaramuzas militares están presentes en ambas obras, la perspectiva alegórica de *Moros y Cristianos* hace a *Los comanches* una obra más realista.

En 1931, el investigador Aurelio Espinosa recopiló una obra de teatro que por su contenido le fue dado el nombre de *Los tejanos*. Esta obra está basada en la derrota de la expedición militar anglosajona llegada a Nuevo México desde Texas en 1841 (Anderson, 28). No se tiene antecedentes de que esta obra haya sido representada así, como tampoco se conoce con exactitud su fecha de composición.

Debido a la historicidad de los hechos que se dan a conocer, se calcula que *Los tejanos* se compuso hacia fines del siglo XIX. La importancia de esta obra, y que la coloca al mismo nivel de las anteriormente mencionadas, es su carácter bélico en donde el enemigo aquí no es el moro ni el indio nativo sino el angloamericano perteneciente a Texas, para entonces territorio recién declarado república independiente. Desde un punto de vista más amplio, el enfrentamiento que se produce en esta obra no es solamente militar sino que religioso y cultural. Religioso, porque se enfrentan los nuevomexicanos católicos y los tejanos protestantes. Cultural, porque por encima de todo se está defendiendo una lengua y una determinada manera de ver la realidad a través de un lenguaje diferente.

Si bien en esta obra no se encuentra la grandilocuencia lingüística presente en *Moros y Cristianos* y *Los comanches*, el autor anónimo tiene buen cuidado de transmitir a la audiencia un mensaje patriótico en el parlamento de uno de los personajes al declarar:

¡Ah tejanos atrevidos!
 ¿Se atreven a profanar
 las tierras del mejicano?
 Ahora su temeridad
 le pondrá freno a su orgullo,
 ¡Y a todos he de acabar! (Espinosa, 314)

Las tres obras aquí mencionadas nos dan una idea de cómo se gestó el teatro secular en los territorios que pertenecieron a la corona española y posteriormente a México. Como siempre, en este teatro primitivo y carente de sofisticación se ejerció un doble objetivo; por un lado, el social debido a su continuo contacto con los espectadores conformados, primeramente, por soldados y familias españolas y, por otro; el ideológico al intentar dar a conocer la importancia que revestía el hacerse presente en una región que obedecía a destinos radicalmente ajenos a la idea imperial. Lo anterior se ve claramente en *Moros y Cristianos* y *Los comanches*. Si bien la obra *Los tejanos* se muestra alejada de estos objetivos por razones de índole temporal, su postura artística e histórica muestran un carácter ideológico difícil de discutir. Hablamos aquí de la defensa de valores hispánicos como la religión, el idioma y la cultura frente a una otredad pragmática y desconocida determinada por los valores angloamericanos. En síntesis, si con *Moros y Cristianos* y *Los comanches* el mensaje ideológico está centrado en la dicotomía «cristianos *versus* infieles»; en *Los tejanos* encontramos los primeros vestigios de una frontera lingüística y cultural que, se quiera o no, permanece viva en el suroeste de los Estados Unidos. Como se verá más adelante, hacia la década de los años de 1960 esta frontera ha de llegar a determinar el nacimiento de una «Nación» cultural cuya razón de ser ha de remontarse a determinadas raíces indias.

Finalmente, *Moros y Cristianos*, *Los comanches* y *Los tejanos* comprueban la relación abierta que se establece entre el signo teatral y su referente, en este particular caso el histórico. Esta dinámica que pertenece a la razón del teatro como género, se ha de mantener en lo que ha venido a llamarse, por razones que se verán en el último apartado de este trabajo, Teatro Chicano. Al cerrar esta unidad sobre el teatro secular, debemos decir que esta gran tradición todavía continúa en el suroeste de los Estados Unidos con el teatro profesional hispano.

2. EL TEATRO RELIGIOSO

La contrapartida de la conquista militar de las nuevas tierras la conforma la labor espiritual realizada por la Iglesia Católica con el proceso de evangelización. No por nada se ha llegado a afirmar que ésta fue la columna vertebral del Imperio de Carlos V (Menéndez Pidal, 9-35). El teatro, dada su relación inmediata con la audiencia, tiene una labor importantísima desde los primeros días de la caída de Tenochtitlán, la capital de los aztecas. En su obra *Relaciones originales del Chalco Amaquemecan*, Francisco Antón Chimalpaín documenta en Tlatelolco la representación de los autos *Anunciación a la Virgen María* y *Visitación a Santa Isabel* el día 24 de junio de 1538. Esta labor evangelizadora del teatro siguió practicándose en todos los territorios conquistados.

En cuanto al teatro en el suroeste de los Estados Unidos, John Englekirk en su artículo «The Passion Plays in New Mexico» afirma la existencia de diez obras de carácter religioso totalmente independientes. Estas son: *Los pastores*, o *La Pastorela* (que presenta una serie de variantes en cada parte del suroeste), *La Virgen de Guadalupe*, *Adán y Eva*, *Caín y Abel*, *Coloquio de San José*, *El Niño perdido*, *Auto de los Reyes Magos*, *Moros y Cristianos*, *Los Matachines* y *La Pasión* (17). La inclusión de *Moros y Cristianos* dentro de la tradición religiosa del suroeste, se debe a que hay versiones de esta obra en que se le da más énfasis al aspecto ideológico con lo que se anula el aparato militar objetivado en las escaramuzas entre los bandos en conflicto.

Según Arthur Campa en su importante estudio «Spanish Religious Folktheatre in the Spanish Southwest» al estudiar los temas de las diversas representaciones llevadas a efecto en pequeños pueblos de Nuevo México, Texas y California; divide toda la producción religiosa en dos ciclos según estén basados en pasajes del Viejo o del Nuevo Testamento. Corresponderían al primer ciclo obras como *Adán y Eva* y *Caín y Abel* ya poco representadas según Campa. En el segundo ciclo se encontrarían *Coloquio de San José*, *Coloquio de Pastores* (conocida también como *La Pastorela*), *Auto de los Reyes Magos* y *El Niño perdido*. No cabe duda que todas estas obras, muchas de las cuales se siguen representando durante la Navidad, muestran una increíble similitud con los autos Sacramentales del siglo XVI en cuanto al modelo ya que al nivel del lenguaje se puede ver cierta actualización con determinados giros idiomáticos propios de las distintas regiones geográficas donde se representan.

Pero si es posible presenciar la mayoría de estas obras pertenecientes según Campa al segundo ciclo, la obra que más se representa en tiempo de Navidad es *La Pastorela*. Como se sabe, en esta obra se representa la visita que hacen los pastores al niño recién nacido. Llama la atención la gran cantidad de versiones que de esta obra se encuentran en California, Nuevo México, Colorado y en algunas partes de Texas. Este simple hecho permite comprobar la popularidad que esta obra tuvo y tiene en todo el suroeste. De acuerdo al material recopilado, es posible estudiar las variaciones que la obra en sí representa y a la vez llegar a concluir la existencia de un primitivo modelo original. Esto hace pensar que, teóricamente, existió una etapa de transmisión oral hasta llegar a la plasmación textual a manos de un copista o recopilador. Es lo que sucede con una obra recopilada por Arthur Campa en 1929 y que lleva por título *Coloquio de Pastores* y que pertenecía a un

poeta nuevomexicano de fines de siglo. Al leer la obra mencionada y al compararla con *Pastorela* documentada en Monterey, California, a mediados del siglo pasado y publicada por Antonio Blanco en *La lengua española en la historia de California*, nos damos cuenta que básicamente hay semejanzas aunque algunos nombres, situaciones y parlamentos cambian. Según algunos críticos, tanto la arquitectura básica o modelo original y cada una de las versiones de esta obra de pastores aluden a una serie de motivos pertenecientes a la literatura universal. Baste mencionar, a manera de ejemplo, la armonía universal ante el nacimiento del Salvador, la manera de plasmar la naturaleza, el sistema retórico en general y el tópico de la conclusión en ambas obras (Flores, «Literatura popular...», 106). Con todo, la representación de *La pastorela* en sus muchas versiones se mantiene en todo el suroeste de los Estados Unidos ².

3. EL TEATRO POPULAR Y COMERCIAL

Al pasar a este apartado, debemos aclarar que el título que lo encabeza tiene el simple propósito de organizar un material con límites cronológicos bien definidos. Nos referimos al quehacer teatral gestado en el suroeste de los Estados Unidos a partir de los años de 1960 que, determinado por coordenadas étnicas, lingüísticas y sociales, se proyecta hasta los años de 1980. De ninguna manera significa esto desconocer la existencia de un teatro profesional ejercido por un sin número de compañías que recorrieron el suroeste poniendo en escena obras de dramaturgos españoles e hispanoamericanos. La existencia y ejercicios de un *corpus* teatral de carácter profesional está documentado en el estudio de Nicolás Kanellos que lleva por título *A History of Hispanic Theatre in the United States: Origins to 1940*. Las áreas geográficas incorporadas en este estudio rebasan los límites establecidos por nosotros en este trabajo. Con todo, su estudio comprueba la existencia de un ejercicio teatral no solamente en las comunidades hispánicas del suroeste sino también en New York, la Florida y en el medio oeste norteamericano.

Definitivamente, al hacerse cargo de este apartado, hay que justificar los límites para él establecidos. En primer lugar hemos de coincidir en la importancia que la década de 1960 tiene en el ámbito mundial, y en nuestro caso particular, en los Estados Unidos. No se puede dejar de señalar las jornadas estudiantiles en el mes de mayo de 1968 en Francia y Alemania. En Latinoamérica se llega a conformar un tácito acuerdo entre estudiantes, intelectuales y obreros para exigir cambios en los programas de los diferentes gobiernos. Son los años de la guerrilla urbana y rural en varios países latinoamericanos; los años de las reformas universitarias con el objetivo de que la universidad llegue a otros estratos de la sociedad; son, final-

² En diciembre de 1987, gracias a una Beca de Investigación otorgada por Texas Christian University, el autor llegó hasta el pueblo de nombre San Juan Bautista en la parte norte del estado de California. Este pequeño pueblito hispano, erigido a orillas de la falla geológica de San Andrés, es uno de los más antiguos en la historia del estado. El motivo del viaje fue presenciar la puesta en escena de *La Pastorela* por El Teatro Campesino en la vieja iglesia de la Misión del pueblo. Gran cantidad de público llegó, aquella fría noche de diciembre, al espectáculo ahora con parlamentos en inglés y español cosa que comprueba la estrecha relación que el signo teatral tiene con el contexto social. Otra obra que pertenece a la tradición del teatro religioso hispano es *Las Cuatro Apariciones de la Virgen de Guadalupe*. San Juan Bautista es la sede del grupo teatral creado por Luis Valdez.

mente los años de las matanzas de estudiantes en la plaza de Tlatelolco en México y de obreros en Puerto Montt, Chile.

En los Estados Unidos la situación está lejos de ser diferente. Baste recordar el asesinato del presidente John F. Kennedy, Martin Luther King y Robert Kennedy. El pueblo norteamericano se conmueve con la reubicación de valores cuyo alto precio se paga nada menos que con la muerte. La juventud norteamericana se organiza en las universidades para pedir más participación en los programas de estudio y, en general, en la toma de decisiones. Los negros, las mujeres y los mexicano-americanos o chicanos se agrupan en torno a los derechos civiles en un país dividido por lo que está sucediendo en su interior y en el ejercicio de su política exterior con la guerra de Viet-Nam. La experimentación con drogas y el amor libre son maneras de oponerse a la guerra no declarada donde van a perder la vida más de cincuenta mil soldados norteamericanos.

En medio de esta ebullición social, los campesinos mexicano-americanos encabezados por el líder César Chávez comienzan a organizarse en las grandes haciendas en California. El objetivo: defender sus derechos tratando de obtener salarios y contratos de trabajo. Pero esta acción organizativa no sólo giró en torno a demandas económicas, sino que poco a poco se comenzaron a reclamar el derecho a mantener una cultura y un idioma propios. Si por años el término «chicano» tenía ciertas connotaciones negativas ya que con él se nombraba al marginado de la sociedad que descendía de mexicanos, a partir de 1965, y con la formación del Movimiento Chicano, el término pasa a señalar el orgullo de una raza y de una cultura con sus propios valores. Para dar mayor énfasis a este despertar se comienza a hablar de un nacionalismo chicano cuyas bases se encuentran en las raíces indígenas y cuyo espacio mítico es Aztlán, el lugar de origen de los aztecas. Este proyecto cultural al extenderse a la literatura, pintura, teatro y otras manifestaciones artísticas llegó a conformar lo que se llamó una estética chicana (Raymond V. Padilla).

En el proceso de concientización previo a la formación del Movimiento Chicano, el teatro tuvo una gran importancia en las huelgas que se organizaron en demanda de mejores remuneraciones. A través de él se mostraban las condiciones sociales en que vivían los campesinos y la importancia de llegar a crear una conciencia cultural y étnica. El encargado de trabajar con los campesinos para formar un condicionamiento social fue Luis Valdez, un joven estudiante de San José State College en California. Su labor, según él mismo lo afirma, consistió en representar algunas situaciones cotidianas a los campesinos en huelga. Al representar estas situaciones ocupando a los mismos campesinos como actores, Valdez logra que éstos se den cuenta de la importancia que tiene la huelga, el ser solidario y, más todavía, la trascendencia de hablar un idioma y de pertenecer a una cultura distinta. En estas primitivas representaciones, el joven Valdez emplea sus conocimientos del teatro popular mexicano como el teatro de variedades y el teatro de las carpas en combinación con elementos de la *commedia dell'arte*. Estas últimas técnicas adquiridas durante su estadía con el grupo San Francisco Mime Troupe. El uso de los movimientos exagerados y la mímica propios de la *commedia dell'arte* junto con el humor del teatro popular mexicano facilita la llegada del mensaje al público espectador que, en este caso, son los propios campesinos. A estas situaciones Valdez las llamó Actos a los cuales define de la siguiente manera:

Inspira a la audiencia a la acción social. Ilumina puntos específicos de los problemas sociales. Satiriza a la oposición. Muestra una solución. Expresa lo que el pueblo está sintiendo en el momento (*Actos*, 6).

Con la continua presentación de pequeñas obras basadas en la propia experiencia de los huelguistas surge El Teatro Campesino dirigido por Luis Valdez. Esta primera agrupación teatral chicana, dedicada a promover no solamente valores socio-políticos sino educacionales y culturales, muy pronto se transforma en una herramienta de concienciación. En los *Actos Las dos caras del patroncito, No saco nada de la escuela, Los vendidos, La conquista de México y Viet-Nam campesino* el mensaje se hace universal al salir su contenido de límites estrictamente culturales y étnicos. En este período, El Teatro Campesino tiene un desarrollo netamente popular manteniendo los valores culturales con los cuales se identificaba toda la comunidad chicana. El éxito de este teatro se debió a que el discurso imaginario puesto en escena aludía a situaciones concretas que rodeaban al espacio teatral y a la audiencia.

A mediados de los años de 1970, y cuando la situación política ya no era la misma que existía cuando se formó la agrupación de Valdez, El Teatro Campesino entra a una nueva etapa no sin antes haber sembrado la semilla que permitiría el nacimiento de un gran número de grupos teatrales en todo el suroeste de los Estados Unidos. Entre los muchos teatros que se formaron siguiendo el ejemplo del Teatro Campesino se pueden citar al Teatro Libertad y Teatro Chicano de Tucson, Arizona; Teatro de la Esperanza de Santa Bárbara, California; Teatro Mestizo de San Diego, California; Teatro Movimiento Primavera de Los Angeles, California; Teatro de la Gente de San José, California; Teatro Bilingüe de Kingsville, Texas; Teatro Tejano de Houston, Texas; Teatro de los barrios de San Antonio, Texas; Teatro de la Universidad de Eastern New Mexico University y Teatro Chihuahuista de Roswell, Nuevo México. Tal fue el éxito de las representaciones realizadas en festivales teatrales con la participación de todos los teatros, que se llegó a crear la organización TENAZ (Teatro Nacional de Aztlán). Este organismo sería el encargado de coordinar las obras representadas en diversas partes del suroeste y también brindar la ayuda técnica mediante seminarios y talleres de teatro.

En el IV Festival de Teatros Chicanos celebrado en San José, California, en el mes de junio de 1973, se redactó colectivamente el Manifiesto del Teatro Nacional de Aztlán en el que se puede leer:

El Teatro Chicano was born of the social struggle of la Raza; given birth by trabajadores; who remain trabajadores. Este es un renacimiento: de lo viejo sale lo nuevo. El teatro es el espejo del Movimiento. Es el espejo de Tezcatlipoca que ilumina the evil... La organización TENAZ, which will work with all oppressed people, must develop a human revolutionary alternative to commercial theatre and mass media... El Teatro debe ir al pueblo y no el pueblo al Teatro («El discurso teatral chicano...», 125)³.

³ Para la persona que no tiene experiencia con la vida de las comunidades hispanas en el suroeste de los Estados Unidos es difícil entender que muchos de los chicanos no hablan ni el español ni el inglés correctamente. Esto que puede ser causa de vergüenza en un conglomerado social homogéneo, fue motivo de orgullo a partir del Movimiento Chicano en los años de 1960. El producto es, muchas veces, una mezcla de español e inglés («Spanglish» o «Tex-Mex») que es articulado fácilmente por el chicano mediante un fenómeno que se conoce lingüísticamente como «Code-Switching». Esta mane-

Como quedó establecido anteriormente, Luis Valdez y El Teatro Campesino llegan a una nueva etapa en la evolución profesional del grupo. Ahora la preocupación es religiosa en el sentido que, como grupo, comenzarán a investigar las raíces religiosas de los mayas y aztecas como manera de afianzar el aspecto étnico del chicano o mexicano-americano. El postulado era que no se podía vivir en una sociedad homogénea y pragmática como la angloamericana sin conocer verdaderamente los propios orígenes. Es necesario explorar el pasado y encontrar en él la respuesta a los orígenes étnicos. El producto teatral de esta etapa del Teatro Campesino se llamó Mito y más que un estilo artístico constituyó una posición frente a la vida o, mejor dicho, una completa y distinta visión de mundo. Teniendo presente la filosofía de vida de los antiguos mayas y aztecas, el grupo comenzó a vivir en comunidad adquiriendo una nueva actitud frente a los problemas sociales que antes denunciaban. El propio Valdez afirmó a este autor en una entrevista:

Nosotros nos lanzamos, con nuestros propios recursos, a estudiar a estos mentados aztecas y mayas. Allí descubrimos un principio muy importante. Este estudio que hicimos durante varios años, desde 1970 a 1975, nos sigue dando la energía y el punto de vista que nos lleva al futuro (Flores, «El Teatro Campesino: conversación...», 46).

De esta etapa son las obras *El baile de los gigantes*, donde se representa la creación del sol y la luna según el *Popol-Vuh*, el libro sagrado de los mayas, y *Bernabé*. La primera fue representada en el V Festival de Teatros Chicanos organizado por TENAZ en la Ciudad de México en 1974. Debido a que en este Festival se trataba de denunciar la penetración cultural, la dependencia y el capitalismo, la obra de Valdez con su perspectiva religiosa no fue completamente aceptada. En cuanto a *Bernabé*, escrita por el propio Valdez, es importante no solamente porque en ella existe un sentido alegórico, sino porque hay en ella un discurso cuyo objetivo es crear un mundo mítico que señala un regreso al origen primario. Hay que señalar aquí que si el esquema de los Actos, con la combinación de humor y denuncia social, fue imitado por todos los teatros del suroeste no sucedió lo mismo con la creación teatral llamada Mito.

Pero la evolución del Teatro Campesino no llega hasta aquí. Con la obra *Zoot-Suit* puesta en escena en 1978, Luis Valdez y su teatro llegan a lo que se ha venido a conocer como la etapa comercial del grupo. Al aceptar una beca de la Fundación Rockefeller y ser comisionado por el Mark Taper Forum para escribir la obra, Valdez echa por tierra los postulados esgrimidos por TENAZ en el sentido de que el teatro chicano debía financiarse desde el pueblo chicano mismo y no con becas otorgadas por el gobierno norteamericano. Esta obra, que más tarde ha de ser filmada y dirigida con gran éxito por el mismo Valdez, ha de mantenerse en cartelera en la ciudad de Los Angeles por más de cuarenta semanas siendo presenciada por más de cuatrocientas mil personas. Sin embargo, la puesta en escena de la obra en Broadway fue un desastre ya que el público de teatro y la crítica teatral neoyorkina definitivamente no la aceptó.

ra de expresarse paso a concretizarse no solamente en los manifiestos de carácter político, sino que fue introducido a la producción literaria que, después de mucho, pasó a ser parte del canon literario que ahora se estudia en los diversos Departamentos de Español e Inglés en los Estados Unidos.

Se esté o no de acuerdo con la actitud de Valdez, es conveniente decir que con las incursiones del Teatro Campesino en el teatro comercial se comienza a resquebrajar la perspectiva ideológica con que el teatro chicano había nacido. Lo anterior, porque con la comercialización el ejercicio teatral se ha de definir de acuerdo a las leyes de la oferta y la demanda cosa rechazada en el Manifiesto del Teatro Nacional de Aztlán. Es fácil darse cuenta que con este giro que el teatro chicano experimenta después de la puesta en escena de *Zoot-Suit*, se vuelve a la tradición teatral establecida por un gran número de compañías hispanas profesionales que son estudiadas por Nicolás Kanellos en el libro señalado anteriormente.

Desde el punto de vista teórico y siempre pensando en la estrecha relación que el teatro tiene con los acontecimientos sociales e ideológicos, es posible postular que este cambio de signo que se da en el teatro chicano se debe al cambio de preferencias operado a nivel de la audiencia. Los años de los Actos habían quedado atrás porque para cuando *Zoot-Suit* se estrenó ya se habían llevado a efecto una serie de cambios en el aspecto social. Baste señalar a manera de ejemplo la creación de los Departamentos de Estudios Chicanos en las universidades de California y otras universidades del país, los Programas de Educación Bilingüe y los cursos de Historia mexico-americana. Esto, entre otras cosas, hace que la cantidad de grupos teatrales dedicados a la concienciación social disminuyan considerablemente.

En los comienzos de 1980, Jorge Huerta, uno de los pioneros en el estudio crítico del teatro chicano y editor del boletín titulado *TENAZ Talks Teatro*, preguntaba a sus lectores:

Have you wondered what happened to that Teatro Movement of the late 60s and 70s? Have you lost sleep pondering the fate of those many theatros that seemed to have sprouted like mushrooms and then lasted as long as hallucination? Did it ever occur to you to ask ¿Dónde están? (*T.T.T.* 1 and 2).

Claramente pudimos detectar el cambio señalado en dos obras representadas en el XII Festival de Teatros Chicanos organizado por TENAZ y llevado a efecto en Santa Bárbara, California, en 1984. En aquella oportunidad se criticó duramente una obra compuesta colectivamente que llevaba por título *La vida del cobre* presentada por el Teatro Libertad de Tucson, Arizona. La obra había sido compuesta para dramatizar los problemas económicos de los trabajadores de las minas de cobre, los que, por esos días, trataban de mantener una larga huelga. Esta situación, más que común en los años de la formación del Movimiento Chicano, no fue del agrado del público espectador ni mucho menos de la crítica. Lo contrario sucedió con la obra de Silvia Wood titulada *Una vez en un barrio de sueños* puesta en escena por el Teatro Chicano de la ciudad de Tucson, Arizona. La obra se preocupaba de mostrar la vida cotidiana de un barrio chicano con un determinado sentido nostálgico dado por el acontecer del tiempo. Si ambas obras se hubieran representado en cualquier festival de TENAZ en los años anteriores, la crítica habría reaccionado en forma diferente ante ambas obras.

Luis Valdez ha seguido haciendo incursiones en el teatro comercial con cierto éxito. Así lo comprueban las obras *Bandido* en donde se muestra una historia alternativa del personaje histórico Tiburcio Vázquez. Estructurada en dos espacios teatrales frente al público espectador, una cárcel y el escenario mismo, la obra proyecta dos historias completamente diferentes de un mismo personaje al ser visto

desde dos perspectivas diferentes: la del anglo y la del chicano. Según Jorge Huerta, *Bandido* es un docudrama en el cual Valdez echa mano a algunas técnicas usadas en los antiguos Actos (*Zoot-Suit and Other...*, 16). Con la obra *I don't Have to Show You No Stinking Badges* (título sacado de uno de los parlamentos de la película «El tesoro de Sierra Madre» con Humphrey Bogart), Valdez efectúa una ácida crítica a los medios de comunicación, al consumismo y a Hollywood usando los mismos recursos del cine en el espacio teatral.

En general, el teatro chicano no puede entenderse en función a Luis Valdez y las experimentaciones que él ha llevado a efecto. Muy por el contrario, el trabajo teatral ha seguido con distintos dramaturgos cuyas obras muestran otras perspectivas de la realidad y del acontecer social que, se quiera o no, va a la par con el gusto del público espectador. Lo anterior se pudo comprobar en 1991 con dos obras ganadoras del Concurso Literario Chicano organizado por el Departamento de Español y Portugués de la Universidad de California-Irvine: *Cellmate*, de David Monreal, y *Qué, Cómo y Cuándo* de Olivia Dávila Flores.

Al hablar de dramaturgos no hay que dejar de mencionar en este panorama a Carlos Morton y obras como *El Jardín*, la obra alegórica *Pancho Diablo*, *Johnny Tenorio*, *The Savior* y *The Many Deaths of Danny Rosales*, entre otras. Las dos últimas mencionadas están basadas en acontecimientos reales. *The Savior* dramatiza el asesinato del arzobispo salvadoreño Oscar Romero, *The Many Deaths of Danny Rosales* lleva al espacio del teatro la muerte de un joven chicano en manos de la policía. Tanto en Morton como en otros dramaturgos chicanos, entre ellos Silvia Wood, se mantiene el mensaje socio-cultural y por sobre todo el humor que deriva del teatro popular mexicano.

Al recapitular lo afirmado en estas notas con respecto al teatro en el suroeste de los Estados Unidos, nos llama la atención que la primera representación llevada a efecto en Nuevo México en 1598 y las primeras puestas en escena de los Actos por El Teatro Campesino de Luis Valdez tienen un factor en común: la atmósfera o ambiente en que se llevaron a efecto. En el caso de la obra de Marcos Farfán de los Godos, la premura del tiempo, la incertidumbre frente a lo desconocido y el estado de alerta frente a un enemigo oculto que puede hacerse presente en forma sorpresiva. En el caso de los Actos que se representaban en la carrocería de un camión en los piquetes de huelga, la atmósfera también era de incertidumbre y peligro. Los actores tenían mucho cuidado de no ser vistos por el dueño de la hacienda ya que podía llamar a los guardias armados que cuidaban los predios. El que la representación se llevara a efecto en la plataforma de un camión facilitaba el rápido cambio de lugar. No cabe duda que esta situación ambiental en la representación de los Actos constituía un excelente efecto distanciador al modo brechtiano.

En esta apretada síntesis de un fenómeno cultural de increíble amplitud como es el teatro, hay que concordar en la importancia que éste ha tenido en la conservación y transmisión de una cultura heredada. No cabe duda que muchos factores influyeron en el éxito de este proyecto cultural pero, con seguridad, el teatro tuvo un papel excepcional. Siendo el brazo derecho del Movimiento Chicano, el teatro es protagonista y espectador del desarrollo y creación de un nuevo *corpus* de elementos formados debido a la apropiación y cambios que la cultura heredada original ha hecho con la cultura anglosajona dominante y viceversa (Bonfil Batalla, 37). Así por ejemplo, la lengua se ha llenado de giros idiomáticos, la pintura refleja una combinación de elementos culturales pertenecientes a ambas etnicidades. Lo mis-

mo se da en la música con la influencia del rock and roll y la balada. Sin embargo, y a pesar de todas las influencias, es posible afirmar que la comunidad chicana mantiene una autonomía desde el momento en que puede tomar decisiones con el patrimonio cultural que le pertenece.

Hay que decir que en estas estrechas notas correspondientes a este último apartado se nos han escapado nombres de grupos y trabajadores teatrales. No puede ser de otra manera cuando se trata de dar a conocer, así a vuelo de pájaro, un fenómeno teatral difícil de fijar dado a su razón de ser o esencia. Si en el caso del teatro secular y religioso se puede contar con un texto dramático que va a permitir la puesta en escena; no ocurre lo mismo con el teatro estrictamente popular ya que, debido al objetivo inmediato que los actos tenían, las obras eran creadas colectivamente con la activa improvisación de los actores como sucedía en el teatro de las carpas en México. El texto en estos casos no se necesitaba debido a la premura del tiempo y a que la audiencia conocía en carne propia lo que se les estaba mostrando. Finalmente, debemos agregar que esta última etapa del teatro ha seguido siendo estudiada a nivel académico y que nuevas posturas teóricas se van haciendo presentes. Lo anterior muestra, sin lugar a dudas, la importancia que este fenómeno tiene en el ámbito geográfico de una cultura homogénea y mayoritaria como es la cultura anglosajona.

OBRAS CITADAS Y CONSULTADAS

- ANDERSON, Reed. «Early Secular Theatre in New Mexico». *Pasó por aquí: Critical Essays on the New Mexican Literary Tradition, 1542-1988*. Ed. Erlinda González Berry. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1989. 101-127.
- BLANCO, Antonio. *La lengua española en la historia de California*. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, 1974.
- BONFIL BATALLA, Guillermo. «La teoría del control cultural en el estudio de procesos étnicos». *Revista papeles de la casa Chata* 2: 3 (1987): 23-47.
- BROYLES-GONZÁLEZ, Yolanda. *El Teatro Campesino: Theater in the Chicano Movement*. Austin: University of Texas Press, 1994.
- CAMPA, Arthur L. «Spanish Religious Folktheatre in the Spanish Southwest». (First Cycle) *The University of New Mexico Bulletin* 5.1 (February, 1934): 1-69.
- *Spanish Religious Folktheatre in the Southwest: Second Cycle*. New Mexico: University of New Mexico, 1945.
- CHILMALPAÍN, Francisco Antón. *Relaciones originales del Chalco Amaquemecan*. México: Fondo de Cultura Económica, 1965.
- DURÁN, Fray Diego. *Historia de las Indias de la Nueva España*. México: Editora Nacional, 1965.
- ENGLERKIRK, John E. «The Passion Plays in New Mexico». *Western Folklore* 25.1 (1966): 17-33.
- ESPINOSA, Aurelio. *The Folklore of Spain in the American Southwest*. Ed. J. Manuel Espinosa. Norman: University of Oklahoma Press, 1985.
- FLORES, Arturo C. *El Teatro Campesino de Luis Valdez 1965-1980*. Madrid: Editorial Pliegos, 1990.
- «El Teatro Campesino: Conversación con Luis Valdez». *Plural* 175 (abril, 1986): 44-49.

- «Literatura popular y legado universal: Notas sobre *La pastorela* en el suroeste de los Estados Unidos». *Mundo* 2.1 (invierno de 1988): 101-110.
- «El discurso teatral chicano y la ruptura de un verosímil». *Review of Latin American Studies* 1.2 (1988): 121-129.
- GARZA, Roberto J. «Historical Antecedents to Chicano Theatre», *Contemporary Chicano Theatre*. Notre Dame: University of Notre Dame Press, 1976. 1-7.
- GEIROLA, Gustavo. «El S/Z del Teatro Chicano: Notas para una revisión de los parámetros críticos». *Cuadernos Americanos* 55 (enero-febrero, 1996): 164-182.
- HUERTA, Jorge. *Chicano Theatre Themes and Forms*. Ypsilante: Bilingual Press, 1982.
- *TENAZ Talks Teatro*. 1 and 2 (Winter and Spring, 1981).
- «Introduction». *Zoot-Suit and Other Plays*. Houston: Arte Público Press, 1992. 7-20.
- KANELLOS, Nicolás. *A History of Hispanic Theatre in the United States: Origins to 1940*. Austin: University of Texas Press, 1990.
- LEA, Aurora Lucero-White. *Literary Folklore of the Hispanic Southwest*. San Antonio: Naylos, 1953.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón. *La idea imperial de Carlos V*. Buenos Aires: Espasa Calpe, 1941.
- MIGUÉLEZ, Armando. «Comentario histórico-literario de la *Historia de la Nueva México* de Gaspar Pérez de Villagrà». *Cuadernos Americanos* 55 (enero-febrero, 1996): 58-69.
- MOTOLINÍA, Fray Toribio. *Historia de los indios de la Nueva España*. Ed. Claudio Esteva. Madrid: Historia 16, 1985.
- PADILLA, Raymond. «Freireismo and Chicanizaje»: *El Grito* 6.4 (1973): 71-84.
- PÉREZ DE VILLAGRÀ, Gaspar. *Historia de la Nuevo México*. México: Imprenta del Museo Nacional, 1900.
- SIMMONS, Marc. *The Last Conquistador: Juan de Oñate and the Settling of the far West*. Norman: University of Oklahoma Press, 1991.
- VALDEZ, Luis. *Actos*. San Juan Bautista: Menyah Productions, 1978.