

1ej
1

Universidad Nacional Autónoma de México

**FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
COLEGIO DE LETRAS**



EL TEATRO CHICANO

TESIS PROFESIONAL

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE:

LICENCIADO EN LITERATURA

DRAMATICA Y TEATRO

P R E S E N T A:

RAMON OCHOA ESTRADA



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

INDICE

	PAGS.
<u>INTRODUCCION</u>	1
¿ Quién es el Chicano?	2
Etimología de la palabra Chicano.	3
Características Generales del Chicano.	5
Notas.	6
<u>CAPITULO I. Marco Histórico.</u>	7
A. Colonización.	
B. México Independiente.	8
C. La Guerra de Texas.	9
CH. El Siglo XX.	11
D. La Primera Guerra Mundial.	13
E. La Segunda Guerra Mundial.	15
F. El movimiento Chicano.	17
Notas.	19
<u>CAPITULO II. El Teatro Chicano.</u>	21
A. Tres Areas de Investigación.	24
B. Luis Miguel Valdez.	25
C. Los Actos.	27
CH. Los Objetivos del Acto.	29
D. Observaciones al Texto: <u>Las Dos Caras del Patrón.</u>	30
E. Observaciones al Texto: <u>Los Vendidos.</u>	50
F. Observaciones al Texto: <u>Soldado Raso.</u>	55
Notas.	63
<u>CAPITULO III. Otros Grupos.</u>	65
A. Los Topos.	66
B. Teatro de los Niños.	
C. Teatro de los Barrios.	67
CH. Teatro de la Gente.	
D. Teatro Urbano.	68

	PAGS.
E. Teatro Libertad.	
F. Teatro 4.	69
G. Teatro de Aztlán.	71
H. Teatro de la Esperanza.	73
Notas.	77
<u>CAPITULO IV. Entrevistas.</u>	78
A. Luis Valdez.	
B. Félix Alvarez.	85
<u>CONCLUSIONES.</u>	92
<u>BIBLIOGRAFIA.</u>	95

No basta con reclamar del teatro tan solo conocimientos, revelado ras reproducciones de la reali-- dad. Nuestro teatro debe despertar el gusto en el conocimiento, debe organizar el placer en la - transformación de la realidad. - Nuestros espectadores no solamente tienen que escuchar de qué mo do se libera al Prometeo encade-- nado, sino que también deben - - ejercitarse en el placer de liberarlo. Todos los gustos y pla- - ceros de los inventores y descubridores, todos los sentimientos de triunfo que experimenta el li bertador, tienen que ser enseñados por nuestro teatro.

Bertolt Brecht.

La Política en el Teatro.

1953.

INTRODUCCION

El objetivo de este trabajo, es mostrar al chicano por medio de su teatro como un ser social y a la vez aprender de su experiencia la "que nos enseña cómo es que en esta lucha, las raíces de la cultura de nuestra América, son armas invencibles para encontrar la identidad en base a valores auténticos, y así llegar a la unidad indispensable para la victoria". (1).

El Teatro Chicano en los Estados Unidos de nuestros--- días, es y seguirá siendo una denuncia constante, un teatro que rompe con todo lo tradicional a través de su repertorio y de -- las técnicas que se basan principalmente en la Comedia del Arte.

El teatro, para el chicano, es un arma de lucha y punto de partida para el rescate de su propia identidad.

El chicano se ha dado cuenta de su origen y se siente orgulloso de decir que es "raza", que es pueblo. Siente urgencia de vivir con dignidad humana. Quiere ser él, quiere rechazar de una vez y para siempre, el estereotipo en que lo han encasillado la televisión, el cine, la literatura, la prensa y la historia.

Con las constantes arriba mencionadas encontramos el teatro chicano, alegre y tenaz, con su mensaje directo a través de la palabra frontal. Con sus expresiones bilingües, recorriendo y escenificando como juglares modernos, a todo lo largo y lo ancho de los Estados Unidos incluyendo a México y algunos países de Europa.

Ningún pueblo que se diga defensor de la libertad debe ignorar la lucha chicana, y menos aquéllos que, preocupados por la liberación, tienen la tarea de crear una nueva sociedad más justa y libre.

¿QUIEN ES EL CHICANO?

El término chicano se ha venido usando por generacio--
nes en el Suroeste ^{*} de los Estados Unidos de Norteamérica.

Dentro de este término se incluyen:

a). Los trabajadores migratorios mexicanos que por una o varias razones radican en territorio estadounidense.

b) Los ciudadanos norteamericanos, nacidos y educados en los Estados Unidos y que son de ascendencia mexicana.

Antes de los años sesentas, las personas de origen mexicano, preferían llamarse españoles o México-americanos. Los primeros negaban su herencia mexicana; mientras que los segundos luchaban exactamente por los mismos derechos que la sociedad dominante y querían ser considerados como una parte de la sociedad norteamericana. Con la creciente ola de injusticias -- sociales cometidas en contra de los México-americanos, los integrantes más jóvenes de esta minoría en los Estados Unidos, ya no estuvieron de acuerdo en que se les etiquetara con este término. De esta manera la palabra "chicano" llegó a ser de uso -- popular. El chicano no era español, tampoco norteamericano; era más bien el resultado de la fusión de ambas culturas y representaba el hecho de no ser mexicano ni norteamericano en el sentido convencional de este último gentilicio. El chicano ha decidido luchar por conservar su identidad a través de la política, la literatura y el arte, en esta última expresión, con el teatro.

*- Por "suroeste" se entiende los territorios mexicanos conquistados por los Estados Unidos en 1836 y 1847.

ETIMOLOGIA DE LA PALABRA "CHICANO"

En realidad, se desconoce el verdadero origen de la palabra "CHICANO". Pero según se sabe, la primera vez que se le vio impresa fue en un cuento de Mario Suárez, titulado "EL HOYO", publicado en el Arizona Quarterly. (2). El autor nos describe un barrio de Tucson Arizona donde sus "inhabitants are chicanos whoraise hell on Saturday night, I listen to Padre Estanislao on Sunday morning, and raise more hell on Sunday night. While the term "CHICANO is the short way of saying mexican, it is the long way referring to everybody". (3).

A pesar de esta fuente más o menos seria, no existe una derivación exacta de "Chicano" y los supuestos orígenes son varios. Algunos dicen que la palabra chicano viene de "chinaco", palabra usada por los franceses, específicamente para referirse a los mexicanos. (4). Asimismo se afirma que proviene de las palabras "chicas patas", término que se usó para etiquetar a los mexicanos que cruzaban la frontera de El Paso Texas, contrarios a los "big feet" de los anglos. (5) Se atribuye también que chicano viene de "chichimeca" (6) James Kelso dice: "the exact etymology of "chicano" is unknown. One theory, however, is that the term is a composite of the words Chihuahua and Mexicano" (7).

Continuando con las sugerencias, este término es un derivado de las palabras "Chihuahua y Texano (Chi+xano=chicano).-- (8).

El profesor Philip D. Ortega, Catedrático de la Universidad de Texas en el Paso, hace su aportación al respecto y atribuye un origen náhuatl a la palabra chicano, según el "... los indígenas pronunciaban mexicano como ME-SHI-CA-NOH" (9).

Para concluir este apartado, agregaré dos teorías más. "... chicano es el resultado de la unión de la palabra "chico" y el sufijo "ano" (10). Así se enfatiza la conducta del mexicano-americano, actitud muy parecida a la de un adolescente.

Edward Simmens arroja más luz sobre el asunto al de-

cir: "Perhaps, in this sence, Chicano is related to chicazo, - meaning (poorly educated young man who aimlessly, as a vaga---bond, roams the streets!". (11).

De esta manera espero haber aclarado un poco, este término tan oscuro y difícil de entender. Las posiciones y teorías citadas. si no logran el objetivo de definir esta palabra, al menos parecen ser lógicas y tener la posibilidad de encontrar algún día el verdadero significado de la misma.

CARACTERISTICAS GENERALES DEL CHICANO

Los Estados Unidos de Norteamérica se han distinguido de otros países por el arribo constante de minorías a su territorio. Entendemos en esta Tesis como minoría a un grupo de personas a quienes a causa de su herencia racial, lingüística, o religiosa; se les aísla del grupo políticamente dominante y no se les permite integrarse a la comunidad nacional más que a expensas de su identidad.

A diferencia de los europeos, orientales, negros y -- puertorriqueños, los chicanos tienen que enfrentarse a una situación, muy particular. La razón de esta diferencia, radica -- en que el proceso de asentamiento de esta minoría fue otro; -- los chicanos, o mejor dicho sus antepasados, fueron los pioneros que poblaron las zonas que actualmente habitan. No llegaron y se establecieron en un país ya construido; sino que fueron invadidos y asimilados en circunstancias históricas muy -- diferentes a las de otros grupos étnicos.

Desde luego que este criterio es aplicable a los habitantes de los siguientes Estados: California, Texas, Nuevo México, Colorado, Arizona, Utah y Nevada. En la etapa previa a -- 1848, fecha en que con la firma del tratado de Guadalupe Hidalgo, se inicia el nacimiento de esta minoría como tal, posteriormente la constante inmigración de los braceros ha venido -- aumentando el volumen de este grupo marginado.

México-americano, anglo-hispano, latino, chicano, etc., son algunos de los términos usados para designar a este núcleo empleando como criterio distintivo su grado étnico de asimilación a la sociedad norteamericana. Estos términos van mas allá de su significado etimológico, ya que es un nacido del mismo -- grupo y que indica pertenencia a un sector definido en términos étnicos y culturales así como la exaltación de los rasgos -- peculiares al mismo como son raza, lengua y tradición histórica.

NOTAS

- 1.- Luis Valdez,
- 2.- Edward Simmens,
- 3.- Americo y Raymundo Paredes,
- 4.- Eliu Carranza,
- 5.- Raymundo Rodríguez,
- 6.- IBID., p. 276.
- 7.- James Kelso,
- 8.- Julian Nava,
- 9.- Edward Simmens,
- 10.- IBID, loc, cit.
- 11.- IBID, loc, cit.

INTRODUCCION

- "Teatro Chicano" Cuadernos del Pueblo, p. 5
- Pain and Promise. The Chicano-Today, p. 96.
- Mexican American Authors, p. - 96.
- "The Gorkase Mirror", en The Chicano, Mexican American Voices, p. 227
- "A Few Directions in Chicano - Literature", English Journal, - p. 724.
- Mexican Americans in a Middle-American Society: A study of intergroup Value conflicts, -- p. 38.
- Viva la Raza, Reading on Mexican Americans, p. 157.
- "Chicano: Origin and Meaning"- en Pain and Promise: The Chicano Today, p. 54.

CAPITULO I
MARCO HISTORICO

La historia chicana es el resultado de la fusión de dos culturas: La española y la anglosajona.

La llamada minoría. México-americana o chicana, al igual que la indígena, fue anexada por conquista al resto de la sociedad americana, así pues, sus orígenes históricos son muy anteriores al surgimiento de la hoy poderosa nación norteamericana.

COLONIZACION (1600-1800).

Este período se distingue por sus "características esquemáticas claramente reconocibles aunque específicamente variables" de manera local. Primero, "algunos colonos indomestizo-mulatos de clase media y baja de la sociedad de las regiones periféricas del norte de la Nueva España establecieron ranchos y pueblos" en lo que actualmente conocemos como los estados de Texas, Nuevo México, Colorado, Arizona, California y Nevada, Segundo, Esta "fué una época de aclimatación, formación y elaboración" ya que la vida era muy dura; definitivamente un reto a la resistencia, al valor y a la capacidad de trabajar sin descanso. Tercero, "Durante esta época la población aumentó y el territorio colonizado se extendió". Cuarto, Se realizó un "proceso de asimilación y de transculturación en el cual se incorporaron ciertas tribus indígenas de la región" (1). Este fue el período, además, en que las relaciones con México fueron más estrechas.

Finalmente cabe mencionar; que las más importantes colonizaciones fueron las hechas por Juan de Oñate y el Padre Kino en Arizona, y por Fray Junípero Serra en California, donde fundaron las ciudades de Los Angeles y San José. Estas misiones llegaron a su mayor apogeo a finales del siglo XVII y prin

cipios del XVIII.

MEXICO INDEPENDIENTE.

Después de la guerra de independencia y como consecuencia de la misma, surge México como joven nación independiente. Este período se caracteriza por una situación sumamente crítica en la que la inestabilidad social, política y económica producía continuos cambios de gobierno.

Al mismo tiempo en el norte de México, Texas, rica provincia, se encontraba prácticamente despoblada, por lo que fue víctima de innumerables invasiones de los colonizadores americanos; por otro lado, Santa Anna al adueñarse del poder trajo funestas consecuencias para el país.

A raíz de la lucha de independencia de nuestro país, grandes estragos se hicieron presentes en el suroeste de los Estados Unidos. En los poblados de estos territorios se desarrollaron varias ideologías que reflejaban las grandes líneas del liberalismo y del partido conservador de México.

El modo de vida de estas regiones adquirió sus propias características y se hicieron más evidentes las distintas clases sociales. Durante este período se inició el comercio a través de la ruta de Santa Fe y de la del pacífico. Se establecieron las primeras colonias anglosajonas en las provincias de Texas, este hecho determinó hasta cierto punto el surgimiento de una situación conflictiva puesto que inevitablemente los mexicanos llegaron a un enfrentamiento, aunque éste no alcanzó en esta época las proporciones desmesuradas a las cuales más tarde llegaría:

En esta época las fuerzas generadas en las colonias de la costa oriental y por los acontecimientos internacionales hicieron de la región que hoy es el suroeste de los Estados Unidos una zona de choques y competencia, se agudizó la conciencia de las potencialidades de la región en los Estados Unidos y tuvieron lugar los primeros contactos interétnicos (2).

LA GUERRA DE TEXAS

En todo el territorio mexicano la polémica mayor era -- sin duda el asunto relacionado con la estructura y base étnica que debía tener la forma de organización del Estado. Aunado a esto, se agudizaban los problemas administrativos resultantes del cambio del estado de colonia a estado independiente, que se reflejó en el suroeste de los Estados Unidos.

Por otra parte, hizo su aparición en la región el problema de los angloamericanos. El año de 1836, Texas se declara independiente de México y permanece así durante un lapso de -- diez años. El primero de marzo de 1845 los Estados Unidos deciden anexarlo, y nueve meses después, para ser más exactos, en diciembre del mismo año, "Texas es declarado Estado incorporado" (3) para agravar aún más la situación, el presidente Polk ordena invadir el territorio mexicano en marzo de 1846, un mes después se acusaría a las fuerzas mexicanas de haber agredido a las fuerzas "Yankees" otro mes más tarde, mayo 11, el congreso de los Estados Unidos declara un estado de guerra contra México. Dos días después "Polk, declara oficialmente la guerra a México" (4).

El Antropólogo Mexicano Gilberto López y Rivas, afirma que:

México perdió la guerra por algunas desventajas: El desarrollo económico de los Estados Unidos le permitió entrenar y armar debidamente a su ejército, un ejército profesional y además con armamento moderno. En contraste nuestro país no tenía un ejército bien integrado y ya no se diga de su instrucción y la efectividad de sus anticuadas armas. Otra de sus desventajas era la serie de problemas nacionales a los que se les consideró de más importancia, descuidando así el entrenamiento de sus guerreros. (5).

Con el tratado de Guadalupe Hidalgo la guerra entre México y los Estados Unidos llegó a su fin, quedando formalmente establecida la frontera de Texas en el Río Bravo; pero a pesar de esto los problemas parecían seguir. El famoso tratado -

no contribuyó a solucionar el gran problema étnico. Los prejuicios tan arraigados distanciaban a los angloamericanos de los mexicanos y víctimas de esta posibilidad se hallaban los mexicanos-texanos. A pesar de las cláusulas de este tratado, el cual les garantizaba su libertad, sus propiedades y el libre ejercicio de su religión, siguieron sufriendo los efectos de dichos prejuicios. (6).

Además este documento especifica que: Todo ciudadano mexicano residente en el territorio anexado a Estados Unidos se convertirá en ciudadano estadounidense, con todos los derechos de éstos, siempre y cuando no abandonara el territorio en el término de un año. Pero todo esto, al igual que otras cosas no pasaron de ser letra escrita, pues los mexicanos que permanecieron allí serían ciudadanos estadounidenses sólo nominalmente -- sin recibir de manera efectiva los beneficios que debía reportarles su nueva situación. Posiblemente, en el mejor de los casos, de haberse cumplido este tratado, ya no estrictamente sino de manera aproximada, hubieran sido como hoy se les llama: ciudadanos de segunda clase*.

* Término utilizado por algunos historiadores chicanos para marcar diferencias, entre el ciudadano norteamericano de ascendencia mexicana y el ciudadano norteamericano de ascendencia anglosajona.

EL SIGLO XX

Nuestro siglo ha significado para los Estados Unidos el despegue definitivo hacia el régimen productivo capitalista y tecnócrata. Una vez cumplidas sus exigencias territoriales y económicas, por medio de la anexión, la economía nacional se encaminó de lleno a la explotación en gran escala de los recursos de su vasto territorio.

En el caso específico del suroeste de los Estados Unidos pueden considerarse tres principales fuentes transformadoras de la economía durante el presente siglo:

a) La tecnología agrícola que desplazó a la ganadería como fuente principal de riqueza y de trabajo. Las frecuentes sequías hicieron que se establecieran sistemas de riego a lo largo de la región; con la agricultura de irrigación aumentó la demanda de mano de obra así como la extensión de las áreas de cultivo, en especial las de algodón, y es en este momento cuando se inició el movimiento migratorio de los ciudadanos mexicanos en calidad de braceros o trabajadores agrícolas temporales, quienes forman la inmensa mayoría de mano de obra, en las labores del campo en condiciones sanitarias y laborales infrahumanas.

Este flujo de trabajadores migratorios se ha visto interrumpido en diversas ocasiones, sin haber cesado nunca por completo; se calcula, de acuerdo con los datos más recientes, que "En el año de 1974, inmigraron a Estados Unidos 71 mil mexicanos" (7), ya sea legal o ilegalmente.

Al igual que la agricultura, la construcción de ferrocarriles, la cual recibió mayor impulso a principios del siglo, precisó de mucha mano de obra barata, prevista desde luego por los mexicanos.

b) Esta fuente se caracteriza por el uso de las tierras públicas en el suroeste, preferentemente en Nuevo México, a raíz del otorgamiento de tierras a compañías ferroviarias y-

parques nacionales. Las pequeñas comunidades México-americanas se vieron despojadas de sus tierras de pastoreo.

c) Como tercera fuerza encontramos el conflicto resultante de las tensiones sociales, provocadas a su vez por la inestabilidad política por la que atravesaba México.

La ambivalente situación de los México-americanos hizo que los conflictos se agudizaran y se gestaran numerosas huelgas y motines. Los mexicanos eran básicos para la economía nacional ya que constituían el grueso de la mano de obra, pero no por ello se les concedía igualdad política, se les negó por el contrario todo derecho de expresión.

LA PRIMERA GUERRA MUNDIAL

El Mexicano-norteamericano no podía quedar al margen de esta situación, La Primera Guerra Mundial, bien o mal tuvo que ser partícipe. Por fortuna esta participación le fue favorable ya que la industria bélica comenzó a brindarle nuevas oportunidades, incluso dentro de los trabajos especializados, substituyendo vacantes dejadas por los soldados en batalla.

Al ir abandonando el mexicano-americano sus acostumbradas ocupaciones agrícolas da principio un proceso importante: La urbanización; pero el campo no desapareció y algunos barrios se vieron ligeramente afectados por dicho fenómeno. Este proceso de emigración del campo a la ciudad, aún se sigue dando a ritmo considerable, según datos estadísticos "Para 1960 - un 69% de mexicanos-americanos se encontraban establecidos en ciudades".(8).

Aquellos que no se sintieron atraídos por las zonas urbanas y continuaron sus labores en el campo, también se beneficiaron con la primera guerra mundial; la demanda de algodón aumentó y como consecuencia la necesidad de mano de obra.

La relativa mejoría que había logrado el mexicano-americano gracias a la primera guerra mundial y sus consecuencias, se vio truncada, de pronto, por una grave crisis económica nunca antes padecida por los Estados Unidos de Norteamérica la depresión de 1929 (9).

Todo trabajador asalariado fue afectado seriamente; pero la situación del mexicano era apremiante al no contar con ninguna asistencia pública.

Las ciudades no podían o no querían brindarles ayuda, los rendimientos en la agricultura eran tan bajos durante la depresión que la cantidad de trabajo y los salarios iban cada vez más en descenso. La repatriación de los mexicanos que se encontraban en calidad de migratorios fué la solución adoptada por el gobierno de los Estados Unidos:

Se adoptó una política de "restricción administrativa" Al imponer sencillamente la observancia forzosa de reglamentos existentes de imigración con la ayuda y cooperación del gobierno mexicano. De este modo, el movimiento de inmigrantes mexicanos ligado con el norte -- cesó virtualmente en 1930 y, en los años de la depresión, unos sesenta y cinco mil inmigrantes mexicanos-- fueron repatriados, algunos voluntariamente; otros con la ayuda del gobierno mexicano, algunos sumariamente -- enviados de regreso a México por organizadores de ayuda de este país (10).

LA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL

Durante los años de la Segunda Guerra Mundial, se produjeron tres acontecimientos importantes:

1.- Nuevamente fue necesario el reclutamiento de trabajadores mexicanos. El gobierno de México trató de asegurar mejores condiciones de trabajo para los suyos.

Las relaciones internas de la familia chicana, la -- cual se caracterizaba por una compacta unidad, se vio afectada.

La desintegración empezó a darse cuando sus miembros-- tuvieron que ir a trabajar a los campos y fábricas.

2.- Por las exigencias de esta guerra, los chicanos -- tuvieron oportunidades de trabajo dentro y fuera del ejército-- además, les fue permitido capacitarse técnicamente, lo que les permitió un ingreso automático al mercado del trabajo como elementos calificados.

3.- Con la Segunda Guerra Mundial, se aceleró el proceso de urbanización, es entonces también cuando surge el fenómeno social llamado pachuquismo.**

A partir de la post-guerra hasta nuestros días, los -- chicanos iniciaron un proceso de concientización. Desde entonces, los hechos históricos y sus problemas cotidianos los han unificado en una sólida entidad racial separada en un grupo -- étnico, con su propia cultura. Los chicanos tienen como meta -- transformarse en un estrato plenamente identificable dentro de

** Grupos o pandillas de jóvenes unidos ante la hostilidad de la policía de Los Angeles California, para mayor información al respecto, vease el apartado "El Origen del Pachuquismo" en: Al norte de México. pág. 287.

una sociedad que los oprime, quieren definitivamente ocupar el lugar que histórica y legalmente les corresponde.

Todas estas circunstancias por las que han tenido que pasar, directa o indirectamente, generaron el movimiento chicano. Este movimiento viene a ser el resultado de todos sus anteriores intentos de organización.

EL MOVIMIENTO CHICANO 1965 ...

El movimiento social de protesta entraña una radical evolución de la comunidad chicana:

La ideología del chicanismo incluye una definición de la actividad política... esta manera de pensar fue posible solamente a una nueva generación de jóvenes mexicanos y anglizados; es decir, asimilados con menos cargas sociales y restricciones de clase que sus mayores, cuya educación los había expuesto a nuevas ideas. (11).

Este fenómeno es muy heterógeneo, está constituido por un conjunto de diversos submovimientos y organizadores que reflejan a su vez la heterogeneidad y la diversidad de los mexicanos en Norteamérica"... Sus componentes tienen diferentes metas y fines. Los propósitos varían desde las formas tradicionales de protesta hasta metas más radicales. La fuerza dinámica del movimiento es su ideología: el chicanismo" (12).

El mayor enfoque del chicanismo se concentra en las experiencias de la vida del mexicano en los Estados Unidos:

Desafía el sistema de creencias de la sociedad mayoritaria, pero a la vez trata de reconstruir una nueva imagen del mexicanoamericano. Los chicanos parten de la premisa de que al igual que los negros y los indígenas norteamericanos los mexicanos viven en los Estados Unidos como gente conquistada; esta idea les permite explicar la evolución del chicano como esencialmente conflictiva. (13).

Dentro de la lucha chicana se han dado varios movimientos, pero sólo mencionaremos a los tres considerados como los más importantes, sobre todo en sus inicios, por la gran movilización masiva que lograron debido a sus formas de organización y tácticas novedosas, estos fueron:

- 1.- Alianza Federal de Pueblos Libres 1963.
- 2.- Sindicato de Trabajadores Agrícolas Unidos. 1966.
- 3.- Cruzada para la Justicia 1969. (14)

Al mencionar estos tres movimientos en orden cronológico - -

gico no pueden omitirse los nombres de sus líderes, hombres carismáticos y decididos: Reies Tijerina, César Chávez, y Corky-González respectivamente.

Los defensores del chicanismo esperan como resultado - de su lucha:

Reconstruir el concepto que tienen los mexicanos-norteamericanos de ellos mismos por medio de apelaciones al "orgullo, a la historia común, a la cultura y a la raza". El chicanismo trata de lograr una nueva definición de la identidad del mexicano, no en vista de clases, generaciones, ni lugares de residencia; sino con fundamento en una experiencia única, compartida durante la vida en los Estados Unidos. Esto significa que los llamamientos para ejercer la acción política, lograr el progreso económico y alcanzar una reorientación de la identidad cultural, se refiere a la historia común, a la cultura y los antecedentes étnicos de la raza (15).

Finalmente puede decirse:

Concibiendo el Movimiento Chicano como un movimiento de protesta podemos considerar la existencia de diversos submovimientos dentro del mismo, todos los cuales, sin embargo, pueden considerarse como expresiones del mismo descontento o como Lewis lo pone en su análisis de la Protesta Negra: todos comparten un mismo núcleo motivacional. "El deseo de liberarse de las circunstancias -- que los oprimen y el concomitante anhelo de una igualdad económica, política y social". (16)

CAPITULO INOTAS

- 1.- Alicia Pérez Segura,
- 2.- David Maciel y Patricia Bueno,
- 3.- Gilberto López Rivas,
- 4.- IDEM, Loc, cit.
- 5.- IBID, p. 22.
- 6.- Para mayor información Sobre el tema ver. Agustín Cue Cánovas,
- 7.- Miguel Abruch Linder,
- 8.- López y Rivas, op. cit, p. 53
- 9.- Joan W. Moore,
- 10.- Carey Mc. Williams,
- 11.- Moore, p. 276.77.
- 12.- IDEM, p. 277-278.
- 13.- IBID, p. 281.

MARCO HISTORICO

- "Literatura Chicana" Tesis inédita, U.N.A.M. -- P. 8.
- Aztlán: Historia del Pueblo Chicano (1848-1910)- p. 34.
- Los CHICANOS: Una Minoría nacional explotada.- p. 30.
- "El Tratado de Guadalupe Hidalgo", Aztlán: Historia del Pueblo Chicano - (1848-1910), p 69-71.
- MOVIMIENTO CHICANO: Demandas Materiales, Nacionalismo y Tácticas. P. - 13.
- Los Mexicanos de los Estados Unidos y el Movimiento Chicano. p. 45.
- Al Norte de México, p. - 221.

- 14.- Abruch, Linder; op. cit. p. 4.
- 15.- Moore, op. cit, p. 283-84.
- 16.- Abruch, Linder, op. cit., p 23.

CAPITULO II

EL TEATRO CHICANO

El teatro chicano, campesino y transhumante, se debe de entender como lo que es: un resultado de todas las condiciones subjetivas y objetivas a las que ha tenido que sobrevivir este pueblo en su propia tierra, desde que quedó sometido a -- raíz de las guerras de Texas y la de 1847.

El teatro chicano, es el fruto de la intensa y permanente lucha social de la "raza". Nació de los campesinos que -- siguen siendo campesinos, de los trabajadores que siguen siendo trabajadores, de los rebeldes que siguen siendo rebeldes, -- de los hombres que siguen luchando todo el tiempo para no de-- jar de ser humanos y convertirse en objetos. Esto es el rena-- cimiento de un pueblo.

En el año de 1965, nace el teatro chicano propiamente dicho en el Valle de San Joaquín, durante la huelga de los campesinos cuyo líder es César Chávez. Un segundo hombre no me-- nos importante, llamado Luis Valdez, crea los "actos" como ins-- trumento para convencer, luchar, difundir ideas y divertir a -- los miembros del "Sindicato de Trabajadores Agrícolas", en los largos y difíciles momentos de la huelga. La importancia de es-- te tipo de teatro como forma expresiva se hace evidente y em-- piezan a surgir grupos de todo el país norteamericano.

Con la guía de Luis Valdez nace un teatro lleno de -- originalidad y fuerza. El Teatro Chicano tiene una caracterís-- tica muy peculiar: "la de lograr fines inmediatos, transforma-- ción de la realidad circundante, cambios en el público y en -- sus actores, mejora en el contexto social". (1).

Así con las manifestaciones frecuentes y las repre-- sentaciones en las calles, lograr llamar la atención de algu-- nos diarios de renombre, surge entonces públicamente el proble-- ma de la población de origen mexicano en los Estados Unidos.

Al teatro le tocó ser detonador:

En la larga historia de discriminación y miseria de-

"una minoría entrampada en una ciénega de alineación y provocaciones, atada a un destino peor, en muchos aspectos, que el de los negros. Este ha sido hasta hace muy poco uno de los secretos mejor guardados -- de los Estados Unidos (2).

Afortunadamente, con el surgimiento de esta efervescencia teatral, el movimiento chicano ha cobrado mayor fuerza.

A través del teatro como medio de organización y como consecuencia de la politización, "la raza" ha logrado mejoras muy importantes en el campo de la educación, la salud, el empleo y la vivienda. Todo esto no hay que verlo como un logro fácil, sino estrictamente todo lo contrario:

Nuestro pueblo no es "una minoría que despierta de pronto" después de haber dormido durante los últimos 200 años, como algunos autores han afirmado recientemente. Siempre hemos sido un pueblo orgulloso y combativo que ha luchado todos los días por mantener -- nuestra dignidad en una nación que nos ha explotado y ultrajado. (3).

Por esta razón al teatro chicano no se le puede negar su importancia, pese a quienes lo han criticado, el teatro ha sobrevivido, y seguramente sobrevivirá.

A través de este medio de expresión tan eficiente, -- utilizado en todos los tiempos, el pueblo chicano ha podido -- decirle al mundo: de sus alegrías y sus tristezas, de sus logros y sus objetivos. Gracias al teatro y a su toma de conciencia, los chicanos han podido protestar y exigir lo que históricamente les corresponde. Han dejado de ser un pueblo sin voz, -- desde el primer instante en que decidieron tomar al teatro como instrumento de cambio.

El Teatro Chicano se nutre de las raíces culturales de sus antepasados y va sembrando semillas de liberación por -- todos los rumbos donde cruza, se propone cosechar en el futuro la victoria para "la raza". Se nutre también de su problemática diaria muestra en escena los problemas inmediatos de su realidad.

Todos sus personajes son arquetipos, por esta razón -- siempre vemos aparecer en el escenario al soldado, campesino, --

patrón, esquirol, obrero, pachuco, etc.

La organización TENAZ, se ha fijado como meta, crear "una alternativa humana y revolucionaria del teatro comercial y de los medios masivos". (4).

El teatro para el chicano, es un arma ideológica la cual trasciende muchísimo más allá de lo meramente estético:

Como última observación, es importante subrayar que los modos expresivos del teatro chicano son una rama desgajada del árbol de nuestra tradición. Vemos a los chicanos redescubrir un lenguaje que perteneció a la carpa, un modo de comportamiento escénico, una dramaturgia eficaz, de acabado tosco y sencillo, que habría encantado a Brech. (5).

Cuando nos preguntamos ¿Cómo es este teatro? es inevitable citar las palabras de Valdez: "... el teatro es bello, rascuahi, humano, cósmico, profundo, amplio, trágico, cómico como la vida de la Raza". (6).

Algunos críticos han opinado al respecto muy superficialmente al decir que el teatro chicano, es simple, sin atractivo y hasta vulgar; el error de este tipo de juicios se debe a que lo comparan y juzgan dentro de los viejos moldes del teatro tradicional. Lo sencillo, económico y concreto de este teatro, no debe de verse como resultado de un descuido; sino como algo que responde a un propósito deliberado:

El carácter distintivo del teatro chicano radica en que parece "carente de arte". No se intenta crear una escenografía una atmósfera o un personaje, por ejemplo: Valdez emplea máscaras de calavera para crear la ilusión de temporalidad, todas ellas son idénticas, sólo la acción, el vestuario y las voces marcan las diferencias entre los personajes. El resultado final es una suerte de teatro estilizado que se asemeja al Kabuki japonés o a las obras griegas en las que también se emplean máscaras. (7).

El teatro para el pueblo chicano se ha convertido en un medio de expresión fundamental, y en una fuente generadora de conciencia.

AREAS DE INVESTIGACION

Tres areas de investigación fueron utilizadas para la realización de este trabajo.

LA PRIMERA: Incluyo una observación a tres de sus principales actos, producidos y publicados.

LA SEGUNDA: Me basé en experiencias personales, obtenidas en frecuentes visitas a los Estados Unidos de N.A.-

LA TERCERA: Consistió en presenciar obras de teatro chicano- y además entrevistar a los señores Luis Valdez, - (creador del teatro campesino) y a Félix Alvarez, (éste último, considerado por muchos de sus compañeros como uno de los mejores actores chicanos), ambas entrevistas las incluyo íntegras. Para completar dicha investigación, conversé con algunos de los integrantes de los grupos participantes - durante el décimo Festival de Teatro Chicano, celebrado en Santa Bárbara California, del 16 al - 24 de julio de 1979, al que asistí como observador.

LUIS MIGUEL VALDEZ

Fundador del teatro campesino. Nace en el seno de una familia de trabajadores agrícolas, el año de 1940 en el Valle de San Joaquín, California.

Su educación fue discontinua, debido a que su familia tenía que trasladarse con frecuencia a distintas ciudades en tiempos de cosecha. Sin embargo Valdez, siguió venciendo obstáculos y logró terminar la preparatoria, ganó además una beca para seguir estudiando en Sun State College, California. Estudió biología durante dos años, pero su vocación de dramaturgo se impuso, y decidió dejar esta carrera para dedicarse por completo al estudio del arte dramático.

Durante su segundo año en la Universidad, Valdez escribió una obra teatral con el título de El Ratero y gana otra beca. Esto lo estimula bastante, le da seguridad, fortalece su vocación de dramaturgo y decide entonces, hacer un paréntesis de dos años para escribir otra obra, La cabeza reducida de Pancho Villa, la cual fue puesta en escena por la Universidad de San José, Cal. teniendo un éxito escaso.

Corre el año de 1964 y Luis Valdez se encuentra en San Francisco California, ahí conoce al grupo San Francisco Mime Troupe, y entusiasmado por el trabajo de éste, decide integrarse a él. Tiempo después diría: "...Cuando yo descubrí este grupo, me imaginé que si algún tipo de teatro podría interesar al campesino, sería este. Porque era al aire libre, vivo, directo, ágil". (8).

Luis Miguel Valdez, siempre había tenido la intención de regresar a su pueblo natal para hacer teatro, y es así como ocho meses después de haber estado estudiando y practicando la técnica de la Comedia del Arte, estalla la huelga de campesinos en Delano California, 1965, una fecha importante para el pueblo chicano,

Las condiciones no podían ser más favorables para la-

creatividad de este hombre, quien decidido llega a Delano para empezar a formar con gente del campo, una pequeña e improvisada compañía de teatro, que más tarde conoceríamos con el nombre Teatro Campesino.

LOS ACTOS

Lo más representativo del teatro chicano sin duda, --- son los actos, estos nacieron, como dijo César Chávez: Hambrientos de realidad. (9).

A manera de antecedente, puede decirse que los actos -- no son algo nuevo, ni tampoco exclusivamente chicano. Este tipo de estructura dramática, ya había sido utilizada con anterioridad por otros grupos como son: The San Francisco Mime Troupe -- fundado en San Francisco, California el año de 1962 por Ronnie -- Davis, The Bread and Puppet Theatre dirigido por Peter Schucman -- en 1963, y otros. Estos teatros de guerrilla, "retoman antiguas -- formas de los espectáculos populares como la Comedia del Arte, -- el guiñol, los desfiles conmemorativos e incluso el teatro de -- carpa" (10).

La diferencia del "acto chicano" con el acto utiliza-- do por aquellos grupos radicales, consiste en que éste utiliza únicamente las experiencias propias de la raza:

Todo lo que forma parte de la vida cotidiana de los -- huelguistas se convierte en material para los actos. -- La realidad de los huelguistas es dramática y los --- actos solamente reflejan esa realidad. Los actores, -- que son los huelguistas, se representan a sí mismos, -- improvisado el diálogo que en la vida cotidiana sostie-- nen con los esquirols:

Hermanos, compañeros, sálganse de esos files.
Tenemos comida y trabajo para ustedes afuera de la --- huelga.
Esquirol ten vergüenza.
Unidos Venceremos.
Sal de ahí verijón. (11).

Otra de sus características importantes, es la de ser-- bilingüe, la supuesta incomprensión que pueda existir de un -- idioma a otro es mínima, ya que por lo general se conoce muy -- bien la jerga utilizada en ambos idiomas. En el mejor de los -- casos los actores van traduciendo sus líneas simultáneamente, --

además los intérpretes usan letreros en español colgados a su cuello con el nombre del personaje que caracterizan o el símbolo social que representa. Este recurso, a simple vista, puede parecer muy obvio; pero hay que reconocer que aclara la concepción de la escena.

Dentro de sus interpretaciones no se incluyen solamente a personajes humanos; sino que también personifican a la muerte, y a las estaciones del año.

Otro de los recursos utilizados por este tipo de teatro son las canciones que se interpretan antes, durante y después del acto, la mayoría de las veces en español.

Esta especie de rompimiento con las canciones aplica de cierta manera el distanciamiento Brechtiano.

Los "actos" chicanos tienen una duración de diez a veinte minutos, cada uno de estos actos, es propiamente una obra en sí.

Como resultado de una constante experimentación y de la práctica intensa durante años el acto chicano logró desarrollar su propia estructura. Se transformó en algo muy teatral. Breve, ágil y de contenido valioso.

OBJETIVOS DEL ACTO

Los objetivos más esenciales y constantes en el acto-chicano se enumeran a continuación:

1. Inspirar al público a la acción social.
2. Iluminar puntos específicos sobre problemas sociales.
3. Satirizar a la oposición.
4. Expresar lo que está sintiendo la gente.

Estas son líneas guías que se han establecido para el acto. El énfasis mayor que ponemos en el acto es una visión social, opuesta al artista individualista, o visión del escritor. Los actos no se escriben; son -- creados colectivamente por medio de la improvisación de un grupo. La realidad reflejada en un acto corresponde a una realidad social, sea que pertenezca a campesinos, a "vatos locos" y no a proyecciones trastornadas psicológicamente. Don Sotaco, Don Coyote, Johnny el Pachuco, Juan Raza, Jorge el Chingón, La Chicana-- son todos arquetipos del grupo, que han aparecido en el acto.

La utilidad del acto se extendió más allá de la huelga hasta el movimiento chicano, porque los chicanos en general queremos identificarnos como grupo. Los arquetipos teatrales simbolizan la unidad y la identidad deseadas por el grupo a través de héroes y heroínas chicanas. Así un personaje puede representar a toda la Raza entera, y el público responderá alegremente o no a sus triunfos o derrotas. Lo que puede parecer una sobresimplificación para un público no chicano es para el chicano una verdadera expresión de su estado social y por eso es su realidad. (12).

...Un teatro sin contacto con el público carece de sentido.

Bertolt Brecht.

OBSERVACIONES AL TEXTO:

LAS DOS CARAS DEL PATRON

TEMA:

La necesidad de los campesinos chicanos de organizarse para obtener mejores logros en la huelga de la Uva.

El enfrentamiento de dos fuerzas opuestas; una prepotente, la del patrón, y la otra impotente, la del chicano, donde esta fuerza renuncia a la posibilidad de subyugar a la fuerza opresora.

ANECDOTA:

Un campesino traído a los Estados Unidos desde México-- para sustituir al campesino chicano en huelga muestra su sumisión al prepotente patrón norteamericano. El patrón trata de convencer al campesino de las ventajas de ser pobre y no poseer nada, ya que el poseer cosas, como él, sólo causa problemas, dolor y gastos. El mexicano finge ignorancia e inocencia ante los argumentos del patrón. No contradice, sino todo lo contrario; apoya los argumentos que el patrón esgrime.

Debido a una ocurrencia del patrón el campesino se ve ante lo imaginado, lo inesperado. El campesino se convierte en el patrón por medio de un intercambio de máscaras, vestuario, -- nombre etc., El campesino adquiere al instante la personalidad de su amo como por efecto del mimetismo, no así el amo que sigue teniendo la conciencia de tal en ropas del campesino; mostrando una gradual angustia y sufrimiento mientras el campesino reproduce con él las mismas situaciones que vimos padecer al mexicano anteriormente, mostrándose así las dos caras una la del cerdo --

prepotente y la del cobarde de su interior. El patrón no es reconocido por su guarura Charly quien lo saca a empujones del escenario. Finalmente, el campesino decide terminar con la farsa devolviendo el disfraz al patrón y quedándose únicamente con algo con lo que sí podía quedarse: con el puro de su majestad-el amo.

Las características más importantes de los personajes en este acto son:

- CAMPESINO.- Humilde, sumiso, desamparado, desorganizado, conformista y a veces, capaz de reaccionar y luchar por lo que le pertenece, gracias a su trabajo.
- PATRON.- En ningún momento se sale de su rol; explota promete, finge, reprime y a veces parece humanizarse.
- CHARLY.- Es un ser manipulado, enajenado, convencido de su labor. De manera bastante obvia representa al ejército y a la policía. Se conduce y desplaza exactamente como un gorila, - está ampliamente entrenado para atacar en el momento preciso.

El estreno de este acto que fue el primero del Teatro Campesino se realizó durante la huelga de la Uva en Delano, California, el año de 1965.

En septiembre del mismo año, "seis mil campesinos" -- (13). Se pusieron en huelga. Como era de esperarse, los patrones iniciaron una ola de terror y amedrentamiento para que éstos volvieran a sus labores. Provocativamente, exhibían sus rifles por las ventanas de sus camionetas. Emplearon guardias armados hasta los dientes, y pasaban delante de los huelguistas con sus coches y camionetas haciendo un ruido infernal.

Todas las actividades trataban de debilitar el espíritu guerrero del campesino en huelga "con la mera evidencia de su poder". (14).

Algunos campesinos sin conciencia, abandonaron la huelga y salieron de Delano para ir a trabajar a otros lugares pero la mayoría sostuvo el movimiento y se quedó enfren--tándolo hasta sus últimas consecuencias.

Los esquirols contratados de Texas y México a Delano por los patrones empezaron a llegar.

Como resultado de esta difícil situación, y como respuesta a la misma nació: Las Dos Caras del Patrón. Surgió de una improvisación en la vieja casa rosa atrás de la oficina de la huelga en Delano. Tenía la intención de mostrar Las Dos Caras del Patrón. (15).

Por la vigencia del problema, este acto se represento en todos los lugares necesarios, unas veces con escenografía y otras en escenarios reales, en los mismos surcos, frente a los esquirols, para que tomaran conciencia y así se unieran al movimiento.

Cuando los personajes entraban a escena, los campesinos reaccionarios se identificaban a sí mismos con el chicano que se pone la máscara del patrón. Los letreros que llevaban los actores colgados de sus cuellos, con el nombre del personaje que representan, hacían más clara la situación y se comprendía mejor el problema, se lograba convercerlos. Así, el primer personaje que aparece en escena, es nada menos que el esquirol:

(Un campesino entra, con unas tijeras de podar vi--ñas).

CAMPESINO (Al público ¡Buenos días! Este es el rancho de mi patroncito y yo he venido aquí a cortar uvas. Mi patroncito me trajo desde México, aquí a California -- ¡la tierra del sol y del dinero ! Más sol que dine-

ro. Pero mejor me pongo a trabajar porque a mi patrón no le gusta que hable yo con extraños. (se oye un ruido atrás del escenario).

¡Ay, aquí viene en su carruaje! es mejor que me ponga a jalar. (Se pone a podar). (El patrón entra, llevando una máscara amarilla de cochino. El maneja un carro grande imaginario, haciendo mucho ruido de motor)

El temor del campesino es evidente, ante la presencia de su patrón quien se hace acompañar de un gorila llamado CHARLY, símbolo de la represión.

La máscara de cerdo color amarillo que trae puesta el patrón, provoca en el público una respuesta de satisfacción ya que al chicano, le provoca una repulsión comparable a la que se puede sentir hacia los cerdos y el comportamiento de este parece ser de un ser carente de sentimientos humanos.

PATRON.- ¡Good Morning!.

CAMPESINO.- Buenos días patrón. (Con su sombrero en la mano).

PATRON.- ¿Trabajando duro, boy?

CAMPESINO.- ¡Oh, sí patrón! ¡Muy duro!.

PATRON.- Oh, pero puedes trabajar más duro, boy. (El Trabaja más duro) ¡Duro!, (Trabaja más rápido) ¡Duro! (Trabaja rápido hasta que cae) ¡Duro!.

CAMPESINO.- ¡Ay, pero estoy re'cansado, patrón!.

(El patrón mira alrededor del escenario las filas imaginarias de viñas, el campesino sigue con la cabeza los movimientos del patrón).

Jamás serán suficientes para el patrón los esfuerzos del campesino en su trabajo, siempre querrá exprimirle hasta el máximo de su capacidad, es el eterno capataz inagotable en sus exigencias.

PATRON.- ¿Cómo es que estás cortando todos los alambres en vez de las viñas, boy? (El campesino se encoge de hombros, indefenso) Mira, déjame enseñarte algo. Corta esa viña aquí (La señala) -- Ahora, ésta. (El campesino casi corta el dedo extendido del patrón) ¡Eh!.

CAMPESINO.- (Salta atrás) ¡Ay!.

La constante exigencia del patrón en el trabajo, hace que el campesino sienta un profundo deseo, aunque inconciente de rebanarle los dedos a este, con las tijeras para podar las viñas.

Esta reacción del campesino, que es en cierto grado - un resultado del instinto de conservación, nos muestra por vez primera que el campesino sí es capaz de reaccionar en contra de ese símbolo de poder, aunque después de su acción se aparte temeroso y conciente de que lo que ha hecho, tendrá que -- ser irrevocablemente castigado. Sin embargo, el patrón al --- ver el miedo del campesino disfruta de su superioridad y hace gala de una magnimidad hipócrita.

PATRON.- ¿Me tienes miedo, boy? (El campesino afirma y hace un gruñido significando el sí) ¿Qué, muchacho? ¡Tú no debes temerme! Yo amo a mis mexicanos. ¿Tú eres de los nuevos, verdad? Vinis te de...

CAMPESINO.- México, señor.

PATRON.- ¿Gozaste del viaje en camión, boy? (El campesino no mueve la cabeza indicando que no).
¿Qué?

CAMPESINO.- ¡Me encantó, señor!.

PATRON.- Por supuesto que te gustó. ¡A todos mis mexicanos les encanta subirse a mis camiones! ¡Ah, - de sólo imaginármelos en las carreteras, no ha

ce sentir tan bien! su sombrero en la mano, el pelo volando al viento, brindando como niños. ¡Si señor! seguro que amo mucho a mis mexicanos.

La mentalidad del patrón no permite pensar que el campesino pueda disentir de lo que él piensa que es benéfico para el campesino mismo y habla de los mexicanos como algo que le pertenece bajo un falso afecto. El patrón idealiza al mexicano reduciendolo a la capacidad de un niño. Es éste un patrón que muestra por un momento su parte amable, su parte-humanitaria donde se permite aceptar a sus semejantes. Parece un parlamento sincero. Como si se nos dijera que aún los patrones tienen momentos de reflexión como cualquier ser humano. Sin embargo el momento se ve interrumpido con una toma de la realidad y el patrón vuelve a ser el cerdo que ha sido siempre y sobreviene el rechazo violento de aquel ser que momentos antes había idealizado. Mostrándonos así dos caras de su perfil.

CAMPESINO.- Oh, patrón (Pone sus brazos al rededor del patrón).

PATRON.- (Lo avienta fuerte) Los amo pero a diez metros de mi, boy. No hay ningún rancharo por este valle que los quiera tanto como yo. Algunos prefieren filipinos, otros árabes, pero yo prefiero a mis mexicanos. Es por eso que he venido aquí al campo a visitarte. ¡Yo soy un hombre importante, boy! Banco de América, Universidad de California, Cadenas de Supermercados, en todo eso tengo mis manos puestas. Pero mira, quién lo creería, ni siquiera traigo limpios los zapatos.

CAMPESINO.- ¡Oh, patrón, yo se los limpio! (Se agacha --

a limpiar los zapatos del patrón).

PATRON.- Ni lo pienses, regresa a trabajar. ¡Levántate, -
muchacho, Levántate he dicho! (El campesino in-
siste en limpiar los zapatos). Vamos, para, ---
¡Para! (Charly "La Jura" o "Golpeador" entra --
como un gorila. Inmediatamente salta sobre el -
campesino). ¡Charly! ¡Charly!. Está bien, boy.-
¡Este es sólo uno de mis mexicanos! Y sólo tra-
taba de limpiarme los zapatos.

CHARLY.- ¿Estás seguro?

PATRON.- ¡Por supuesto! Ahora regresa a la carretera y -
vigila a los organizadores del sindicato.

Aquí hace su aparición el elemento represivo, viejo -
recurso utilizado por el poder para someter a quien se atreva a
rebelarse. Irónicamente ahora Charly, accionó sin la orden espe-
cífica del patrón, haciendo evidente la predisposición de esta-
fuerza represiva en contra del chicano.

(Charly sale como un gorila. El campesino está-
afuera, a un lado temblando de miedo). (Al cam-

PATRON.- pesino) ¿Le tienes miedo, verdad muchacho? Bien,
déjame decirte algo: no debes de temerle mien--
tras estés conmigo comprendes?
Lo contraté para que controlara a esos revolto-
sos huelguistas. ¿Has oído hablar de eso, hijo?
¿Sabes lo que es una huelga, o César Chávez?

CAMPESINO.- ¡Oh, sí patrón!

PATRON.- ¿Qué?

CAMPESINO.- ¡Oh no, señor! ¡Es comunista! Y la huelga es -
puro pedo. Bola de colorados, arrastrados, hue-

vones; ¡No trabajan porque no quieren!.

PATRON. _ ¡Muy bien, hijo! ¡Busca! (Le hace para que ataquero como perro).

CAMPESINO.- (Posesionado) ¡Desgraciados! ¡mendigos huevones!.

PATRON.- ¡Mucho bueno, muchacho! (El patrón se agacha de lado, el campesino le da un beso en la cola. El patrón se endereza triunfante).

El poder y la autoridad del patrón encuentran en el servilismo y la sumisión del campesino la respuesta ideal. El campesino se transforma ante la sola amenaza de enojo del patrón en un perro fiel y agradecido. El campesino pierde el control y la conciencia de sí mismo para obedecer a los intereses del patrón que le hace renegar de los de su misma condición. Al negar que está enterado del problema en que están sus hermanos de sangre y de desgracia. Y para colmo de esta vergonzosa sumisión, el campesino besa la parta más repulsiva de aquel ser asqueroso. Y se deja como resultado la innegable supremacía del patrón.

PATRON.- ¡Orale! Estás muy bien, Pancho.

CAMPESINO.- (Sonriendo) Pedro.

PATRON.- Por supuesto que eres Pedro. ¡Caray, que bien te va aquí!.

CAMPESINO.- ¿A mí?.

PATRON.- ¡Exacto! Tú no tienes ninguno de mis problemas, te digo, impuestos, Seguro Social, apoyo a programas de ayuda social. Tu no tienes que apurrarte por nada de esto. Como la vivienda: ¿A poco no te dejo vivir en mis campos de trabajo en una simpática cabaña, sin pagar renta y con

aire acondicionado?

Una vez que la buena fe del campesino está en manos - del patrón, lo que éste diga estará revestido por el más descarado sinismo. Y enumerará los beneficios con que su generosidad alivia las necesidades apremiantes del campesino y éste, el campesino, inicia lo que será su última pálida serie de objeciones de una manera cómica, que nos muestra que el campesino - se ha adaptado a este tipo de falsa interrelación con el patrón.

CAMPESINO.- Sí señor, ayer se cayó la puerta.

PATRON.- ¿Qué?.

CAMPESINO.- Que ayer se cayó una puerta. Y los excusados... ¡Ay señor, fuchi! (Se pone los dedos en la nariz).

PATRON.- ¡Bueno! Claro que no es tan fácil, es como -- cuando yo voy de día de campo a las montañas. ¡Unas vacaciones gratis!.

CAMPESINO.- ¿Vacaciones?

PATRON.- ¡Gratis!.

CAMPESINO.- Qué bueno. ¡Gracias patrón!.

PATRON.- Ni lo menciones. ¿Entonces, cuánto pagas por la casa, boy?.

CAMPESINO.- ¡Nada! (Pronuncia na-da).

PATRON.- ¡Nada, correcto! ¿Ahora vamos a ver lo del -- transporte? ¿A poco no te dejan ir gratis en mis camiones .De la cabaña al campo y del campo

a tu casa?.

CAMPESINO.- ¡Sí, señor!.

PATRON.- ¿Y cuánto pagas por el transporte, muchacho?.

CAMPESINO.- ¡Nada!.

PATRON.- (Junto con el campesino) ¡Nada! ¿Y sobre la co
mida? ¿Cuéntame lo que comes?.

CAMPESINO.- Tortillas y frijoles con chile.

PATRON.- Tortillas y frijoles. ¿Cuánto valen las torti-
llas y los frijoles, boy?.

CAMPESINO.- (Juntos) ¡Na-da !.

PATRON.- ¡Okey! ¿Entonces, tú no tienes NADA de que que
jarte?.

CAMPESINO.- ¿Nada?.

PATRON.- ¡Exacto! ¡Te va muy bien aquí! Ahora mírame:--
Ellos dicen que soy avaro, que soy rico. Bueno,
déjame decirte, boy, yo tengo problemas. No --
hay casa gratis para mí, Pancho. Tengo que pa-
gar por todo lo que poseo. ¿Ves ese carro? - -
¿Cuánto piensas que vale un Lincoln Continen-
tal como ése? ¡Al contado! ¡Doce mil dólares!,
muchacho! ¿Has Hecho alguna vez un cheque por-
doce mil dólares?.

CAMPESINO.- No señor.

PATRON.- Pues déjame decirte boy. Duele, duele aquí (-
se toca la bolsa del pantalón (y ¿Para qué me
sirve? yo no necesito un carro como ese, po--

dría tirarlo si quisiera.

CAMPESINO.- Yo me lo llevo patrón.

PATRON.- Quita tus grasientas manos de ahí. Fijate ¿Ves aquella casa? yo no tengo ninguna cabaña con aire acondicionado gratis. No señor, ¿ves esa casa estilo L. B. J allá arriba boy? ¿Cuánto crees que cuesta una casa como esa junto con el cerro? ¡Trescientos cincuenta mil dólares, boy !.

CAMPESINO.- Esos son muchos frijoles patrón.

PATRON.- Y tú me lo dices, oh yea, y fíjate boy, tú lavés saliendo, de mi casa a mi patio y de mi piscina, la rubia con el biquini.

CAMPESINO.- ¿Cuál biquini?.

PATRON.- Bueno está chiquito pero ahí está, no lo voy-- a saber yo ¡me costó cinco mil dólares! y todos los fines de semana ella quiere hacer, viajes a Los Angeles, San Fco. Chicago, New York. Esa mujer me lastima boy, todo cuesta dinero, tú no tener problemas como esos, muchacho. Por eso tú tener tanta suerte, yo lo único que tengo es la mujer, la casa, el cerro, la tierra (emotivo). Esos bastardos dicen que yo no sé lo que es el trabajo duro, que yo exploto a mis trabajadores, pero mira todos esos viñedos ¿Quién diablos crees que los plantó con sus propias manos? Trabajando desde la salida del sol hasta muy noche con la sangre entre los dedos, trabajando en el calor, en el frío, en la niebla y en el granizo? (El campesino ha estado --

brincando tratando de contestarle).

CAMPESINO.- Usted patrón.

PATRON.- No, mi abuelo se rompió la madre trabajando-- en estos campos, pero yo lo heredé y ahora to do es mío.

CAMPESINO.- Usted sí que trabaja duro.

PATRON.- ¡Pancho!

CAMPESINO.- Pedro.

PATRON.- Te voy a contar un secreto... Hay veces cuando estoy en mi oficina, pienso cuanto me gustaría ser mexicano.

CAMPESINO.- Usted patrón.

PATRON.- Un simple muchacho viajando en los camiones, volando por el viento, sintiendo toda esa libertad llegando a los campos, trabajando bajo la sombra de las verdes viñas, fumando un cigarro, con las manos entre la tierra húmeda, mirando las verdes montañas, bajo el cielo -- tan azul, viendo las blancas nubes pasar y -- oyendo cómo cantan los pajaritos.

Hasta aquí, hemos podido apreciar con lujo de detalles, las condiciones infrahumanas en las que subsiste el campesino, con lo indispensable apenas sólo para no morir de inanición y así dejar de generar más riquezas.

El patrón por su parte, siempre hipócrita y paternalista le enumera los enormes problemas y desventajas que implica tener dinero, casas, montañas, coches; mujeres, viñas--

etc. Le confiesa además, muy secretamente su deseo, el sueño-largamente acariciado "el de ser mexicano", y llevar una vida sencilla sin pretensiones de ninguna clase. Ser siempre un muchacho bueno y amante de la vida, de la libertad.

CAMPESINO.- Yo sí que la tengo suave.

PATRON.- Entonces, ¿Para qué quieres un sindicato boy?.

CAMPESINO.- Yo no quiero ningún sindicato.

PATRON.- Entonces, ¿Para qué quieres más dinero? .

CAMPESINO.- Yo no quiero.. ¡Yo si quiero más dinero!

PATRON.- Cállate el hocico muchacho. ¿Tu quieres mis -- problemas? ¿Es eso lo que quieres, después de todo lo que te expliqué? Escúchame muchacho: -- si yo tuviera el poder, si yo tuviera el poder ... Un momento, yo tengo el poder. (Se voltea hacia el campesino y lo asusta). Boy.

CAMPESINO.- Yo no hice nada patrón.

El patrón logra que el campesino renuncie a sus más -- apremiantes necesidades, y el patrón adquiere por arte del -- teatro un extraño poder.

Este párrafo a continuación, nos muestra paso a paso -- la transformación del esquirol en patrón. Vamos viendo de manera progresiva cómo el esquirol se convierte en un ser co- -- rrupto y como llega a ser más rapaz que el mismo patrón.

PATRON.- ¿Te gustaría ser el patroncito por un día?.

CAMPESINO.- ¿Quién, yo? oh no señor, yo no puedo hacer eso.

PATRON.- Cállate el hocico, dame acá, (toma su sombrero, sus tijeras y su letrero).

- CAMPESINO.- No patroncito, por favor señor, patroncito.
- PATRON.- (Se quita su letrero y se lo pone al campesino). Toma.
- CAMPESINO.- Pa-tron-ci-to (Leyendo el letrero).
- PATRON.- Ahora toma este puro. (El campesino toma el puro y el fuate) y ahora boy, pon la cara dura co mo si tú fueras el patrón.
- CAMPESINO.- Sí señor (estalla el látigo y se pega en un pie).
- PATRON.- ¡Andale boy! ¡Levanta la cabeza, saca el pecho! ¡Que se te vea muy macho, muy malo! (el campesino toma esa actitud). Has como si entraras a la oficina de un funcionario y le mentaras la madre.
- CAMPESINO.- Como de que no, sabe qué Mr. Nixon que se va mu cho a la... no se enoje señor policía si nomás-estaba vacilando.
- PATRON.- Muy bien boy, pero te falta algo, déjame ver... mira, toma mi abrigo.
- CAMPESINO.- Oh no, perdón yo no puedo, no puedo.
- PATRON.- Tómalo.
- CAMPESINO.- No señor.
- PATRON.- Andale.
- CAMPESINO.- Chale apesta re feo. (Los dos hacen el juego - del torero y el toro.).
- PATRON.- Aja, aja torito. (El campesino embiste y el patrón le pone el saco).

CAMPESINO.- Ay!

PATRON.- Oley!... Okey boy ahora déjame verte, todavía-
te falta algo, necesitas algo.

CAMPESINO.- A lo mejor unos pantalones nuevos.

PATRON.- (Repentinamente) un momento boy (se toca la --
máscara).

CAMPESINO.- Oh no, patroncito eso no.

El esquirol siente repugnancia al ponerse la máscara, pero finalmente cede. La máscara simboliza la careta univer--
sal en la que se esconden. Los seres humanos y con la que mu-
chas veces pierden su identidad.

Seguidamente se aprecia la radical transformación del
esquirol en patrón.

(El campesino esconde la cara. El patrón se qui-
ta la máscara. El campesino lo ve nuevamente y -
luego suelta una sonora carcajada.)

CAMPESINO._ Patroncito usted se parece a mí.

PATRON.- ¿Quieres decir que yo me parezco a un mexicano?.

CAMPESINO.- Sí señor. (El campesino se voltea para ponerse-
la máscara y el patrón se pone el sombrero, le-
trero, etc.).

PATRON.- Voy a ser uno de mis propios muchachos. (campe-
sino se voltea y ahora se para como el patrón).
(El patron con cierto temor pero como actuando)
Oh, muy bien, maravilloso.

A partir de aquí, concretamente se nota la transformación del esquirol en un ser irreconocible, una actitud que puede tomar cualquier falso líder, o cualquier hombre que no tenga una sólida convicción.

- CAMPESINO.- (Como si fuera el patrón) cállate el hocico y ponte a trabajar boy.
- PATRON.- Mucho mejor.
- CAMPESINO.- Te estoy diciendo que a trabajar. (Patea al patrón).
- PATRON.- Pero ¿Porqué me patellas?.
- CAMPESINO.- Porque me da la gana muchacho, ¿Me oíste muchacho? me está gustando tu nombre muchacho; te voy a poner muchacho, muchacho..
- PATRON.- Qué rápido aprende el condenado ¿Verdad?.
- CAMPESINO.- Que te calles el hocico boy.
- PATRON.- Que actorazo (al público) Es bueno ¿no?.
- CAMPESINO.- Ven para acá muchacho.
- PATRON.- (Con su idea de mexicano) Sí señor, yo pienso que...
- CAMPESINO.- No te pago para que pienses, te pago para que trabajes. ¿Ves ese carro? pos es mío.
- PATRON.- ¡Mi Lincoln Continental! Oh estás actuando claro.
- CAMPESINO.- Y la casa de la montaña también es mía.
- PATRON.- ¿La casa también?

CAMPESINO.- Toda mía.

PATRON.- (Más y más tenso). Qué bromista.

CAMPESINO.- Oh espera, respeto boy! (le quita el sombrero) -
¿La ves boy, la ves salir de mi casa hacia mi -
patio y de mi patio a mi piscina, la rubia con-
el biquini? Pues también ella es mía.

PATRON.- Pero esa es mi mujer.

CAMPESINO.- Mala suerte boy. ¿Ves estas tierras y todos - -
esos viñedos? son míos.

PATRON.- Un momento. La tierra, el carro, la casa, la --
montaña y todo. ¡Tu estar loco! ¿Dónde crees --
que voy a vivir yo?

CAMPESINO.- Yo tengo unas simpáticas cabañas aquí en el cam-
po, renta gratis, transporte gratis.

PATRON.- Estas loco, yo no puedo vivir en esas casas, tie-
nen ratas y cucarachas y los camiones no son se-
guros ¿quieres que me mate?

CAMPESINO.- Pos cómprate un carro.

PATRON.- ¿Con qué dinero? ¿Cuánto me pagas?.

CAMPESINO.- 85 centavos la hora.

PATRON.- Yo te pagaba uno veinticinco.

CAMPESINO.- Pero yo no son tan buey. Yo tengo problemas, ---
que te mantenga el gobierno.

PATRON.- Esto ya es demasiado, será mejor que me regreses
mis cosas. (Se quita el letrero y tira las tije-
ras). ¡Saben ustedes que ese cabrón de César Chá

vez tenía razón! uno no puede hacer este trabajo por menos de dos dólares la hora, no hoy-- creo que ya hemos ido demasiado lejos dame --- mis cosas.

CAMPESINO.- No me toques griser.

PATRON.- Ya basta muchacho.

CAMPESINO.- Suéltame griser. Charly...Charly... (entra --- Charly).

PATRON.- Escúchame Charly yo... (Charly empujando al patrón).

CHARLY.- ¡Quítate de mi camino Mex! (va hacia el campesino) ¡A sus órdenes jefe!.

CAMPESINO.- Este cabrón rojillo del sindicato me está dando problemas, me quiso robar mi casa, mi tierra, - mi rancho y hasta trató de violar a mi mujer.

CHARLY.- ¿Tú tocar mujer blanca hoy?.

PATRON.- ¡Charly, idiota, soy yo, tu patrón, Charly!.

CHARLY.- ¡Cállate!.

PATRON.- Charly soy yo.

CHARLY.- ¡Te voy a dar una buena calentadita, boy! (Lo-- agarra).

PATRON.- (Charly lo empieza a arrastrar). Charly espera, alguien, ayúdenme, auxilio! ¿Dónde están esos cabrones organizadores de la Unión? ¿Dónde está César Chávez? ¡Auxilio, huelga, huelga! (Charly lo arrastra afuera). ¡Charly, espera! ¡Nadie --

puede ayudarme! ¡Auxilio! ¿Dónde están esos -- cabrones del sindicato? ¿Dónde está César Chavez? ¡Help! ¡Huelga! (Charly saca fuera al patrón. El campesino se quita la máscara y se dirige al público).

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

Al final del último fragmento del texto, el campesino rechaza convertirse en un ser degradado como lo es su patrón. Comprende que su lugar está entre los trabajadores, al lado de los suyos, luchando como ellos por cambiar sus condiciones de vida; que es esa lucha lo que en última instancia le da sentido y valor a su existencia. Desecha todos los símbolos y los objetos que lo identifican con la clase dominante, excepto uno: el cigarro habano que su patrón le había entregado. Ello obedece a que el habano es quizás; entre los muchos bienes del patrón que han sido mencionados en el diálogo, el único cuya posesión no necesariamente entraña pertenencia a una determinada clase social. El cigarro en este caso, fumado por el campesino, significa que este sabe apreciar plenamente los placeres que de tarde en tarde la vida le ofrece y a los que, por los demás, tiene absoluto derecho. El cigarro le da asimismo ocasión de ostentarse ante sus compañeros no como -- uno que pretende hacerse pasar por lo que no es, sino como un hombre que, por medio de un ardid ingenioso y lleno de humor, -- logra apoderarse de un poco de lo mucho que el patrón le debe.

Así queda pues, demostrando una vez más, que nadie es superior a nadie; en este caso concreto que plantea el acto: no se le debe de temer al patrón.

Este uso de los letreros, máscaras, lugares imaginarios y reales, la manera clara y directa de decir las cosas, -

han hecho que el pueblo chicano se dé cuenta de que este es su verdadero teatro, un teatro concreto y en contacto directo con su realidad inmediata, he ahí la razón por lo que tiene un -- gran sentido para ellos.

OBSERVACIONES AL TEXTO:

LOS VENDIDOSTEMA:

La asimilación Cultural de los Chicanos en la sociedad Norteamericana.

ANÉCDOTA:

La secretaria de un gobernador llega a un bazar donde se venden hombres-máquina o "Mexicanos Usados", propiedad de un tal Sancho Honesto, quien en tiempos pasados fuera coyote (pasaba ilegales a los Estados Unidos).

Esta secretaria quien se hacer llamar Señorita Jiménez, y trabaja para la administración Reagan, busca un cierto tipo de mexicano para esta administración.

El desfile de modelos en existencia da principio, y Sancho Honesto va describiendo las características y ventajas de cada uno de los hombres-máquina, de acuerdo con las necesidades de la clientela. El primero en ser presentado es el campesino, quién es muy trabajador, económico y que además ama a sus patrones, pero es rechazado por no hablar inglés. El siguiente es el Pachuco, pero no es vendido tampoco, aunque habla inglés. El es ladrón de oficio, y la secretaria aclara que ya no quieren más ladrones en esta administración. El turno es para el revolucionario con tipo de super bandido, come carne de caballo cruda, bebe tequila, es sexy, romántico y económico. Aunque parece gustarle a la dama, no lo adquiere cuando se da cuenta de que el revolucionario es un artículo de importación. Por fin, hace su aparición el hombre-máquina tantas veces buscado: Responde al nombre de "ERIC GARCIA", es un tipo de clase media, bilingüe, Universitario, ambicioso, hace discursos, es patriota y tiene un precio de \$15,000 dólares, su -

único defecto de fábrica es que habla de huelga, de la Causa - en contra de los gringos. El acto llega a su fin cuando el mexicano-~~americano~~ se rebela en contra del sistema yanqui agitando a los demás compañeros del bazar. La secretaria al ver que el ~~mexico-americano~~ se ha convertido en un subversivo de peligro - se niega definitivamente a llevárselo, pero ya es demasiado -- tarde para hacer devoluciones, así que decide salir huyendo -- del bazar.

Los muñecos resultaron ser mexicanos, los cuales habían estado fingiendo ser robots, pero el que realmente sí era robot, fue nada menos que Sancho Honesto quien recibió su acei tadita. Todos los demás se repartieron los \$15,000 dólares.

Las características más importantes de los persona-- jes en este acto son:

SANCHO HONESTO.- Es explotador en potencia, capaz de vender a su propia gente, tomando en cuenta sus antecedentes de traficante de seres humanos.

SRITA. JIMENEZ.- Es una mujer completamente asimilada a la so ciedad norteamericana. Aunque su origen es - mexicano, insiste en hacerse llamar señorita Jiménez pronunciado su apellido con acento - anglosajón "MISS GIM-E- NEZ!"

CAMPESINO.- El hombre de campo olvidado, prototipo del - ciudadano que sólo es tomado en cuenta durante las elecciones y que la mayor parte del tiempo, por no decir que siempre, permanece- ignorado.

PACHUCO.- Víctima de una sociedad racista e injusta -- que, al marginarlo, lo obliga a delinquir pa ra poder subsistir. Su adición a la mariguana

no es más que una actitud escapista de --
su complejo de inferioridad largamente pa--
decido.

REVOLUCIONARIO.-

Es uno de tantos hombres cansado de las --
injusticias sociales, dispuesto a morir--
peleando aunque no siempre se tenga idea--
les, simplemente por el hecho de rebelar--
se contra la opresión.

MEXICO

AMERICANO.-

Este personaje es de los más asimilados --
al sistema yanqui, ya que toda su forma--
ción intelectual lo hace participar de al--
guna manera en la vida política del país.
Esta cierta rebeldía que lo caracteriza --
es causa en cierto grado del mismo nivel--
cultural que ha adquirido a través de la --
educación, razón por la cual tiene más --
conciencia social y conoce más sus raíces.
Es el personaje más ubicado dentro del --
contexto del acto.

Los Vendidos, fue estrenada durante la junta de las --
Boinas Cafés (Organización chicana que aboga por el empleo de--
medios físicos para la defensa de los derechos de la comunidad
chicana), en el parque de Elysian al este de Los Angeles Cal.,
el año de 1967. (16).

A partir de este acto, el teatro chicano empieza a --
buscar nuevos temas fuera del sector campesino. Así pues, se --
dirige al sector urbano, permaneciendo siempre dentro del con--
texto estrictamente chicano.

En este acto podemos captar inmediatamente cómo el --
teatro se va enredando en los problemas característicos de las

grandes urbes. Su número de espectadores, que no pasaba de algunos miles, se convierten de pronto en un auditorio de millones; su teatro empezaba a trascender, ya no interesaba sólo a chicanos, sino a los negros, filipinos, japoneses, irlandeses y todo aquel latinoamericano radicado en los Estados Unidos -- que el entenderlo se convertían automáticamente en simpatizante.

El lugar de acción de Los Vendidos ya no es el clásico campo agrícola, ahora la acción se da en un espacio cerrado, en un bazar mexicano (MEXICAN CURIO'S).

Es entonces cuando el Teatro Chicano inicia una profunda investigación acerca de los arquetipos chicanos más significativos, fáciles de identificar en cualquier momento y -- circunstancia. Es así como aparecen de pronto en la escena --- chicana personajes como el revolucionario, el Pachuco y el mexican-american, mejor conocido como "ciudades standar". Estos dos últimos personajes son urbanos.

El desarrollo del acto consiste en la demostración -- de los diferentes arquetipos de chicanos y sus habilidades, -- pero el objetivo mayor es el de resaltar la conducta equivocada del "chicano asimilado" que se niega así mismo, en la medida -- en que no acepta su verdadera herencia cultural que es tan rica, pero que sin embargo se aferra a una sociedad racista que siempre -- lo ha rechazado por ser el "prieto y feo", dentro de una sociedad blanca.

Esta crítica tan radical para los chicanos que se identificaron con el personaje llamado "Eric García" causó y sigue causando en ellos una reacción agresiva inmediata; se sentían, ofendidos, humillados, descubiertos, porque después de todo, -- aquel que se hace pasar por otro no es más que un impostor. -- Una anécdota de Luis Valdez, apoya lo antes dicho:

... Nosotros hemos representado al enemigo tantas veces que ellos vienen a nosotros. Una noche, un tipo -- apareció en el Centro Cultural, estaba tomado y tenía un cuchillo, me llamó y me dijo: ¿Por qué me insultas?

y yo le dije, "no es más que una parodia cerca de un-mexicano-americano vendido" y él me dijo, "bueno, pero yo no soy un vendido", bueno mierda, yo no dije, - que tu fueras él. Ese es su problema, no el mío, po--dría haber sido un problema en gran escala. (17).

El Teatro Chicano al tratar esos temas de mayor pro--fundidad, como el caso de "la asimilación", ya no encuentra - soluciones fácilmente como el del acto LAS DOS CARAS DEL PA--TRON en el cual solamente se les dice a los campesinos que la solución al problema es organizarse. Destruir una ideología - tan sólida; cambiar las mentes que han sido programadas para pensar de tal manera, al grado de llegar a creer que la cul--tura chicana es inferior, es toda una odisea que algún día se logrará seguramente.

Así que el acto LOS VENDIDOS, sólo expone el problema, más no da la solución. La definición de cada uno de los perso--najes en este acto, es muy limitada y en su mayor parte equí--voca, no obstante hay que ver que todos estos conceptos acerca del chicano son un resultado de la ideología operante, que siempre está presente en los medios masivos de comunicación, - para mantener eternamente la imagen deformada del pueblo chi--cano.

OBSERVACIONES AL TEXTO:

SOLDADO RASOTEMA:

El condicionamiento ideológico del chicano y su toma de conciencia. El chicano frente a la alternativa que le ofrece la guerra para triunfar en una sociedad blanca.

ANECDOTA:

El acto da principio con la presencia de la muerte -- que nos cuenta la historia de Johnny, quien se va a la guerra de Viet Nam. De esta manera la obra empieza a materializarse -- sobre la escena. Aunque sólo faltan 24 horas para que Johnny -- se vaya a la guerra, se ha puesto su uniforme militar para lucirlo en compañía de Cecilia en el baile que se celebrará en -- la casa de su amigo "El Sapo". Su madre bendice al cielo porque su hijo se marcha al campo de batalla. Johnny, va por Cecilia a su casa para invitarla a la cena de despedida que le -- ofrece su familia esa noche, durante el camino a casa de Cecilia reflexiona acerca del momento en que tendrá que despedirse de su madre, de su padre, y piensa en el futuro de su hermano menor deseando que sea alguien en la vida, que aproveche la oportunidad que tiene que ir a la escuela, aunque a él no le -- haya gustado estudiar reconoce que es bueno hacerlo. Piensa en la posibilidad de casarse con Cecilia y en la bola de chamacos que tendrían. Cruza por su mente el recuerdo de cuando la conoció y aunque reconoce que sus suegros nunca lo han aceptado, -- tal vez cambien de parecer cuando regrese del ejercito. Piensa en algunas escenas de su niñez, de su barrio y cree que definitivamente es lo mejor que puede hacer, irse a la guerra. Imagi

na su funeral con todos los honores militares.

El padre de Johnny, ha llegado un poco borracho y -- trae consigo algunas cervezas, está orgulloso de su hijo que -- es todo un hombre y muy macho. En ese momento recuerda una -- tarde de julio cuando Johnny, tenía ocho años de edad y le -- ayudaba a pisar en las viñas, pero la llegada de su hijo el -- menor, lo regresa a la realidad, el padre lo reprende y le di -- ce que solamente se la pasa de vago, piensa que con la edad -- que tiene, ya debería de estar trabajando, pero ni modo, la -- ley obliga a los menores para que estudien hasta los diez y -- seis años de edad.

Johnny, regresa con Cecilia, todos están contentos y se disponen a cenar. El hermano menor de Johnny, ha visto todas las atenciones que recibe su hermano y le gustaría estar en su lugar. Cecilia por su parte, ha estado pensando que le gustaría muchísimo que su boda con Johnny fuera al día siguiente. Durante la reunión, Johnny comunica a sus padres que se -- casará con Cecilia en cuanto regrese de Viet Nam. Cecilia y -- Johnny se retiran de la mesa porque van al baile, se irán en el coche de los padres de Cecilia, quienes al parecer ya aceptan más al futuro yerno, por el hecho de haber ingresado al -- Ejército Norteamericano.

La madre de Johnny cree ver a la muerte en el momento en que ha salido su hijo en compañía de su prometida, lo -- toma como un presagio, el marido trata de calmarla. Al día -- siguiente todos se encuentran en la estación de autobuses, la muerte sigue a Johnny por todas partes, ahora está en la ta--quilla vendiendo los boletos y anunciando las salidas de los autobuses. Cuando Johnny se acerca y compra un boleto, pre--siente a la muerte en el boleterero, pero no le da importancia -- y parte a su destino.

Johnny, escribe a su madre desde el campo de batalla y le cuenta los horrores de la guerra, le participa de su desagrado, de su rechazo a la violencia que lo han obligado a --

realizar. Le pide que informe a sus amigos del barrio, de la situación y que les evite que cometan el error de ir a pelear en aquellas tierras.

Finalmente, la muerte aparece de nuevo y nos habla de la muerte de Johnny, dando fecha y detalles de la misma. La muerte se acerca al cadaver del Soldado Raso, que yace sobre el piso del escenario. Con el casco puesto y el rifle de este al hombro, la muerte sale de escena arrastrando la bandera de los Estados Unidos de Norteamérica.

Las características más importantes de los personajes en este acto son:

MAMA.-

Humilde, sumisa, inofensiva. Es una mujer chapada a la antigua, es el clásico modelo de la mujer mexicana: toda abnegación; toda obediencia a su marido, primero muerta que rebelarse, pero a la vez es la más sensible, la única que de verdad presiente a la muerte, la que imparte buenos principios.

PAPA.-

Macho, bravucón, autoritario. Haciéndose respetar en su familia con insultos, al fin y al cabo es el jefe y quien la mantiene, él es el amo, el rey, con dinero o sin dinero hace siempre lo que quiere. Siempre se ha movido en un círculo vicioso, derrotista, mediocre. Sin embargo dentro de ese carácter hosco y explosivo, asoma el padre amoroso, orgulloso de su familia y de su patria, deseoso de que sus hijos sean alguien.

CECILIA.-

Una muchacha, cuya mayor pretensión en la

vida, es la de casarse y formar una familia numerosa, los hijos que Dios quiera darle serán bien recibidos. Y con respecto al marido que mejor si es un buen partido, ¿Un militar por ejemplo? alguien -- con reconocimiento social, y muchas posibilidades de ser un "héroe" de la guerra de Viet Nam. Esta enamorada de Johnny, -- sin duda es una joven en un avanzado proceso de asimilación.

LA MUERTE. -

Personaje principal de este acto, tiene diferentes funciones dentro del mismo, es el destino de los personajes, moviéndolos a su antojo, es el narrador de sus pensamientos y sus acciones. Es a la vez la -- conciencia, la que lo sabe todo.

HERMANO. -

Por su corta edad, no tiene objetivos concretos en la vida, y solamente reacciona por mero instinto, se conduce por imitación, quiere ser como sus mayores; pero -- quizá no sea más que un borracho como su padre y en el mejor de los casos será soldado raso como su hermano. El no le teme a la muerte, después de todo, la vida no vale nada.

Soldado Raso, aborda un problema humano: -- el de la gente que sin darse cuenta fomenta la salida de su hijo para la guerra, -- bien porque son pobres, bien porque encuentran guapo a su hijo con el uniforme, etc. Todos estos pequeños elementos forman un problema tan grande como el de la guerra de Viet Nam. Se trata de hacer que la gente tome conciencia. También el ritmo más tranquilo de Soldado Raso responde a ciertos cambios en el país y en el movimiento. Desde 1955, las voces se tornaron

más y más fuertes, los gritos se han am- -
pliado y durante estos dos últimos años el
ruido se ha hecho ensordecedor en este - -
país. (18).

Este holocausto inútil de los soldados chicanos que -
murieron en la guerra de Viet Nam, "héroes" que pelearon por-
una bandera que no era la suya, fue un fenómeno al que el pue-
blo chicano se había acostumbrado y que miraba como lo más --
natural: "luchar por la patria". Cuando lo vieron por prime--
ra vez representado en el teatro, aquello que habían aceptado
como normal, tan cotidiano, que nunca lo había cuestionado, -
se tornó de pronto diferente y nuevo.

Las escenas tan ágiles, los diálogos tan sencillos, -
hicieron que el chicano reaccionara, que iniciara una nueva -
forma de pensar al respecto. Este resultado tan efectivo, se-
debió sin duda al tratamiento del acto. Las condiciones así--
lo exigían:

Se procuró hallar una forma de presenta--
ción a través de la cual lo familiar se --
convirtiese en sorprendente y lo habitual-
en asombroso. Aquello con lo que nos halla-
bamos todos los días debía producir un - -
efecto peculiar, y muchas cosas que pare-
cían naturales debían ser reconocidas como
cosas artificiales. Como los procesos que -
había que presentar fueron convertidos en-
cosa extraña, perdieron tan sólo la fami--
liaridad con que los considera un enjuicia-
miento desprevenido e ingenioso. (19).

Al iniciarse la acción, uno como espectador empieza
a sentir una especie de alejamiento del problema expuesto, el
cual nos permite observar el fenómeno desde afuera y analizar
lo tal como es no como parece. todo este proceso es muy pare-
cido al distanciamiento del que nos habla Brecht. Es enton- -

ces cuando empezamos a descartar esa vieja forma de pensar a la que estábamos acostumbrados, mirábamos las cosas como nos habían enseñado a mirarlas nuestros antepasados, víctimas de una educación limitada y decadente.

Otro de los problemas que aclara este acto es el condicionamiento del chicano, la forma idealizada que tiene el soldado. Mira en el ejército su porvenir, su realización como ser humano, el reconocimiento social, el prestigio y la gloria:

JOHNNY: ... Ahora me quiero casar con ella, sus padres no me quieren, yo lo sé, me creen un vago. Tal vez cambien de opinión cuando regrese de VietNam. ¡Simón el veterano de guerra! A lo mejor me hieren en combate y regreso con un chingatal de medallas. Que pensarán de eso los vatos de por acá... (Escenas de barrio) Pinche barrio. Aquí he vivido toda mi vida. Ahora me voy a VietNam. -- Va a estar cabrón eh man, a lo mejor hasta me matan allá, si así es, me regresarán en una caja... cubierta con la bandera.. un funeral militar, como el que le hicieron a -- Pete Gómez. Todos llorando... (20).

El fragmento a continuación reafirma lo anotado en la cita anterior, pues tal parece que lo que más importaba --- para la juventud de ese tiempo, era pertenecer al ejército, y sobre todo participar en la guerra de VietNam, lo primero era lo primero:

PAPA: ¿ No quieres usar la troquita hijo?

JOHNNY: No gracias papá, ya traigo el carro de la -- Cecilia.

CECILIA: No es mío es de mi papá, nos lo prestaron-- para ir al baile.

PAPA: Parece que dejaste buena impresión hijo.

CECILIA: Muy buena, ellos dicen que desde que entró al servicio se hizo más responsable.

MUERTE: (Al Público) ¿Oyeron eso? Óngalo otra --- vez.

CECILIA: (Repite exactamente la misma frase). Muy buena, ellos dicen que desde que entró al servicio se hizo más responsable. (21).

El bilingüismo, una de las características del teatro chicano, alcanza en este acto un nuevo nivel creativo, cuando Johnny escribe a su madre habla en inglés y responde en español:

JOHNNY: Amá acá suceden muchas cosas que yo antes ignoraba no se si me es permitido contarse las. Pero voy a hacer la lucha... Ayer atá camos una Aldea, cerca de los cultivos de arroz, teníamos órdenes de matar a todos-- que porque eran comunistas "Viet Congs". -- Cuando entramos a la aldea mis compañeros empezaron a disparar... yo ví a uno matar a un viejo y una vieja. Mi sargento mató-- a un niño pequeño como de unos siete años de edad, después mató a su mamá y a una mujer que salía, había sangre por todas partes. No recuerdo que pasó después, pero mi sargento me ordenó que disparara y creo -- que lo hice, pero yo no quise venir para acá, dicen que lo tenemos que hacer para-- defender nuestra patria. (22).

Lo que importa realmente del acto es esta parte del contenido de la carta que Johnny escribe a su madre, donde la obra exige una toma de conciencia por parte del público.

Al enterarse el pueblo chicano de lo que realmente sucede en VietNam, a través de la carta, el pueblo, sobre to-

do los jóvenes, empezarían a pensar de manera muy diferente - acerca de la guerra, y esta tendría como consecuencia la desmistificación del soldado, la segunda parte de la carta dice:

JOHNNY:

Amá, la otra noche tuve un sueño, soñé...- que tomaba por asalto una de las huches... así les llamamos a las casas de los Vietnamitas, entré disparando mi M-1, porque-- sabía que la aldea estaba controlada por - comunistas, maté a tres luego, cuando los- ví, me di cuenta que era mi apá, el carnalillo y usted jefita. No sé cuanto más pueda aguantar en ese infierno. Por favor dí-- gale al "Sapo" y a todos los demás vatos-- del barrio cómo está la situación por acá, no los deje... (De pronto la muerte dispara sobre Johnny, éste cae y la mamá grita sin ver a Johnny), (23).

Algunos pensaron al ver este acto, que la solución- al problema era demasiado simple: NO VAYAS A LA GUERRA y asunto arreglado. Indiscutiblemente que esta solución de no ir a- la guerra, no iba a lograrse inmediatamente, pero si podía -- llegar a ser una de las posibles soluciones a largo plazo. Lo que no podría negarse, es que este acto cambió la forma de -- pensar del chicano, y eso ya es un logro. Un gran logro diría yo.

CAPITULO II

NOTAS

EL TEATRO CHICANO.

1.- Las citas 1 y 5 fueron tomadas de un programa de mano del festival de Teatro Chicano, celebrado en la ciudad de México en octubre de 1979. El texto de presentación para dicho evento, fue redactado por el dramaturgo mexicano Emilio Carballido.

- 2.- Gilberto López Rivas, Los Chicanos: una minoría nacional explotada, p. 13.
- 3.- David Maciel y Patricia Bueno. Aztlán: Historia contemporánea del Pueblo Chicano, p. 127.
- 4.- "El Manifiesto del Teatro Nacional de Aztlán", Cuaderno del Pueblo, -- p. 82
- 6.- Luis Valdez, "Notas on The Chicano Theatre", en Aztlán: Historia Contemporánea del Pueblo Chicano., - p., 201.
- 7.- Aztlán: Histt.Cont., p. 202.
- 8.- Beth Bagby, "El Teatro Campesino: interview with Luis -- Valdez"
- 9.- Cuadernos del Pueblo, p. 6

- 10.- Francoise Kourilsky, "Le Bread Puppet Theatre"
Teatro Político, p. XXI.
- 11.- Cuadernos del Pueblo, p. 6.
- 12.- IDEM, p. 6-7.
- 13.- IDEM, p. 28.
- 14.- IDEM, loc. cit.
- 15.- IDEM, loc. cit.
- 16.- IDEM, p. 44.
- 17.- James Santibañez, "El Teatro Campesino To--
day y El Teatro Urbano", -
en The Chicano: Mexican
American Voices, p. 145.
- 18.- IDEM, p. 13-14.
- 19.- Bertolt Brecht, La Política en el Teatro,
p. 51.
- 20.- IDEM, p. 67.
- 21.- IDEM, p. 75.
- 22.- IDEM, p. 79.
- 23.- IDEM, p. 80.

.....
CAPITULO III

OTROS GRUPOS

A raíz de la aparición del teatro campesino, se hizo más urgente la necesidad de este tipo de eventos. En todos --- los rincones de los Estados Unidos de Norteamérica se escuchó de pronto al unísono, un grito guerrero que clamaba justicia.- Era el grito de un pueblo que había tomado conciencia. El ruido de las multitudes que protestaban se tornó de pronto ensordecedor, las calles fueron invadidas por el teatro de "guerrilla" que iniciaba su mejor momento.

Todas las ciudades y comunidades por pequeñas que -- fueran organizaron su frente de lucha, querían contribuir a la causa.

Como en cualquier movimiento social alguien tiene que ser el pionero, al Teatro Campesino le había tocado ser punta-de lanza, semillero de más sesenta grupos; ninguno estaba de - más.

LOS TOPOS

Durante la década de los años sesentas hace su aparición en la escena chicana un grupo no menos importante que -- los ya existentes llamado Los Topos, actores del tercer mundo.

Aunque se iniciaron representando actos del Teatro-- Campesino muy pronto empezaron a crear su propio material dramático y un particular estilo de actuación, muy parecido al -- Vaudeville, combinándolo con música mexicana y algunos otros - elementos de acuerdo con las necesidades, dando como resulta-- do mayor espectacularidad a sus montajes.

A partir de 1972, se inician en la técnica de la improvisación y logran crear algunas obras de importancia como - La Jaula Humana, esta obra se ubica en tiempos de los aztecas; La Jaula representa un zoológico humano donde Moctezuma es el dueño absoluto de ese universo.

Los miembros de este grupo piensan que a través del teatro es muy importante que la gente se ría; pero lo que más interesa es que tome conciencia de la situación política y --- social.

TEATRO DE LOS NIÑOS

Fue fundado en 1969 en la ciudad de Pasadena California y lo dirige Viviana Aparicio Chamberlain.

La edad de sus integrantes fluctúa entre los 5 y 13-años. La mayoría de sus montajes son producciones propias:

Los hijos del Sol (Historia acerca de los mexicanos- y sus dioses),

Rancho San Pascual (Historia breve de Pasadena), El Cielo de los Gatos (Tragicomedia sobre la búsqueda del paraíso por los gatos del barrio) y Don Quijote (teatro de sombras).

Han realizado giras dentro y fuera de los Estados Uni

dos, incluyendo a México.

Teatro de los niños ha venido creando en los pequeños-espectadores chicanos un interés y gusto por el teatro, lo cual fortalece de alguna manera su educación tradicional.

Este grupo forma parte de una comunidad formada por padres e hijos llamada "Club Mexicano Bicultural".

TEATRO DE LOS BARRIOS

A partir de su fundación en 1970 el Teatro de los Barrios de Chicago Illinois ha actuado en diferentes festivales -- y en todos los espacios posibles del medio oeste.

Sus integrantes son actores, poetas, bailarines, músicos y algunos educadores.

Los temas tratados por este grupo reflejan las condiciones del chicano urbano. El chicano ve el teatro como una faceta importante de la vida para expresarse sobre lo que siente y quiere, piensa que el hombre antes de actuar políticamente debe ser motivado por su orgullo cultural, y sobre todo, por su dig--nidad. El piensa que: "Dentro de esta cultura existe una creciente conciencia de lo que significa ser chicano en una sociedad -- anglosajona". (1).

El teatro es para el chicano un resultado de la revolución cultural que se ha venido dando en los últimos años en to--dos los barrios de norteamérica; resulta un educador, cuando -- muestra en escena la realidad de los problemas chicanos.

TEATRO DE LA GENTE

Teatro de la Gente, fue creado el año de 1970, en la--ciudad de San José California bajo la dirección de Adrián Vargas. Ha realizado más de seis giras por los Estados Unidos de Norte--américa, llegando a México en dos ocasiones. Su repertorio incluye, en su mayoría, obras originales, también versiones li --

bres de obras latinoamericanas. Entre lo más reciente están - Flor y Canto (1974), ¡La Migra! (1974), Menudo (1975-77) La Cantata de Santa María Iquique (1976), El Hombre que se convirtió en perro (1978) y El Quetzal (1979).

TEATRO URBANO

Este grupo nace en San José California el año 1972- bajo la dirección de Daniel Valdez.

Teatro Urbano es importante porque fue el primer -- grupo chicano que trató los problemas de la ciudad, de ahí su nombre; el Teatro Campesino podía mostrar la vida del hombre- de campo, su ambiente, su cultura y hacerlo claramente, pero- acaso ¿Podía hablar de la comunidad urbana, en todos sus as- pectos, de todos sus problemas?.

Es el Teatro Urbano el grupo que empezó a mostrar - en la escena la otra cara de la realidad chicana, y es enton- ces cuando se habla del desempleo, la vivienda, la prostitu- ción, la salud, la educación etc. Todo fue empezar, pues a -- partir de entonces el teatro mantiene un contacto directo con su realidad.

TEATRO LIBERTAD

Teniendo como escenario la ciudad de Arizona y sien- do el año de 1975 un grupo de campesinos activistas, obreros- y estudiantes, después de haber realizado la improvisación de una pequeña parodia y, debido al éxito obtenido, deciden for- mar un frente teatral al que llamaron Teatro Libertad.

Su primera presentación ya como grupo se llevó a ca- bo en la Universidad de Arizona donde fueron muy bien acepta- dos por su trabajo escénico y su actividad política.

La característica de este grupo, que lo hace diferen-

te de los demás, es sin duda la constante preocupación por la politización del público sin descuidar, por supuesto, el de la diversión.

La Jefita es una adaptación muy particular de la obra La Madre de Bertolt Brecht la adaptación se realizó especialmente para el pueblo chicano, tiene un lenguaje sencillo y una dirección muy ágil a cargo de la señora Silvia Ríos.

La Jefita fue uno de los mejores trabajos presentados en el X Festival anual de Teatro Chicano 1979.

El enfoque que se le dio a esta obra fue: El despertar político de la mujer chicana y una mayor participación de esta en la sociedad.

Los montajes más representativos de este grupo son:

El Vasil de 76.

Los Pelados.

Los Cabrones.

La Jefita.

TEATRO 4

Con el nombre de Teatro Cuatro surge en la ciudad de Nueva York en el año de 1975 un grupo teatral que pronto logró la atención del público por la calidad de su trabajo.

En 1976 participó en el "VI Festival de Teatro Chicano de San Antonio Texas con la obra El niño que se convirtió en pueblo, adaptación libre de El Círculo de Tiza Caucasiáno de Bertolt Brecht. Este trabajo formó parte de la primera gira del grupo que incluyó Méxicc donde llegó hasta pequeños poblados y zonas rurales. Todo esto fue organizado por El Centro Libre de Experimentación Teatral y Artística (C L E T A). Posteriormente, con su primera obra de creación colectiva ¿Qué encontré en Nueva York? participan en el "VII Festival de Teatro Chicano" -- realizado en los Angeles, Cal. en 1977. Con esta misma obra, -- hace acto de presencia en el "II Festival del Nuevo Teatro " en -

Baltimore, Ma. en el "I Festival de Teatro popular Latinoamericano en Nueva York", seguidamente son invitados por Francia al "Festival Teatral de Nancy" ese mismo año. Allí logra despertar especial atención e identidad emotiva de los emigrantes africanos y españoles y la confirmación de que el alcance de su trabajo pasaba los límites del interés local y la barrera del idioma.

Durante el "X Festival de Teatro Chicano", organizado por (T E N A Z) Teatro Nacional de Aztlán, celebrado en Santa Bárbara, Cal. del 16 al 24 de junio de 1979, participan con la puesta en escena de la obra GIMME FIVE, de creación colectiva. GIMME FIVE, es una obra realista cuyo lugar de acción es en "Loisaida", este lugar es la parte de mayor concentración hispana del bajo Manhattan, en Nueva York. Es un trauma bien construida que se desarrolla en diferentes planos de la realidad.

A partir de investigaciones e improvisaciones en torno a sucesos de su propia realidad inmediata, los actores junto con el director Oscar Ciccone, y el autor del texto Alberto Adelach, fueron recopilando que más tarde fue utilizado de manera definitiva.

El grupo de teatro cuatro está integrado por 15 miembros de base en los pocos años de trabajo que llevan han realizado más de 13 montajes, la mayoría de creación colectiva:

Estos trabajadores del arte y la cultura aspiran a ser vehículo de comunicación, voz de problemas, plataforma política y defensa de los intereses latinoamericanos dentro de los Estados Unidos de Norteamérica, mostrando a través de un nuevo teatro forma y sustancia dramática de la vida terrible, de la esperanza y de la lucha, de los sueños, pesadillas y nostalgias del barrio en que se asienta la comunidad de la vida menuda e individual de los conflictos colectivos (2).

TEATRO DE AZTLÁN

El año de 1970 en la Universidad de Northridge, California, un grupo entusiasta de estudiantes decide formar un núcleo teatral con el nombre de Teatro de Aztlán.

En un principio hicieron círculos de estudio, pero muy pronto sintieron la necesidad de la práctica y empezaron a escribir sus propios actos. Al primero de éstos lo llamaron La Tierra cuyo tema era: La tierra arrebatada por los gringos a la raza, el segundo de estos aborda el problema de la educación. Muestra las experiencias por las que atraviesa un chicano en el sistema educativo norteamericano, desde la educación más elemental hasta la vocacional. Este trabajo aclara "la manera de como algunos de ellos son asimilados y más tarde, tratan de reafirmarse con su cultura". (3).

En el otoño del mismo año logran la dramatización del asesinato del periodista chicano Rubén Salazar. El fin de este montaje era mostrar de manera objetiva y concreta la brutalidad que la policía norteamericana descarga sobre la ciudadanía chicana, así como las injusticias cometidas por el sistema judicial aún vigente en el país.

Posteriormente empezaron a realizar montajes con actos escritos por otros grupos como el Teatro Campesino y llevaron a escena los actos, El Soldado Raso y Los Militantes entre otros.

El año de 1972 reinician su taller de creación literaria y escriben la obra La Casa de los Locos.

El grupo Aztlán ha llegado a la conclusión de que mientras exista la explotación del hombre por el hombre, la pobreza y el dolor en los barrios de América Latina, y en cualquier rincón del planeta, no podrán ni seguiran haciendo teatro sólo para divertir al pueblo, aunque este sea uno de los cometidos del mismo: piensan que pueden darle a la gente algo más que diversión, algo que pueda estimularlos al cambio, a prosperar, algo que pueda liberarlos de los aspectos negativos que les ro-

dean. Para cumplir con esa tarea tuvieron que exigirse una-
excelencia técnica bajo la consigna de que el teatro no se-
hace con el puro corazón, "Vamos a tener que trabajar, con-
centrarnos en nuestro arte y tratar de convertirnos en los -
actores que nuestro cuerpo y mente nos permitan". (4).

TEATRO DE LA ESPERANZA

Con el entusiasmo de seis estudiantes universitarios y la dirección del señor Jorge Huerta, se decide formar un taller de teatro el cual daría más tarde como fruto, el nacimiento del grupo teatral llamado "Teatro de la Esperanza", quedando formalmente constituido el año de 1971.

Fue tan rápida la difusión de su trabajo que pronto empezaron a recibir invitaciones de otras comunidades para presentarse, demostrando así que el sector universitario no era indiferente al problema chicano.

La primera presentación de más importancia la tuvieron en el -- "Primer Festival de Teatro Latinoamericano" celebrado en San Francisco California, 1972, donde junto con el grupo "Teatro Campesino" representaron a los Estados Unidos.

Este grupo, al igual que la mayoría de los demás grupos chicanos, escribe sus propias obras, destacando entre estas HIJOS, con la cual participaron en el "Décimo Festival de Teatro Chicano 1979".

El Teatro de la Esperanza. Se autodefine así: "... Nuestro teatro es lo que todo teatro debería ser: tosco pero vital, inacabado pero --- exitante, chistoso y divertido pero provocativo". (5)



1.- Don Coyote y Don Sotaco, Pesonajes, arquetipos del Teatro Chicano.



2.- LAS DOS CARAS DEL PATRON



3.- BOLDADO RASO

Fotos: George Ballis y Adrián Vargas. Reproducción: Jose Luis Serrato.



4.- CORRIDO DE GABINO BARRERA



5.- CORRIDO DE LA RAFAILITA



6.- LOS VENDIDOS, Grupo Aztlán.



7.- LOS VENDIDOS, Grupo Teatro Campesino.



8.- NO SACO NADA DE LA ESCUELA



9.- VIETNAM CAMPESINO



10.- Una escena típica del Teatro de Guerrilla.



11.- El Uso Característico de Máscaras y Carteles.

CAPITULO IIINOTASOTROS GRUPOS

- 1.- Chicano Theatre Two, p. 8
- 2.- Gracias a una charla que realicé con el grupo 4, obtuve esta información. Algunos otros datos se tomaron del -- programa de mano de la obra teatral Gimme Five, cuyo -- texto de presentación fue redactado por el dramaturgo-- mexicano, Emilio Carballido.
- 3.- Chicano Theatre Two. p. 6.
- 4.- IBID, p. 7
- 5.- IDEM, p. 15.

CAPITULO IV

ENTREVISTAS

Tuve la oportunidad de entrevistar a dos personalidades dentro del Teatro Chicano, las cuales estuvieron presentes durante el décimo festival teatral chicano, celebrado en Santa Bárbara California del 16 al 24 de junio de 1979. Ellos fueron: Luis Valdez, creador del teatro campesino y Félix Alvarez ex colaborador de Valdez. A continuación transcribo sus palabras.

PREGUNTA: ¿Qué significa la palabra chicano?.

RESPUESTA: Pues... es el modo de como nos identificamos aquí nosotros, los mexicanos que vivimos - - aquí en los Estados Unidos, yo sé que hay diferencias en opinión acerca del origen de la palabra, lo que preferimos decir nosotros es que, la palabra chicano pues... es una forma de decir Mechicano, es una forma corta, que se refiere a nuestros orígenes indígenas, a nuestros orígenes autóctonos en este continente... la palabra chicano invoca una identidad nueva para nosotros, que contiene orgullo, que contiene la fuerza del pueblo y la utilizamos como bandera para poder vivir con dignidad en este país.

PREGUNTA: Muchos dicen ser chicanos, sentirse chicanos, estar con los chicanos, hacer algo por los chicanos, estar en contra de los chicanos, - en fin, todo mundo habla del chicano, pero nadie lo define de manera concreta, ¿tú qué dices?.

RESPUESTA: Pues... el chicano yo creo que representa --

aquél, o aquélla tal vez porque también hay -
 chicanas, es aquella persona que ha tomado --
 control de su propia vida, lleva como sentido
 de conciencia social, lleva el aspecto fami--
 liar en el concepto, lleva, un sentido de es-
 peranza hacia el futuro de trabajar juntos, y
 de tratar de educarnos y de avanzar juntos, e-
 así que el chicano es aquél que ya despertó -
 despertó de un pasado donde nuestra gente -
 pues, no hacía nada y... nos aguantábamos mu-
 chas patadas, pero ahora el chicano ya no ---
 quiere aguantar, lo que quiere es ayudarse --
 así mismo, ayudar a su pueblo y participar en
 esta sociedad, porque, no queremos ser los --
 tontos de este país, sino que somos seres hu-
 manos con toda nuestra humanidad, y queremos
 vivir como humanos.

PREGUNTA: ¿Cómo es, o cómo defines tú, la idiosincracia
 chicana?.

RESPUESTA: Yo creo que parte de una forma de hablar, so-
 mos bilingües, y llevamos en sí, un entendi--
 miento de lo que es el inglés, poder manejar-
 el inglés, poder manejar el español, y... las
 idiosincracias pues, tienen que ver con un en-
 tendimiento de cómo es que funciona este país
 ... la raza pues, ya tiene sus trescientos --
 años en esta parte del mundo. Nosotros no ve-
 nimos a los Estados Unidos como vinieron - -
 otras gentes; sino que los Estados Unidos vi-
 no a nosotros, y en estos tiempos, especial--
 mente cuando toda esta parte que era México -
 se hizo parte de los Estados Unidos, ha habi-
 do un proceso de entendimiento por parte de -
 nuestro pueblo de tratar de vivir en este --

país, sin que nos quiten nuestros valores más esenciales, de mantener nuestras familias y - nuestra cultura, pero... también de aprender de la otra para que no nos puedan manejar como si fuéramos unos títeres.

PREGUNTA:

¿Quién y cómo es el pachuco, qué se entiende por pachuco?.

RESPUESTA:

... el pachuco.... fue un tipo de chicano y - se refiere a la época de los 40's... y a fines de los años 30's y a principio de los - - 40's y principalmente también, durante la Segunda Guerra Mundial, se vio como un fenómeno cultural entre la comunidad chicana, donde los jóvenes, que se llamaron Pachucos, desafiaron más o menos los valores de Norteamérica, y sintiéndose pues, ya no Mexicanos, porque habían pasado, vivido, nacido aquí, y todavía no americanos ni gringos, trataron de desafiar la discriminación a través de, una identificación de sí mismos. Se refiere a un tipo de estilo en la calle, de cierta manera, se puede decir que los pachucos eran pícaros de la calle y tomaron el caló que también tiene orígenes en México y en otras partes de la América Latina, inventaron otras palabras, hispanizaron palabras del inglés y, - había un aspecto también que, los puso a veces en contra y debajo de la ley... la ley -- los vió, muy severamente encarceló a muchos pachucos por que los asociaba con la violencia, con las pandillas, con las drogas, y es verdad que sí hubo mucho de eso en el fenómeno del pachuco, pero la esencia de lo que era el pachuco, era parte de ese desarrollo chican

no... por ejemplo el uso de la palabra Chicano no se acostumbro entre los pachucos primero, ellos fueron los que decían: "Nel ese vato - pos yo soy chicano" y lo que sobrevivió de esa experiencia es, un estilo y una identidad.

PREGUNTA: ¿Cómo debe entenderse la forma de vestirse, la manera peculiar cómo habla el Pachuco?

RESPUESTA: Indiscutiblemente como una rebeldía, como -- una forma de protestar en contra de las reglas establecidas en esta sociedad gobernada por blancos.

Por ejemplo, el fenómeno del traje, del tachucho, o mejor conocido como ZOOT SUIT, fue un fenómeno que se vió en todo el país, se vió en las calles de harlem en la comunidad negra en Nueva York. No fue rebeldía solamente de los latinos, de los chicanos, sino de los negros también, de los Italianos que todavía en aquellos tiempos no eran completamente aceptados. También a ellos les decían "GRASOSOS".

Todo esto, representa una identificación con otro aspecto de América, que tal vez no se ha estudiado a fondo. La relación que se creó entre jóvenes negros, chicanos, latinos y uno que otro blanco, utilizaron el ZOOT SUIT, representa la rebelión de la juventud, pero hablar de las minorías, representa una unidad muy importante yo creo, fue como una prevista del futuro que se llevó a cabo en los años sesentas y que aún se sigue dando, siguen uniéndose todos estos pueblos, todas estas minorías marginadas en los Estados Uni

dos.

PREGUNTA: ¿Cómo es el entrenamiento de tus actores?

RESPUESTA: Bueno, nosotros lo que utilizamos es el WORKS HOPS, el taller, y hay una combinación entre el taller y el aprendizaje, a través del mismo trabajo, de giras que hacemos... y tenemos un sistema de entrenamiento, se relaciona directamente con las obras que presentamos, se compone de música, se compone de danza, se compone de un estudio de la filosofía de nuestro grupo, de la estética de nuestro grupo, de la política de nuestro grupo y esperamos que un nuevo miembro entre al grupo y entra a través de pruebas, porque tenemos pruebas para que entren, y que duran más o menos un año o dos, aprendiendo esta cosa, porque, el entrenamiento no se cumple en un año, no es bastante tiempo y esperamos que si son buenos, si son dedicados, si verdaderamente hacen ese esfuerzo para unirse al grupo, entonces durados, tres, cuatro años, y el sistema de entrenamiento cada año se está haciendo más riguroso lo queremos organizar más y más, para poder entrenar mejor, para ser más productivos, más efectivos.

PREGUNTA: ¿Los actores del teatro chicano son gente politizada, o se politizan durante su permanencia en los grupos?

RESPUESTA: Yo creo que hay de ambos ejemplos, se dan de los dos modos, al principio los que componían el teatro campesino eran huelguistas campesinos así que ya venían politizados, estudiantes chicanos, también ya venían de cierta manera politizados, lo que aprenden en el tea--

tro es un punto de vista y otra vez abarca muchas cosas, porque nosotros, nuestro entendimiento se enraíza en estudios de ideas indígenas, además de ideas modernas, o del mundo moderno, yo creo que el actuar en el foro, se relaciona con el acto en la vida, el hecho en la vida. Un buen actor puede transformarse en una persona más fuerte puede esforzarse, puede actuar, sentirse con confianza. Así es que si llegan ahora, especialmente con el movimiento que tenemos ya por diez años, llegan politizados, pero siguen integrándose al grupo y -- aprenden nuevas formas de participar en la organización de la raza.

PREGUNTA:

Desde los inicios de este movimiento, hasta-- nuestros días, ¿En que medida se ha politizado el chicano viendo teatro, que se ha logrado?.

RESPUESTA:

Yo creo que se ha logrado muchísimo, cuando -- se iniciaron los teatros, la gente comenzó a aprender, se juntó para venir a ver el teatro y lo que tenemos ahora, yo creo, es un gran-- público, a través de todo el suroeste, que se ha acostumbrado a ver teatro chicano, y creo que esa es la base, y el hecho de venir a ver el teatro, es un hecho de comunidad, porque-- el teatro es el creador de comunidades es una razón por la cual se juntan trescientas, cuatrocientas personas, presencian la representación y en el caso del teatro chicano, lleva ideas políticas siempre, cosas que se refieren a nuestra vida actual, y así es que yo -- creo que sí, habido bastante progreso, tenemos un público muy grande, son millones y mi-

llones de gentes, es un gran potencial para-
que siga creciendo el teatro chicano.

Verano, 1979.

Santa Bárbara Cal.

FELIX ALVAREZ

El señor Felix Alvarez, uno de los mejores actores-- del teatro chicano, respondió amablemente a mis preguntas:

PREGUNTA: ¿Qué es el Teatro Chicano?

RESPUESTA: El teatro chicano es un movimiento, un tipo de organización que surge en los 60s...utilizando formas de teatro, para propagandizar, educar, influir y dar dirección a un movimiento campesino. Cuando este movimiento se desarrollaba en el Valle de San Joaquín en California, Luis Valdez, vió la oportunidad para iniciar un teatro para trabajadores, para uso del trabajador, para dar el mensaje del trabajador. Es así como nace este tipo de teatro.

PREGUNTA: Como objetivos concretos dentro de su lucha-- ¿Qué quiere, qué busca, qué persigue el chicano a través del teatro en este caso?

RESPUESTA: Quiere el mejoramiento y la integración del mexicano en esta sociedad. Tal vez esto sea una exageración o algo muy radical; pero se pretende que, el sistema capitalista que opera aquí en los Estados Unidos, debe cambiar. La represión que el mexicano ha recibido a manos de los norteamericanos, ha sido, de una larga trayectoria, por la historia de estos dos países, de México y de Estados Unidos y para nosotros los chicanos. Los que hemos vivido aquí en Estados Unidos, y hemos pasado por esa represión, que tal vez, el hermano mexicano en México, no la comprenda--

por estar en el interior, o tal vez la entienda de otra manera; tomando en cuenta que México está controlado en un 70% por medios americanos, puede empezar la utilización, la explotación que se le hace al mexicano acá. Hay muchos productos de reconpensa, que se le da a uno por ser un trabajador en Estados Unidos.- Y muchos mexicanos vienen para acá y se encuentran una chamba, piensan que ya la tienen hecha; pero eso es una ilusión. Entonces existe este entendimiento: de que no es solamente luchar y hacer un movimiento simplemente, para mejorarse económicamente en este país; sino que se tiene que hacer un movimiento en conjunto, con los movimientos que están ocurriendo en Latinoamérica y en el mundo entero por supuesto.

PREGUNTA: ¿Que es un "acto", o que es el "acto" como característica del Teatro Chicano?.

RESPUESTA: Un "acto", es la forma más directa y concreta para comunicar al público un mensaje específico. Te voy a dar un ejemplo... Los campesinos habían hecho un contrato de trabajo con un ranchero, cuando se terminó este contrato, el ranchero tenía que renovarlo por cinco o seis nuevamente, pero ya no aceptó firmar, y los campesinos se fueron a la huelga. Ahora ellos dicen: "Bueno, necesitamos algo que demuestre esta situación", entonces es nuestra responsabilidad desarrollar un "acto", que sea directo y que apunte al problema que está pasando, y que a la vez de un soporte moral, que soporte a la lucha, a los campesinos que están allí constantemente luchando, que les -

de un empeño, un apoyo para que sigan luchando...entonces desarrollamos un "acto" llamado: Que ponga el Gallo, y era muy simple, la razón por la que se llamó que ponga el gallo fue por qué al rancharo le apodaban "el gallo", así que aparecía en escena vestido de gallo, y la gente decía: a pos ese es el gallo, el hombre-gallo". Pero la historia o el "acto", consistía, en que uno sabe, que, un gallo no pone...entonces, si los campesinos hacían que un gallo pusiera, eso quiere decir que es posible que ganemos la lucha. La trama de este "acto" es muy sencilla: un campesino esforzando su lucha en contra de este hombre-gallo que no quiere firmar el contrato, y dice: "te vamos a hacer que pongas un huevo...", toda la gente allí presente grita: ¡Que ponga el gallo! ¡Que ponga el gallo!".

- PREGUNTA: ¿Quién escribió este acto?
- RESPUESTA: Yo lo hice.
- PREGUNTA: ¿Podrías facilitarme el texto?.
- RESPUESTA: No hay texto, nomás se monta.
- PREGUNTA: ¿Se monta la idea nada más?
- RESPUESTA: Si. Y entonces, al hombre-gallo se le cae el huevo, de entre las piernas y todo el mundo exclama: ¡Ya puso el Gallo!, el campesino va y levanta el huevo, se acercan al micrófono y dice: "a ver que esta aquí dentro", lo rompe, y adentro esta la bandera símbolo del -- campesino, y además el contrato ya firmado.- Se logra entonces el objetivo del "acto".
- PREGUNTA: ¿Cuál es la fuente más directa, de donde se nutre el teatro chicano?

RESPUESTA: Se nutre de la Comedia del Arte y los elementos de ésta, se pueden apuntar directamente a la experiencia que Luis Valdez, tuvo con el director Ronnie Davis, cuando estuvo en grupo San Francisco Mime Troupe. Davis, utilizaba la forma de la Comedia del Arte, así que lo que se utilizó en el Teatro Campesino fueron simplemente. Tipos, personajes cotidianos, entendidos por los campesinos, entendidos por el público.

PREGUNTA: ¿Estos personajes fueron creados por Valdez?

RESPUESTA: No. Eso vino de los campesinos, porque ellos aportaban ideas. Ellos decían quienes eran las figuras, por ejemplo: "Don Sotaco", surgió de un campesino, el mismo fue quien desarrolló este personaje; así como "El Coyote", etc. Todos estos personajes salieron de las condiciones y de la realidad de los campesinos y nomás se capturaron.

PREGUNTA: ¿Cómo ven ustedes al teatro, solamente como un medio?.

RESPUESTA: En un principio era eso. Era simplemente un medio para politizar, y eso fue lo que originó la gente y los grupos que ahora ves participando. Muchos de ellos son compañeros, --- eran los organizadores o trabajadores ante sus comunidades, y les atrajo este tipo de teatro que estábamos haciendo, entonces, vieron una nueva forma de hacer conciencia, un nuevo camino para la lucha, y se integraron para tratar de poner en práctica sus propias ideas haciendo propaganda; pero nunca con la atención de hacer un movimiento teatral, aunque ahora parezca una contradicción, pues --

hoy se ve después de quince años de iniciado este teatro chicano, muchos intereses, aparte de los de hacer teatro simplemente para la comunidad. Se ve la integración de muchos chicanos y mexicanos, que tienen intereses académicos o profesionales, quieren desarrollar un teatro chicano, hispano, latinoamericano, para poder integrarse ellos al movimiento este, o para volverse gaba-- chos.

PREGUNTA: ¿Crees tú, que podrían desviarse los objetivos de este teatro?

RESPUESTA: Sí. El problema puede surgir al capitalizarse este trabajo, al ser acaparado por intereses comerciales de este país, y convertirlos en otra cosa. Aunque en estos momentos, todavía hay muchos compañeros que creen, que la razón por la que se está haciendo teatro, es para politizar a la "raza". Pero también hay otros, que tienen sus ojos fijos en Hollywood, en hacer dinero etc., y esto -- equivale a un completo olvido de la Causa.

PREGUNTA: ¿Cuál es la Causa?.

RESPUESTA: La Causa, es algo muy importante, la Causa, era el movimiento campesino, era la razón, por lo que se hacía, lo que se hacía. Preguntaba uno... ¿Porqué estás haciendo esto o aquello? y nos respondían, "Por la Causa".

PREGUNTA: ¿Cómo defines el Teatro Chicano?

RESPUESTA: Objetivo, inmediato y directo.

PREGUNTA: ¿Qué es TENAZ, (Teatro Nacional de Aztlán). Como nace?

RESPUESTA: La organización TENAZ, nació porque el teatro campesino, vio que empezaron a surgir grupos teatrales por donde -- quiera, y entonces, se pensó en la necesidad de reunir -- a todos estos grupos dispersos, para saber qué era lo -- que estaban haciendo, cuáles eran sus metas, así que organizamos el primer festival con el Teatro Campesino el-

año de 1970, y logramos reunir a todos estos grupos. Entre muchos participantes en este festival, estaba un grupo de Nueva York, llamado "Los reveladores del Tercer Mundo", y descubrimos algo muy importante: El tipo de teatro que nosotros estábamos haciendo tenía una gran fuerza, entonces, nos convencimos de que tenía sentido seguir haciéndolo, era un medio de politización muy efectivo.

Al año siguiente, se organiza, se planifica, y queda finalmente constituida la organización TENAZ, la cual se unifica cada vez más.

PREGUNTA: Háblame de tu entrenamiento, de tu experiencia como actor.

RESPUESTA: Mi entrenamiento como actor, no ha sido en ninguna escuela de Arte Dramático. Yo me integré al grupo de Teatro Campesino, con el único fin de hacer teatro; pero no simplemente por el hecho de hacerlo, más bien me integré a este grupo, para utilizar al teatro como un medio de politización, y de esta manera, contribuir a la Causa. ¿Y por qué el teatro?... Por la sencilla razón de que se necesitaba un trabajo de propaganda, un trabajo de comunicación. Y el compañero Luis Valdez, estaba reclutando campesinos, gente que quisiera hacer teatro para concientizar a los esquiroles de la huelga de la Uva... Insisto, me integré a este grupo, sin tener ningún entrenamiento artístico, ninguna disciplina en el Arte. Pero mi mayor interés, estaba en lo que hacíamos y para quien lo hacíamos.

Toda la experiencia, todo el entrenamiento que logré fue a base de trabajo, fue un fruto de la práctica. Todo el trabajo que hacíamos, era al aire libre, así que desarrollé una voz más fuerte, más clara. Y durante los siete años que duré con el Teatro Campesino, hice como mil ochocientas representaciones, que si hacemos cuentas, ca

si fue una representación por día. Esta actividad tan intensa, fue la que me capacitó en teatro, aparte de estar -- siempre abierto y dispuesto a entender y explotar las condiciones de cada lugar. Todo esto, formó parte de mi entrenamiento.

PREGUNTA: ¿Más que entrenamiento, no sería una intuición de actor, para improvisar acerca del problema que quiera tratarse según el caso?

RESPUESTA: Bueno, sí, algo hay de esto, pero a mí se me hace que la improvisación surge de la confianza en el conocimiento del tema, en el conocimiento de un grupo, en el conocimiento de la realidad; pero yo creo que más que los dos puntos antes mencionados, es sobre una realidad. Porque la improvisación que yo hacía, casi siempre, era más efectiva de la parte mía con el público, que con el otro compañero (el otro actor). Porque con el otro compañero, a veces había limitaciones, pero cuando se hacía con el público, no tenía límite, porque me podía ir de una persona del público a otra sobre el trabajo de improvisación y resultaba una cosa más trabajada, dentro de la realidad de la gente, de la audiencia, del grupo al que se le estaba hablando, porque tenía contacto directo con ellos, y la transmisión del mensaje era más clara. Más íntegra y efectiva... Así -- que en esto consiste mi entrenamiento como actor, como -- transmisor de ideas.

Verano, 1979.

Santa Bárbara, Cal.

CONCLUSIONES

El teatro chicano nace de una necesidad a la que urgía darle expresión en un lenguaje propio, después de que había permanecido por tanto tiempo en el silencio, y a esta se han abocado los trabajadores de este teatro, quienes se han dado a sí mismos su libertad de expresión. Ahora bien, ¿Cuál es el aporte novedoso y positivo que ellos han hecho a la historia del teatro de su país?. Hay un elemento constitutivo del teatro chicano que había permanecido completamente inédito en la evolución de la actividad teatral de Norteamérica. Se trata de un teatro que no se detiene ni se conforma con cumplir su propósito original, de protestar ante una situación opresiva, sino que ha comprendido que para que esa protesta resulte eficaz, debe ir acompañada y estar apoyada en una sólida conciencia política y de clase y en la convicción firme de que su trabajo artístico es un agente de cambio social.

El obrero de la actuación es un investigador, es un detector de los problemas que vive día con día. El conoce a fondo los poderosos mecanismos que apuntalan el dominio de su enemigo, pero lejos de amedrentarse por ello se sirve de su saber para convertirse en el más útil informador, en el más eficaz comunicador a través del asunto representado. Es de esta manera como los chicanos llevan su vida diaria del campo y la ciudad a la escena, en sus diferentes foros de representación.

En el presente trabajo, afirmo rotundamente que el teatro chicano constituye un avance en la moral del actor y nos invita a militar en sus filas haciendo una exhortación: que dejemos nuestra posición de "artistas únicos" del escenario, que si queremos hacer teatro chicano, acudamos como camaradas, que salgamos de la torre de márfil egocéntrica o individualista en la que los encierralamoral tradicional del "divo".

Este tipo de teatro es como un nuevo amanecer, que nos hace comprender lo anacrónico de nuestra conducta atildada, alambicada. Este modelo de conducta se hallaría mejor en la museos o en las bibliotecas, pero solamente como eso, como piezas de museo, algo muy lejano de nuestro momento histórico.

Al concluir este trabajo ha surgido en mi mente una pregunta que considero de suma importancia: ¿Cuál será el futuro del teatro chicano?.

En la década de los sesentas pudimos observar un re nacimiento del chicano en general, y a partir de entonces -- hasta nuestros días, han sido más los éxitos que los fraca-- sos, lo cual significa que la década de los ochentas posibleme nte sea más fructífera aún.

Con este renacimiento, los chicanos parecen haber - tomado conciencia de su circunstancia histórica inmediata, - no exclusivamente por el hecho de haber creado un teatro propi o, sino también por haberse expresado en la prosa y en la poesía, todo lo cual ha contribuido a realizar una tarea que es de la mayor importancia para ellos: La búsqueda de su - - identidad. En fin, han ganado muchas batallas pero siguen -- constantes en la guerra, su obra ha trascendido.

El teatro chicano es una obra de filosofía social y está en proceso el desarrollo de las condiciones en que en - un día próximo, para disgusto de unos y sorpresa de muchos, - obtenga su victoria.

El teatro chicano, no es una mera formula que copie mecánicamente la realidad; sino que escenifica la denuncia, - la hace poesía, la sublimiza hasta el punto de convertirla - en una lucha informativa-formativa-didáctica. Su planteamiento es el de proponer soluciones inmediatas a los problemas - ya descritos dentro de esta investigación y que son: históricos, sociales, económicos, políticos, de penetración, de manipulación, de explotación y de control cultural por el sistema yanqui.

Con los conceptos mencionados acerca del teatro, a largo de este trabajo, puede afirmarse que resulta legítimamente válido hablar de un teatro chicano, estos conceptos -- han facilitado el camino para encontrar y hacer la selección del material necesario para esta investigación. Se ha buscado la mayor profundidad y experiencia, también la aplicación de las técnicas, y por qué no decirlo, una posible innovaci ón en el arte dramático universal.

El Teatro Chicano debe seguir adelante esforzándose cada vez más intensamente para no correr el riesgo de perder lo ganado. Debe seguir avanzando y no detenerse hasta lograr sus objetivos finales, pues de otra manera podría sufrir un estancamiento de graves consecuencias.

En los años treinta se desarrolló en los Estados Unidos un teatro social y político, pero después siguieron los años cuarenta y cincuenta en que, como resultado de la estabilización económica, la lucha social y cultural perdió su anterior virulencia.

No creo que este sea el mismo caso; el teatro chicano tiene muchas razones para seguir adelante, se apoya en esa fuerza ancestral, que siempre ha caracterizado al pueblo chicano, un pueblo guerrero siempre en lucha. Tiene que seguir avanzando para poder llegar a lograr los cambios deseados y aunque esto requiera de mucho tiempo, pues no hay que olvidar en ningún momento que el imperialismo cuenta con poderosos recursos, y para que las estructuras de la sociedad que los oprime cambie, necesitan del esfuerzo y cooperación de gente activa y pensante que aporte sus estrategias e ideas en favor de la causa chicana.

Pienso que la victoria tardará mucho en llegar, o incluso que tal vez nunca llegue, sin embargo el pueblo chicano seguirá bregando pase lo que pase prefiriendo morir en la lucha que renunciar a su dignidad, luchará hasta sus últimas consecuencias con todas sus armas y por todos los medios.

Tal vez "... en este caso puede ser que el teatro no sea revolucionario en sí mismo, pero seguramente es un ensayo de la revolución".*Y esto ya por sí solo justifica plenamente su existencia.

* Augusto Boal, EL TEATRO DEL OPRIMIDO, P. 17.

BIBLIOGRAFIA

Acuña Rodolfo,

AMERICA OCUPADA: Los Chicanos y su lucha de liberación, trad. Ana María-Palos, ERA, México, 1976

Brecht Bertolt,

Escritos sobre Teatro, -- trad. Nélica Mendilaharsu de Machain y Jorge -- Hacher, Edit. Nueva Visión, Argentina, 1973. 3 vols.

La Política en el Teatro, trad. Norberto Silvetti-Paz, Edit. ALFA ARGENTINA, 1972.

Boal Augusto,

Teatro del Oprimido, --- trad. Graciela Schmilchuk, Nueva Imagen, México 1980, 2 Vols.

Beth Bagby,

"El Teatro Campesino: interview with Luis Valdez" in Tulune Drama Review, - Vol. 11, núm, 4 (summer) 1967.

Carranza Eliu,

"The Gorkase Mirror", in The Chicano Mexican American Voices, Edit. James Santibañez y Ed. Lud

gis Penguin Book Inc. Bal-
timore, 1973.

Kelso James A,

Mexican Americans in a --
Middle American Society:--
A Study of intergroup Va-
lue conflicts, Berkley;--
California Book Co. Ltd.-
1970.

L Nostrand Richard,

LOS CHICANOS; Geografía -
Histórica Regional, Trad.
Roberto Gómez Ciriza, SEP,
México, 1976 (Col. Sep.--
Setentas, núm, 306).

López Rivas Gilberto,

LOS CHICANOS: una minoría
nacional explotada, 2a. -
edición. Nuestro Tiempo,-
México, 1973.

Mc. Williams Carey,

Al Norte de México: El con-
flicto entre "anglos" e --
"hispanos" trad. LYA, de -
CARDOZA. 4a. edición Siglo
XXI, México, 1976.

Maciel David y Patricia
Bueno,

Aztlán: Historia del Pue--
blo Chicano (1848-1910),--
trad. Roberto Gómez Ciriza,
SEP, México, 1975 (Col. --
Sep Setentas, núm 174).

Aztlán: Historia Contempo-
ranea del Pueblo Chicano,-
trad. Yolanda Gil Mateos,-

SEP, México, 1976, (Col. Sep Setentas, n.ºm. 245).

Moore W. Joan,

Los Mexicanos de los Estados Unidos y el Movimiento Chicano, Trad. Aurora Cortina de-Nicolau, FCE, México, 1973, - (Col. Popular No. 110).

Nava Julián,

Viva la Raza, Readings on Mexican Americans, Van Nostrand Co., New York, 1973.

Paredes, Américo y Raymundo,

Mexican Americans Authors, -- Boston; Houghton Mifflin, 1972.

Piscator Erwin

Teatro Político, Trad. Salvador Vila. Edit. Instituto Cubano del Libro, La Habana Cuba, 1972.

Rodríguez Raymundo,

"A Few Directions in Chicano-Literature", in English Journal, Vol. 62, ag. 1973.

Simmens Edward,

"Chicago: Origin and Meaning-in Pain and Promise. The Chicano, today, New American Library, New York, 1972.

"Teatro - Chicano", Cuadernos del Pueblo, trad, Máscarones, Edit.- Máscarones, Méx. 1976 No. 6.

Revista Chicano Theatre Two, published and Distributed by Teatro Nacional de Aztlán, San José University, San José Cal.

CINE

Ví las siguientes películas relacionadas con el tema tratado en este trabajo:

TITULOBOULEVARD NIGHTRAICES DE SANGREYO SOY CHICANOYO SOY JOAQUINTEATRO

Presenció las siguientes puestas en escena relacionadas con este tema:

<u>TITULO</u>	<u>LUGAR.</u>
<u>Los Hijos</u>	Santa Bárbara, California
<u>El Quetzal</u>	" " "
<u>La Jefita</u>	" " "
<u>El Nino que se convirtió en Pueblo</u>	" " "
<u>Que Encontré en New York</u>	" " "
<u>El Jíbaro</u>	" " "
<u>Gimme Five (Dame Cinco)</u>	" " "
<u>Don Quizote</u>	" " "
<u>La Quinta Temporada</u>	El Paso Texas
<u>Brujerías</u>	" " "
<u>Soldado Raso</u>	" " "

El Corrido de los Cinco Centavos

México, D. F.

La Migra

" " "

Los Vendidos

" " "

Los Huelguistas

Chihuahua, Chih.

Zoot Suit

Los Angeles, California

Los Militantes

" " "

Trampa sin Salida

" " "

El Angel de la Muerte

" " "

Las Dos Caras del Patron

" " "

Los Ilegales

México, D. F.