

El teatro chicano a través de los siglos: panorama crítico

Manuel M. Martín Rodríguez

Pocos géneros se asocian tan directamente con el Movimiento Chicano como el dramático. Con la creación en 1965 del Teatro Campesino, como arma de apoyo a los campesinos en huelga, el teatro cobró una visibilidad nacional e internacional inusitadas y una fase de intensa producción cultural, intervención social y creación colectiva comenzó a perfilar ciertas características como definitorias del quehacer dramático entre los chicanos¹. Como en otros ámbitos de la cultura chicana, sin embargo, este florecimiento de las artes dramáticas durante las décadas de 1960 y 1970 fue inseparable de una posterior reflexión sobre las dimensiones históricas de un género que, por la propia euforia creativa del momento, algunos habían considerado exento de precedentes. Así, con los estudios de críticos teatrales como Nicolás Kanellos y Elizabeth C. Ramírez, y con otras exploraciones de folkloristas, antropólogos y expertos en literatura colonial, a partir de 1980 se empezó a recuperar una visión más completa (y compleja) de lo que había sido el teatro chicano a través de los siglos².

Por tanto, y si bien el término “chicano” no se popularizó en su actual sentido hasta la década de 1960, se puede ahora reconstruir una historia (parcial) del teatro chicano atendiendo a las prácticas, escritos y crónicas teatrales asociadas con el grupo de población que hoy denominamos “chicano”. Dicha historia tendrá, por fuerza, un alcance transnacional, ya que la separación política de España (primero) y de México (después) nunca conllevó un similar desarraigo cultural y, así, los chicanos

han compartido a lo largo de los siglos parte de su acervo cultural con los mexicanos y con otros grupos hispanos. Muy especialmente, en el campo del teatro, la frecuente presencia en el suroeste de los Estados Unidos de compañías itinerantes mexicanas y españolas conllevó una constante renovación de esos vínculos culturales, como documentan Kanellos y Ramírez³.

Asimismo, esta reconstrucción histórica tendrá que estar condicionada por la fugacidad inevitable del elemento de representación propio del teatro: mientras que la recuperación de otros géneros literarios chicanos se ha basado en la existencia de abundantes textos impresos o manuscritos, en el caso del teatro anterior a 1965 mucho de lo que hoy tenemos son sólo citas de pasada, referencias en diarios o periódicos, carteles y otros documentos tangenciales acerca de representaciones teatrales que nos permiten reconstruir una imagen necesariamente parcial de la escena anterior al Movimiento Chicano. Incluso después de esa fecha, numerosas piezas chicanas permanecen inéditas y sin documentar gráficamente, lo que sigue dificultando la labor del historiador teatral. En el lado positivo, es preciso notar que en base a los documentos existentes sería más fácil emprender un estudio de la recepción del teatro chicano que de esos otros géneros literarios más favorecidos por la permanencia de la letra impresa.

En cualquier caso, si para esbozar esta breve historia del teatro chicano quisiéramos remontarnos a sus precedentes más antiguos, sería preciso aludir

a dramas rituales prehispánicos, como el *Rabinal Achí* maya-quiché, que aún hoy en día cautiva las mentes de muchos teatrístas chicanos y que aporta ya (sin intentarlo) uno de los temas principales del teatro chicano, la contienda bélica, que reaparecerá periódicamente como una especie de leitmotiv: a partir de 1598 con las representaciones de moros y cristianos en Nuevo México (y, poco después, con *Los comanches*), a mediados del siglo XIX con el anónimo nuevomexicano *Los Tejanos*, en 1970 con el *Vietnam Campesino* del Teatro Campesino, en 1988 con *Teo's Final Spin* de Eulalio Cervantes y en 1990 con *August 29th*, entre otros muchos momentos.

También tendríamos que mirar al teatro español y, más concretamente, al que llevaron al suroeste los conquistadores y colonizadores. El 30 de abril de 1598 tuvo lugar la primera representación teatral europea en la zona cuando los soldados de Juan de Oñate representaron una obra en acción de gracias tras haber llegado al Río Grande. Gaspar Pérez de Villagrà, miembro destacado de la expedición, recuerda así la fecha en su *Historia de la Nueva México*:

Y luego que acabaron los oficios,
 Reprefentaron vna gran comedia,
 Que el noble Capitan Farfan conpufo,
 Cuiò argumento folo fue moltramos
 El gran recibimiento que à la Iglefia,
 Toda la nueua Mexico hazia (I, 76)⁴.

La “comedia” de Farfán, que más parece ser un auto sacramental según la descripción de Villagrà, no se ha encontrado hasta ahora. Lo que sí encontramos todavía son celebraciones rituales de piezas que probablemente también trajeron al suroeste de Estados Unidos los soldados de Oñate, como las representaciones de moros y cristianos y las pastorelas, firmemente enraizadas en el calendario de celebraciones nuevomexicanas. Todavía en 1929, Mary Austin escribía que prácticamente en cada pueblo nuevomexicano había una agrupación dramática, e informaba de que muchos de los textos no estaban escritos, sino que los papeles se memorizaban y se transmitían de generación en generación dentro de una misma familia. La autora resumía después sus esfuerzos por compilar por escrito algunas de estas obras y se felicitaba por tener en su poder “the manuscript of the first play ever performed on the soil of the United States, July 10th, 1598, and

which is still played on Holy Cross Day within ten miles of the location of its original performance”⁵.

Existen también manuscritos más o menos fechables de pastorelas y otras obras anónimas, pero la transmisión de la mayoría de ellas parece haber sido predominantemente oral, como también lo ha sido la de los dramas *Los comanches*. Según Arthur L. Campa, los dramas de comanches (reflejo teatral de una larga historia de escaramuzas, raptos y conflictos militares y sociales) son, por lo menos, dos obras: una religiosa y otra secular. En la versión religiosa (y casi metateatral), los hispano-mexicanos se disponen a representar una pastorela cuando los comanches atacan y secuestran al Niño Jesús. Los hispanos siguen el rastro de las pisadas y, por fin, encuentran el campamento comanche, en donde su jefe intenta un trueque comercial, ofreciendo unas mantas a cambio del niño. Los visitantes, sin embargo, explican quién es este niño y el jefe comanche entonces le rinde pleitesía y le ofrece regalos⁶. La versión secular, por contra, recrea el enfrentamiento militar entre los comanches liderados por el jefe Cuerno Verde y los españoles al mando de don Carlos Fernández, una figura histórica del siglo XVIII, en un momento que podemos considerar el punto álgido de las operaciones militares contra los comanches. La representación de esta pieza incluye caballos y escaramuzas al aire libre y, por tanto, parece continuar la tradición escénica de las fiestas de moros y cristianos⁷.

Asimismo, Campa ha documentado y editado varias otras obras religioso-folklóricas que se representan a lo largo del ciclo litúrgico en Nuevo México (y, algunas de ellas, en otras partes de los Estados Unidos y México también). Este conjunto incluye piezas inspiradas en el Antiguo Testamento (*Adán y Eva* y *Caín y Abel*), así como las más numerosas de inspiración en el Nuevo Testamento. Además de *Las Posadas* y los autos de pastores, este segundo grupo incluye el *Coloquio de San José*, el *Auto de Los Reyes Magos* y *El Niño Perdido*. Como señala el destacado estudioso nuevomexicano, la inspiración original de estas obras habría que buscarla en los autos españoles del siglo XVI, pero el lenguaje y la forma utilizados en estos descendientes americanos sugiere una composición más propia del siglo XVII, con obvias reelaboraciones (podríamos añadir) durante el siglo XVIII y constante adaptación popular hasta nuestros días⁸.

Fuera ya del contexto religioso, de mediados del siglo XIX conocemos también otra obra anóni-

ma centrada en un conflicto bélico más reciente. Se trata de *Los Tejanos*, cuyo original encontró Aurelio M. Espinosa en 1931, que recrea el fallido intento de invasión de Nuevo México por parte de expedicionarios tejanos en 1841, cuando la República de Texas intentó ampliar militarmente sus fronteras antes de su anexión a la Unión Americana⁹. En esta pieza, el enemigo deja de ser el vecino comanche y, por primera vez, es ahora el invasor angloamericano (que reaparecerá como antagonista principal de personajes chicanos desde entonces hasta nuestros días), encabezado por el histórico general Hugh McLeod¹⁰.

A estas representaciones sacras y seculares más o menos autóctonas (a las que habría que sumar las danzas de matachines y otras manifestaciones que no hay espacio para explorar aquí), tenemos que añadir las numerosas piezas teatrales y espectáculos traídos por las compañías itinerantes mexicanas y, en algunos casos, españolas que visitaban el suroeste estadounidense durante sus giras¹¹. El repertorio de estos grupos incluía piezas del repertorio romántico y costumbrista español (José Zorrilla, Larra, etc.) junto a otras obras del teatro universal (Molière) y piezas mexicanas de la época¹². Entre las agrupaciones más destacadas de las que tenemos noticia se incluyen la Compañía Española de la Familia Estrella, la Compañía Dramática Española, la Compañía Azteca y la Compañía Virginia Fábregas, así como numerosas carpas y “circos” mexicanos que presentaban espectáculos mixtos, incluyendo teatro cómico con los siempre populares “pelados” y, más tarde, pachucos y “tarzanes”.

Por lo que respecta al teatro de autor, tenemos pocas referencias entre 1598 y 1789 (fecha del manuscrito *Astucias por heredar un sobrino a su tío*, de Fernando de Reygadas)¹³. A partir de esa fecha, sin embargo, la información comienza poco a poco a ser más abundante y destacan ya un siglo después algunos de los nombres más reconocibles hoy en día en el campo de la literatura chicana. De 1876 es la comedia en cinco actos *Don Quixote de La Mancha* de María Amparo Ruiz de Burton, en quien H. H. Bancroft reconoce un “innate Spanish taste”¹⁴. Más cerca del gusto popular mexicano se encuentra el dramaturgo, periodista y novelista Daniel Venegas, cuyas obras teatrales (todas perdidas) se representaron con gran éxito en Los Ángeles entre 1924 y 1933, incluyendo piezas de clara intención cívica y social como *Esclavos* (1930) y otras muchas de género cómico, como *El con-su-lado*¹⁵.

Casi inmediatamente después, aunque con una estética, público y formación claramente diferentes, entra también en escena Josephina Niggli. Nacida en Monterrey, México, Niggli se formó en escuelas estadounidenses y en 1935 se matriculó en la University of North Carolina, en el programa de teatro. Allí el grupo The Carolina Playmakers puso en escena siete de sus obras (con ella misma de actriz en varios casos). Como su obra narrativa, sus piezas teatrales están marcadas por un cierto pintoresquismo, pero Niggli no deja de tocar aspectos sociales y míticos. En la versión publicada de sus obras¹⁶, Niggli cuida al extremo la inclusión de acotaciones y otras direcciones escénicas, sugiriendo el comienzo de una labor más puramente didáctica que se materializaría después en la publicación de sus manuales *Pointers on Playwriting* y *New Pointers on Playwriting*¹⁷. Niggli trabajó también como guionista para la compañía cinematográfica Metro Goldwyn Mayer y escribió otro manual sobre cómo escribir para la radio.

El ocaso de la carrera teatral de Niggli coincide con los primeros años de lo que podríamos ya denominar teatro chicano contemporáneo. La coincidencia es sólo temporal, pues la manera de entender la actividad teatral es tan radicalmente distinta que sólo un panorama histórico como éste puede considerar ambas posiciones frente a frente. Así, mientras Niggli ensalzaba en sus *New Pointers* las virtudes de un meticuloso guión teatral, el Teatro Campesino buscaba la improvisación colectiva sobre un texto minimalista y esquemático, y si Niggli consideraba indispensable el desarrollo dramático del protagonista, el Teatro Campesino favorecía la simple identificación de los personajes por medio de unos carteles colgados del cuello de los actores.

Y es que el Teatro Campesino, beneficiándose de la escena alternativa que habían creado grupos como la San Francisco Mime Troupe o el Bread and Puppet, y decidido a hacer un teatro accesible para los campesinos mexicano-chicanos de California, comenzó su labor con una urgencia funcional que subordinaba o adaptaba las necesidades artísticas a la consecución de un objetivo inmediato:

Lo que pretendemos, antes que nada, es llegar a los trabajadores del medio rural. Todos los actores son campesinos y la huelga es nuestro único tema. [...] No tenemos ni decorado, ni traspunte, ni telón. Los trajes y los accesorios son limitados. [...] Para simplificar las cosas, nos ponemos

alrededor del cuello letreros blancos, negros o sobre colores vivos, indicando el personaje interpretado. Creamos así nuestra propia Comedia del Arte¹⁸.

Pronto, la eficacia comunicativa de los llamados “Actos”, esas piezas breves y esquemáticas definidas en la cita anterior, propició una auténtica explosión de teatro social a lo largo de los Estados Unidos, donde quiera que hubiera grupos de población mexicana y chicana. Los temas, como es lógico, se diversificaron (incluyendo pronto problemas con el sistema escolar, oposición a la guerra de Vietnam, discriminación en general y asuntos de interés local), pero la estética se mantuvo y aún hoy día es posible asistir a representaciones de actos. Este impulso teatral ayudó, además, a una consolidación de esfuerzos en una de las primeras organizaciones chicanas de alcance nacional: TENAZ, o Teatro Nacional de Aztlán¹⁹. Fundada en 1971, esta asociación organizó talleres, festivales y todo tipo de actividades de promoción y difusión teatral bajo el liderazgo, primero, del Teatro Campesino y, desde 1976, del Teatro de la Esperanza²⁰, y su labor fue esencial para facilitar la conexión entre grupos chicanos y otros del mundo latinoamericano y de la escena internacional.

Por esas mismas fechas, el Teatro Campesino empezó a experimentar con formas dramáticas más rituales, cercanas tanto a las religiones prehispánicas como al catolicismo popular mexicano-chicano. Surgieron así los llamados “mitos” que, si bien nunca alcanzaron la popularidad de los actos (incluso fueron duramente criticados por teatristas de ideología marxista), sí consiguieron tender un puente desde la praxis política hacia la espiritualidad y, de esa forma, conectar con otros públicos. Pero el mayor triunfo de taquilla para el cada vez más consolidado teatro chicano vino de la mano de la exitosa *Zoot Suit*, una obra creada por Luis Valdez utilizando elementos del género musical, el docudrama y el realismo psicológico. Con una gran dosis de distanciamiento brechtiano (a través de la figura del Pachuco, el alter ego del protagonista), *Zoot Suit* cuestionaba seriamente un sistema judicial que, en la época de su representación, todavía discriminaba contra los chicanos tanto como en el momento de la acción (la década de 1940). La respuesta del público californiano fue tan entusiasta que la obra fue poco después llevada a Broadway, aunque allí no encontró una recepción tan positiva.

El predominio del teatro de creación colectiva durante las décadas de 1960 y 1970 podría crear la falsa impresión de que el teatro de autor había desaparecido del ámbito cultural chicano. Por el contrario, durante esas décadas se publican y representan numerosas obras como la muy estudiada *The Day of the Swallows* de Estela Portillo-Trambley (una de las primeras obras chicanas en explorar identidades sexuales alternativas y la primera de varias piezas publicadas por esta prolífica autora), y las más experimentales *The Devil's Apple Corps* de Raymond Barrio (sobre Howard R. Hughes) y *The False Advent of Mary's Child* de Alfonso Hernández. Incluso hubo espacio para continuar la comedia ligera, que tanto habían cultivado las compañías itinerantes de otras épocas, con obras como *La comadre María* de Sylvia Maida Domínguez. Junto a estos autores, publican también sus obras en estas décadas otros dramaturgos como Nephtalí de León y Fausto Avendaño, así como varios otros antologados en las tempranas colecciones *Contemporary Chicano Theatre* (editada por Robert J. Garza en 1976) y *Nuevos pasos* (un número especial de la *Revista Chicano-Riqueña* editado por Kanellos y Huerta en 1979).

Precisamente en ese último texto se dio a conocer el dramaturgo más visible durante la década de 1980, Carlos Morton, en cuyas obras (ampliamente representadas y disponibles en libros y revistas especializadas) asistimos a una reevaluación del pasado y presente chicanos empapada de humor y tragedia en comparables dosis. Uno de los elementos más originales de la obra de Morton, valga la paradoja, es su capacidad de adaptar historias conocidas a un contexto y vocabulario propiamente chicanos, lo que añade (al menos para el público familiarizado con las historias originales) un segundo plano de profundidad estética y, en muchos casos, un efecto cómico añadido para el espectador chicano. Entre sus “adaptaciones” más exitosas se encuentran *El jardín* (basado en la historia de Adán y Eva), *Johnny Tenorio* (un Don Juan chicano) y *The Miser of México* (sobre el avaro de Molière).

También en esta década (y para recuperar con ella, aunque sea simbólicamente, la historia de otras muchas piezas nunca publicadas), se estrena *Teo's Final Spin* (1988), de Eulalio “Lalo” Cervantes, la historia de un semi-existencialista basurero de San Francisco (Teo) y de su picaresco (y difunto) abuelo, que le acompaña en su fortuita peripecia centroamericana. En Nicaragua, Teo encontrará por fin sentido a su existencia participando en la cons-

trucción de un generador eléctrico destinado a dar luz a una pequeña comunidad campesina. A pesar de no haber sido editada ni recuperada para el repertorio escénico, *Teo's Final Spin* es para el teatro chicano de esta época el equivalente a las obras *Vietnam Campesino* y *Soldado Razo*, con las que el Teatro Campesino manifestó su oposición a la guerra de Vietnam, y no sería raro que, en el contexto de otras guerras, fuera recuperada por grupos teatrales chicanos como lo ha sido *Soldado Razo*. El trasfondo de *Teo's Final Spin*, no obstante, es la revolución nicaragüense y la intervención norteamericana en apoyo de los contras. Por tanto, a diferencia de las obras del Teatro Campesino, contó con la ventaja de ser representada frente a públicos que incluían espectadores centroamericanos, como preludio y reflejo de una progresiva latinización de la escena chicana, reflejada también ampliamente en el mundo editorial de la época.

A partir de 1980 cobra fuerza también una tendencia revisionista que deja de buscar las esencias de la chicanidad y prefiere explorar las diferencias internas dentro del chicanismo. Se consolida entonces una profunda revisión feminista del canon literario y nuevas voces de mujeres escritoras encuentran un éxito de público y de crítica que había eludido, en gran medida, a sus predecesoras²¹. En el campo teatral, esa revisión se produce tanto en el ámbito de la crítica como en el de la dramaturgia misma. Un primer paso en esa tendencia se dio con el llamado "teatropoesía", un tipo de espectáculo que combinaba el recitado de textos poéticos con *performance* y danza, que se inició con *Chicana* en 1974, pero que se consolidó más tarde, con *Tongues of Fire* en 1981 y con *Women of Their Word* en 1986, ambas centradas en la figura de la mujer escritora²².

Pero la figura que llegaría a simbolizar esta renovación teatral y que mejor combina el revisionismo feminista con el compromiso político y social es Cherríe Moraga, una de las dramaturgas más prolíficas de los últimos veinte años. Su entrada en escena fue con una obra de gran impacto estético y emocional, *Giving Up the Ghost* (en 1986), en donde Moraga trataba temas hasta entonces tabú (y sólo presentes anteriormente en la obra de Portillo-Trambley) como la violación, el deseo femenino y el cuestionamiento de la norma heterosexual. En obras posteriores, como *Shadow of a Man* (1990), Moraga continúa su exploración de las diferencias internas y los secretos escondidos en la comunidad chicana. Pero su teatro pronto cobra un giro mar-

cadamente político, y muy crítico del terrorismo medioambiental de los pesticidas, con *Heroes and Saints* (1992), *Watsonville: Some Place Not Here* (1995) y *The Hungry Woman: A Mexican Medea* (2000), una obra que combina la exploración de las fronteras políticas, étnicas y sexuales con una fuerte carga trágica que, a veces, hace recordar una obra anterior, *La víctima* (1976), del Teatro de la Esperanza. Moraga es autora también de una versión del texto sagrado maya *Popol Vuh*, titulada *Heart of the Earth* (1994), confirmando con ello la voluntad del teatro chicano contemporáneo de continuar los vínculos con su pasado cultural más remoto²³.

Aunque sería imposible dedicarles el espacio que su obra merece, es preciso mencionar también que la reciente consolidación del teatro chicano de autor es fruto de la labor de muchos otros dramaturgos, entre los que podríamos mencionar a E. A. Mares, Denise Chávez, Josefina López, Rudolfo A. Anaya, Rick Nájera, Judith y Severo Pérez, Edit Villarreal, Guillermo Reyes y Milcha Sánchez-Scott, entre muchos otros, y que coincide (como ha señalado Huerta) con la expansión de la clase media chicana²⁴.

Finalmente, esta breve historia del teatro chicano a través de los siglos haría mal en terminar sin mencionar una de las tendencias que ha cobrado más fuerza recientemente. Me refiero a la *performance* de grupos como Culture Clash, Latin Anonymous, Chicano Secret Service y Chusma, entre otros, que han sabido combinar la eficacia de los actos con la comedia más o menos improvisada de los monólogos humorísticos en que basan buena parte de sus obras. Los estereotipos sobre chicanos y latinos propagados por los medios de comunicación de masas son, con frecuencia, el soporte contextual o temático de la sátira de los grupos mencionados y, en buena medida, también de una de las figuras más controvertidas (y mejor conocidas) de la *performance* chicana: Guillermo Gómez-Peña. Este autor fronterizo, al que algunos se niegan a considerar chicano, ha sabido como nadie apropiarse de los estereotipos mediáticos (y de los surgidos de la propia cultura mexicana-chicana) para crear algunos de sus personajes más conocidos, como el Aztec High-Tech, el Super-Pocho, el Mexterminator, el indígena Guatinai, el Border Brujo, el Shame-Man y el Mexican't, entre otros, y para jugar con otras fibras sensibles como el multilingüismo, el inglés con acento y la ciudadanía. Su estética es la estética de la provocación y sus espectáculos zarandean al público con un cam-

bio de ritmo constante y con complejas referencias multiculturales. Gómez-Peña es también un prolífico teórico de lo fronterizo y su obra al respecto ha sido recibida como pionera en la reinterpretación de la frontera en sus múltiples dimensiones artísticas, lingüísticas y culturales.

El teatro chicano contemporáneo, en conclusión, es el resultado de una larga historia de representaciones rituales, religiosas y folklóricas, así como de la constante aportación de dramaturgos autóctonos y extranjeros que han mantenido viva la llama dramática en los escenarios del suroeste y de los grandes centros urbanos de los Estados Unidos. Durante esa larga historia, el teatro chicano

ha sabido balancear y apropiarse de elementos de múltiples culturas y de diversas maneras de entender la práctica escenográfica, con el resultado de un producto que es hoy en día bilingüe, multicultural, transnacional, fronterizo y, al mismo tiempo, decididamente original. Ha sabido, asimismo, acomodarse a los diferentes públicos que lo sustentan, desde las comunidades que hacen suyas las piezas folklóricas y religiosas hasta la creciente clase media que favorece el desarrollo del teatro de autor, pasando por los elementos más populares o politizados que favorecen la estética *rasquache* de los actos. Esta maleabilidad histórica es, sin duda, la mayor garantía de futuro para el teatro chicano.

n notas

¹ Ya en 1969, la revista española *Primer Acto* publicaba un artículo sobre el Teatro Campesino en su número 109, págs. 43-46.

² Nicolás Kanellos, *A History of Hispanic Theatre in the United States: Origins to 1940*, Austin, University of Texas Press, 1990; Elizabeth C. Ramírez, *Chicanas/Latinas in American Theatre: A History of Performance*, Bloomington, Indiana University Press, 2000. Una parte importantísima de la labor de estos críticos fue recuperar (e incorporar a un contexto chicano) la obra de estudiosos anteriores como Aurelio M. Espinosa y Arthur L. Campa, entre otros.

³ Kanellos, ob. cit., págs. 4-16; Ramírez, ob. cit., págs. 1-48.

⁴ Gaspar [Pérez] de Villagrà, *Historia de la Nueva México*, México, Imprenta del Museo Nacional, 1900, 2 vols. Más adelante, Villagrà hace referencia a unas fiestas donde hubo juego de cañas, toros y sortija, y en las que se representó otra comedia y hubo “regozijos” de moros y cristianos (vol. I, pág. 88).

⁵ El manuscrito de la primera obra teatral representada en suelo estadounidense, el 10 de julio de 1598, que todavía se representa el día de la Santa Cruz a menos de diez millas del lugar de la primera representación. “The Great World Theatre”, *Theatre Arts Monthly*, 1929, 13, 8, pág. 567.

⁶ Arthur L. Campa, *Los Comanches*, Albuquerque, The University of New Mexico Bulletin, 376, 1942, pág. 12.

⁷ Campa, ob. cit., págs. 15-22, resume la trama y escenificación, como prólogo a la versión de 1864 (copia, a su vez, de otra anterior) que reproduce en su edición. Sobre la relación entre los comanches y las fiestas de moros y cristianos, ver Campa, ob. cit., págs 5-6, y Aurelio M. Espinosa, *The Folklore of Spain in the American Southwest*, Norman, University of Oklahoma Press, 1985, pág. 219. Aurora Lucero-White Lea recoge una versión nuevomexicana de *Los moros y cristianos* en su *Literary Folklore of the Hispanic Southwest*, San Antonio, Naylor, 1953, págs. 107-12.

⁸ Arthur L. Campa, *Spanish Religious Folktheatre in the Southwest: Second Cycle*, Albuquerque, The University of New Mexico Bulletin, 1934, pág. 6.

⁹ Ver Aurelio M. Espinosa y J. Manuel Espinosa, “The Texans: A New Mexican Spanish Folk Play of the Middle Nineteenth Century”, *The New Mexico Quarterly Review*, 13, 1943, págs. 299-308.

¹⁰ Para un análisis más detallado de *Los Tejanos*, ver Reed Anderson, "Early Secular Theater in New Mexico", en Erlinda Gonzales-Berry (ed.), *Pasó por aquí: Critical Essays on the New Mexican Literary Tradition, 1542-1988*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1989, págs. 101-127.

¹¹ Kanellos ha documentado también la existencia de salones teatrales desde, por lo menos, la década de 1840. Ob. cit., caps. 1-3.

¹² Kanellos ofrece un listado parcial de títulos y compañías en ob. cit., págs. 1-16; Ramírez, ob. cit., págs 10-48, aporta información complementaria.

¹³ Kanellos, ob. cit., pág. 1.

¹⁴ Hubert H. Bancroft, *The Works of Hubert Howe Bancroft: Vol. XII, History of California, vol. V, 1846-1848*, San Francisco, The History Company, 1886, pág. 638. La comedia de Ruiz de Burton se publicó en 1876 (San Francisco, J.H. Carmany); la autora aparece identificada, según normas comunes de la época, como Mrs. H. S. Burton.

¹⁵ Nicolás Kanellos, "Introducción", en Daniel Venegas, *Las aventuras de don Chipote o cuando los pericos mamen*, México, Secretaría de Educación Pública, 1984, pág. 15.

¹⁶ Josephina Niggli, *Mexican Folk Plays*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1938.

¹⁷ Josephina Niggli, *Pointers on Playwriting*, Boston, The Writer, 1945; *New Pointers on Playwriting*, Boston, The Writer, 1967. La mayor parte de las obras teatrales de Niggli está recopilada en *Mexican Folk Plays*, Chapel Hill, University of North Carolina, 1938.

¹⁸ "El Teatro Campesino, de Fresno", *Primer Acto*, núm. 109, 1969, pág. 44.

¹⁹ Aztlán, el nombre dado por los Aztecas a sus tierras de origen, al norte de México, fue adoptado en esta época como símbolo primordial del incipiente nacionalismo cultural.

²⁰ Jorge A. Huerta, *Chicano Drama: Performance, Society and Myth*, Cambridge, University Press, 2000, págs. 2-5.

²¹ Ver Manuel M. Martín-Rodríguez, *Life in Search of Readers: Reading (in) Chicano/a Literature*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 2003, capítulo 3.

²² Sobre el teatropoesía, ver Yvonne Yarbro-Bejarano, "Teatropoesía by Chicanas in the Bay Area: *Tongues of Fire*", *Revista Chicano-Riqueña*, 11, 1, 1983, págs. 78-94. Ver también Martín-Rodríguez, "Aesthetic Concepts of Hispanics", en Francisco A. Lomelí (ed.), *Handbook of Hispanic Cultures in the United States: Literature and Art*, Houston, Arte Público Press, 1993, págs. 109-133.

²³ El estudio más completo sobre el teatro de Cherríe Moraga es el de Yvonne Yarbro-Bejarano, *The Wounded Heart: Writing on Cherríe Moraga*, Austin, University of Texas Press, 2001.

²⁴ Huerta, ob. cit., pág. 13.



