

**Sujeto, identidad y transnacionalidad:  
tres hipótesis sobre el teatro latino de Chicago**

**José Castro Urioste**

**Consideraciones generales**

El desarrollo del teatro latino en Estados Unidos se ha venido produciendo tanto en español como en inglés.<sup>1</sup> En ambas vertientes se representan imágenes y tópicos comunes: la visión sobre el territorio que se dejó, la cuestión de la migración, el conflicto entre culturas. De ese modo se busca construir en ambas lenguas una identidad latina en Estados Unidos que más que estar definida, parece encontrarse en proceso de gestación.<sup>2</sup>

No se puede afirmar, sin embargo, que las dos vertientes funcionen de manera similar. Entre las diferencias que se pueden establecer, existe una que me interesa enfatizar. El teatro hecho en español en Estados Unidos, precisamente por razones lingüísticas, queda en los márgenes (o completamente fuera) del desarrollo teatral norteamericano: no se encuentra en antologías, no es candidato a reconocimientos (premios, o menciones honoríficas, por ejemplo), ni es estudiado en los departamentos de teatro. Es más, por estar hecho en otra lengua, en ciertas ocasiones es visto con determinado recelo a nivel estético. De todo lado, es poco lo que se conoce de este teatro en los países de habla hispana. En el caso del teatro latino en inglés, éste parece tener la posibilidad de incorporarse al canon norteamericano, y al obtener un lugar refuerza la imagen -fomentada por ciertos grupos- que la sociedad estadounidense es una de carácter multicultural y que en ella hay cabida a todas las voces sin ninguna restricción.

En el caso específico del teatro latino de Chicago hay que anotar que éste se viene desarrollando dentro del contexto de latinización de la ciudad. En efecto, en las últimas décadas Chicago se ha transformado en una de las ciudades norteamericanas con gran población latina. El censo de 2000 indica que en el condado de Cook —que abarca la ciudad de Chicago y sus alrededores— el 19.99% de la población es latina. La comunidad latina más numerosa es la mexicana (14.6 % de la población total de la ciudad). A ésta le sigue la

puertorriqueña (2.4%), la cubana (0.2%), y un 2.6% compuesto por inmigrantes latinoamericanos de otras regiones.<sup>3</sup> Como consecuencia de este proceso migratorio se han organizado actividades y espacios culturales. Entre otros ejemplos se puede citar la intensa agenda del Museo Mexicano de Bellas Artes –ubicado en Pilsen, uno de los barrios mexicanos-, el Centro Cultural Latino de Chicago<sup>4</sup>, la agenda del Instituto Cervantes, la circulación de varios periódicos en castellano –*El Éxito* (transformado en el diario *Hoy*), *El Otro*, *La Raza* y su semanario cultural *Arena*-, la publicación de una serie de revistas literarias y culturales como *Tres Américas*, *Fe de erratas*, *El coyote*, *Tropel*, *Contratiempo*, entre otras-, la presencia de radio y televisión en español, la publicación de antologías como las de John Barry en las que se recogen a narradores latinoamericanos radicados en Chicago<sup>5</sup>, la aparición de numerosas bandas de rock compuestas por jóvenes nacidos en Estados Unidos pero con herencia latinoamericana que prefieren cantar en español. Cabe indicar, que tal proceso de latinización no implica una posición ideológica homogénea. Muy por el contrario, en determinados casos se plantean perspectivas completamente enfrentadas:<sup>6</sup> un ejemplo se encuentra en la posición de crítica a la guerra de Irak que planteó la revista *Contratiempo*, que difiere radicalmente de la expresaron los medios televisivos en español.<sup>7</sup>

En los últimos años, especialmente a partir de los noventa, ha surgido en Chicago una serie de grupos teatrales: Teatro Agujón, Teatro Vista, Teatro Luna, Cuerda Floja, Repertorio Latino, entre otros, que son parte del proceso de latinización de la ciudad. Analizar este teatro implica comprender una doble relación: por un lado, se refleja en estos grupos –con mayor o menor grado- el deseo de vincularse con una tradición teatral latinoamericana; y por otro, existe la voluntad de incorporarse en el movimiento teatral que se desarrolla en Chicago. En este sentido, mi propósito es plantear tres hipótesis sobre el teatro latino de esa ciudad producido desde los años 90 hasta el presente: primero, en determinadas obras de ese período se representa un sujeto cuya voz es negada pero que insiste en ser escuchado, y tal tipo de representación puede expresar el rol que posee el teatro latino en el desarrollo teatral de Chicago; segundo, en estos montajes se elaboran personajes y situaciones que son asumidas como típicas y como parte de la tradición latina, con el propósito de referirse (y buscar construir) una identidad latina; y tercero, el texto teatral, es

decir la puesta en escena, se transforma en un laboratorio de lo transnacional donde se genera una identidad panétnica (o también llamada panlatina), debido a que en el montaje participan trabajadores teatrales de diversos orígenes latinoamericanos.



*LA PASIÓN SEGÚN ANTÍGONA PÉREZ DE LUIS RAFAEL SÁNCHEZ .  
AGUIJÓN THEATER, CHICAGO.*

### **Primera incisión**

En esta primera hipótesis planteo, como bien se esbozó líneas arriba, que en los montajes del teatro latino de Chicago se representa a un sujeto cuya voz es negada, pero al mismo tiempo, este sujeto insiste en ser oído con el propósito de demostrar su existencia. Este tipo de representación podría estar relacionado con el lugar que el teatro latino ocupa dentro del contexto del teatro de Chicago: en otras palabras, como una voz que es ignorada (o limitada al estereotipo de lo latino) pero que exige un lugar (y por consiguiente la existencia) en el desarrollo del teatro de esta ciudad<sup>8</sup>. Con el propósito de demostrar esta hipótesis analizaré ciertas producciones del Teatro Vista, el Teatro

Aguijón, el Teatro Luna, y Cuerda Floja que se llevaron entre 1999 y 2003.

En 1999 Teatro Vista produjo “Aurora’s motive” escrita por Jaime Pachino y dirigida por Edward Torres<sup>9</sup>. La obra se desarrolla en España a finales del siglo XIX y principios del XX y se basa en la historia real de Aurora Rodríguez. Aurora, quien cree en una nueva sociedad, se enfrenta a las reglas represivas de una sociedad machista. Su objetivo será dar a luz a una niña y educarla como líder. En tal sentido, ella transgrede las normas de su época al abandonar a su padre y quedar embarazada sin la necesidad de casarse. Todo esto permite que Aurora, inicialmente, sea vista como un símbolo de rebelión. Sin embargo, existe una paradoja en la protagonista. La preocupación de Aurora por la educación de su hija Hildegart hace que aquélla construya un conjunto de reglas represivas. De ese modo, como madre, se convierte en un sujeto tan castrador como las figuras masculinas de su juventud. La obra expresa, por tanto, que la elaboración de un orden represivo no es exclusivo de un género.

“Aurora’s motive” puede interpretarse como una historia de voces silenciadas que pelean por ser oídas. Aurora, cuando joven, tiene el derecho a hablar en un espacio privado, pero no en los públicos. Desde la perspectiva masculina/represiva la voz de Aurora – a pesar de su saber- debe limitarse a ser parte del entretenimiento para los hombres. La protagonista no aceptará esta limitación y luchará para que su voz sea oída en público. Ella cree que al ser escuchada por toda la sociedad, su existencia será plena.

El caso de la hija, Hildegart, difiere del de Aurora. Hildegart se convierte en lidereza desde su adolescencia y muchos le prestan atención tanto a lo que dice como a lo que escribe. Sin embargo, cuando empieza a hablar sobre sus sentimientos y a expresar opiniones distintas a las de su madre, ésta la censura. Y definitivamente, negarle a la hija su capacidad de hablar, es negarle una existencia plena.

En febrero y marzo de 2000 el grupo Cuerda Floja presentó en el local del Teatro Aguijón “Horas de encuentro”, del mexicano Emilio Huerta y bajo la dirección de Eduardo Von. “Horas de encuentro” se inicia cuando un criminal –Riego, interpretado por el mismo Von- rompe una ventana y entra en la casa de Laura, una mujer de la clase

alta. La relación entre ambos está caracterizada por la violencia. La economía en cuanto a la escenografía –sólo una silla– enfatiza las circunstancias de soledad y la imposibilidad de Laura de conseguir ayuda. Esto, por supuesto, hace que la violencia de la obra sea mucho más aguda, y mucho más perturbadora para la audiencia.

“Horas de encuentro” también refleja la transgresión de las normas. Riego, el criminal, es un personaje quien bajo “circunstancias normales” no sería escuchado por Laura (es decir, por la clase alta autoritaria). De hecho, él es descrito como un sujeto que no tiene voz en la sociedad. “Horas de encuentro”, sin embargo, narra un breve momento en el que todas las reglas son infringidas. Riego invade el espacio que no le pertenece, y por medio de la violencia, lo controla. Solamente bajo esa coyuntura su voz puede ser oída por la clase alta.

Por su parte, Laura también transgrede las normas. Al principio de la obra, ella se encuentra amordazada. Posteriormente recobra su voz lo cual le permite tener la capacidad de negociar con Riego y de transformarlo en un aliado. En otras palabras, ambos personajes llegan a poseer la posibilidad de hablar en un espacio controlado temporalmente por reglas que están fuera de la “normalidad”. En esta situación temporal los dos personajes pueden hablar sin ninguna censura: a fin de cuentas durante esas horas la casa no es controlada por el esposo de Laura. Esto permite que ambos revelen sus verdaderas historias (ella, por ejemplo, confiesa las condiciones en que se encuentra su matrimonio) y que, posteriormente, elaboren un plan común. La obra finaliza cuando el esposo regresa a casa y Riego, influenciado por Laura, planea asesinarlo. Aquél se percata que matarlo significaría un beneficio para Laura –para un sector de la clase alta–, pero no le ofrece a él la posibilidad de mantener su derecho a hablar. Así que abandona la casa dejando a la pareja: a fin de cuentas, todas las reglas ya se habían transgredido y toda la verdad se había contado.

En los meses de junio y julio de 2002 el Teatro Aguijón produjo el díptico compuesto por “El rescate” del colombiano Jairo Aníbal Niño y “Un misterioso pacto” del mexicano Oscar Liera (1946-1990). Antes de analizar estas obras quisiera referirme brevemente a la trayectoria del Teatro Aguijón. En 1989 Rosario Vargas –actriz y directora colombiana– y Augusto Yanacopulos –actor chileno–

fundaron el Teatro Aguijón<sup>1</sup>. La primera obra que presentaron fue un homenaje a Sor Juana Inés de la Cruz, basada en *El eterno femenino* de Rosario Castellanos, y realizada en julio de 1989 en el Museo Mexicano de Bellas Artes. Desde 1991 hasta 1999, la compañía estuvo ubicada en las instalaciones del Harry Truman College, en el centro de la zona norte de Chicago. En octubre de 1999, la compañía se trasladó a su propio teatro. El Teatro Aguijón implica la creación de un lugar –no sólo físico- en el que se desarrollan producciones teatrales y eventos culturales en español. Además de los montajes, el Teatro Aguijón organiza recitales de poesía y de música, presentaciones de libros, charlas sobre teatro, en las que participan intelectuales y artistas latinoamericanos.

Uno de los propósitos del Teatro Aguijón es producir obras escritas por dramaturgos contemporáneos de América Latina. En tal sentido, se entiende el montaje del díptico compuesto por "El rescate" y "Un misterioso pacto" bajo la dirección de Roma Díaz<sup>2</sup>. Definitivamente, existen ciertas características comunes entre las dos obras que hacen que este espectáculo posea unidad. En ambos textos, se relatan encuentros entre dos personajes cuyo desenlace siempre resulta violento. En ambos, la acción se desarrolla en espacios privados -la habitación de Polo en "El rescate", la Samuel en "Un misterioso pacto"- completamente aislados de las reglas de la sociedad y en los que se establecen nuevas relaciones de poder. Por último, en las dos obras se representan personajes marginales y, sobre todo en "El rescate", se trata de un sujeto –al igual que la protagonista de "Aurora's motive", o de Hildegart en su etapa final, o de Riego en "Horas de encuentro"- a quien se le ha negado la voz (y por tanto el derecho) pero durante un momento, el tiempo que dura la obra, expresa su historia ante quien lo ha dominado.

Asimismo, cada una de las dos obras que constituyen este espectáculo reúne características específicas. "El rescate" se inicia cuando un hombre poderoso, el doctor Botero (Alfonso Seiva), aparece raptado por un sujeto marginal Polo (Lauro López). Aparentemente, la obra expresa un acto de revancha. Y lo es. Pero

---

también expresa la oportunidad de Polo de contarle su vida (o parte de ella) a ese hombre de clase alta. De allí que la obra retome el pasado de aquel personaje con cierta frecuencia; de allí, que sea necesario atar y amordazar al doctor Botero porque sólo de ese modo escuchará a un sujeto marginal. Ahora bien, la dirección de Roma Díaz hace que la obra sea más dinámica. Los cambios de música -de ópera a fandango, por ejemplo-, el uso del sonido (la lluvia, las sirenas), la congelación de personajes, la dramatización de escenas que originalmente son sólo contadas verbalmente, hacen que la puesta en escena se enriquezca. A ello habría que agregar la incorporación de un personaje -Edelmira, la esposa de Polo, interpretado por Carmen Cenko-, con lo cual no sólo se busca dar mayor profundidad psicológica a los otros dos personajes, sino que posee un efecto visual.

*Un misterioso pacto* relata también el encuentro entre dos desconocidos: Samuel, un homosexual de mediana edad interpretado por Roma Díaz, y un joven delincuente (Nicholas Guzmán). Aparentemente, esta obra de Oscar Liera retrata la seducción fallida de Samuel, y el asalto del joven delincuente. Detrás de ello se refleja la condición humana de ambos sujetos caracterizada por la marginalidad, por voces e historias que son censuradas. El personaje más joven, por ejemplo, manifiesta su marginalidad no sólo por su soledad y la carencia de una familia durante toda su vida sino cuando dice: "El mundo se me adelanta [...], y yo, yo me quedo, buey, me quedo y no alcanzo nada". Por eso, en ciertos momentos envidia a Samuel por su situación económica y porque él afirma tener un hermano. Samuel, por su parte, es también representado como un personaje marginal y solitario: la historia de la existencia de un hermano resulta falsa, cuando tuvo una novia ésta nunca le prestó atención, y en última instancia, se ve obligado a invitar a un desconocido a su casa para tener relaciones sexuales.

En *Un misterioso pacto*, al igual que en *El rescate*, se desarrolla en un espacio aislado de las normas de la sociedad. En este espacio se elaboran específicas relaciones de poder entre los personajes que se enfatizan tanto por el movimiento corporal como por el tono de voz de los actores.

En 2002 el Teatro Aguijón produjo *La casa de Bernarda Alba*. Como bien se sabe después de varios años del fallecimiento del poeta y dramaturgo español Federico García Lorca (1898-1936), se estrenó su obra de teatro *La casa de Bernarda Alba* en la ciudad de Buenos Aires. Desde entonces la obra ha recorrido diversos escenarios convirtiéndose en uno de los textos fundamentales no sólo de la dramaturgia de García Lorca sino de la escrita en nuestra lengua, y una de las más representadas en español en Estados Unidos. Tal reconocimiento se debe a la riqueza formal y de contenido que permiten que lo expresado por el dramaturgo español hace ya varias décadas, no deje de ser contemporáneo y pertinente a nuestros tiempos. Es precisamente debido a esta condición contemporaneidad que la Compañía de Teatro Aguijón recogió en el montaje dirigido por Marcela Muñoz.

Resulta conveniente preguntarse cuáles son los temas que trascienden el contexto histórico en que García Lorca escribió esta obra que no dejan de afectar a nuestra circunstancia y nuestra sensibilidad. En este caso, quisiera referirme a uno de ellos: la imposición de un poder absoluto que encarna Bernarda, cuya consecuencia final será producir acontecimientos que terminan siendo trágicos: la muerte de la hija menor, Adela. Tal autoritarismo obliga a que las hijas (especialmente Martirio y Adela) no expresen sus sentimientos libremente. Sus voces, en ese espacio, son censuradas aunque Adela va a insistir en proclamar su derecho a amar. Asimismo, esas voces reprimidas contrastan con la de la abuela desquiciada (bajo la interpretación de Carmen Cenko). La locura de ésta le permite no tener miedo a las normas de Bernarda y transgredirlas abiertamente. La abuela dice lo que las hijas sienten y reprimen.

La segunda pregunta que resulta necesaria es cómo este tópicos se plasma en la producción del Teatro Aguijón. En tal sentido, Marcela Muñoz y su elenco construyen un discurso escénico que captura al espectador desde el inicio y lo mantiene atento hasta el trágico final de la obra. Este discurso escénico se instala por momentos dentro de una propuesta realista, y por otros se aleja ella –sin que esto resulte una inconsistencia- creando imágenes de orden simbólico. Un ejemplo es la escenografía, a cargo de Augusto Yanacopulos y Roma Díaz, en la que se representan las habitaciones de las hijas, a manera



de ciertos cuadros de Salvador Dalí, como si fueran cavernas (o celdas de un monasterio también) en las que los personajes no sólo están aislados unos de otros, sino que expresan lo más íntimo de su ser no a través de la palabra sino movimientos corporales. Así sucede tanto con las hijas mayores -Angustias (Clara Beatriz Jaramillo), o Magdalena (Charin Alvarez)-, como también con las menores - Martirio (Tanya Saracho), Amelia (Maritza Cervantes), y por supuesto, Adela (Ursula Malaga)-. Asimismo, en el escenario se usa solamente un color, el blanco, lo cual contrasta con los trajes de luto que llevan los personajes, y expresa una virginidad (y por tanto, ciertas normas sobre el rol de la mujer) impuesta por el territorio donde se habita.

Otro elemento de este discurso escénico está en el acto de cubrir el cuerpo como signo de la represión sobre las hijas de Bernarda Alba. En efecto, éstas llevan largos vestido que prácticamente esconden el cuerpo en su totalidad. Además, cuando hablan con su madre se cubren también la cabeza, y sólo en los momentos de rebeldía -la escena final, o el enfrentamiento de Martirio con su madre- los personajes se descubren y se muestran tales cuales quebrando así las normas represivas.

El movimiento de escena resulta fundamental en la construcción del discurso escénico que realizan Marcela Muñoz y su elenco. La obra expresa constantemente y sin ninguna tregua el enfrentamiento entre personajes -Poncia (Claudia Rentería) y Bernarda (Rosario Vargas), Bernarda y sus hijas, o las rivalidades entre las hermanas-. Estos enfrentamientos son representados en el centro del escenario y mientras que los personajes que son testigos de los conflictos circunstanciales, se ubican de preferencia en los alrededores del espacio. Destacan así dos escenas cuya resolución se da precisamente en el centro del escenario: el enfrentamiento entre Martirio y Adela realizado con gran plasticidad por parte de las actrices; y por supuesto, la escena en que las mujeres cosen el mismo manto, que simboliza la condición común a todas ellas o la cadena que las ata a la casa de Bernarda Alba.

En marzo de 2003 Teatro Luna presentó *Kita y Fernanda*, obra escrita por Tanya Saracho y dirigida por Marcela Muñoz<sup>3</sup>. El punto de partida de esta obra fue una de las viñetas que se incluyen en una

---

producción que el grupo había realizado anteriormente y que tituló como *Dejame contarte. Kita y Fernanda* narra la relación entre dos mujeres nacidas en América Latina pero criadas en los Estados Unidos: Fernanda (Tanya Saracho), es hija de una familia de clase media; Kita (Jasmín Cárdenas), es la hija de la sirvienta. Se conocen de niñas y comparten la misma casa. Son, inicialmente, amigas, pero el tiempo hará que sus vidas tomen rumbos diferentes. La acción dramática se reduce a “esperar”, lo cual, obviamente, invita a que se recuerde a *Esperando a Godot*. Fernanda espera en un restaurante a Kita, con quien ha concertado una cita después de no verse por muchos años; Kita, en su dormitorio, duda si irá a esa cita. A partir de esa acción dramática se realiza un conjunto de *flashbacks* que dan el peso semántico a la obra. Se construye así una imagen sobre la comunidad latina como una entidad que no es homogénea. Muy por el contrario, en ella se reflejan las diferencias de clase, ejemplificadas en la relación entre Fernanda y Kita; diferencias, que a su vez, se encuentran reforzadas por cuestión racial y por los distintos reclamos sobre quien es auténticamente latina y quien ha perdido su identidad latina. Este último caso, se expresa claramente en el conflicto entre Fernanda y una amiga de Kita que es chicana (Beatriz Jamaica). Asimismo, por medio de estos *flashbacks* se ve que el personaje de Kita –al igual que otros personajes que se han visto en el teatro latino de Chicago- carece de una voz propia mientras vive en la casa de Fernanda, ya que está sometido a las reglas de ese espacio. De allí que Kita busque dejar esa casa y lo haga sin dar aviso en la primera oportunidad que se le presenta. Huir de esa casa es encontrar su voz, encontrar su verdadera existencia. De allí las dudas de Kita a asistir a la cita con Fernanda. Verla a ella, podría representar el temor a recordar las reglas que hacían que la hija de la sirvienta latina no tuviera ninguna voz, excepto la de la obediencia.

Es claro que ciertas producciones del teatro latino han tenido una preferencia “inconsciente”: la representación de sujetos a quienes no se le permite el decir. Así lo son Aurora y su hija, Riego en *Horas de encuentro*, Polo y el joven delincuente en las obras de Jairo Aníbal Niño y Oscar Liera respectivamente, las hijas de Bernarda Alba, Kita de Teatro Luna. Al mismo tiempo, son personajes que exigen ser escuchados con el propósito de tener una existencia plena en la sociedad. Esta preferencia “inconsciente” podría reflejar la situación del teatro latino de Chicago: como una voz que no ha sido escuchada debidamente pero que reclama un lugar tanto en la comunidad latina o

como no-latina; una voz, en última instancia, que busca una relación con sus raíces latinoamericanas, y su vez, un lugar dentro del desarrollo del teatro de Chicago.

### Segunda incisión

La siguiente hipótesis que quisiera mencionar se relaciona con la plasmación de determinados signos en el escenario, que se realiza con el claro propósito de referirse a una identidad latina<sup>4</sup>. Tales signos van desde la configuración de ciertos personajes, situaciones, modos de hablar hasta movimientos corporales que son asumidos por el emisor del discurso teatral como elementos constitutivos de una tradición cultural específica. Un ejemplo al que definitivamente debo referirme es *Zoot Suit*, obra de Luis Valdez considerada por la crítica como pieza fundamental de la dramaturgia del teatro latino en inglés de Estados Unidos. En ella, por un lado, se recrea la figura del pachuco asumiéndolo como un signo que representa a una cultura (a fin de cuentas el pachuco en *Zoot Suit* siempre es una voz inconsciente que se dirige al protagonista indicándole determinados modos de conducta), y por otro, se recrea también una vestimenta típica, el zoot suit, como un elemento que da identidad a un grupo (ser desnudado a la fuerza, como le sucede a uno de los personajes, es agredir esa identidad).<sup>5</sup>

Creo que *Zoot Suit* es un modelo en el que se representan determinados arquetipos delo latino para referirse a una identidad específica. Aunque con ciertas variantes, los tres montajes que analizaré –*Johnny Tenorio* de Carlos Morton, *Anna in the Tropics* de Nilo Cruz, y *Electricidad* de Luis Alfaro- buscan construir (o referirse) una identidad latina tal como lo hace *Zoot Suit*.

En noviembre y diciembre de 2002 en el teatro Aguijón produjo en Chicago, una de las obras más conocidas del dramaturgo chicano Carlos Morton (1947), *Johnny Tenorio*. *Johnny Tenorio* retoma el mito del don Juan y lo relaciona con la celebración del día de los muertos. Asimismo, ubica ambas “tradiciones” –si podemos llamarlas así- dentro del contexto de la cultura latina que se desarrolla en los

---

Estados Unidos y, definitivamente, la elección del nombre del protagonista y de la obra es prueba de esta contextualización. La obra se narra en un constante ir y venir del presente al pasado. Este recurso no resulta gratuito ni mucho menos ya que la obra nos muestra que el pasado –esas “tradiciones”- no sólo aún permanece, sino que construye nuestro presente y nuestro futuro como sujetos latinos en los Estados Unidos. Es por eso que al final de la obra hay tanto una condena como una celebración al mito del don Juan –celebración porque es parte de nuestra identidad cultural-, aunque durante el desarrollo de la obra haya un énfasis en los defectos de Johnny –fracasa como pareja, como amigo, como hijo- y una ausencia de virtudes. Podría afirmarse que la obra de Morton se inserta dentro de una tradición de discursos en los que se construye la identidad cultural a partir del predominio de elementos negativos –pienso en los textos de Octavio Paz sobre la mexicanidad, o en el ensayo un tanto ya olvidado, *El país de la cola de paja* de Mario Benedetti sobre la identidad uruguaya, o en el mismo caso de Luis Valdez, para citar otros casos-.

La dirección de Marcela Muñoz y la actuación del elenco, - Daniel Guzmán en el papel protagónico, Rosario Vargas como Big Berta, Franco Reins como Don Juan, Karla Galván como Ana Galván, y Oswaldo Calderón en el rol de Louie Mejía- construyen una puesta en escena que cautiva a la audiencia. El escenario, que es un altar donde se rinde culto al mito del don Juan, se convierte en un caja de sorpresas en la que se abren otros espacios que conducen a momentos pasados del personaje que él podría considerar como de debilidad, y que por tanto deben mantenerse escondidos: por ejemplo, expresar el amor a una mujer, o sentirse humillado de niño por haber sido discriminado en el colegio. De allí que esos escenarios –la casa de la niñez, la habitación donde Johnny declara su amor- aparezcan ocultos detrás del altar, y sólo se revelen en específicos momentos y luego se vuelvan a cerrar.

La iluminación y las máscaras cumplen un rol fundamental en la puesta en escena de *Johnny Tenorio*. Predomina, en todo caso, una luz roja, así como predomina la pasión y la violencia en la vida del protagonista. La máscara, por su parte, puede poseer más de una función: en ciertos momentos, permite que don Juan –el padre de Johnny- oculte su identidad; pero en otros, los personajes asumen el

rostro marcado por sus tradiciones y, en el caso del mito del don Juan, ese rostro –ese destino finalmente- es la muerte

En septiembre y octubre de 2003 se produjo *Anna in the Tropics*, obra escrita por el cubano Nilo Cruz y ganadora del premio Pulitzer. El montaje se realizó en el Victory Gardens Theater bajo la dirección de Henry Godinez y con un reparto compuesto en su mayoría por miembros del Teatro Vista.<sup>6</sup> La historia de *Anna in the Tropics* se desarrolla en 1929, en un pequeño pueblo en el norte de Florida, Ybor City. Trata de las relaciones de una familia dedicada a la producción de habanos. Al pequeño negocio de esta familia, llega Juan Julián (Dale Rivera), cuya función es leerles textos literarios a los trabajadores durante la jornada laboral. Cruz representa una tradición que realmente existió y que fue retirada de las fábricas en 1931.<sup>7</sup> De este modo, *Anna i in the Tropics* busca referirse a la identidad latina al apropiarse de una tradición, la de los lectores en las fábricas que existía en la comunidad: recordemos que en la misma obra se indica que la tradición proviene de los taínos, lo cual puede ser interpretado, como que proviene de nuestras raíces. Se representa así, un pasado de la comunidad latina (y por tanto una historia), situado ya en los Estados Unidos, pero con una característica iniciada en América Latina.

En el caso específico de la obra, se les lee a los trabajadores *Ana Karenina*, y la lectura de la novela despierta una serie de pasiones y sentimientos antes ocultos entre los miembros de la familia. Se establece así una simetría, entre lo que es leído –que resulta ser un detonante- y las decisiones que toman los personajes. Por ejemplo, Conchita (Charín Alvarez) busca a un amante luego de conocer la novela; su esposo, Palomo (Edward Torres), inspirado por cierto pasaje, obtiene el coraje y el deseo para recuperar a su mujer; Ofelia (Sandra Marquez) y Santiago (Gustavo Mellado) reencuentran la armonía marital; Cheche (Ricardo Gutierrez) opta por cometer un asesinato ante su frustración amorosa.

Asimismo, al representar la tradición del lector Cruz pretende dar cuenta de la función que la literatura poseía en aquella época. Esta función implica el paso de la escritura a la transmisión oral, la existencia de una audiencia (a diferencia del acto de lectura que es

---

solitario) y, fundamentalmente, la comunión entre la literatura y otras prácticas sociales –el trabajo, la vida familiar-. Parecer ser que la intención de Cruz es representar la literatura como parte de la vida diaria, y por consiguiente como un factor importante que influía en la vida misma. Y la intención parece buena. Sin embargo, la representación de las relaciones sentimentales producidas por la lectura de *Ana Karenina* no llega a tener un gran impacto en el espectador y se queda en la superficie. En parte creo que ello se debe a que estas relaciones no están ancladas en un apropiado desarrollo de la tensión dramática. Asimismo, la obra refleja que la única consecuencia que produce la literatura está vinculada a cuestiones amorosas –sean sentimientos positivos o negativos-, y a su vez, se nota por momentos una relación mecánica entre la lectura del pasaje literario y el efecto emocional que causa: el asesinato que comete Cheche sería un ejemplo de ello. De este modo, es posible afirmar que en *Anna in The Tropics* se manifiesta, definitivamente, la intención de recuperar una tradición y de representar una función de la literatura que ya no tiene, pero debido a las observaciones que he anotado esa intención a ratos se diluye, se debilita, y permanece tímidamente.

A no dudarlo la dirección de Henry Godinez y la actuación por todos los miembros del elenco hacen que el espectáculo sea dinámico. El buen ritmo obtenido en las escenas alternadas al principio de la obra, atrapa a la audiencia desde un inicio. Godinez opta por una luz clara y también por colores claros: celeste, verde, rosado, en el vestuario de los personajes; un tono suave de marrón en la escenografía. Esta elección refleja, por un lado, el ambiente caluroso, el trópico, del pequeño pueblo de Florida, pero a su vez, la poca intensidad de las relaciones. La claridad, sin embargo, se trastoca por momentos: se prefiere una luz roja en las escenas amorosas entre Conchita y Juan Julián; Marela (Sandra Delgado) viste de negro cuando trata de conquistar a uno de los personajes. En el caso de la música, se prefiere una que dé cuenta del ambiente tropical. Pero cuando ocurre un hecho que se define como transgresor –el asesinato, el uso de la violencia en la seducción- se abandona esta música y se opta por sonidos de tambores. Finalmente, es conveniente anotar que en el escenario predomina una ventana abierta desde la cual se mira un cielo celeste. Tal propuesta escenográfica puede ser interpretada como la existencia, en última instancia, de un horizonte diáfano, pese a los distintos conflictos que tengan los personajes. En todo caso, el

montaje, a diferencia de la dramaturgia, va creciendo y afirmándose mientras transcurre el espectáculo.

*Electricidad* de Luis Alfaro fue objeto de una lectura dramatizada el año 2003 en el primer festival de teatro latino en el Goodman Theatre, en Chicago. En 2004 el montaje estuvo a cargo de Henry Godínez y el elenco incluyó a algunos de los actores que participaron en esa lectura. La obra expresa el reclamo de revancha de una hija, Electricidad (Cecilia Suárez), quien considera que su padre ha sido asesinado por su misma madre. *Electricidad* puede ser susceptible de más de una interpretación. La primera de ellas, es la recuperación de figuras típicas (marginales en este caso) con el propósito de expresar una identidad. Pienso en el personaje de cholo, tanto masculino como femenino. Por ejemplo, la abuela (Ivonne Coll) se asume como fundadora de esa conducta de chola, de esa identidad; la relación entre Nino (Edward Torres) y Orestes (Maximino Arciniega), es la de maestro-pupilo, la de un sujeto que le enseña a otro una manera de ser, y los gestos y la estructura corporal de aquél expresan ya esa particular manera; finalmente, la práctica del tatuaje se transforma en marcas de una vida como en signos de identidad.

Otra posible lectura es la búsqueda de inserción en la tradición teatral griega que se conjuga con la representación de la historia de una familia latina. De allí, el nombre de varios de los personajes: Orestes, Ifigenia, Electricidad que da cuenta de Electra. De allí también la participación de ese grupo de vecinas, las chismosas, que se asemejan a un coro griego. Y de allí el tono trágico de la historia, como si fuera parte de un destino que es imposible de doblegar. A estos elementos se une también la escenografía: en medio de la sala de la casa de Clemencia (Sandra Marquez) se inserta una columna que imita el estilo arquitectónico griego.

La línea de lectura más obvia, es la representación de una familia disfuncional. Una familia carente de liderazgo (ni el padre ni la madre han podido asumir esos roles) y en la que los miembros se destruyen unos a otros. A pesar de esta disfuncionalidad, no deja de haber amor entre algunos miembros de la familia: el caso de los sentimientos que Electricidad expresa por su padre sería un ejemplo, como también los de Orestes por su hermana. Cabe la pregunta sobre lo que podría simbolizar esta familia disfuncional que se destruye. A fin

de cuentas, Electricidad, luego de satisfacer su revancha queda sola gritando en el desierto, proclamando a un padre, proclamando unos orígenes, una cultura quizás, pero totalmente sola.

La dirección de Godínez y la actuación de su elenco hacen, fácilmente, que la obra gane en intensidad y en capturar a la audiencia. La dramaturgia de Alfaro, a ratos, parece divagar, perder el rumbo, convertirse más en un reclamo de revancha que en un tomar acciones para llevar a cabo esa revancha. Sin embargo, Godínez y su elenco cubren esos momentos de flaqueza de la dramaturgia. La escenografía (el desierto, un pasadizo al fondo, la sala de la casa de Clemencia) no sólo tiene una clara funcionalidad para el desarrollo de la historia, sino también posee una carga estética. A ello hay que agregarle los efectos especiales: los rayos en el cielo (la electricidad, a fin de cuentas) que pueden representar la tensión que lleva la protagonista en su interior, y posteriormente, la lluvia, que posee un efecto purificador y expresa también la disolución del conflicto de Electricidad. Finalmente, debo mencionar el uso de una variedad de temas musicales que, a pesar de ser de géneros diversos, conjugan y sincronizan armoniosamente con lo que pasa en en el escenario.

Es posible afirmar que esta ambigüedad entre una dramaturgia –tanto en *Anna in the Tropics* como en *Electricidad*– llena de buena intenciones pero que no se llega a plasmar con intensidad, y un montaje que, muy por el contrario, captura y satisface, puede reflejar una problemática de otro orden y que va más allá del fenómeno teatral. Me refiero al proceso de gestación de una identidad latina en Estados Unidos. Una identidad en formación que, como tal, a ratos se fortalece y a ratos duda al no saber con seguridad la respuesta a lo que significa ser latino. En todo caso, estas obras indagan en la cuestión de la identidad a partir de personajes y/o situaciones que son asumidas (o presentadas) como parte de las tradiciones de lo latino.

### **Tercera incisión**

La hipótesis final a la que me referiré está relacionada con la construcción del texto teatral que se realiza en las producciones latinas de Chicago. La diversidad de orígenes nacionales de los participantes en las puestas en escena, hace que éstas se transformen en ejemplos de panethnicidad y transnacionalidad. Para comprender el concepto de



panethnicidad creo necesario referirme la investigación de Milagros Ricourt y Ruby Danta realizada en Corona, un barrio de Queens, Nueva York. Tal área se caracteriza por poseer una población inmigrante de distintas nacionalidades latinoamericanas, y la interacción de la vida diaria como la construcción de organizaciones e instituciones sociales y culturales generan una identidad panétnica. Según Ricourt y Danta, los elementos que construyen la panethnicidad latina en Queens son cuatro: la lengua, la concentración geográfica de latinos de diversas nacionalidades, la clase (el estudio se basa en una población de clase trabajadora), el género (son las mujeres y no los hombres quienes interactúan con más frecuencia construyendo esa identidad). Para Ricourt y Danta la panethnicidad latina es un fenómeno creado estrictamente en los Estados Unidos que combina las costumbres y relaciones traídas de los países de origen con nuevas formas de interacción generadas en el territorio norteamericano. Asimismo, la panethnicidad latina tendría cuatro dimensiones. Primero, lo que denominan *experiential panethnicity*, llevada a cabo en los centros de trabajo, en las residencias, en el barrio en general. En estos lugares los latinos interactúan por medio del español creando nuevas relaciones que cruzan las fronteras nacionales. Segundo, la llamada *categorical panethnicity*, (aspecto que me parece fundamental) que implica que la gente se mire y se hable concibiéndose como latinoamericanos. Tercero, se encuentra la *institutional panethnicity* que surge de la creación de organizaciones religiosas, sociales, culturales, o políticas creadas para atraer a todos los latinos y no específicamente a un grupo nacional. Y cuarto, la denominada *ideological panethnicity*, que implica que los líderes de las organizaciones mencionadas se identifican como latinos (2003: 1-10)



YERMA DE GARCÍA LORCA. AGUIJÓN THEATER, CHICAGO.

Como lo indiqué inicialmente, la variedad de orígenes nacionales de aquellos que participan en producción del teatro latino (especialmente en el que se realiza en español) de Chicago, hace que difiera de cualquier puesta en escena llevada a cabo en Buenos Aires, Lima, o La Habana, por citar unos ejemplos. El texto teatral, en el caso de los montajes en español de Chicago, se construye no sólo a partir de la confluencia de distintos sistemas semióticos (luces, música, movimiento actoral entre otros), sino también en una interacción de diversas identidades latinoamericanas junto a las de los teatristas formados en Estados Unidos pero con raíces en nuestro continente. Esta práctica cultural transnacional es la que genera una identidad pan-étnica<sup>8</sup>. Ahora bien, este proceso transnacional no implica (a diferencia de la metáfora de *melting pot*) la renuncia a la identidades regionales, ni se construye como una quintaescencia. Muy por el contrario, se nutre de ellas. Se forja de ellas. Surge de la necesidad en un nuevo contexto (vivir en los Estados Unidos), en la que los distintos grupos latinos se ven en la urgencia de establecer alianzas y realizar negociaciones entre ellos, con la finalidad de afirmar un lugar común dentro de la sociedad norteamericana. Se trata de una interacción que podría resumirse así: es

el aporte del pasado de todos, del pasado de los países de origen y también del llevado en Estados Unidos, para un agenda común que difiere a las que se realizan en los territorios que van del Río Bravo a la Patagonia. Visto así, lo transnacional se convierte en un componente que no es aditivo, sino muy por el contrario, en uno que define a las producciones teatrales en español de Chicago, como también otras prácticas culturales que se desarrollan en la comunidad latina.

La pregunta que cabe (aunque me aparte del teatro) es cuáles son algunos ejemplos de esas prácticas culturales caracterizadas por lo transnacional y la panétnicidad. Uno de los espacios en los que se produce es en la organización de eventos culturales. Tanto quienes lideran estos eventos como los receptores se caracterizan por la diversidad de orígenes nacionales. Hay pues, en tal sentido, un emisor y un receptor panétnico. En última instancia, el propósito que se tiene es precisamente de ese orden, y no circunscrito a un espacio nacional. Pienso, por ejemplo, en quienes editan la revista cultural *Contratiempo* (muchos de los cuales estuvieron juntos en proyectos similares anteriormente),<sup>9</sup> que incluye la participación de mexicanos, argentinos, dominicanos, peruanos, nicaragüenses, hondureños, entre otros, y que conciben su lector como uno que es latino. Pienso, como segundo ejemplo, en los integrantes del jurado del premio literario John Barry – premio de carácter local y no internacional- que son de distintas nacionalidades, como también lo son los participantes. Asimismo, quienes asisten a los eventos organizados por el Instituto Cervantes, o el Museo Mexicano de Bellas Artes, o quienes acceden al Festival de Teatro Latino o al Latino Chicago Film Festival, son diversidad de nacionalidades y los eventos están planeados en función de una audiencia con tal característica. Visto así, lo transnacional se transforma en un factor que define lo local latino de Chicago.

Como ya lo mencioné, tal confluencia de nacionalidades se da precisamente en la puesta en escena. Y toda puesta de teatro latino en Chicago (o casi toda para no correr riesgos) se convierte en una expresión transnacional. Sin ir más lejos mi obra *Perversiones*, co-escrita con el dramaturgo argentino Eduardo Cabrera, fue dirigida en 2005 por Marcela Muñoz, de origen colombiano. El elenco estuvo compuesto por chilenos, mexicanos, colombianos, argentinos,

---

puertorriqueños. En determinado momento Muñoz declaró que la existencia de diferentes acentos le daba riqueza al trabajo: "...en esta obra [...], tratamos de alentar la pluralidad de acentos porque no hay un espacio geográfico definido" (Rangel 26). En 2004 el teatro Aguijón produjo *Bodas de sangre*. Tal montaje implicó una latinización de la obra de García Lorca, tanto por el manejo de diversos acentos, como también por componer los temas musicales –composición hecha por el uruguayo Elbio Rodríguez Barilari- en función de esa variedad.

Tal identidad panétnica se expresa también por medio de la latinización de determinadas dramaturgias. En 2006, por ejemplo, el teatro Aguijón produjo *Yerma*. La latinización de este montaje de *Yerma* implica una operación en la que, en primer lugar, se rescata la esencia de la obra: con ello me refiero no sólo al tema de la represión y a la imposibilidad del sujeto a alcanzar una realización plena, sino también a la carencia de hijos que, a nivel alegórico, puede interpretarse como la falta de continuidad y de un futuro. Posteriormente, como parte de ese proceso de latinización, se despoja a la obra de los signos que serían estrictamente propios de la cultura española, y finalmente, se introduce una combinación de elementos que provienen de las características la comunidad latina.

Otro ejemplo es el grupo de Teatro "El Tecolote". Este grupo –formado a partir de una serie de talleres actores que se realizaron en el barrio de Pilsen, el barrio mexicano de mayor tradición en Chicago- escogió para su primer montaje *Los invasores* del chileno Egon Wolff. Aunque parezca extraño afirmarlo, el director de esta puesta en escena, Roma Díaz, y su elenco, optaron por una latinización de una obra latinoamericana. Con ello me refiero a una apropiación de la obra de Wolff con el propósito de dar cuenta del contexto social y político actual de la comunidad latina en los Estados Unidos (recuérdese, en tal sentido, que en los meses de abril y marzo de 2006 se llevaron a cabo en distintas ciudades norteamericanas marchas multitudinarias en defensa de los derechos del inmigrante; se estima que en la marcha del primero de mayo participaron en Chicago unas 700,000 personas). La obra de Wolff, escrita en los años sesenta, expresa una apuesta por la revolución, tema que encabezaba la agenda de muchos intelectuales de aquella época. Sin embargo, la latinización de la obra realizada por Díaz y su elenco, hace que el texto se refiera a la problemática de los inmigrantes en la sociedad norteamericana. Tal latinización se expresa,

en primer lugar, en el cambio del título: este montaje se llamó *El muro*, que revela una clara referencia a los conflictos en la frontera. El texto de Wolff permite ese cambio ya que constantemente hace referencia a los personajes de la otra orilla del río, a los que están detrás del muro, a la diferencia entre los que habitan en un lugar privilegiado y los que permanecen en otro con carencias de diverso orden. En tal sentido, la latinización del texto de Wolff no es forzada sino que se da un conjunto de signos que lo permite. Sobre esos signos Roma Díaz y sus actores han agregado otros: en primer lugar la inserción de parlamentos en inglés que dan cuenta no sólo de un grupo social bilingüe sino que la acción ocurre en los Estados Unidos. Luego, hacia el final, aparecen agentes de migración que reprimen a los invasores. Y por último, se proyectan imágenes de las marchas de Chicago, haciendo una clara asociación entre éstas y los personajes de *Los invasores*. De este modo se latiniza el discurso de Wolff, y sus invasores de los sesenta, se transforman en los inmigrantes de hoy en día que luchan por sus derechos.

Visto así, las puestas en escena del teatro latino, especialmente el que se realiza en español, se transforman en una práctica cultural que expresa tanto una interacción transnacional como el forjamiento de una identidad pan-étnica. Tal fenómeno puede notarse en la coexistencia de una pluralidad de acentos, en la participación de los teatristas en función de un montaje que es pan-étnico y no estrictamente regional (pienso, por ejemplo, la música compuesta para *Bodas de sangre* realizada por Rodríguez Barilari que no pretende reflejar un contexto español, sino el de otra comunidad), y finalmente, este fenómeno también se expresa por medio la latinización de las dramaturgias que revela una agenda y una preocupación de las comunidades latinas, que difieren de las agendas nacionales de los países latinoamericanos.

## Notas

<sup>1</sup> Una versión previa de este trabajo fue publicada en *Conjunto* 143 (2007) 76-88. Sobre un análisis de los términos “latino” e “hispano” y sobre la imposibilidad de llegar a un consenso, véase el trabajo de John Barry. En esta investigación he optado, arbitrariamente, por el término latino.

<sup>2</sup> Los estudios sobre el teatro latino de los Estados Unidos se han incrementado en los últimos años. Los trabajos de Kanellos y Rizk son pioneros al respecto. No deja de existir, sin embargo, una carencia de investigaciones sobre el teatro latino de Chicago. Asimismo, tesis como las de Gray, Mayer y Sherman, dedicadas al teatro de Chicago, tampoco se refieren a lo latino.

<sup>3</sup> Asimismo, el censo de 2000 indica 21.7% de los habitantes de la ciudad de Chicago no son nacidos en Estados Unidos; de este grupo 56.3% proviene de América Latina. Finalmente, en el estado Illinois la población se incrementó en 4.4% de 1990 a 2000. Según el censo de 1990 7.9% de los habitantes de Illinois eran latinos; el censo de 2000 indica 12.3% de los habitantes de este estado son latinos.

<sup>4</sup> Además de patrocinar eventos culturales latinoamericanos, el Centro Cultural Latino de Chicago organiza anualmente el festival de cine latinoamericano de mayor envergadura de Estados Unidos.

<sup>5</sup> Según Zimmerman se pueden distinguir tres grupos en la literatura latina de Chicago: “1) la expresión pionera mexicana, que se valió de la literatura popular (corridos, poesía declamatoria, etc.); 2) la expresión literaria de los hijos, que se da principalmente en inglés y desde la perspectiva que se reconoce como una minoría de los Estados Unidos y como parte de la clase trabajadora; en este grupo se encuentran los escritores más famosos, Sandra Cisneros, entre ellos; 3) la expresión de los inmigrantes que han estado llegando desde la década de los setenta y que son parte del ‘brain drain’, es decir, de la migración expandida debido a la crisis económica generada por la globalización así como la implantación de políticas neoliberales”. “La literatura en español en español en Chicago”. 10. En la antología de John Barry se recoge a los escritores de este último grupo.

<sup>6</sup> Zimmerman afirma que en el caso de Chicago determinados artistas latinos rechazan el proyecto del Museo Mexicano de Bellas Artes (como todo tipo de apoyo financiero de las fundaciones), optando por una posición mucho más radical. “Más allá del fin de la historia: una conversación con Marc Zimmerman” *Pie de página* 1 (2002) 4.

<sup>7</sup> Véanse especialmente los números 1 y 16 de la revista *Contratiempo*. Toda la colección se encuentra en [www.revistacontratiempo.com](http://www.revistacontratiempo.com)

<sup>8</sup> Tengo la impresión que este deseo del teatro latino de Chicago a ser considerado como parte integrante del desarrollo teatral de la ciudad, se puede relacionar con otros fenómenos y tensiones extra-teatrales. Me refiero a que parte de la historia de Estados Unidos ha sido (y está siendo) vivida en español y hoy en día se exige un reconocimiento de este fenómeno ante los grupos de poder. Un ejemplo de esta exigencia es la propuesta de dos jefes de departamento de lenguas modernas –

Eduardo Cabrera y José Suárez- ante Association of Departments of Foreign Languages para que se reconozca que el español no es una lengua extranjera en Estados Unidos. Asimismo, los trabajos recientes trabajos de Huntington como la defensa de English only, son reacciones y temores del sector conservador a que determinado grupo en Estados Unidos viva (y transmita) la historia de ese país, o parte de ella, en español.

<sup>9</sup> Teatro Vista fue fundado en 1989 por Henry Godinez y Edward Torres. Lo que los motivó a crear este grupo fue, por un lado, romper con el hecho que los actores latinos estuvieran limitados a estereotipos, y por otro, la búsqueda de un puente con una audiencia latina y con una de otras raíces étnicas. Definitivamente, detrás de este deseo de dirigirse a dos tipos de audiencias, se instala la voluntad de tener un rol en la comunidad hispana, como también en el contexto del teatro de Chicago. Asimismo, Godinez organizó en 2003, 2004 y 2006 el Festival de Teatro Latino que se llevó a cabo en el Goodman Theater, ubicado en el centro de Chicago.

### Obras citadas

Armijo, Ricardo. “Historia silvestre de las revistas literarias en español de Chicago” *Pie de página 1* (2002) 17-27. Impreso.

Barry, John. “Hispano, Latino y la ‘comedia de equivocaciones’” *Fe de erratas 6* (1993) 53-57. Impreso.

Castro Urioste, José “Más allá del fin de la historia: una conversación con Marc Zimmerman” *Pie de página 1* (2002) 3-6. Impreso.

*Data for the State of Illinois*. U.S. Census Bureau 2000. Public Office.  
<http://www.census.gov./census2000/ilihtml>. Web.

Franco, Jean. “Nilo Cruz: *Anna in the Tropics*” *Conjunto 131* (2004) 96-97. Impreso.

Gray, Stephen. *A History of the Chicago Off-Loop Theatre Explosion: 1969 to 1989* Tesis doctoral. The Ohio State University.

Mayer, John. *The Steppenwolf Theatre Company of Chicago, 1974-1982*. Tesis doctoral. University of Missouri, 1993.

Kanellos, Nicolás. "An Overview of Hispanic Theatre in the United States" *Hispanic Theatre in the United States*. Nicolas Kanellos (comp.). Houston: Arte Público Press, 1984. 7-14. Impreso.

Rangel, Julio. "Aguijón presenta: *Perversiones*" *Contratiempo* 21 (2005) 26. Impreso.

Ricourt Milagros [y] Ruby Danta. *Hispanas de Queens. Latino Panethnicity in a New York City Neighborhood*. Ithaca y Londres: Cornell University Press, 2003. Impreso.

Rizk, Beatriz J. "Haciendo historia: multiculturalismo y teatro latino en los Estados Unidos" *Ollantay* 1 (1993) 9-18. Impreso.

----. "El teatro latino de Estados Unidos" *Tramoya Cuaderno de Teatro* 22 (1990) 5-20.

Sherman, James. "Chicago Actor's Repertory Company: Design and History" Tesis de maestría. Saint Xavier College, 1971.

Zimmerman, Marc. "La literatura en español en Chicago" *Contratiempo* 25 (2005). Impreso.