INFORMATION TO USERS

While the most advanced technology has been used to photograph and reproduce this manuscript, the quality of the reproduction is heavily dependent upon the quality of the material submitted. For example:

- Manuscript pages may have indistinct print. In such cases, the best available copy has been filmed.
- Manuscripts may not always be complete. In such cases, a note will indicate that it is not possible to obtain missing pages.
- Copyrighted material may have been removed from the manuscript. In such cases, a note will indicate the deletion.

Oversize materials (e.g., maps, drawings, and charts) are photographed by sectioning the original, beginning at the upper left-hand corner and continuing from left to right in equal sections with small overlaps. Each oversize page is also filmed as one exposure and is available, for an additional charge, as a standard 35mm slide or as a 17"x 23" black and white photographic print.

Most photographs reproduce acceptably on positive microfilm or microfiche but lack the clarity on xerographic copies made from the microfilm. For an additional charge, 35mm slides of 6"x 9" black and white photographic prints are available for any photographs or illustrations that cannot be reproduced satisfactorily by xerography.

8613430

Flores, Arturo Conrado

EL TEATRO CAMPESINO DE LUIS VALDEZ, 1965 - 1980. (SPANISH TEXT)

The University of Arizona PH.D. 1986

University
Microfilms
International 300 N. Zeeb Road, Ann Arbor, MI 48106

Copyright 1986
by
Flores, Arturo Conrado
All Rights Reserved

EL TEATRO CAMPESINO DE LUIS VALDEZ

1965 - 1980

by

ARTURO CONRADO FLORES

A Dissertation Submitted to the Faculty of the

DEPARTMENT OF SPANISH AND PORTUGUESE

In Partial Fulfillment of the Requirements
For the Degree of

DOCTOR OF PHILOSOPHY
WITH A MAJOR IN SPANISH

In the Graduate College

THE UNIVERSITY OF ARIZONA

1 9 8 6

Copyright 1986 Arturo Conrado Flores

THE UNIVERSITY OF ARIZONA
GRADUATE COLLEGE

As members of the Final Examination Committee, we certify that we have read the dissertation prepared by Arturo C. Flores

entitled EL TEATRO CAMPESINO DE LUIS VALDEZ 1965-1980

and recommend that it be accepted as fulfilling the dissertation requirement for the Degree of Doctor of Philosophy.

Robert ter Horst — 11 Dec. 1985
Date

Efraim S. Rivera — 11 Dec. 1985
Date

Jane A. Gynko — 11 Dec. 1985
Date

Date

Date

Final approval and acceptance of this dissertation is contingent upon the candidate's submission of the final copy of the dissertation to the Graduate College.

I hereby certify that I have read this dissertation prepared under my direction and recommend that it be accepted as fulfilling the dissertation requirement.

Jane A. Gynko — Dec. 11, 1985
Dissertation Director — Date

STATEMENT BY AUTHOR

This dissertation has been submitted in partial fulfillment of requirements for an advanced degree at The University of Arizona and is deposited in the University Library to be made available to borrowers under rules of the Library.

Brief quotations from this dissertation are allowable without special permission, provided that accurate acknowledgment of source is made. Requests for permission for extended quotation from or reproduction of this manuscript in whole or in part may be granted by the copyright holder.

Signed: Arturo Flores

"But wait for me, I will
give you too a rose".

(Pablo Neruda)

Érase una vez un niñito
muy pequeñito que se
llamaba Pulgarcito...

(cuento popular)

RECONOCIMIENTO

A mis padres por lo que me entregaron. A los miembros de mi Comité, especialmente a mi Director, Lanin A. Gyurko. A la persona que me ayudó en los momentos difíciles. Agradezco el tiempo, su alegría y su sonrisa.

CONTENIDO

		Pagina
ABSTRACT		vi
CAPITULO		
PRIMERO	ALCANCES E IMPORTANCIA	1
	Aztlán como identidad étnica y cultural	5
	Delimitaciones	5
	El teatro en Aztlán	17
	Visión histórica	17
SEGUNDO	PERIODIZACIÓN DEL TEATRO CAMPESINO	29
	Etapa de denuncia social (1965 - 1970)	35
	Lo popular; su funcionamiento	35
	Lo colectivo en el teatro	40
	La Comedia del Arte y Bertolt Brecht en El Teatro Campesino	47
	Etapa de retorno e identificación (1971 - 1980)	60
	Etapa de comercialización (1975 - 1980)	66
TERCERO	CONSIDERACIONES TEORICAS	71
	Análisis y comentarios de cuatro Actos de la Primera etapa del Teatro Campesino (1965 - 1970)	71
CUARTO	ETAPA DE RETORNO E IDENTIFICACIÓN	99
	Consideraciones - El Mito Bernabé	99
	El mito Bernabé	112
QUINTO	ETAPA DE COMERCIALIZACIÓN (1975 - 1980)	127
	Zoot-Suit: la obra americana	127
SEXTO	CONCLUSIONES	152
	BIBLIOGRAFIA SELECTA	157

ABSTRACT

Since its formation in 1965, Luis Valdez' El Teatro Campesino has evolved through various stages, always addressing the socio-political struggles and perspectives of the Chicano. In the present doctoral dissertation, entitled El Teatro Campesino de Luis Valdez, 1965-1980, we examine the various transitions which this theatrical group has undergone, and concurrently, analyze some of the plays corresponding to each of the troupe's evolutionary stages. Our textual analysis is focused on the parameters which are aluded to in each play, and also is based on a structural approach of examining the dramatic text itself.

In the first chapter, which includes a general introduction to Chicano Theater, we outline historical and thematic characteristics of the theater in the Southwest of the United States. At the same time, we define the term "Aztlán" as a national and cultural entity since 1969.

In the second chapter we postulate the following periodic classification of El Teatro Campesino. A first stage of Social Consciousness Raising (1965 - 1970); a second of Return to Cultural Origins and Self Identity (1971 - 1975); and a third of Commercialization (1975 - 1980). In addition, we redifine some of the theoretical and technical concepts previously interpreted by critics regarding the troupe's period of Social Consciousness Raising.

In the third chapter we discuss and analyze some of the theoretical considerations involved in the dichotomy present in studying the representational act (live theater) as opposed to the dramatic text. In this chapter we offer a textual analysis of four Actos: Las dos caras del patroncito; La conquista de México; No saco nada de la escuela; and Soldado Razo. In our analysis we examine, in accordance to the theories proposed by Tzvetan Todorov, the "historia" and the "discurso" of each Acto, while studying the social message each conveys.

In the last two chapters--four and five--we study and analyze the plays Bernabé and Zoot-Suit and conclude that El Teatro Campesino has not completely lost its social character encompassing the Chicano cultural environment, contrary to what many critics have maintained.

CAPITULO PRIMERO

ALCANCES E IMPORTANCIA

Los objetivos básicos de esta investigación son muy definidos. Por un lado, intentar un estudio del desarrollo de la forma teatral creada por Luis Valdez y, por otro, contribuir al reconocimiento de la literatura chicana como un todo que emerge desde las sombras donde se le ha tenido. Este es, a nuestro juicio, el objetivo básico, ya que técnicamente la literatura chicana puede competir con la ya reconocida universalmente. No todos, sin embargo, llegan a la misma conclusión. La negación--en círculos académicos--de esta manifestación surge del desconocimiento que del fenómeno se tiene. Grave error, a nuestro parecer, ya que los hechos culturales e históricos no se pueden someter a la oscuridad ni mucho menos renunciar a ellos sin antes tener la sinceridad profesional y científica--todo estudio requiere una actitud y un método--de conocer lo que se intenta negar.

Cuando pensamos en el Teatro Campesino de Luis Valdez como tema de esta investigación, no hubo un intento de desconocer a otros grupos y dramaturgos que trabajaron y trabajan en la comunidad aztlana. Sabido es que en la década de 1960, el teatro, con una clara convicción de protesta, estuvo presente en los problemas chicanos. Mediante él, el chicano pudo mostrar sus frustraciones y plasmar sus aspiraciones muchas veces desconocidas. Demás está nombrar a la gran cantidad de grupos teatrales que existieron y

que aún existen por el ejemplo entregado por Luis Valdez. El teatro fue uno de los elementos que hizo posible la unión del pueblo de Aztlán y a través de él se supo que el problema individual era el de toda la comunidad. Fue, finalmente, como un crisol donde se funde y desaparece la inhibición y surge el orgullo de pertenecer a una raza y a una cultura.

La forma creada por Luis Valdez en sus Actos rescata el propósito con que el teatro debe ser visto y estudiado modernamente. Su esencia, más que entretener, es comunicar y crear una conciencia con la cual se debe actuar. Su carácter heterogéneo nos remite a la commedia dell'arte renacentista y al teatro épico de Bertolt Brecht; el afán puramente escapista de la comedia italiana se une al sólido mensaje brechtiano para dar molde a una nueva forma en la que no faltan los elementos étnicos y culturales propios de la comunidad aztlana. Así se nos remite a la jocosidad de las carpas circenses que recorrían el suroeste hasta casi mediados de este siglo. El teatro contemporáneo en Aztlán se presenta como popular no por la gran cantidad de espectadores que asisten a una determinada función, sino porque está hecho por el pueblo y para el pueblo. Esto, sin lugar a dudas, ocurre en los comienzos del Teatro Campesino.

Es innegable el cambio que se produce en el teatro de Valdez en cortos años. El carácter de concientización social que se da en los Actos en la década de 1960 se transforma con los Mitos, en los cuales se intenta, después de conocer y practicar la filosofía maya (según el propio Valdez) mostrar las verdaderas y profundas

raíces a las que pertenece el pueblo de Aztlán. En estas representaciones, el carácter simbólico-mítico es importante ya que se intenta rescatar y poner en práctica una antigua cosmovisión. En 1978 se produce un controvertido combio muy criticado por la gente de teatro: El Teatro Campesino llega a Broadway, echando por tierra los postulados con que nació.

Los distintos cambios implican, como se ha de ver, distintas técnicas. La evolución de temas, técnicas y determinados valores en las obras más representativas de Valdez es lo que ha de constituir el foco de esta investigación. Esto es importante toda vez que se va de lo improvisado, presente en los Actos, a los efectos profesionales de una obra como Zoot-Suit. Paralelamente, en la medida en que se rastrea la evolución se puede ir determinando el alejamiento del carácter social y popular presentes en los inicios del teatro de Valdez.

Como sabemos, el teatro popular tiene como punto de partida los momentos en que la sociedad presenta una etapa de transición donde determinados valores deben ser reemplazados por otros. El teatro, entonces, se adapta a una determinada ideología, siendo ésta la tradicional o la que está en vías de imponerse. Esto es lo que ocurre en la etapa que va de la Edad Media al Renacimiento con las obras de carácter moral que la Iglesia representaba como manera de mantener el control secular. El mismo fenómeno, con las diferencias señaladas por el tiempo, se da en la Alemania posterior a la Primera Guerra Mundial. Los valores que conducen a la derrota y a la

humillación de millones de alemanes deben ser cambiados. El teatro popular y de concientización se hace presente con el "agitprop", que es una pequeña obra de carácter propagandístico y educativo mediante la cual se intenta actuar en la conciencia del público.[1] El nacimiento del Teatro Campesino no es distinto a lo mencionado más arriba.

La década de 1960 es una década de crisis. Determinados valores burgueses son denunciados por obreros y estudiantes en las jornadas de París de mayo de 1968; la agitación producida estremece los cimientos del govierno francés. En Alemania, Rudy "el rojo" organiza a obreros y estudiantes en contra de los valores que sostienen a la sociedad alemana.[2] A todo esto, pequeños grupos teatrales recorren las fábricas y universidades creando una fuerte conciencia social. En el mismo año ocurre la matanza de estudiantes en la plaza de Tlatelolco, en Ciudad de México. En los Estados Unidos se denuncia la burocracia y la guerra de Viet-Nam lo que hace que el americano medio cambie su perspectiva de vida. En 1965, los campesinos aztlanos se encuentran en Delano, California. Ha llegado la hora de protestar por la explotación y la miseria: nace El Teatro Campesino.

Desde su formación, este grupo teatral colaboró con la organización de los trabajadores agrícolas, haciendo representaciones en

---

1. Barclay Goldsmith, "Brecht and Chicano Theater". Modern Chicano Writers (New Jersey: Prentice Hall, Inc., 1979), p. 168.

2. Severio Tutino, "Notas sobre las recientes luchas en Europa". Casa de las Américas, La Habana, Cuba Año IX Núm. 50 septiembre-octubre 1968, pp. 120-135.

donde se mostraban tanto los valores étnicos como culturales que darán vitalidad y consistencia al movimiento campesino. Por el ambiente en que el teatro de Valdez nace ha de ser el ejemplo que han de seguir los innumerables grupos teatrales en el suroeste.

Aztlán como identidad étnica y cultural

Delimitaciones

Los términos "Aztlán", "novela de Aztlán", "teatro de Aztlán" se tornan polémicos en determinados círculos de la academia y de la crítica. No ocurre lo mismo con términos como "novela argentina" o "teatro chileno". Es fácil explicarse el motivo por el cual se aceptan los segundos y no los primeros.

Para algunos círculos académicos, la llamada Literatura de Aztlán--en todas sus manifestaciones--no es otra cosa que un apéndice de lo que se llama literatura hispánica, y se refiere a la producción anterior a la delimitación geográfica que permite hablar de las distintas nacionalidades y, por lo mismo, de las literaturas nacionales. Mirando el problema desde esta perspectiva, la literatura producida en Aztlán viene a constituir una "desviación" de la literatura hispánica y, lo que es más, un producto tardío que no puede clasificarse como una literatura nacional.

Por otro lado, se discute si a este fenómeno literario, por ser bilingüe y por estar escrito en dos códigos diferentes, se le debe considerar como hispano, como anglo o como algo completamente amorfo. En todo caso, el no reconocimiento de algunas literaturas

por parte de los medios académicos obedece a la marginación o alejamiento que una determinada producción literaria mantiene frente a los medios de cultura o, por el contrario, a una actitud elitista de dichos medios, motivada por razones étnicas o geográficas; así sucede con la cultura chicana y su literatura, las cuales funcionan dentro de un contexto mayor que es el anglosajón.[3]

Como podemos ver, todo se transforma en un re-juego de categorías geográficas y lingüísticas que no conduce a un delineamiento positivo que presente una solución. Sabemos perfectamente que las categorías clasificatorias tienen una finalidad pedagógica y ordenadora; son productos de un razonamiento lógico y, con el paso del tiempo, se transforman en convenciones. De ahí, entonces, que se pueda hablar de "poesía chilena" ya que en el término mismo existe la categoría jurídica o entidad nacional reconocida como Chile. No ocurriría lo mismo, según los medios académicos, al hablar de términos como "teatro aztlanense", o "teatro de Aztlán", ya que no existiría la categoría jurídica que sostenga y equilibre las denominaciones.

En síntesis, hay una resistencia al reconocimiento de la literatura chicana o de Aztlán como literatura con rasgos definidos. También, y por las razones más arriba anotadas, no es reconocida como literatura nacional de Aztlán porque se la compara con otras

---

3. Eliana Rivero, "Hace una historia integral de la literatura latinoamericana: reflexión e implementación", (Manuscrito, marzo de 1978).

literaturas llamadas nacionales, las cuales presentan una acuñación o incorporación al sistema literario que data desde hace siglos.

En cuanto a las literaturas nacionales, se pueden visualizar diferentes opiniones que dejan ver el carácter ordenador que toda clasificación presenta. Se trata de facilitar el estudio de un determinado fenómeno mediante una categorización que nace subjetiva y que, con el tiempo, adquiere una validez que no deja de ser convencional.

José Carlos Mariátequi, frente al problema de las literaturas nacionales, afirma:

> En la historiografía literaria, el concepto de literatura nacional del mismo modo que no es intemporal, tampoco es demasiado concreto. No traduce una realidad mensurable e idéntica. Como toda sistematización, no aprehende sino aproximadamente la movilidad de los hechos.[4]

A pesar que lo expresado por Mariátegui se refiere a la realidad peruana, es importante destacar el sentido que su análisis tiene: no hay delimitaciones concretas ni medibles que permitan una clasificación precisa.

Por otra parte, y de una manera u otra coincidiendo o reafirmando lo expresado por Mariátegui, Octavio Paz dice: "No hay escuelas ni estilos nacionales; en cambio, hay familias, estirpes, tradiciones espirituales o estéticas universales".[5] Sin embargo,

---

4. José Carlos Mariátegui, Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana (Lima: Editora Amauta, 1959), p. 203.

5. Octavio Paz, Puertas al campo (Barcelona: Editora Seix Barral, 1972), p. 16.

desde un punto de vista ideológico la literatura nacional se debe identificar con la masa, con el pueblo, más que con la región geográfica en que se produce. La historiografía y la crítica literaria con raras excepciones han desconocido lo primero para acentuar lo segundo; indudablemente con un objetivo clarificador. La existencia de una literatura o cultura nacional radica en la identificación del intelectual con los valores del pueblo y no con los de la burguesía. Así lo planteaba Antonio Gramsci al analizar la existencia de una literatura nacional italiana en la década de 1930.[6]

Si aceptamos las premisas esgrimidas por Gramsci sobre la existencia de una cultura y literatura nacionales, podríamos afirmar que la literatura chicana o de Aztlán es una literatura nacional respaldada por una cultura centenaria. Más todavía, el intelectual chicano se compromete desde el momento en que se autodefine e identifica con los valores del pueblo de Aztlán.

Debido a los problemas expresados anteriormente, nos parece necesario hacer las delimitaciones correspondientes de la palabra "Aztlán" como manera de justificar una categoría ordenadora, que muestra su validez al nombrar un fenómeno antiguo recientemente incorporado a la conciencia colectiva e histórica del pueblo chicano: la expresión literaria y cultural de más de once millones de personas en el suroeste de los Estados Unidos. Debemos, en primer

---

6. Antonio Gramsci, Cultura y literatura (Barcelona: Ediciones Península, 1972), p. 170.

lugar, anotar lo que las autoridades opinan con respecto al concepto méxico-americano de la nación aztlanense:

> Aztlán, historial and mythical place of the Aztecs. It was from Aztlán that the Aztecs claimed to have initiated their migration which began around 1111 A.D. and ended over two hundred years later in the Valley of Mexico where they founded Tenochtitlán, modern Mexico City. Sources vary as to Aztlán's location; and scholars have therefore identified it with such areas as the Valley of Mexico itself; Lake Chapala; the Bajío; the state of Sonora; Lower or Upper California; the state of New Mexico/.../[7]

¿Mitificación de la historia o historificación de mito? Las opiniones se mantienen divididas; para algunos historiadores Aztlán no es más que un mito mientras que para otros es un lugar geográfico bien determinado. Como sea el problema, Aztlán--como región paradisíaca y como "la región que queda al norte"--ha sido motivo de una intensa búsqueda aun antes de que se proyectara la visión fantástica de los españoles sobre los territorios conquistados. En la Historia de las Indias de Nueva España, el cronista Diego Durán, al referirse al origen de los aztecas y a las cuevas que según la tradición existen en aquel lugar, dice:

> Estas cuevas son en Teoculuacán, que por otro nombre se llama Aztlán, tierra de que todos tenemos noticias caer acia la parte del Norte y tierra firme con la Florida/.../[8]

---

7. Matt S. Meier and Feliciano Rivera, Dictionary of Mexican American History (Westport: Greenwood Press, 1981), p. 28.

8. Fray Diego Durán, Historia de las Indias de Nueva España (México D.F.: Editora Nacional, 1965), p. 8.

Durán también pone de manifiesto la historia del rey Moctezuma Ilhuicamina el cual envió a emisarlos en busca del lugar llamado Aztlán. Esta búsqueda se puede relacionar con la efectuada por los conquistadores un siglo más tarde. En Crónica Mexicáyotl, Fernando Alvarado Texozómoc afirma:

> Los mexicanos salieron de allá del lugar llamado Aztlán, el cual se halla en mitad del agua; de allá partieron para acá los que componían los sieta "calpulli". El Aztlán de los antiguos mexicanos es lo que hoy día se denomina Nuevo México/.../[9]

De lo arriba expresado por ambos cronistas, sobresale el lugar geográfico en el que podría estar ubicado Aztlán. Durán habla de la Florida y Alvarado Tezozómoc de Nuevo México, ambos lugares al norte de la antigua Tenochtitlán.[10] Esta ubicación geográfica, conocida oralmente por los cronistas, constituye una primera delimitación de lo que es Aztlán. Siempre este lugar, mítico o no, es descrito como un paraíso perdido donde todo era armonía y la tierra

---

9. Fernando Alvarado Tezozómoc, Crónica Mexicáyotl (México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 1975), p. 15.

10. Con respecto a los territorios "del norte" presentes en las crónicas de los conquistadores, llama la atención la abundante cantidad de diarios de viajes que datan del siglo XVIII y que, junto con nombrar y describir la geografía, realizan una labor de incorporación fundacional de los territorios a la cultura hispánica. Lo mítico, producto de la imaginación, adquiere cuerpo y se hace tangible. A continuación algunos títulos: Fray Juan Agustín de Morfi, Diario y derrotero (1777-1781) (Monterrey: Instituto Technológico y de Estudios Superiores, 1967). Nicolás de Lafora, Relacion del viaje que hizo a los Presidios internos situados en la frontera de la América Septentrional (México D.F.: Editora Pedro Robredo, 1939). Juan Nentvig, Rudo ensayo: A Description of Sonora and Arizona in 1764 (Tucson: University of Arizona Press, 1980). Fray Francisco Garcés, Diario de exploraciones en Arizona y California en los años de 1775 y 1776 (México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 1968).

de una riqueza inmensa. Esto será de vital importancia toda vez que la historia de Aztlán--mantenida por tradición oral a la llegada de los españoles--se ha de unir al esquema de un pensamiento recargado de leyendas y mitos medievales que los conquistadores traían. Admiradísimos por la riqueza de Tenochtitlán y animados por la incansable búsqueda de oro, los españoles comienzan a avanzar hacia el norte. Es indudable que la leyenda de Aztlán--imaginado con riquezas inagotables--hizo surgir todo el legado legendario que el conquistador suponía como posible. Preguntan por lo que existe detrás de las montañas, al norte, y la respuesta no se hace esperar de parte de aquellos indios que no necesitaban la presencia española: hacia el norte existen grandes riquezas. La existencia de ciudades fabulosas, como las siete ciudades de Cíbola, impulsa la conquista y colonización de nuevos territorios. Con esto la fantasía, el mito y la leyenda tienen un papel importante en lo histórico.

Esta mirada al norte, a lo que es hoy el suroeste de los Estados Unidos, impulsó muchas expediciones organizadas en la ciudad de México. Es de suponer, y la historia lo comprueba, que no solamente fueron españoles los integrantes de estas avanzadas; muchos indios, y los ya existentes criollos, participaron en ellas como cargadores o guías y conformaron los primeros puestos fronterizos que luego se transformarían en pequeñas colonias bajo la tutela de la metrópoli. Más tarde, la participación planificada de los misioneros haría que la cultura y las tradiciones hispánicas se asentaran en el suroeste.

Con las avanzadas religiosas y militares, la leyenda y el mito se van transformando en historia concreta a medida que la colonización progresa. La ansiada visita a la tierra de origen se torna una realidad aunque, como lo han demostrado los estudios antropológicos, la cultura azteca influyó en la mayoría de las tribus indias del suroeste siglos antes de la llegada de los expañoles.

> As time passed, communication in the form of indirect trade became common throughout the Southwest and Mexico, and the cultural influence of the civilizations of Central Mexico became dominant. After introducing squash, beans, and irrigation methods to the Southwest, the people of central Mexico--especially the Teotihuacanos, Toltecs, and Aztecs, from A.D. 200 to 1520--had an important impact on cloth making, pottery, architecture, and government in the region to the north.[11]

Pero Aztlán, más que geográficamente, se perfila como un símbolo, como una fundación que tiene características históricas. Esta especie de rescate histórico-mítico sirve de puente entre la realidad actual y un pasado remoto, toda vez que funciona como punto de identidad cultural para el ahora habitante del suroeste.

La lejanía de los territorios colonizados al norte de la ciudad de México y el afán de mentener un fuerte poder político centralizado, hacen que los grandes territorios comiencen a ser colonizados por anglos. El gobierno de México permitió estos avances y cuando trató de detenerlos fue demasiado tarde: la idea

---

11. John A. Chavez, "Aztlán, Cíbola and Frontier New Spain". Campo libre. Journal of Chicano Studies, Vol. I, Summer 1981, Number 2.

del Destino Manifiesto--creer que Dios había legado a los norteamericanos el derecho de dominar y colonizar--estaba en marcha. Los problemas entre México y los Estados Unidos se agravaron. En 1836 se forma la República de Texas, un territorio independiente que es anexado en 1845. La declaración de guerra es algo importante para la actitud expansionista de los Estados Unidos, y se lleva a efecto en mayo de 1846.

Con la ocupación de la ciudad de México por tropas norteamericanas en septiembre de 1847, sobreviene la capitulación del país y la firma del tratado de Guadalupe Hidalgo en 1848. Es con este tratado que los Estados Unidos adquiere el territorio que forman los estados de California, Nuevo México, Arizona, Nevada, Utah y parte de Colorado. A partir de 1848, el hasta entonces dueño de la tierra comienza a sentirse un extraño en ella.

Entre los acuerdos del tratado de Guadalupe Hidalgo estaba el derecho de protección que el gobierno de los Estados Unidos debía otorgar a los ex-ciudadanos mexicanos. Junto con esto, se estipulaban la libertad y respeto de cultos y creencias y el derecho a la propiedad. Esta situación extraña a ambos grupos--ya que los acuerdos se tomaron a nivel político--se agudiza cuando mexicanos y anglos quieren hacer valer determinados derechos; aquéllos los derechos naturales que tienen sobre la tierra, desde el momento en que la colonizaron primero; éstos los derechos y deberes que pertenecen al vencedor.

> Ni el anglo ni el mexicano estaban preparados ni querían entender y respetar la herencia y cultura del otro. El anglo agresivo y hambriento de tierras, sin apreciar el singular estilo de vida mexicano, veía al mexicano como vago, falso, extraño e incapaz de asimilación. Finalmente, años de incomprensión y conflicto entre los dos grupos produjeron una situación en que el mexicanoamericano encontraba que le habían quitado sus tierras, que su religión era seriamente atacada, y que él mismo era ciudadano de un país cuyo lenguaje, leyes y costumbres sociales no entendía.[12]

Este forzado desarraigo cultural motiva la búsqueda de algo con qué identificarse que, a nuestro modo de ver, da sus frutos en los años de 1960. No significa que el aztlanense no haya tratado antes de organizarse como manera de defender cultura, idioma y tradiciones. Larga es la historia de las agrupaciones destinadas no sólo a hacer valer derechos y deberes sino también a promover los principios de las sociedades mutualistas. Tal es el ejemplo de la Alianza Hispanoamericana fundada en Arizona en 1894.[13] En la medida que los chicanos piden más participación en áreas de interés como la educación y el trabajo, la superestructura que los envuelve los rechaza y los descrimina por razones puramente étnicas. En la década de 1960, el ya autollamado chicano se da cuenta de que es necesario unirse y luchar para conseguir que sus derechos sean respetados.

Consciente de vivir en la tierra que le perteneció a sus antepasados, de cumplir con las leyes norteamericanas, de haber

---

12. Matt S. Meier y Feliciano Rivera, Los chicanos, una historia de los méxico-americanos (México D.F.: Editorial Diana, 1979), p. 83.

13. Matt S. Meier y Feliciano Rivera, p. 244.

participado en la Segunda Guerra Mundial y en la de Corea, y de tener su presencia en Viet-Nam, el chicano comienza a tener confianza de que la asimilación cultural no es la solución a los problemas por los que pasa y que arrastra desde hace más de un siglo.

César Chavez en California, José Angel Gutiérrez en Texas, Rodolfo "Corky" González en Colorado y Reies López Tijerina en Nuevo México dan impacto nacional a la necesidad política de crear organismos que se salgan de los márgenes estrictamente locales. Estos cuatro líderes ponen de manifiesto una actitud y una conciencia militante que ha de proyectarse a todo el movimiento chicano, agrupado bajo distintas siglas en las distintas partes del suroeste.

En las universidades también surgen agrupaciones de estudiantes chicanos con una clara orientación política y convencidos de que su radio de acción ha de salirse de los límites académicos y llegar a la comunidad. Esta incansable labor de concientización da como resultado la exteriorización del orgullo de pertenecer a una raza, a una cultura con sus propias tradiciones. Como manera de comunicar este renacimiento étnico-cultural, se comienzan a publicar los primeros periódicos como El Grito, Con Safos y El Gallo, que entregan un punto de vista netamente chicano a los acontecimientos sociales y políticos que afectan a la comunidad. También, y gracias a la labor de vanguardia de los jóvenes estudiantes en colleges y universidades, se logra la formación y puesta en marcha de programas bilingües y de cultura chicana que son introducidos a la enseñanza.

En el mes de marzo de 1969, en Denver, Colorado--y como un paso verdaderamente importante en todo este proceso de reconocimiento social, étnico y cultural--se presenta "El Plan Espiritual de Aztlán",[14] documento de acción política frente a la discriminación y a los problemas que ésta acarrea.

> Nosotros los chicanos, habitantes y civilizadores de la tierra norteña de Aztlán, de donde provinieron nuestros abuelos sólo para regresar a sus raíces y consagrar la determinación de nuestro pueblo del sol, declaramos que el grito de la sangre es nuestra fuerza, nuestra responsabilidad, y nuestro inevitable destino/.../
> Aztlán pertenece a los que siembran la semilla, riegan los campos y levantan la cosecha y no al extranjero europeo.[15]

"El Plan Espiritual de Aztlán" está organizado en base a tres puntos, con un total de trece apartados en los que se estipula el funcionamiento y defensa de instituciones y valores culturales propios del nacionalismo chicano. Según Luis Leal, a partir de la Conferencia de Denver se comienza a hablar de Aztlán con un sentimiento completamente distinto:

> As a Chicano symbol, Aztlán has two meanings: first, it represents the geographic region known as the Southwestern part of the United States, composed of the territory that Mexico ceded in 1848 with the Treaty of Guadalupe Hidalgo; second, and more important, Aztlán symbolizes the spiritual union of the Chicanos, something that is carried within the heart, no matter where they may live or where they may find themselves.[16]

---

14. El grito del Norte vol. II, Núm. 2 (Jan. 1969).

15. El grito del Norte.

16. Luis Leal, "In Search of Aztlán", Denver Quarterly, Vol. 16, No. 16 (Fall 1981, p. 18.

El rescate del término mediante "El Plan Espiritual de Aztlán" le otorga al mismo un carácter fundacional, a la vez que connotaciones identificatorias con todo un legado cultural y étnico. Aztlán se convierte en una realidad y en un espacio que produce literatura, con una gran tradición que se remonta a las crónicas del descubrimiento y conquista del suroeste de los Estados Unidos por los españoles.

El teatro en Aztlán

Visión histórica

Cuando se afirma que la tradición teatral en Aztlán data del tiempo de los conquistadores, se tiene presente el legado dramático existente a la llegada de los españoles ya que, como veremos, las formas europeas se han de unir a las indígenas para dar cuerpo a una nueva línea artística.

Está comprobado que los aztecas acostumbraban a celebrar sus fiestas y ceremonias con una gran orientación dramática que consistía en procesiones, danzas y cantos que no solamente estaban orientadas a lo religioso sino también a lo profano. Aunque no existe una traducción directa que compruebe este tipo de representaciones, las descripciones de ellas ocupan extensas páginas en las obras de los cronistas que se valieron de informantes.

> Fray Diego Durán nos da noticias abundantes sobre farsas y entremeses precristianos aunque no transcribe ningún texto. Los datos que aporta son de primera importancia, pero hay que recordar que Durán escribió su crónica casi dos generaciones después de la conquista, cuando la clase dirigente indígena--nobles, sacerdotes, guerreros, sabios--junto con los poetas, actores y representantes de obras ceremoniales habían desaparecido de los templos y palacios.

> Si había existido un teatro azteca definido, sui generis, ya había desaparecido para la época de Durán. Pero a este misionero todavía le tocó presenciar algunas farsas precolombinas, y tal vez fragmentos de drama rituales que para su tiempo habían perdido su carácter sagrado.[17]

El monumento que ha llegado hasta nuestros días, y que muestra la importancia del quehacer dramático en las regiones que serán conquistadas por los españoles, es el Rabinal-Achí, que ha de desempeñar un gran papel en una de las etapas del Teatro Campesino, como lo veremos más adelante.

Con la caída de Tenochtitlán bajo las armas españoles sobreviene la preocupación por la evangelización. No debe olvidarse que en el siglo XVI, bajo el Emperador Carlos V., España vive su apogeo imperial y se transforma en la defensora y propagadora de la fe católica. El teatro en los siglos posteriores alcanza un gran desarrollo con nombres como Lope y Calderón. Nada mejor, entonces, que comenzar esta labor de propagación de la fe usando el teatro como herramienta. La idea de evangelizar mediante el teatro adquiere resultados positivos debido a que los indios poseían, como hemos visto, las condiciones necesarias que fueron usadas por los evangelizadores. Fueron estas condiciones dramáticas existentes en los indígenas las que permitieron las representaciones de carácter religioso en lengua náhuatl. Fray Toribio de Benavente muestra su asombro por la participación y actuación de indios en

---

17. Fernando Horcasitas, El teatro náhuatl, épocas novohispana y moderna (México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 1974), p. 38. El subrayado es nuestro.

las obras mencionadas.[18] Se traslada a la Nueva España la tradición peninsular de los ciclos litúrgicos como la Adoración de los Reyes Magos, la Pasión, el misterio de la Eucaristía. El auto sacramental, de gran importencia y desarrollo en España pasa a América donde será, la mayoría de las veces, representado por indios.

Esta labor evangelizadora, comenzada en América después de la caída de Tenochtitlán, es semejante a la realizada por la Iglesia a comienzos de la Edad Media. La tradición teatral latina se pierde con las invasiones germánicas. El único esparcimiento existente era entregado por juglares que recorrían pueblos y villas contando historias o realizando ejercicios circenses. Estos tipos de espectáculos--en los que a España se refiere--no contaba con las venia de la Iglesia, ya que no había un contenido de tipo moral. El tipo de espectáculo que sí favorecía la Iglesia era el que surgió de las celebraciones religiosas que, poco a poco, se fueron enmarcando en pequeñas obras teatrales con el objetivo de fomentar el respeto y la fe. Debido a este tan delicado y serio objetivo, se comienza a legislar en el cómo se debía representar y quiénes debían hacerlo. Famoso es el texto de las Partidas de Alfonso X el Sabio:

> Los clérigos non deben ser facedores de juegos de escarnio porque los vengan a ver gentes como se facen. E si otros omes los ficieren, non deben los clérigos hi venir porque facen hi muchas villanías é desaposturas /.../ Pero representación hay que pueden los clérigos facer, asi como de la

---

18. Fray Toribio de Benavente, Memoriales o Libro de las cosas de la Nueva España (México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 1971), pp. 99-144.

> nacencia de nuestro Senor Jesuchristo en que muestra como el ángel vino a los pastores; é como les dijo como era Jesuchristo nacido.[19]

Lo señalado hasta aquí muestra cómo el teatro peninsular, desde sus orígenes, ha tenido un carácter concientizador sujeto a cambios que responden a distintas épocas. Sin tener una constancia concreta de la existencia de un corpus teatral medieval en España, es posible encontrar indicios de que se representaban obras religiosas a mediados del siglo trece. Esto, sin embargo, no autoriza el hablar de una existencia oficial. La pieza que puede mostrar una posible tradición teatral es el Auto de los Reyes Magos que se ubica, según Ramón Menéndez Pidal, a mediados del siglo doce.[20] La orientación religiosa presente en el supuesto teatro medieval español se ha de trasladar a América. Es bastante difícil, sin embargo, determinar con certeza si el teatro evangelizador en Nueva España es un residuo--en cuanto a formas--del supuesto teatro medieval español o si, por el contrario, su nacimiento y puesta en marcha obedece solamente a una necesidad proselitista impuesta por la Iglesia. Las dudas existen y se pueden elaborar muchas respuestas. Solamente se puede estar de acuerdo en los objetivos que ambas manifestaciones tienen: al afán educador y de propagación de la fe.

---

19. Eugene Kohler, Antología de la Literatura Española (París: Libraire C. Klincksieck, 1957), p. 156.

20. J. P. Wickersham Crawford, Spanish Drama before Lope de Vega (Westport: Greenwood Press, 1975), pp. 1-11.

Algo enriquece a la tradición teatral traída a América: la barrera idiomática que hace que se representen algunas obras en náhuatl, usando algunos recursos existentes en las tradiciones indias como la danza y el canto. Se produce con esto un sincretismo dramático en el cual las formas autóctonas sirven de sostén al tema central evangelizador. Es lo que sucede con el auto sacramental.

> Los conquistadores trajeron a América las costumbres de sus fiestas religiosas, procurando darles aquí mayor solemnidad y aparato para, por medio de una especie de catequismo visual, sofocar los hábitos idólatras de los aborígenes. El género del auto religioso se bifurcó entonces: por una parte, los españoles emigrados continuaron a su modo celebrando las fiestas del Corpus; por otra los misioneros comenzaron a adaptar, traducir y componer nuevas representaciones adecuadas a la educación espiritual del indígena, y aún se esforzaron por aplicar a fines cristianos los "mitotes" y danzas de los indígenas/.../[21]

Si bien las raíces del teatro americano están en la península, definitivamente la forma que se da en Nueva España es distinta.

La representación de "un ejemplo sobre la destrucción del mundo" tuvo lugar en Tlatelolco en 1531, pero no es sino hasta 1538 en que se documenta un trabajo serio y con responsabilidad.[22] En ese año, y para la celebración de San Juan el 24 de junio, se representaron los autos de Anunciación a la Virgen María y de la

---

21. Alfonso Reyes, Los autos sacramentales en España y América (México: Fondo de Cultura Económica, 1945), p. 122.

22. Francisco Antón Chimalpán, Relaciones originales de Chalco Amaquemecan (México: Fondo de Cultura Económica, 1965), p. 253.

Visitación a Santa Isabel, en los cuales se comienza a suprimir la danza y el baile presentes en otras representaciones. Con esto se trata de volver a la puesta en escena tradicional sin dejar totalmente de lado algunos elementos indígenas.[23]

Como ya lo hemos afirmado, la conquista y posterior colonización se fue expandiendo poco hacia el norte y, con ella, esta tradición teatral que adquirirá algunos matices novedosos en la región que hemos denominado como Aztlán. La novedad, en cuanto a la actividad teatral en los territorios al norte de Nueva España, radica en la hostilidad que las diversas tribus indias con diferentes costumbres presentan a la labor colonizadora. Por otro lado, a la tardía colonización se agrega la realizada por anglos que, mal que mal, ha de influir en la propagación del teatro. El teatro de Aztlán se ha de articular de forma diferente por las razones señaladas aunque no pierde la mencionada tradición peninsular. En otras palabras, el territorio al norte de Ciudad de México constituye una zona de "marcas" por la continua lucha entre indios y colonos. Esto hará que se desarrolle una nueva forma que nada tiene que ver con el carácter evangelizador del teatro pero, como veremos, tiene un surgimiento paralelo. Nos referimos al drama Los Comanches.

La primera representación en territorio de Aztlán--que señala el inicio de una tradición teatral al norte del Río Grande--

---

23. Otheón Arróniz, Teatro de evangelización en Nueva España (México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 1979), p. 48.

se llevó a efecto en 1598, sesenta años después de la representación de los autos Anunciación a la Virgen María y Visitación a Santa Isabel en México. En el año señalado, el 30 de abril, y con motivo del cruce del Río Grande rumbo a lo que es Nuevo México, el conquistador Juan de Oñate y su gente participan en la representación de una obra escrita por un capitán de la expedición, llamado Marcos Farfán de los Godos, y en la cual actuaron los propios soldados.[24] Meses más tarde, y con motivo de la fundación del primer pueblo hispano-mexicano llamado San Juan de los Caballeros (hoy Santa Fe), Oñate celebra tal acontecimiento con la representación de Moros y cristianos, a la cual son invitados los indios de la región. Este tipo de pieza teatral dramatiza la larga guerra de Reconquista que sostienen los españoles en la Península.[25]

En general, la tradición existente en la capital de Nueva España se mantiene en los territorios del suroeste aunque ahora el número de espectadores ha de disminuir debido a que las representaciones no se hacen ante indios, ya que éstos presentan una actitud hostil. Las representaciones, entonces, adquieren un tono privado en el sentido que servirán para entretener a un reducido grupo de colonos. La continua lucha con los apaches, comanches y navajos

---

24. Jorge Huerta, "Chicano Teatro: A Background," Aztlán, II, No. 2 (1972), p. 64.

25. Roberto J. Garza, Contemporary Chicano Theatre (Indiana: University of Notre Dame Press, 1976), p. 2.

pueden comprobar esta llamada privacidad. No por esto, sin embargo, la actividad teatral pierde enteramente su carácter religioso y educador.

Hablando del teatro religioso en el suroeste, Arthur L. Campa sostiene que hay dos ciclos de obras religiosas según se refieran a pasajes del Viejo Testamento o del Nuevo Testamento. Adán y Eva y Caín y Abel son dos dramas religiosos en Nuevo México que se basan en el Viejo Testamento y, por lo tanto, se ordenarían en lo que él llama primer ciclo. El segundo ciclo se refiere a la vida de Jesús y, según Campa, comienza con San José para continuar con Las posadas, que narran lo acontecido a María y su esposo en su búsqueda de hospedaje. Algunas obras, sin embargo, son difíciles de clasificar, como ocurre con las pastorelas y los autos.[26] De la pastorela, dice Alfonso Reyes:

> En ciertas haciendas mexicanas, donde las antiguas costumbres no se han borrado, junto a las tradicionales "pastorelas" o pequeños dramas religiosos que representa por Navidad la gente rústica, suelen aparecer coloquios teológicos que, con mayor o menor pureza, prolongan las líneas del drama eucarístico y seguramente de él proceden. Con respecto a la "pastorela" de que vienen a ser cortejo, recordemos (para evitar confusión entre ésta y el auto sacramental) que ella es la continuación, en nuestro siglo, de otro género de ilustre prosapia: el viejo Auto de Navidad, cuya existencia en Castilla consta ya desde el siglo XIII.[27]

---

26. Arthur L. Campa, Spanish Religious Folktheatre in the Southwest. Second Cycle (New Mexico: University of New Mexico Press, 1945), p. 5.

27. Alfonso Reyes, p. 127.

En lo afirmado por Reyes se alude a la escena litúrgica que se relaciona con "Oficcium Pastorum" de tema navideño y donde participaban pastores.[28] La pastorela se refiere, por lo tanto, al nacimiento de Cristo y a la aparición del Angel del Señor a los pastores, los cuales deciden adorarlo y ofrecerle regalos. Esta pieza religiosa contiene el mismo argumento, personajes y acción y lo que cambia por razones lógicas son los parlamentos ya que eran alargados o acortados a voluntad del actor. La riqueza de estas piezas radica en el toque coloquial que adquieren en Aztlán y que se mantiene hasta nuestros días.

Las obras de carácter religioso mencionadas más arriba no conforman la única y exclusiva línea teatral en el temprano Aztlán. Debido a la continua guerra con los indios el territorio norteño, y especialmente Nuevo México, se transforma en una zona de "marcas", que va a originar una obra dramática con características épicas enraizadas en la tradición peninsular.

> The struggle of Moor against Spaniard found no better counterpart in America than that of Indian against Colonizer: in New Mexico, Comanche, Apache and Navajo against the settler of Rio Grande. In Spain, the wars of the Middle Ages produced the drama of Los Moros, "the Moors"; in New Mexico, the struggle between Indians and settler gave us Los Comanches, a play that symbolizes centuries of constant warfare, an actual living drama, filling the pages of history with protagonists who perished in the struggle.[29]

---

28. Bruce W. Wardropper, Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro (Madrid: Anaya, 1967), p. 164.

29. Arthur L. Campa, Los Comanches. Folk Drama, (New Mexico: University of New Mexico Press, 1942), p. 164.

Los símbolos de la cruz y la espada están presentes en el nacimiento de una actividad que se mantendrá, condiversos matices, en todo el territorio aztlanense. Es lógico pensar que de las obras mencionadas deriva todo un corpus dramático conformado por las variaciones y adaptaciones dictadas por la premura del tiempo anterior a la representación. Este material no ha sido completamente recopilado aún.

Con la expansión de las ciudades durante el siglo XIX, el teatro comienza a profesionalizarse sin que por ello el tipo de drama descrito anteriormente haya dejado de representarse en las zonas rurales y en las ciudades. La cercanía de México hace que compañías teatrales mexicanas y españolas realicen giras a los entonces grandes centros con población hispana: Los Angeles, San Francisco y El Paso. Es desde estos centros que se organizarán las temporadas teatrales hacia otros estados. Con esto se reafirma el espíritu teatral y la tradición del gusto por el teatro a lo largo de la frontera ante un público bilingüe.

> El 6 de octubre de 1847 aparece una reseña de la obra Morayma en el periódico The Californian de San Francisco que indica que ésta no fue representación única e insólita sino parte de serie por suscripción. Además de servir como diversión para la comunidad hispana, la obra, explica el artículo, fue presenciada por varios oficiales del ejército y la marina de los Estados Unidos. Es de subrayar que la función teatral fue reseñada por un periódico editado en inglés. Se ve claramente que el teatro hispánico de California comenzaba a ser parte importante de la vida cultural de los hispanos y de los angloparlantes.[30]

---

30. Nicolás Kanellos, "El teatro profesional hispánico: orígenes en el suroeste", La palabra, 2, No. 1 (Primavera 1980), p. 16.

En este florecimiento se representaban obras de dramaturgos españoles, mexicanos y cubanos. Cabe destacar que la comunidad del suroeste contaba con los medios propagandísticos que contribuyeron al éxito tanto de las compañías como de las representaciones. Las giras teatrales continuarán hasta la década de 1930 y comenzarán a decaer con el movimiento del cine y la gran crisis económica.

No hay que olvidar la gran importancia que tiene el teatro ambulante conocido como las "tandas" y las "carpas" que, básicamente configuran una unidad. En ellas se representaban pequeñas obras en las cuales se condensaba el humor junto con la danza y el baile folklórico. Este tipo de representaciones de carácter enteramente popular, al margen de los locales teatrales, se ha de mantener hasta los años de 1940 y contribuye, sin lugar a dudas, al carácter y delineamiento con que ha de gestarse el teatro chicano contemporáneo.

Con todo este legado histórico y cultural, el teatro en Aztlán muestra su riqueza y, a la vez, se alza con una tradición difícil de ignorar y que ha de resurgir en la década de 1960. El puente cultural entre México y el suroeste siempre se mantuvo y, con ello, los valores culturales. Con la llegada de ios refugiados de la Revolución mexicana existió un delineamiento socioeconómico y cultural que hace que gran cantidad de trabajadores mexicanos se concentren en los centros industriales del medioeste.[31] Hasta esos

---

31. Tomás Ybarra-Frausto, "The Chicano Movement and the Emergence of a Chicano Poetic Consciousness." New Directions in Chicano Scholarship (Santa Barbara: University of California, 1984), p. 81.

centros llegarán las compañías teatrales en la década de 1920.[32] El Teatro Campesino, entonces, toma esta rica tradición centenaria para modelarla y darle otro perfil a los valores culturales legados.

---

32. Nicolás Kanellos, "The Flourishing of Hispanic Theatre in the Southwest". Latin American Theatre Review, 16/1 (Fall, 1983), pp. 29-40.

CAPITULO SEGUNDO

PERIODIZACIÓN DEL TEATRO CAMPESINO

Ha quedado establecido que El Teatro Campesino recoge con su nacimiento un legado que ha de determinar, al fin y al cabo, la diferencia con respecto a otros grupos. En otras palabras, el teatro de Luis Valdez no nace de la nada ya que existen antecedentes que le dan validez.

No hay un estudio sistemático y exhaustivo de los diferentes pasos del teatro del suroeste durante los siglos XVIII y XIX. Como ha quedado comprobado en el capítulo anterior, el material con respecto al siglo XIX ha sido en parte recopilado pero es difícil delinear las formas que en ese material se vislumbran. Bastante se ha llevado a efecto desde la obra Los Comanches hasta las obras del teatro de Valdez. Sin embargo es posible encontrar puntos de contacto en obras separadas por siglos: el contexto social que las determinan y la tradición que encierran y asimilan. Tanto las obras del Teatro Campesino como las obras representadas en los siglos anteriores obdecen a un quehacer social. Con todo, debemos reafirmar el nacimiento único que tiene El Teatro Campesino de Luis Valdez. Este nacimiento único y diferente ha de condicionar y determinar su función social en una primera etapa.

Como es sabido, en el mes de septiembre de 1965 la N.F.W.A.--Asociación Nacional de Trabajadores Agrícolas--fundada por el líder chicano César Chavez, vota en forma unáime unirse a la huelga en

contra de los propietarios de las viñas californianas en Delano. La huelga había sido convocada por los trabajadores filipinos afiliados al Comité Organizador de Trabajadores Agrícolas (A.W.O.C.). Como manera de lograr más fuerza en las demandas sociales, las dos organizaciones se unen formando el Comité Organizador Unido de Obreros Agrícolas (U.F.W.O.C.).

Hasta este convulsionado ambiente de asambleas, toma de decisiones, estado de alerta y organización, llega Luis Valdez con la idea de poder formar un teatro con trabajadores agrícolas y entregar, mediante el arte teatral, una mayor concientización social a los obreros. Antes de su llegada a la huelga en Delano, Valdez había tenido una nutrida experiencia dramática. Siendo estudiante en San José State College excribió una pieza de un acto llamada The Theft y, posteriormente, The Shrunken Head of Pancho Villa. El siguiente paso fue conocer y participar en el San Francisco Mime Troupe, donde se familiarizó con las técnicas de la commedia dell' arte y todos los recursos que este tipo de representación implica, como son el uso de máscaras y las expresiones corporales. Las representaciones al aire libre efectuadas por el San Francisco Mime Troupe serán de gran importancia en el nacimiento del Teatro Campesino. El mismo año en que ingresa al grupo teatral de San Francisco, Valdez viaja a Cuba formando parte de la "Brigada Venceremos". Este viaje lo pondrá en contacto directo con la realidad

campesina cubana y, desde luego, con grupos de teatro experimentales.[1]

Luis Valdez describe su primer contacto con los campesinos en Delano de la siguiente manera:

> Hablé durante diez minutos y entonces me di cuenta que hablando no iba a conseguir nada. La cosa era hacerlo, así que llamé a tres de ellos, y les colqué carteles de "Huelguista". Entonces le di a uno un cartel de "Esquirol". Al principio no quería, porque esta era una mala palabra en ese tiempo, pero lo hizo con entusiasmo. Entonces los dos "huelguistas" comenzaron a gritarle y todo el mundo empezó a entrar en calor. De pronto la gente comenzó a entrar en la casa no sé de donde; llenaron la cocina.[2]

Dramatizando la realidad inmediata, creando colectivamente en la medida en que se improvisaba, esta forma--llamada Acto--tuvo el éxito buscado entre los campesinos. No podía ser de otro modo, pensamos, toda vez que ellos veían en la dramatización realizada por ellos mismos una síntesis de los problemas que vivían. Lo que para muchos constituía algo difícil de captar y conceptualizar--nos referimos a los problemas de índole legal como el seguro y de emigración--se logra esquematizar, facilitando su comprensión no soló por medio de la acción sino también por la participación que los campesinos tenían en la creación del proceso dramático. Este carácter colectivo y popular reafirmaba la voluntad didáctica y de toma de conciencia con que el grupo de Valdez nació.

---

1. Jorge Huerta, Chicano Theater Themes and Forms (Michigan: Bilingual Press, 1982), pp. 13-14.

2. Beth Bagby, "El Teatro Campesino: entrevista con Luis Valdez." Conjunto, Número 8 (s.f.), p. 20.

El éxito de estas pequeñas dramatizaciones llamadas Actos radica en la representación simbólica y emblemática de los problemas sufridos por los campesinos. De ahí los carteles con nombres relacionados directamente con la situación que se estaba viviendo (el Esquirol, el Huelguista, el Verano, el Patrón). No se trata de llevar al hecho teatral las condiciones sociales en forma realista sino, más bien, a través de determinadas imágenes cómicas que no son otras que las de la vida cotidiana.[3] La comicidad, junto con el carácter emblemático, despierta el interés y facilita la comprensión del problema que se quiere hacer notar.

> Usamos la comedia porque ello nace de una situación necesaria-la necesidad de levantar la moral de nuestros huelguistas, quienes han estado en huelga durante diecisiete meses. Cuando ellos van a una reunión, ésta es larga y ardua; así que hacemos comedia, con la intención de hacer reír--pero con un propósito. Tratamos de hacer crítica social, no a pesar de la comedia, sino a través de la misma.[4]

El uso de carteles, la improvisación y la comicidad, marcan el nacimiento de una nueva forma dramática en Aztlán, en donde se exponen las condiciones socioeconómicas y culturales de toda la comunidad chicana. Los recursos mencionados anteriormente determinan lo popular de este tipo de manifestación teatral. Lo popular y lo colectivo, unido al medio social en que nace, hacen del teatro de Valdez un modelo para los teatros populares chicanos.

---

3. Bagby, p. 23.

4. Bagby, p. 22.

La riqueza de esta manera de hacer teatro está en la problemática que se vislumbra detrás de las representaciones en Delano. La importancia no está en el referente inmediato a que se alude: los campesinos en huelga. A nuestro entender, el hecho teatral inmediato es el resultado de múltiples factores si colocamos el espacio geográfico Delano en la línea histórica llena de conflictos y usurpaciones de la que ha sido víctima el pueblo de Aztlán. En otras palabras, es necesario detenerse en las causas históricas y culturales que hicieron posible los acontecimientos en Delano. Son estas causas las que determinan que el Teatro Campesino, promotor del nuevo teatro en Aztlán, haya tenido un nacimiento estructurado por la lucha política y social. El producto es diferente, y esta diferencia se encuentra conformada por una violenta agresión a la lengua y a la cultura. Esta agresión se alude continuamente en las representaciones y hace que el carácter combativo y partidario sea la piedra de toque de la gestación del Teatro Campesino y que, de una u otra manera, haya determinado su éxito.

> Cuando el teatro se convierte en algo más que un puro placer estético o un ofrecimiento variado de cultura y tendencias; cuando el teatro útil al hombre le proporciona un conocimiento concreto de la realidad y de la Historia; cuando se hace pedagógico, contradictorio y lúcido; cuando de una forma consciente, meditada, científica y estratégica ahonda la división entre las clases, luchando por su desaparición, profundiza en las contradicciones existentes en estructuras socio-económicas injustas, acelera los procesos de toma de conciencia y liberación de los pueblos...un nuevo concepto

de teatro popular aparece: Brecht lo denomina "Teatro de la era científica"...[5]

El Teatro Campesino ha sufrido una evolución que lo aleja del contacto con el ambiente en que nació y de las formas y recursos congruentes con ese medio. En la medida en que este alejamiento se produjo, los elementos parateatrales o técnicos, el material teatralizado, el mensaje ideológico, el referente y el destinatario cambian radicalmente, manteniéndose su bilingüismo como más adelante veremos.

Para facilitar el rastreo de la evolución antes mencionada en la producción teatral de Valdez y teniendo en cuenta el carácter sincrónico que nuestra investigación tiene, es posible postular desde 1965 a 1980 la existencia de tres etapas, de acuerdo al material que se lleva al hecho teatral y a los objetivos que se persiguen en las distintas etapas. Estas tres instancias no deben ser consideradas en forma rigurosa todo vez que, por un lado, los fenómenos artísticos no cambian abruptamente y, por otro, la evolución diacrónica del Teatro Campesino no ha terminado.

Estas tres etapas serían:

A. - De 1965 a 1970, Etapa de denuncia social.

B. - De 1971 a 1975, Etapa de retorno e identificación.

C. - De 1975 a 1980, Etapa de comercialización.

---

5. Juan Antonio Hormigón, Teatro, realismo y cultura de de masas (Madrid: EDICUSA, 1974), p. 154.

Etapa de denuncia social (1965 - 1970)

Desde nuestro punto de vista es la etapa más rica y productiva del Teatro Campesino. Rica, por la manera en que la representación alude a un sinfín de posibilidades, ampliando de esta manera el simple acontecimiento representacional. Productiva, por el innegable carácter de teatro popular, colectivo, didáctico y cultural; elementos estos que relacionan al teatro valdeziano con el "agit-prop" europeo de los años de 1920 y 1930 usado como manera de educar y hacer reflexionar al público. Como no cabe duda que la riqueza y productividad señaladas derivan directamente de la popularidad del fenómeno, nos parece de vital importancia comenzar por definir algunos términos para así contrastar este primer estadio con los posteriores y, a la vez, acotar la mecánica del cambio.

Lo popular; su funcionamiento

El término "popular" ha sido interpretado y manipulado de diversas maneras transformándose muchas veces en un símbolo de lo superficial, vulgar y fácil. Cuando se usa el término en el campo del arte, muchas veces se cae en interpretaciones y definiciones carentes de la rigurosidad necesaria como para clasificar un fenómeno artístico sea éste de carácter literario pictórico o artesanal. Se trata, en nuestro caso, de buscar una redefinición del término "popular". De otra manera, ver el concepto con categorías distintas.

La incorporación de elementos populares en una creación artística no caracteriza a dicha creación como popular. En otras

palabras, la inclusión de elementos propios del pueblo como costumbres, giros idiomáticos y vestimentas en una determinada obra artística establece una relación de lejanía entre lo que es propio del pueblo y su verdadera expresión artística.

Frente al criterio cualitativo o incorporación de elementos populares a una obra, existe otro criterio muy usado para atribuir el carácter popular a una pieza dramática. Nos referimos al criterio cuantitativo que está relacionado con la difusión masiva y la aceptación que la obra puede llegar a tener. En el caso del teatro, la popularidad de una obra está en directa relación con el número de espectadores que asisten a la representación. En ambos criterios existe la carencia del verdadero mensaje y el contenido que supone una auténtica obra popular. El criterio cuantitativo es el que se usa al afirmar que el vodevil o la zarzuela son formas populares. Ambos criterios niegan una estética al arte popular mediante rasgos intrínsecos totalmente ajenos al devenir político y social que marcan el proceso cultural. La manera intrínseca de entender lo popular, el suponer que el pueblo tiene su propia personalidad, es definir la cultura popular en forma ideal, metafísica y aséptica.[6]

> Las culturas populares (más que la cultura popular) se configuran por un proceso de apropiación desigual del capital económico y cultural de una nación o etnia por parte de sus sectores subalternos, y por la comprensión, reproducción y transformación, real y simbólica, de las condiciones propia de trabajo y de vida.[7]

---

6. Néstor García Canclini, Las culturas populares en el capitalismo (La Habana: Casa de las Américas, 1981), p. 47.

7. García Canclini, p. 47.

No cabe duda que si entendemos el arte popular--y en nuestro caso el teatro--ligado al acontecer social, se enriquece no solamente su estudio sino que se clarifica la posición y la importancia que ocupa en las diversas sociedades.

Tres elementos se conjugan al entender "lo popular" en la forma mencionada: "la apropiación desigual", que no solamente se relaciona con el poder adquisitivo alcanzado por un sector social sino que también con los valores socioculturales que están determinados por lo económico. La "elaboración propia" que hace el mentado sector de dichos valores, y finalmente, "la interacción conflictiva" en que dichos valores se articulan con los ya funcionando en la superestructura.[8]

Desde esta perspectiva se vislumbran dos tipos de culturas: la hegemónica, que es la que se ofrece y pertenece a la superestructura ideológica imperante, y la subalterna que se le opone dialécticamente. Por lo tanto, un fenómeno es popular en la medida en que se relaciona en forma dialéctica con otros valores culturales que pertenecen a lo hegemónico.

Es el pueblo el motor en la dialéctica de valores entre la cultura hegemónica y la subalterna y, como es lógico pensar, es su punto de vista el que va a predominar en el contenido expresado en una determinada obra de arte. Como lo afirma Luis Boal hablando

---

8. García Canclini, p. 49.

de teatro popular: "/.../el espectáculo se presenta según la perspectiva transformadora del pueblo, quien es, al mismo tiempo, su destinatario".[9]

El arte popular es la expresión del pueblo en cuanto a sus metas, logros y proyecciones en el ambiente histórico en que vive. Una obra de teatro será popular cuando asume la perspectiva del pueblo; ello implica que no necesariamente el destinatario debe ser el propio pueblo. Es la "perspectiva transformadora" en el análisis de la dinámica social la que ha de considerarse para determinar la popularidad de una obra teatral.

Si entendemos la dinámica social en estratos y movimientos ascendentes y descendentes, podemos afirmar que el mensaje del hecho teatral popular se extiende, imaginariamente, en una línea vertical ascendente y, a la vez, horizontal en el sentido de que el pueblo es el destinatario. Esta verticalidad del mensaje entendida como un actuar en la mente del espectador o como una toma de conciencia, conecta al teatro de Luis Valdez de esta primera etapa con el de Bertolt Brecht.

El mensaje ajeno a lo determinado como popular, contenido en el arte masivo y populista entendido falsamente como "popular" en la historia oficial del teatro, tiene una dirección vertical y descendente. Se trata de entregar mensajes que contienen valores interesados pertenecientes a una superestructura. Los diferentes

---

9. Augusto Boal, Técnicas latinoamericanas de teatro popular (México D.F.: Editorial Nueva Imagen, 1982), p. 22.

mensajes graficados en movimientos ascendentes, descendentes y horizontales por estar contenidos en la obra de arte y por ser ésta un producto social, mantienen un contenido ideológico evidente. El teatro popular no escapa a esto.

> El arte popular es profundamente tendencioso justamente por expresar los intereses más elevados de un pueblo en una fase histórica dada, pero ello no quiere decir que el arte se reduzca a su tendencia y que lo artístico pueda disolverse en lo político.[10]

Si bien es verdad que entre las muchas líneas en que se da el teatro popular se encuentra el teatro de corte político, no debemos entender al teatro de Valdez como partidista o panfletario. A nuestro entender, el teatro panfletario no muestra ningún mecanismo que logre actuar dialécticamente en la conciencia del espectador ya que propone soluciones abiertamente y sin técnica. El arte y la política están relacionados pero no pueden identificarse. Ambos conceptos nos contactan con la realidad humana, la diferencia se hace tangible cuando pensamos que la política trata de cambiar una realidad efectiva que funciona en el "aquí" y en el "ahora". El arte, por el contrario, transforma la realidad transfigurándola para alcanzar una nueva realidad que no es transitoria como la realidad política. La transformación artística es, en cada momento, un acto único e irrepetible.[11] El arte popular por tener una base

---

10. Adolfo Sánchez Vázquez, Las ideas estéticas de Marx (México D.F.: Ediciones ERA, 1977), p. 266.

11. Sánchez Vázquez, p. 267.

eminentemente social toca el terreno de la política pero tanto el arte como la política evolucionan hacia diferentes metas. Ambos campos tienen al hombre y a su realidad como material. Por lo tanto, El Teatro Campesino de esta primera etapa cumple con los postulados con que se debe entender el quehacer popular en el sentido artístico. Junto con el término "popular" debemos hacernos cargo de otro concepto que en el caso del teatro de Valdez tiene un funcionamiento paralelo al ya mencionado. No refirimos al término "colectivo" que, se deduce, es de vital importancia en el Teatro Campesino

Lo colectivo en el teatro

La búsqueda de nuevas formas de expresión en el hecho teatral no es nueva. Hacia mediados del siglo XIX Henrik Ibsen llamaba la atención de los jóvenes intelectuales europeos. Su rebeldía frente a las formas tradicionales y su inquietud por el encuentro de nuevas técnicas lo colocan como el precursor del teatro actual.[12] En 1896, Alfred Jarry sorprendía al público con su obra Ubu Roi.[13] Posteriormente esta inquietud se hace más patente en Alemania con los intentos de cambiar no sólo la manera de entregar la acción teatral sino que también la calidad del contenido y la efectividad del mensaje

---

12. P.F.D. Tennant, "Ibsen as a Stage Craftsman". Ibsen: a Collection of Critical Essays (New Jersey: Prentice-Hall, 1965), pp. 29-40.

13. Pedro Bravo-Elizondo, Teatro hispanoamericano de crítica social (Madrid: Nova-Scholar, 1975), pp. 21-26.

implícito en él. Pioneros en estos experimentos son Erwin Piscator y Bertolt Brecht. Todos los avances y esfuerzos, tenues y esporádicos a veces, desembocan en lo que en la década de 1950 se ha de conocer como "anti-teatro" debido a las obras de Ionesco y Beckett.[14]

En general, siempre se trata de romper la distancia que separa al espectador de la representación y a la vez lograr comunicar, a través de un accionar netamente real y completo, una idea o concepto íntimamente relacionado con el hombre en el plano individual o social. En otras palabras, transformar la actitud de observación en participación y lograr mediante ella la liberación del espectador y, lo que es más, la inclusión física de éste en el mundo de la representación. El "anti-teatro" se da sistemáticamente en diferentes partes del mundo echando por tierra los conceptos tradicionales de espacio teatral. En los Estados Unidos el pionero del "anti-teatro"--y que va a influir en diferentes grupos--es el Living Theatre de Judith Malina y Julián Beck quienes a mediados de la década de 1950, en forma seria y muy estudiada, incorporaban nuevas técnicas para acortar la distancia entre escenario y público.[15]

Con los nuevos experimentos, la separación física se rompe y los espectadores se adhieren a los actores produciéndose la

---

14. Ricardo Domenech, "SS. Festival Cero, en busca de un nuevo espacio teatral". Primer Acto, Junio 1970, pp. 4-9.

15. Julián Beck, "Abajo las barreras; es la historia del Living..." Primer Acto, Agosto 1968, pp. 6-23.

liberación del subconsciente. Esta liberación hace que la empatía aristotélica--entendida como la relación emocional entre personaje y espectador en el sentido que todo lo que le pasa al personaje, "le pasa al espectador vicariamente"--da paso a un distanciamiento.[16] Con todas la experimentaciones técnicas la participación del espectador se hace evidente.[17]

Estamos en presencia de un teatro comprometido fuertemente con los procesos sociopolíticos y culturales de un determinado espacio geográfico. El teatro conocido como burgués y tradicional deja de tener la importancia en cuanto a normas y disposiciones. Sin embargo, para hacer el compromiso más objetivo y con miras a lograr una mejor comunicación, se comienza a trabajar en el proceso de la creación: en el momento que pertenece el autor teatral y con cuyo resultado el actor puede o no estar de acuerdo. De otro modo, el desarrollo experimental se internaliza remitiéndose justamente al período anterior al representacional. Se habla de

---

16. Augusto Boal, Teatro del oprimido, teoría y práctica I (México D.F.: Editorial Nueva Imagen, 1980), p. 209.

17. Es importante hacer notar algunas experiencias en este sentido. Comentando la actuación del Living Theatre en la representación de la obra Paradise Now, Jerónimo Lopez Mozo afirma: "El amor libre. La revolución sexual. Todos los actores, tumbados en el centro de la escena, practican el gran rito, y aquí se produce un hecho insólito. Parejas de jóvenes desciended de las gradas y se mezclan con los miembros del grupo de Beck. Durante más de media hora sólo un murmullo suave sale del escenario". "No fue posible el Paradise Now". Primer Acto, Agosto 1968, p. 64.

teatro de creación colectiva con el cual se democratiza la relación tradicional entre autor, director y actores. Desde esta perspectiva, todos se preparan para participar en los quehaceres que son propios del grupo. Las posibilidades dramáticas en una obra que se crea colectivamente se enriquecen porque las relaciones de trabajo en el grupo cambian radicalmente.[18]

El teatro contemporáneo, y aquí ubicamos al teatro popular, sufre un cambio que opera en dos esferas: la esfera interna que se relaciona con la creación y la externa que establece la articulación con el público.

Si bien es verdad que el teatro contemporáneo popular aquí definido no siempre es colectivo, vale la pena preguntarse el por qué se ha llegado a este tipo de creación donde el espectador se concibe dentro del contexto y del texto teatral.

En 1973 en Manizales, Colombia, se llevó a efecto un Festival Internacional de Teatro en el cual se organizaron talleres de trabajo para analizar la marcha del teatro latinoamericano e internacional. De uno de esos talleres emanó una declaración titulada "Documento sobre Teatro Popular" que al refirirse a la creación colectiva, afirma:

---

18. Enrique Buenaventura y El Teatro Experimental de Cali, "Esquema general del método de trabajo colectivo del Teatro Experimental de Cali". Popular Theater for Social Change in Latin America (University of California, Los Angeles, 1978), p. 43.

> El fenómeno de la creación colectiva aparece, entre otras causas, por la carencia de autores que den cuenta de nuestra realidad./ .../Esta forma de trabajo es la que prima en nuestro teatro popular; no debemos, sin embargo, desechar el legado cultural existente: en la medida en que un texto escrito nos sirva, utilicémoslo y hagámoslo irreverentemente de la manera que nos sea más útil.[19]

Como se desprende de la declaración, el trabajo colectivo permitiría una mayor objetividad en la captación de la realidad que se quiere representar y comunicar. Porque el teatro popular tiene una abierta toma de posición frente al medio en que funciona y, además, porque se entiende como un nuevo teatro, es que necesita otro tipo de actor. Un actor coherente en su quehacer teatral. La forma de creación colectiva permite esta coherencia y voluntad de entrega porque no se trata de representar lo ajeno sino lo propio y lo ajeno a la vez. El teatro de autor, aparte de presentar una realidad subjetiva, no permite la imbricación de autor-obra entendida como una unidad. En este tipo de teatro, el director selecciona a los actores, los cambia si es que quiere y es el responsable del montaje.[20] El éxito de una obra de autor depende de la disciplina individual de cada actor el cual puede no estar de acuerdo con el contenido llevado a la acción. En el teatro colectivo, por el contrario, el actor está plenamente consciente de que lo que

---

19. José Monleón, "Sobre teatro colectivo". Primer Acto, Octubre 1973, pp. 15-16.

20. Eduardo Márceles Daconte, "El método de creación colectiva en el teatro colombiano". Latin American Theatre Review, 11/1 (Fall, 1977), p. 94.

va a representar es parte de él y que, por ser de él, muestra su propia visión de la realidad.

Aunque el término "creación colectiva" en la jerga teatral no es nuevo--en el caso del teatro en Aztlán y de toda Latinoamérica hay que entenderlo como un término rescatado de la tradición[21]--es a partir de la década de 1960 en que, como término técnico, se comienza a oponer al tradicional "teatro de autor". En lo que respecta a los Estados Unidos, y al referirse al teatro "off Broadway", es muy difícil hablar de teatro de autor ya que lo que existe es la producción de grupos teatrales que trabajan colectivamente. Así tenemos al Living Theatre, al San Francisco Mime Troupe y al Bread and Puppet, entre los muchos.[22]

En la creación colectiva, autores, actores y público conforman un núcleo creativo con el objeto de estructurar el texto dramático o para reconstruirlo. Antes de llegar a la participación de los espectadores, la participación de cada uno de los integrantes del grupo teatral es vital ya que, como es lógico suponer, cada integrante tiene una opinión distinta y valedera. Solamente mediante un diálogo constructivo, maduro y serio se puede llegar a la elaboración de un texto y al mensaje que de él se va a desprender.

---

21. El arte en los comienzos de la Humanidad tuvo un carácter colectivo y era nada menos que la expresión de la comunidad. Debido a este carácter comunitario, le expresión artística se encerraba en el anonimato. En la tradición indoamericana la manifestación colectiva por excelencia es el Rabinal Achí que, según los estudiosos, todavía mantiene la vitalidad que se le dio.

22. Ricardo Salvat, El teatro de los años 70 (Barcelona: Ediciones Península, 1974), p. 39.

> Es, precisamente, la reconciliación entre las diferencias personales y el trabajo común, sin sacrificar en ambos planos más que aquello que sea imprescindible, lo que determinaría una verdadera "creación colectiva" en lugar de perpetuar, con nuevas palabras, la tradicional sumisión del grupo a una o dos personas.[23]

Usualmente se entiende a la creación colectiva como un método rígido y distinto de trabajo. Sin embargo la rigidez no es tal cuando pensamos que, como método, ofrece una gama de posibilidades que pueden ser adoptadas por los diferentes grupos de teatro. Haciendo una síntesis, podemos nombrar tres formas de crear colectivamente.[24] La primera forma de creación colectiva es la que parte de un texto ya elaborado en donde se discute el texto y el montaje. Los dos últimos problemas dramáticos son discutidos colectivamente y llevados a efecto. La segunda forma consiste en la creación colectiva de un texto por solamente una parte de los integrantes del grupo teatral. Una vez acabada el texto, todos deben participar en los cambios y en el montaje. La tercera forma es la creación colectiva total en que todos los integrantes trabajan en la confección del texto y lo llevan hasta el escenario. Cada cambio debe ser estudiado y discutido por todos.

La creación colectiva es producto de la agitada década de 1960 ya que diversos grupos en los estados Unidos y Europa lo ponen

---

23. José Monleón, p. 18.

24. Eduardo Vázquez Pérez, "El teatro de creación colectiva en América Latina". El teatro latinoamericano de creación colectiva (La Habana: Casa de las Américas, 1978), p. 141.

en prática como arma revolucionaria artística.[25] El método de creación colectiva es uno de los últimos pasos o avances dados en el afán de romper con el teatro tradicional y burgués.

La influencia de todas estas corrientes técnicas en Luis Valdez y en su Teatro Campesino de esta primera etapa se nos muestra como evidente más todavía cuando pensamos que el propio Valdez participó en uno de esos grupos.

> Pero nos gusta lo que está haciendo el Bread and Puppet Theatre. Nos gusta lo que está haciendo la Mime Troupe. En nuestro trabajo estamos utilizando todo lo que ese teatro nos ha dado y todo lo que tenemos.[26]

La Comedia del Arte y Bertolt Brecht en El Teatro Campesino

Se ha recalcado la relación del teatro de Luis Valdez de esta primera etapa con el de Bertolt Brecht y, a la vez, con la comedia dell'arte italiana del siglo XVI. Interesa ver cómo funciona esta relación. La clave para comenzar es la afirmación del propio Valdez de que su teatro es "a cross between Brecht and Cantinflas".[27]

En realidad parece difícil hacer una relación entre el cómico mexicano y la poética de Bertolt Brecht relacionada con lo que podemos denominar una estética político-social. Sin embargo, El Teatro

---

25. Carlos Espinoza Domínguez, "Entrevista con Manuel Galich. Creación colectiva: Un teatro necesario y urgente". Ibid., p. 35.

26. R. G. Davis, J. Svendsen, L. Valdez y P. Schumann, "Mesa redonda". Primer Acto, Agosto 1971, p. 31.

27. "New Grapes". Newsweek, July 31, 1967, p. 79.

Campesino tiene todo aquello en esta primera parte de su evolución que va desde 1965 a 1970.

La afirmación sostenida por Valdez, especialmente cuando se refiere al cómico mexicano, nos conecta de hecho con la commedia dell'arte italiana que permanece presente en la carpa mexicana y cuya tradición se conoció perfectamente en el suroeste de los Estados Unidos.

A comienzos de la década de 1930 el teatro satírico-político está en su apogeo en México y, especialmente, en la capital. Este tipo de teatro, más bien conocido como revistas políticas, se aglutinó en los locales centrales de Ciudad de México por contar éstos con los elementos necesarios para esta línea de espectáculos. El auge de la revista política y su concentración en lugares céntricos son los elementos que motivan la aparición de los teatros periféricos o portátiles, conocidos como carpas, y que atraían al público que no podía llegar a los locales centrales. Poco a poco el público del centro comenzó a visitar estas carpas. En ellas se manejaba un tono agresivo en cuanto a los chistes se refiere. Todo se combinaba con la presentación de un nutrido equipo femenino casi desnudo.[28]

La carpa en México desciendo directamente del teatro popular peninsular que, a su vez, había adoptado las características de la commedia dell'arte. En general, las formas del género chico no sufren cambios considerables en los escenarios mexicanos. Se comprueba

---

28. Armando de María y Campos, El teatro de género chico en la Revolución Mexicana (México: Talleres gráficos de la Nación, 1956), pp. 363-64.

con esto el sentido conservador que esta forma tiene con respecto al resto de América Latina donde sí hubo variaciones debido a la influencia de las colonias alemanas, italianas y yugoeslavas especialmente en el cono sur. En el caso de la carpa, ésta tomo los elementos importados y les da un sabor nacional y popular manifestado en la crítica social y la burla política.[29]

Fue en una de estas carpas en la periferia de la ciudad donde se descubre a Mario Moreno, Cantinflas. Esto ocurre en 1935 y hacia 1937, Mario Moreno había inmortalizado a su personaje a través de la película Allá en el Rancho Grande.

> El cantinflismo se impuso en México. No sólo en el teatro, el cine, la música popular o seudopopular (¡cuántas incomprensibles letras de canciones!) sino que también se insinuó en la política y los negocios. Numerosos discursos políticos como que estaban escritos o dictados por Cantinflas, trepado en las tablas y hablando, hablando en chorro y sin respiro puras vaciedades.[30]

Cantinflas, encarnado por Mario Moreno, es el hombre pobre de la metrópoli mexicana, el pelado, que tiene que luchar diariamente para poder sobrevivir en un medio que no lo quiere comprender, que lo desprecia y lo maltrata. En su lucha cotidiana participa la picardía que funciona, muchas veces, como un calmante. Detrás de esa picardía está el dolor que Mario Moreno, personificando a

---

29. Armando Partido, "La opereta, el vodevil y el teatro de revista". La cabra, Núm. 2 (Noviembre 1978), p. 2.

30. Armando de María y Campos, p. 365.

a Cantinflas, deja ver en sus películas. El modo de hablar "cantinflesco", conversación sin destinatario, un hablar por hablar, es el esfuerzo por tratar de ocultar el carácter de víctima y, finalmente, no es otra cosa que un desafío insolente o la máscara que se debe mostrar al sistema donde abundan los falsos valores.

En los Centros de Trabajo en tiempos de la huelga de campesinos en 1965, existían los galpones especialmente preparados como cines en donde, de cuando en cuando, se pasaban películas en español. Desde luego que las favoritas eran las de Cantinflas. Los llamados "cines piojos" se llenaban cuando una película de Mario Moreno se exhibía. Al ver a Cantinflas en las películas, los campesinos se identificaban con él. No ven otra cosa que al hombre castigado injustamente por el medio social y cómo este hombre con toda su comicidad bondadosa y con su mímica puede salir adelante en la historia que se muestra.

Por otro lado, es posible pensar que el mundo mostrado y el ambiente en que se mostraba coincidía con la imagen total que el campesino tenía del mundo en que estaba inmerso. De ahí entonces que cuando comienzan las actuaciones del Teatro Campesino en 1965 los rasgos cantinflescos presentes en los Actos fueran rápidamente reconocidos y aceptados como propios ya que habían sido vistos en las películas de Cantinflas proyectadas en los "cines piojos".

Hemos mencionado a la commedia dell'arte y su influencia en el teatro popular mexicano y cómo se encuentra presente en la carpa y, desde luego, en el teatro de Valdez. Conviene ahora ver cómo es y cómo funciona esta antigua forma.

Como sabemos, el Renacimiento es el período histórico que estremece los cimientos de la cultura y por lo tanto cambia radicalmente la actitud del hombre frente a sí mismo y frente a la creación artística. La commedia dell'arte es el producto de este período histórico social y se levanta entre las formas dramáticas medievales que perduran dentro de la Iglesia. Los conceptos de teatro sagrado y profano, en el sentido de la comedia griega, dan paso a una nueva forma que hace evolucionar el quehacer teatral de la época tanto en el plano de la forma como en el del actor. El término commedia dell'arte significa "Comedia de oficio". La palabra "arte" en este caso quiere decir "habilidad especial".[31] Es a partir de esta nueva forma que el actor se convierte en profesional, en el hombre que vive de su oficio en cuanto a teatro se refiere.

Con esta disposición dramática surge un nuevo lenguaje expresivo. Este lenguaje es importante toda vez que la commedia dell' arte se apoya, básicamente, en la improvisación y la mímica elementos siempre acompañados de trajes, máscaras y canto. Si bien se documenta esta forma en Italia, pronto las caravanas de artistas recorren Europa dejando plantada la semilla que ha de germinar y a perdurar a través de los siglos.

---

31. Osvaldo López Chuhurra, "Teatro y hombre en la Comedia del Arte". Primer Acto, Agosto 1961, p. 9.

> De todas las campañías que dieron a conocer el arte de los italianos recorriendo largas carreteras, merecen mención especial las de los "Gelosi:, "Uniti", "Fideli", "Desiosi", "Confidenti", "Accesi". Una parte de la cabalgata se detuvo en Francia, España e Inglaterra; la otra llegó a Bohemia, Austria, Polonia, Russia.[32]

De los personajes "tipos" creados por la commedia dell'arte hay que hacer notar al Arlequín. Este personaje, al comienzo vestido con un traje compuesto de trozos de tela de diversos colores, es el que para calmar su hambre y olvidar su desgracia hace cualquier cosa.[33] El Arlequín se suma a la larga lista de personajes mediante los cuales las diferentes épocas ha criticado a la sociedad. Las circunstancias, la mímica y la vestimenta del Arlequín se encuentran presentes en el personaje cantinflesco del teatro popular mexicano actual. En general, la relación del teatro de las carpas y el temprano Teatro Campesino con la commedia dell'arte se puede dar claramente a través de los trajes, los movimientos corporales exagerados, las máscaras y el canto. Más todavía, cuando en mayo de 1965 Luis Valdez ingresa al San Francisco Mime Troupe éste estaba presentando adaptaciones con técnicas pertenecientes a la forma italiana.[34]

Mucho se ha hablado de lo brechtiano del temprano Teatro Campesino y la afirmación viene del propio Valdez. La experiencia vivida con el San Francisco Mime Troupe, que había hecho algunas

---

32. López Chuhurra, p. 14.

33. López Chuhurra, p. 10.

34. Ron G. Davis, The San Francisco Mime Troupe (Palo Alto, California: Ramparts Press, 1975), p. 199.

representaciones de Bertolt Brecht, nos orienta en algún sentido.[35] Sin embargo es fácil otorgar el rótulo de brechtiano a una obra cuando ésta se desenvuelve en un ambiente social y político que es cuestionado. Con toda seguridad, y a pesar que el dramaturgo alemán no dictó reglas fijas, un teatro brechtiano tiene que revelar algunas normas básicas que lo justifiquen como tal. Estas normas básicas son las que se encuentran en la primera etapa del Teatro Campesino y en su producto dramático, el Acto.

Antes de referirnos a las líneas brechtianas presentes en la primera etapa del teatro valdeziano, es necesario saber lo que el propio Valdez opina acerca de sus contactos con Brecht. Hablando de influencias, Luis Valdez afirma:

> I do think Brecht was a conscious influence on my work, from that time. And I began to study his works. I was never tempted in the early years to adapt one of his works to the Chicano reality, although I know other groups have; The Mother, for example. I've tried to find a way to do Mother Courage in an adaptation. It's there; I can do that. We did do The Exception and the Rule here in San Juan Bautista, in a workshop about ten years ago.[36]

Con respecto a lo cantinflesco y brechtiano de los tempranos Actos, Valdez dice:

---

35. Davis, p. 177.

36. Yolanda Julia Broyles, "Brecht: The Intellectual Trap. An Interview with Luis Valdez". Communications from the International Brecht Society, 12 (2 April 1983), p. 37.

> There is some of that character, of the Cantinflas character in Brecht's work, here and there. Some of them are sometimes women. Mother Courage is a female Cantinflas, in her own way; if she is portrayed in a certain way, you can get that tragi-comic quality about her.[37]

El dolor y el sufrimiento de Ana Fierling, al igual que el que entre risas vislumbramos en Cantinflas, se debe a situaciones que escapan del control de cada uno. Ambos son víctimas, como el Arlequín de la commedia dell'arte, de determinadas circunstancias. Ana Fierling pierde a sus hijos pero tiene que vivir y esto último significa seguir tirando la carreta con la mercadería. El humor que expresan, Madre Coraje lo pone de manifiesto a cada instante, no hace otra cosa que humanizarlos y así hacer más patética y más trágica la injusticia que los rodea. Esta humanización existente en Brecht está al servicio de la estimulación que debe operar a nivel del espectador.

El dramaturgo alemán denomina a su forma teatral como "teatro épico" para oponerlo al "teatro aristotélico" o tradicional. Brecht desea en todo momento que el espectador pueda darse cuenta de que lo que está presenciando es un espectáculo y no un trozo de la realidad con el cual se debe proyectar emocionalmente.[38] La piedra de toque de su dramaturgia es el material que se esconde detrás del mundo

---

37. Broyles, p. 39.

38. Ilse M. de Brugger, "El teatro antiilusionista, no aristotélico: Bretolt Brecht". Teatro alemán del siglo XX (Buenos Aires: Nueva Visión, 1961), p. 108.

representado en el escenario y que no es otro que la superestructura que condiciona el quehacer cotidiano. El teatro aristotélico establece un puente entre la obra y los espectadores aunque medie un espacio físico. Este puente es el que permite que el espectador se proyecte y se identifique con las jornadas de los personajes y que le hacen mantener una actitud de clama. Lo que se muestra se acepta como natural porque la realidad se articula de esa manera ya que no hay salida ni se postula una. Este puente es el que permite que la risa o el llanto del escenario sea, de un modo u otro; compartido por los espectadores. El espacio físico que media entre el escenario y el público--espacio conocido como cuarta muralla--acentúa la calidad de espectador que la audiencia tiene. En otras palabras, la realidad representada en el escenario y la del público son diametralmente distintas e insalvables.

El teatro épico, por el contrario, rompe la cuarta muralla incorporando al espectador a la acción escénica. El puente, que autoriza la proyección sentimental, no se establece toda vez que el espectador sabe que lo que se está representando no tiene un fin en sí mismo ya que no corresponde a la realidad. En otras palabras, el teatro épico hace notar al espectador de que se está actuando y mostrando determinadas situaciones sujetas a cambios. El espectador reacciona frente a la manera en que se muestra una situación y la solución se da a nivel de la audiencia que es la que debe plantear la salida pertinente.[39]

---

39. Bernard Dort, Tendencias del teatro actual (Madrid: Editorial Fundamentos, 1975), p. 131.

La idea de que el hombre puede influir en el mundo y a la vez cambiarlo está claramente presente en las llamadas obras didácticas (Lehrstücke) de Bertolt Brecht y, con mayor relieve, en sus obras posteriores. El mundo visto desde esta perspectiva se presenta abierto a cambios y funciona en estrecha relación con el humbre. Hombre y mundo se influyen dialécticamente.[40] Esto significa una verdadera revolución en todos los aspectos del quehacer teatral.

Da acuerdo a Bertolt Brecht,[41] las diferencias entre teatro aristotélico y teatro épico son:

La llamada "forma dramática", según Brecht.	La llamada "forma épica", según Brecht.
1. El pensamiento determina el ser. (Personaje-Sujeto)	1. El ser social determina el pensamiento. (Personaje-Objeto)
2. El hombre es algo dado, fijo, inalterable, inmanente, considerado como conocido.	2. El hombre es alterable, objeto de estudio, está en proceso.
3. El conflicto de voluntades libres mueve la acción dramática; la estructura de la obra es un esquema de voluntades en conflicto.	3. Contradicciones de fuerzas económicas, sociales o políticas, mueven la acción dramática; la obra se basa en una estructura de esas condiciones.
4. Crea la empatía, consistente en un compromiso emocional del espectador, que le resta la posibilidad de actuar.	4. "Historiza" la acción dramática, transformando al espectador en observador, despertando su conciencia crítica y capacidad de acción.

---

40. Dort, p. 125.

41. Augusto Boal, Teatro del oprimido, teoría y práctica I (México D.F.: Editorial Nueva Imagen, 1980), p. 204.

5. Al final, la catarsis purifica al espectador.	5. A través del conocimiento, impulsa al espectador a la acción.
6. Emoción.	6. Razón.
7. Al final, el conflicto se resuelve creándose un nuevo esquema de voluntades.	7. El conflicto no se resuelve, y emerge con mayor claridad la contradicción fundamental.
8. La harmatia hace que el personaje no se adapte a la sociedad y es la causa fundamental de la acción dramática.	8. Las fallas que el personaje pueda tener personalmente no son nunca la causa directa y fundamental de la acción dramática.
9. La anagnórisis justifica a la sociedad.	9. El conocimiento adquirido revela las fallas de la sociedad.
10. Es acción presente.	10. Es narración.
11. Vivencia.	11. Visión del mundo.
12. Despierta sentimientos.	12. Exige decisiones.

Claramente vislumbramos que el objetivo primordial del teatro épico es despertar una conciencia crítica frente a la estructura social vigente. Se trata, en forma didáctica, de hacer notar que es posible alcanzar los cambios necesarios en la sociedad sin esperar que ésta, por evolución natural, los traiga a luz.

Si el teatro épico derriba las categorías aristotélicas o tradicionales, resulta de importancia preguntarse de qué forma lo realiza y a qué técnicas recurre.

Uno de los recursos básicos del teatro brechtiano es el conocido como "efecto de distanciamiento", o "verfremdungseffekt", cuya finalidad es producir un efecto de extrañeza en el público con

respecto a lo que sucede en el escenario. Se impide, con esto, la posible identificación del espectador con el o los personajes.

> Representación distanciadora es aquella que permite reconocer el objeto, pero que lo muestra, al propio tiempo, como algo ajeno o distante (fremd). El teatro antiguo y medieval distanciaba a los personajes con máscaras de hombres y animales. El asiático emplea todavía hoy efectos "V" musicales y mímicos. Estos efectos impiden, sin duda, la identificación.[42]

Con este recurso el actor no debe identificarse o transformarse en el personaje de la historia que se presenta. Por el contrario, debe limitarse a mostrarlo artísticamente y no "vivirlo". Esta disposición funciona impidiendo la proyección o identificación a nivel del actor en su relación con el personaje así como también a nivel del espectador en su relación con la obra. Para lograr el efecto de distanciamiento se usan innumerables recursos que funcionan en el plano escénico y en el de la actuación misma. En lo escénico se recurre a efectos de luces, pancartas, canciones, proyecciones cinematográficas y en general a todo recurso que mantenga al espectador atento a la idea de que está presenciando un espectáculo. En el plano de la actuación, Brecht sugiere tres técnicas que son: "1. Tranposition into the third person, 2. Transposition to the past, 3. Speaking the stage directions out loud".[43]

---

42. Bertolt Brecht, "El pequeño organón". Primer Acto, Julio 1967, p. 16.

43. John Willet (ed.) Brecht on Theater (New York: Hill and Wang, 1964), p. 138.

Estas tres técnicas no sólo permiten una mejor mostración del personaje sino que también el actor se convierte en una especie de narrador de la historia. La estructuración de los recursos escénicos y la de los que funcionan en el estudio de la actuación, conforman la unidad cargada de significación que ha de despertar la conciencia del espectador evitando, con ello, la identificación aristotélica.

El que Brecht haya estudiado y dado a conocer determinadas técnicas para lograr un nuevo teatro, no significa que haya fundado un estilo y, como tal, esté ahora en decadencia por no obedecer a la situación histórica en que nació. Muy por el contrario, lo que Brecht legó fue un método de trabajo y de análisis de la realidad llevada a la escena.[44]

De tal manera entendidos los postulados del dramaturgo alemán, es pertinente ubicar los Actos en una perspectiva brechtiana ya que cumplen con los objetivos del teatro épico en cuanto a concientización se refiere. Más todavía, el ambiente en que los primeros Actos se representaron automáticamente dan el afecto de distanciamiento necesario para el objetivo didáctico-concientizador que se perseguía. Al referirse a los espectadores, todos campesinos, observando la representación desde el campo de trabajo, Luis Valdez señala el efecto de distanciamiento como algo completamente natural en el medio.

---

44. Manfred Wekwerth, "El teatro de Brecht: búsquedas, opiniones, problemas". Brecht y el realismo dialéctico (Madrid: Talleres gráficos Montaña, 1975), p. 104.

> But it is interesting that the workers did wait until it was dark because they were afraid to be recognized. And yet we'd get a crowd of 200 to 300 people out there. That always created an automatic alienation effect, if you will; just that division between our being on public property and their being on private property, divided by darkness, and divided by the political urgency of the moment...[45]

Para finalizar lo correspondiente a esta primera etapa del Teatro Campesino, vale preguntarse por el primer producto del teatro valdeziano: el Acto. Es el propio Valdez el que lo define: "Inspire the audience to social action. Illuminate specific points about social problems. Satirize the opposition. Show or hint a solution. Express waht people are feeling.[46]

El objetivo implícito en la definición junto con el deseo de reconocimiento que el pueblo chicano buscaba, hicieron posible una especie de renacimiento socio-cultural en todo el suroeste de los Estados Unidos.

Etapa de retorno e identificación (1975 - 1980)

El rumbo seguido por el Teatro Campesino desde sus inicios en 1965 llega a su fin en 1970. Durante cinco años, el teatro de Luis Valdez incursionó por diferentes acontecimientos sociales que afectaron a la comunidad chicana. Sin dejar la línea de concientización política, se hizo presente no sólo en la huelga de campesinos

---

45. Broyles, p. 41.

46. Luis Valdez, Actos (San Juan Bautista: Menyah Productions, 1978), p. 6.

(Las dos caras del patroncito) sino también en las luchas por una mayor participación en los programas de educación para minorías (No saco nada de la escuela) y, finalmente, en la protesta generalizada contra la guerra de Viet-Nam (Viet-Nam campesino).

En todos los eventos sociales el grupo de Valdez se mostró alerta y dispuesto a respaldar el quehacer de los líderes comunitarios. Los Actos se tornan urbanos en cuanto a los temas y al público espectador pero no pierden el carácter combativo con que fueron creados. Esta rica orientación cambia radicalmente en 1970 cuando la preocupación y los objetivos del Teatro Campesino se interiorizan transformándose en una búsqueda de las raíces como manera de encontrar uns respuesta al problema étnico. Este cambio de orientación acontece después del Moratorio Chicano que acaba con muertos y heridos. Esta acción violenta determina el cambio de perspectiva en el teatro de Luis Valdez.[47]

El producto de esta etapa recibe el nombre de Mito y es el propio Valdez el que se encarga de contrastarlo con el Acto: "... los actos y los mitos; one through the eyes of man; the other through the eyes of God."[48]

Esta distinción no es una formalidad sino una actitud frente al quehacer teatral. Por un lado rescata la raíces del teatro en

---

47. Carlos Morton, "La serpiente Sheds Its Skin -- The Teatro Campesino". The Drama Review, vol. 18, no. 4 (1974), pp. 71-76.

48. Valdez, p. 5.

Aztlán y, por el otro, trata de llegar a una definición identificatoria: se pretende llegar a una definición étnica mediante el serio estudio de la filosofía maya. Para Luis Valdez, y en general para todos los integrantes del Teatro Campesino, la orientación hasta ese momento mantenida en el teatro ha sido la causante de la violencia surgida en el Moratorio. Creen que la esencia del teatro no es incitar al odio ni a la lucha de clases sino que propagar las fuerzas positivas para un mejor entendimiento en el mundo. Se busca una verdad universal y armónica capaz de solucionar los problemas particulares y sociales. Esto se debe realizar sin alejarse de la cultura chicana. La nueva disposición es explicada por Valdez: "We'll be getting deeper and deeper into ourselves, because the sixties was a time of outward explosion, while the seventies is a time of inward explosion".[49]

Con este cambio, de lo político-social a lo cósmico-religioso, El Teatro Campesino comienza a estudiar la filosofía maya y a vivir de acuerdo a los postulados aprendidos durante el transcurso del estudio. La vida colectiva, la meditación, el estudio y el cultivo de la tierra son los resultados del teatro de Valdez.[50] En cuanto a creación teatral, Luis Valdez escribe el Mito Bernabé que de acuerdo con Jorge Huerta es la primera obra

---

49. Morton, p. 75.

50. Theodore Shank, "A Return to the Mayan and Aztec Roots". The Drama Review, vol. 18, no. 4 (1974), pp. 56-70.

escrita en forma personal después de The Shrunken Head of Pancho Villa.[51]

En general en esta etapa El Teatro Campesino a la vez que se interioriza--en el sentido de volver a un pasado en busca de las raíces étnicas--se universaliza al buscar una salida o, dicho en otras palabras, al abrirse hacia lo cósmico y al hacer del mito una vía de interpretación de la realidad. La simbología presente en los Mitos alcanza niveles más generales eludiendo de esta manera lo cotidiano y tangencial. Luis Valdez en una conversación con Peter Brook afirmó que al trabajar en la primera etapa de los Actos faltaba lo primordial como es el llegar a conocer una tradición con la cual se puede reforzar el trabajo teatral. En otras palabras justifica el cambio que comienza con el Moratorio Chicano.

> We realize that in order to be Chicanos, truly Chicanos as we have meant the word in its most glowing intent, we cannot speak of ourselves as just a minority group, a minority experience. To really open up the word Chicano, as we mean it, and to really include all of its human potentiality, we have to open up to the rest of the world. /.../We must, in fact, be internationalistic, at the same time that we're defending very regional and very specific human needs here today, the huelga, fighting against police brutality, fighting for education in the schools. All those things at the same time. The spirit that motivates all that action is an international spirit. A world spirit. A universal spirit. A cosmic spirit.[52]

---

51. Jorge Huerta, Chicano Theater Themes and Forms (Michigan: Bilingual Press, 1982), p. 195.

52. Luis Valdez, "Pájaros y Serpientes, a Conversation with Peter Brook". Chicano Theatre, III, (Primavera 1974), p. 41.

Este importante cambio en la orientación del Teatro Campesino es ampliamente justificado por Valdez. Al referirse al producto artístico de esta etapa dice: "In other words, the CONTENT of a mito is the Indio Vision of the Universe. And that vision is religious, as well as political, cultural, social, personal, etc. It is total".[53]

Con esta perspectiva llegan Luis Valdez y El Teatro Campesino al Quinto Festival de Teatros Chicanos llevado a efecto en el mes de junio de 1974 en la ciudad de México. Hasta el evento--celebrado bajo el lema "Un continente, una cultura, por un teatro libre y por la liberación"--llegaron grupos de toda Latinoamérica en busca del intercambio técnico, de la experiencia y de la información. Aparte de los teatros afiliados a TENAZ (Teatro Nacional de Aztlán) y al CLETA (Centro Libre de Experimentación Teatral y Artística), participaron grupos como el Teatro Experimental de Cali, Teatro La Candelaria (ambos de Colombia), Teatro Universitario de Maracaibo (de Venezuela) y otros grupos de Argentina y Uruguay.[54] En aquella oportunidad El Teatro Campesino presentó la obra El baile de los gigantes, extractado y adaptado del Popol-Vuh, y en la cual se muestra

---

53. Luis Valdez, "Notes on Chicano Theatre". Chicano Theatre, I, (Spring 1973), p. 7.

54. Augusto Boal, Técnicas latinoamericanas de teatro popular (México D.F.: Editorial Nueva Imagen, 1982), pp. 158-59.

una interpretación de la creación del sol y la luna.[55] Para muchos participantes el carácter religioso en que la obra se encontraba inmersa--el Popol-Vuh es un libro religioso--chocó con la ideología desprendida del lema del Festival. La situación de los pueblos latinoamericanos no permite un idealismo romántico y pasatista. Es importante investigar el pasado de un pueblo pero sin idealizarlo.[56] La unidad proclamada en el Quinto Festival de Teatro Chicanos no se logra enteramente por las duras críticas efectuadas especialmente por grupos de ideología marxista.

Sin embargo el valor del Teatro Campesino no se oscurece con las críticas ya que siempre estuvo dando las pautas de qué y cómo debe ser el teatro en Aztlán. Producto de esta etapa que va de 1971 a 1975 son Bernabé, ya mencionado, La gran carpa de los rasquachis, El fin del mundo y otras obras. En general, y con ese espíritu siempre crítico de la dramaturgia del Teatro Campesino, las obras son trabajadas más y más a través de las diferentes presentaciones que sobrepasan los límites cronológicos aquí establecidos. En esta etapa el teatro de Luis Valdez se enriquece artísticamente pero pierde ese rico contenido concientizador y de protesta. La concientización se adentra en un intento por reencontrar el centro étnico, el origen.

---

55. Juan Bruce Novoa, "El Teatro Campesino de Luis Valdez". Texto Crítico 10 (Mayo-Agosto 1978), p. 72.

56. Boal, Técnicas..., p. 164.

Etapa de comercialización (1965 - 1980)

Esta etapa se ha prestado a grandes discusiones en los medios chicanos y se ha llegado a acusar a Valdez de traidor a la causa y a la raza. Tal vez esos ataques estén fundamentados en la afirmación hecha por Valdez a comienzos de 1970: "Above all, the national organization of teatros Chicanos would be self-supporting and independent, meaning no government grants. The corazón de la Raza cannot be revolutionalized on a grant from Uncle Sam".[57]

En cuanto al quehacer actual del Teatro Campesino--que se quiera o no sigue dentro de los límites coronológicos y de los objetivos de esta etapa--Luis Valdez afirma:

> La realidad nos impulsa a realizar cambios y a experimentar. Mucha gente cree que ya no somos los mismos, que somos distintos a como éramos. Yo creo que eso surge de una falta de entendimiento de la realidad. Ahora estamos trabajando, por ejemplo, en otro aspecto: el teatro comercial. El teatro comercial nos ofrece un enganche hacia el futuro, nos ofrece la oportunidad de establecer nuestro teatro de tal forma que mañana no vaya a desaparcer.[58]

De esta manera, y después de haber detenido la mirada en un pasado remoto, El Teatro Campesino está trabajando hacia un futuro. Esto sin embargo no invalida lo afirmado catorce años atrás ya que fue una actitud artística funcionando dentro de una superestructura con valores totalmente distintos y que fue imitada por muchos grupos en Aztlán.

---

57. Valdez, Actos, p. 3.

58. Entrevista concedida al autor por Luis Valdez el 20 de marzo de 1984 en San Juan Bautista, California. Inédita.

La controversia en los medios chicanos se gesta al recibir Luis Valdez fondos de la Fundación Rockefeller. Con esos dineros, y con el patrocinio de Mark Taper Forum, el grupo se dedica al estudio de lo acontecido a jóvenes chicanos en la ciudad de Los Angeles en la década de 1940. Todo comenzó un día de agosto de 1942 cuando se encontró muerto José Díaz, un joven chicano. Acusados se haber cometido este crimen, veinticuatro jóvenes chicanos son llevados a proceso mientras los periódicos de la cadena Hearst alerta a la población anglosajona del peligro que representa la población mexicana.[59] Este acontecimiento será conocido como el caso "Sleepy Lagoon" y representó una excusa para descargar el odio racial hacia el mexico-americano, el cual no se sentía identificado con la cultura en que vivía ni mucho menos con la cultura de origen, la mexicana. Como manera de reafirmar su propia identidad, el mexico-americano de la época vestía un traje extravagante que llegó a ser el símbolo de su rebeldía: el "zoot-suit".

Como resultado de las investigaciones realizadas, El Teatro Campesino coloca en escena la obra Zoot-Suit. Luis Valdez sostuvo de la obra "...what we come up with isn't a Chicano play, like the ones we do at San Juan Bautista. It's an American play".[60]

---

59. R. G. Davis, Betty Diamond, "Zoot-Suit: From the Barrio to Broadway". Ideologies & Literature, vol. III, no. 15 (Jan-March 1981), p. 124.

60. Huerta, p. 176.

Zoot-Suit, estrenada en Los Angeles en abril de 1978, se mantiene en cartelera por 46 semanas ganando varios premios. El éxito conseguido en Los Angeles hace pensar a los miembros del grupo la posibilidad de presentar la obra en New York.

El Teatro Campesino y Zoot-Suit se presentan en Broadway, siendo la primera obra de un director chicano presentada en ese centro comercial y artístico. Desgraciadamente, y a pesar de la gran campaña propagandística, la obra no fue entendida por el público tal vez porque los acontecimientos narrados y representados estaban fuera del contexto étnico y social. La obra fracasó y permaneció muy poco tiempo en cartelera.[61] Con respecto a este fracaso hay muchas opiniones que van desde lo económico hasta lo netamente racial. El propio Luis Valdez, al referirse a lo acontecido en New York, afirma:

> Es como una mancha de las muchas que existen en la historia de los Estados Unidos. Eso, sin embargo, no me sorprendió porque siempre supe que estábamos tratando de salvar una barrera muy difícil.[62]

Zoot-Suit es la obra que cierra esta etapa pero la labor del Teatro Campesino no termina aquí. En 1981 Zoot-Suit fue llevada al cine por la Universal Pictures y Luis Valdez fue su director. También se ha seguido experimentando con diversas técnicas en el escenario.

---

61. Yvonne Yarbro-Bejarano y Tomás Ibarra-Frausto, "Zoot-Suit y el movimiento chicano". Plural, Núm. 103 (Abril 1980), pp. 49-56.

62. Entrevista...

Como resultado de este continuo investigar surge Los corridos que, al decir de Andrés Gutiérrez, son "...ballads dealing with 'tragicomedies of love, lust and death', and attempted to give them new thematic life through an ensemble/workshop process".[63]

Paralelamente a lo aquí señalado El Teatro Campesino ha presentado un sinfín de adaptaciones de gran importancia en el desarrollo técnico del grupo. Entre muchas piezas se pueden nombrar La pastorela, representada en tiempos de navidad en la misión de San Juan Bautista, Rose of the Rancho, Soldierboy. Esta preocupación que escapa a los estrechos límites cronológicos aquí propuestos, es resumida por el propio Luis Valdez.

> Nosotros hemos decidido estar aquí en San Juan Bautista. Ha sido una decisión conciente y muy deliberada. ¿Por qué San Juan Bautista? Bueno, porque es uno de los pueblitos que muestra cómo era la vida aquí en California antes de la llegada del anglosajón. Lo que estamos tratando de hacer aquí es rescatar nuestra historia completa en esta parte de los Estados Unidos/ .../Tenemos nuestra raíz en San Juan Bautista que es uno de los pueblos más viejos de California y desde aquí actualizamos su historia.[64]

Cerramos aquí este intento de periodización del Teatro Campesino. La ordenación cronológica aquí propuesta intenta facilitar el estudio de la dramaturgia inconclusa aún de Luis Valdez y su grupo. Debido a la cercanía temporal del objeto cultural periodizado, muchas actividades han quedado sin nombrar en las etapas antes mencionadas.

---

63. Andrés Gutiérrez, "Luis Valdez & El Teatro Campesino: A Biography and a History". Compiled from Teatro Campesino Archives. September 6, 1983. Xerox.

64. Entrevista...

Lo importante es hacer notar que El Teatro Campesino marcó el nacimiento del teatro chicano en un momento de reafirmación étnica y cultural ocurrida, como sabemos, en la década de 1960.

CAPITULO TERCERO

CONSIDERACIONES TEORICAS

Análisis y comentarios de cuatro Actos de la Primera etapa del Teatro Campesino (1965 - 1970)

Historia, sociedad y cultura han sido las constantes dentro de las cuales han girado los conceptos vertidos en El Teatro Campesino. En general, estos tres elementos configuran una superestructura dentro de la cual se mueve todo quehacer artístico y, por lo tanto, no pueden desconocerse al tratar de estudiar u ordenar el producto de dicho quehacer.

Habiendo comenzado por lo más amplio, nos corresponde acercarnos al objeto estético creado bajo las premisas antes mencionadas. En primer lugar hay que dejar establecida la diferencia básica entre texto dramático, que se relaciona con el arte dramático, y teatro que se refiere al hecho representacional.[1] Esta diferencia estructura vías de análisis totalmente diferentes. Por un lado, nos encontramos con el texto que está próximo a la literatura y a su sistem en cuanto arquitectura de lenguaje en donde el mensaje crea, imaginariamente, una realidad, un universo autónomo.[2] Desde la otra vertiente, nos

---

1. Raúl Castagnino, Semiótica, ideología y teatro hispanoamericano (Buenos Aires: Editorial Nova, 1974), p. 17.

2. Víctor Manuel de Aguiar e Silva, Teoría de la literatura (Madrid: Editorial Gredos, 1972), p. 16.

encontramos con la representación misma en donde el mundo creado lingüísticamente se transforma en una realidad visible a los ojos del espectador. El silencioso mundo presente en el texto se vuelve pura acción. La potencialidad, el carácter de "artefacto" que el texto dramático tiene llega a su destino, "ha manipulado elementos sociales".[3]

Así planteado el problema no se puede abordar con el mismo punto de vista al hecho representacional y al texto dramático. Ambos se estructuran de manera diferente y obedecen a teorías distintas. En el hecho representacional, por ejemplo, la calidad y el objetivo del mensaje depende no solamente del aspecto humano--director, actores, tramoyistas--sino de elementos para-dramáticos como luces, tamaño del escenario, decorado, música, vestimentas o cualquier elemento que dé más vitalidad a lo que se quiere comunicar. De ahí entonces que al teatro o representación haya que estudiarlo en base a aquellos elementos que lo constituyen, que le dan su razón de ser.

En el caso del texto dramático--que como construcción de lenguaje crea un mundo fijo en donde ocurren cosas fuera de lo proxémico--es posible estudiarlo desde las categorías del texto literario y, más específicamente, con los parámetros que se le atribuyen al relato en general. Por lo tanto, se puede estudiar al texto dramático en sí ya que es sólo lenguaje como cualquier obra

---

3. Raúl Castagnino, p. 18.

literaria.[4] Sin embargo, el texto dramático entendido desde las categorías de los textos literarios sigue siendo distinto por la sencilla razón que se inserta en un sistema dramático que, se quiera o no, presenta la virtualidad de ser representado. Su arquitectura alude a la dramaticidad y no a la literariedad como en el caso de la novela o el cuento. En otra palabras, "la virtualidad teatral condiciona al texto dramático con factores no comunes a los otros textos literarios".[5] La dualidad texto dramático/hecho representacional ha hecho difícil el avance de los estudios teóricos y metodológicos del fenómeno. Esto porque como estructura de signos funcionando en diversos niveles permite una limitación en cuanto a modelos de aproximación.[6]

Si consideramos que el texto dramático y el hecho representacional tienen como base primaria al lenguaje y que éste, como ya ha quedado establecido, estructura un mundo con valores propios; no sólo es posible afirmar la existencia de signos dramáticos y signos teatrales o representacionales sino que también considerar a ambas clases de signos como situaciones comunicativas.[7] El hecho

---

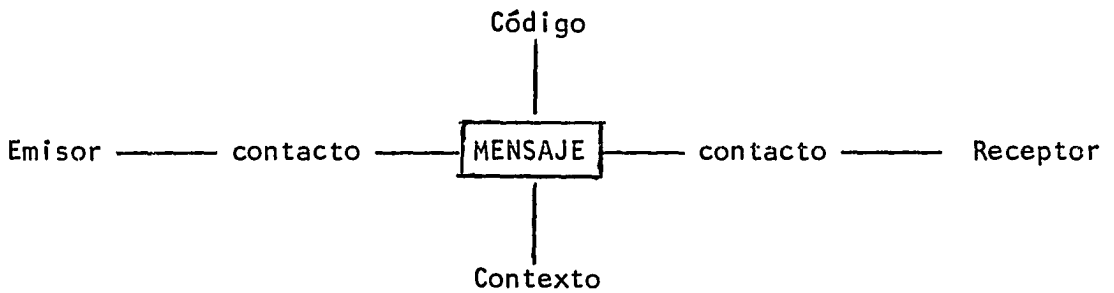
4. Juan Villegas, Interpretación y análisis del texto dramático (Ottawa: Girol Books, 1982), p. 10.

5. Juan Villegas, p. 17.

6. Antonio Tordera Sáez, "Teoría y técnica del análisis teatral". Elementos para una semiología del texto artístico (Madrid: Ediciones Cátedra, 1978), p. 157.

7. Kirsten F. Nigro estudia el problema del texto y del hecho representacional en "La noche de los asesinos: Playscript and Stage Enactment Latin American Theatre Review, 11/1 (Fall 1977), pp. 45-57.

representacional, entendido como la puesta en acción de la virtualidad del texto dramático, viene a ser comunicación representada todo vez que su base es representación.[8] Por lo tanto, si convenimos en la existencia de una comunicación debemos delimitar la existencia de un Mensaje emitido por un Emisor y recibido por un Receptor. Esta triada se enriquece cuando agregamos la idea del "contexto" en el cual debe operar el Mensaje, el "código" o sistema en que se entrega y, finalmente, el "contacto" que permite establecer la comunicación.[9]



Siendo ésta el esquema que funciona en toda comunicación, hay que dejar establecido que el objeto que estamos estudiando funciona en el área de la comunicación artística[10] que--desde el punto de vista del estudio del arte como signo--difiere de la comunicación entendida

---

8. Antonio Tordera Sáez, p. 169.

9. Roman Jakobson, "Lingüística y poética". El lenguaje y los problemas del conocimiento (Buenos Aires: Rodolfo Alonso Editor, 1971), p. 13.

10. Antonio Tordera Sáez, p. 164.

como un hecho lingüístico concreto e irrepetible que funciona en un "aquí" y en un "ahora" como es el caso de la comunicación verbal. En la comunicación artística, que no es otra cosa que un hecho objetivado en donde existe una voluntad creadora, el aspecto connotativo del lenguaje es algo innegable. En el caso del hecho representacional, nos encontramos con una doble connotoriedad toda vez que la representación de un texto dramático nunca es la misma ni mucho menos la interpretación del mensaje por parte del espectador. Tanto el texto dramático como el hecho representacional se desenvuelven básicamente en el área de la función apelativa del lenguaje.[11] Este aspecto determina la especificidad de ambos y, por lo tanto, la virtualidad del texto y la representación de su mundo enriquecen lo connotativo.[12]

Si estamos de acuerdo que los conceptos texto dramático y hecho representacional estructuran dos realidades distintas e independientes y que cada una de ellas tensiona dos vías de análisis, no está demás preguntarse por la realidad que ha de ser objeto de preocupación en este estudio.

Por su razón de ser y por su carácter verbal sabemos que el hecho representacional es irrepetible en el sentido de que nunca es el mismo: "/.../pues, en el fondo cada 'función' de teatro es una interpretación (también en el doble sentido: del actor y

---

11. Karl Bühler, Teoría del lenguaje (Madrid: Revista de Occidente, 1967), p. 70.

12. Keir Elam, The Semiotics of Theatre and Drama (London and New York: Methuen, 1980), p. 10.

epistemológica, y ambos de significación.)"[13] Debido a esta fugacidad del aspecto representacional, los estudios modernos reducen el análisis de la representación al análisis del texto o literatura dramática. esta dificultad no implica la ausencia de un corpus que permita el trabajo teórico y el análisis de la representación, más todavía si se entiende a ésta como un signo teatral con sus propias leyes. El problema es, como se ha mencionado, la irrepetibilidad del fenómeno que en sí se manifiesta como una pluralidad o polifonía de información al tener en cuenta trajes, luces, decorado y otros elementos.[14]

> El teatro es acción temporal de varios códigos simultáneous y heterogéneos. Esto sugiere ya las dificultades inherentes a quien desee aislar y definir la unidad semiológica teatral, ya que se dan dos dimensiones (horizontal-vertical) que hay que asumir en su definición, al mismo tiempo que dos canales (visual-auditivo).[15]

De una u otra manera, los actuales estudios de la representación teatral deben echar mano al texto dramático ya que está estructurado para ser representado ante un público. La virtualidad presente en el texto abre la posibilidad de realizar un estudio completo del aspecto representacional. Esto, sin embargo, no deja de ser difícil toda vez que el mensaje dramático en este caso va a depender de factores que ya no estarán en la mente del lector del

---

13. Antonio Tordera Sáez, p. 167.

14. Jorge Urrutia, "De la posible imposibilidad de la crítica teatral y de la reivindicación del texto literario". Semiología del teatro (Barcelona: Editorial Planeta, 1975), p. 272.

15. Antonio Tordera Sáez, p. 170.

texto sino ante los ojos del espectador. El mensaje se estructura en el escenario con elementos para-dramáticos. Así entonces, el ver y entender el texto dramático conteniendo un espacio teatral es una gran ayuda pero no se estudia la representación como un hecho en sí. Es el lenguaje de las acotaciones el que permite la existencia del espacio representacional en el texto pero todavía así éstas se hacen insuficientes para abarcar la totalidad del espacio teatral.

Frente a la disyuntiva texto dramático/hecho representacional en cuanto a objeto de estudio, y teniendo presente que el texto dramático configura un mundo creado lingüísticamente según se ha determinado, debemos abordar nuestro estudio del Teatro Campesino desde las categorías que rigen al relato literario ya que el texto dramático es, en último caso, lo asible y concreto. Como se puede apreciar, nos concentraremos en el mundo articulado en el texto dejando de lado el estudio de la "potencialidad" que encierra y que se transforma en una "actualidad" en el escenario.

Comenzaremos el estudio de las obras del Teatro Campesino deteniéndonos en cuatro Actos correspondientes a la Primera etapa del teatro de Valdez (1965 - 1970). En cada uno de ellos determinaremos la historia que se presenta mediante los respectivos discursos. Al hablar de "historia" y "discurso" nos basamos en los conceptos de Tzvetan Todorov cuando define como historia lo que les acontece a los personajes de la obra. El discurso, por el contrario, no alude a las acciones temporales por las que avanza el relato sino al esquema virtual aludido anteriormente de un Emisor que entrega un

acontecimiento a un Receptor. En otras palabras, y de acuerdo a lo afirmado por Todorov, la existencia de un narrador y un lector.[16]

Los Actos a estudiar son Las dos caras del patroncito, La conquista de México, No saco nada de la escuela y Soldado razo. La elección obedece a la carencia de estudios críticos que estos Actos tienen con respecto a otros como Los vendidos o Viet-Nam campesino.

El Acto Las dos caras del patroncito[17] es una de las primeras creaciones del grupo de Valdez. Ubicado cronológicamente en 1965, esta pequeña obra de carácter netamente didáctico fue presentada por primera vez en la línea de huelga en Delano. Lo que acontece en el Acto corresponde a un motivo de la literatura universal que, con una finalidad didáctico-moral, se puede encontrar en los antiguos relatos hindúes y también en el folklore europeo.[18]

La historia que se presenta en esta obra es bastante simple e intervienen tres personajes: El Esquirol, el Patroncito y el Guardia. La audiencia escucha una introducción que realiza el Esquirol. Mediante ésta se nos pone de manifiesto que el que habla ha venido desde México traído por su patrón. La realidad a que se

---

16. Tzvetan Todorov, "Las categorías del relato literario". Análisis estructural del relato (Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo, 1974), p. 157.

17. Luis Valdez, Actos (San Juan Bautista: Menyah Productions, 1971), pp. 9-19. La páginas corresponden a esta edición.

18. Stith Thompson, Motif-Index of Folk Literature VI (Bloomington: Indiana Unviersity Press, 1958), p. 128.

apunta con esta presentación es que los campesinos están en huelga y que el Patroncito trata de romper el movimiento al contratar rompe-huelgas o ilegales. El Esquirol afirma ser de México. Con la llegada del Patroncito en su auto y con una máscara que representa a un puerco, la historia se abre y dos mundos completamente antagónicos quedan de manifiesto. El Patroncito, con una actitud ofensivamente racista, comenta su amor hacia los mexicanos pero "I love'em about ten feet away from me, boy". (p. 10)

Con la entrada de Charlie el Guardia se alude a la situación que está ocurriendo realmente entre los campesinos y los propietarios. El Patroncito ordena a Charlie "Now you go back to the road and watch for the union organizers". (p. 11), para luego comenzar a quejarse de lo difícil e ingrato que es su labor como dueño de la tierra y como agricultor. Los impuestos son inmensos y también los seguros, dinero que el trabajador campesino no paga. Al seguir sus quejas acerca de la casa, el auto y de todo el dinero que gasta en su mujer, el patrón hace notar que esos problemas no pertenecen al trabajador de la tierra y que por lo tanto éste es feliz. El anuncio del quiebre en la historia se establece: "Sometimes I sit up there in my office and think to myself: I wish I was a Mexican". (p. 14)

El cambio de papeles y la transformación que ocurre no se dejan esperar. Primeramente hay un intercambio de carteles en los cauales se lee Patroncito y Esquirol; a continuación el campesino comienza a recibir el habano, la chaqueta y finalmente la máscara de puerco. Con estas acciones el Esquirol está convertido en

Patroncito y viceversa. A esta conversión exterior sobreviene la transformación por parte del Esquirol el que comienza a usar el mismo esquema lingüístico usado anteriormente por el Patroncito ahora convertido en Esquirol. El ahora Patroncito comienza a contar los bienes que le pertenecen y, por supuesto, aparte de nombrar las viñas y la casa, nombra a la esposa del antiguo patrón. La situación se sobrecarga de contenido cuando ingresa Charlie, el guardaespaldas, para llevarse a su verdadero jefe y mentor ahora sin la máscara de puerco. Al salir el Patroncito en ropa de peón pide ayuda preguntando por César Chavez y gritando por la huelga. El Esquirol, sacándose la máscara de puerco que lo identificaba como patrón, deja bien en claro que lo único que tomará del verdadero patrón será el habano.

En este primer Acto, presentado como dijimos ante el piquete de huelga, Luis Valdez pone en práctica los conocimientos adquiridos durante su estancia en el San Francisco Mime Troupe. Esta simple historia presentada en un medio lleno de incertidumbre se enriquece artísticamente con los movimientos exagerados y la mímica lo que nos lleva a pensar concretamente en el teatro de las carpas en México y en su comicidad. Los elementos antes mencionados, aparte de dar expresión a la rigidez de las máscaras, otorga un sinfín de significados a la representación de la historia. El uso de máscaras acentúa papel de los personajes cargándolos connotativamente de tal manera que el espectador, en la medida en que la obra se lleva a cabo, se da perfecta cuenta del mensaje y de quién es quién en la situación real a que se alude. La importancia de los movimientos exagerados,

en el caso del quardaespaldas Charlie, muestran al espectador mucho más de lo que pueden ver en su actuación. Durante todo el Acto Charlie entra al escenario dos veces. El espectador sabe, por su primera intervención, que es el guardaespaldas y el "corre ve y dile" de su patrón. Sin embargo es su manera de caminar--camina como un gorila--la que alude a la violencia y bajeza de su trabajo. No cabe duda que Luis Valdez y El teatro Campesino al crear a este personaje tuvieron presente la caricatura política lationamericana. Esto porque mediante la imagen del gorila las revistas políticas expresan la ignorancia y violencia de algunos gobernantes.

Hemos entendido al texto dramático y al hecho representacional como hechos comunicativos concretos donde existe un mensaje que es entregado a un público. Sabemos que en el caso de Las dos caras del patroncito este mensaje está tensionado, desde el comienzo al final, por el elemento cómico que reafirma el papel que juegan los personajes. Teniendo estas dos situaciones aclaradas, vale preguntarse por el tipo de mensaje y por su funcionamiento en la obra.

Si concordamos que el mundo creado lingüísticamente tiene una función referencial y connotativa especialmente si nos detenemos en la potencialidad del texto dramático; es necesario hacer hincapié en el sentido profundo de dichas funciones ya que es ese sentido--en último caso--el que estructura internamente el mundo de la obra y el mensaje de las misma. El proceso dramático, entendido como la fuerza interna que determina la arquitectura de una obra dramática, obdece a

una ley de estructura que en el caso del teatro de agitación y propaganda es muy simple debido a la naturaleza y al objetivo del mismo.[19]

Fuerzas del bien o positivas versus fuerzas del mal o negativas constituye la ley de estructura de Las dos caras del patroncito. El mensaje se desprende de esta ley y el maniqueísmo que la constituye alude directamente al medio real que está viviendo el campesino-espectador. Debido a esta alusión directa, el Acto de esta primera etapa del Teatro Campesino es completamente tendencioso en el sentido que denuncia la existencia de una superestructura económica o cultural.

A nuestro entender, el mensaje entregado bajo la ley de estructura "fuerzas positivas versus fuerzas negativas" en Las dos caras del patroncito alude a un medio no solamente real, como es lógico suponer, sino que también inmediato ya que la situación presentada coincide con la que realmente está ocurriendo en el ambiente que rodea el escenario. Lo inmediato del mensaje--que ayuda a clarificar el ambiente vivido por el campesino espectador--aparece claramente cuando el patrón le dice a Charlie el quardaespaldas: "Of course! Now you go back to the road and watch for union organizers." (p. 11)

Como veremos más adelante, esta inmediatez del mensaje va conformando una perspectiva más amplia en la medida en que El Teatro

---

19. Wolfgang Kayser, Interpretación y análisis de la obra literaria (Madrid: Editorial Gredos, 1961), p. 228.

Campesino va madurando. Esta evolución have que el medio aludido se vuelva mediato por la complejidad de los elementos que lo componen y, desde luego, por la lejanía de los objetivos que se persiguen. En otras palabras, el mundo a que se alude en el mensaje y la ley de estructura que lo articula seguirán escindidos en fuerzas positivas y negativas pero el proceso connotativo que se conforma tiene un espectro más abarcador. Ya no será el problema del trabajador agrícola sino el de toda una cultura amenazada y negada por una superestructura hostil.

El mensaje entregado en Las dos caras del patroncito, y en general en toda esta primera etapa del Teatro Campesino, tiene un carácter social y de concientización. El codígo empleado en el texto dramático y la voluntad que lo anima (Emisor) sufre un proceso de descodificación por parte del espectador (Receptor). Esta descodificación se realiza con normas interpretativas que corresponden a "un momento histórico definido y para un grupo social determinado."[20] Se desprende de esta afirmación que el proceso de descodificación cambiará de acuerdo al tiempo y al estrato social. Por lo tanto, y como conclusión a lo más arriba afirmado, podemos decir que se hable de texto dramático o de representación el mundo que se conforma en ambos ofrece perspectivas de lectura o de representación que se relaciona dialécticamente con el referente histórico y social.

---

20. Antonio Tordera Sáez, p. 198.

Con el afán concientizador que caracteriza al Teatro Campesino en esta primera etapa que va de 1965 a 1970, encontramos una pieza escrita para títeres titulada La conquista de México.[21] Esta obra escrita y representada en 1968, está en la línea didáctica de Las dos caras del patroncito y destinada a hacer notar--mediante un cómico viaje a la historia--la importancia de la organización en el destino de los pueblos y de las culturas. Se había logrado la unión y la organización de los campesinos con lo cual el Movimiento Chicano había comenzado y con él la identificación de todo un pueblo. La conquista de México desde esta perspectiva adquiere importancia y constituye, dentro de sus límites, un hito importante en cuanto a los objetivos del Teatro Campesino. El difícil itinerario político y geográfico de Hernán Cortés es contado en catorce páginas.

Si el elemento cómico en el Acto Las dos caras del patroncito, y en Actos anteriores a La conquista de México, descansaba en la combinación de diálogos, máscaras y pantomimas; ahora estará dado los parlamentos de cada uno de los personajes y por los movimientos disparatados e inespresivos de los títeres. No importa quién lleva a cabo la derrota de los aztecas y por lo consiguiente la destrucción de Tenochtitlán. Lo importante es conocer y mostrar las razones que permitieron la destrucción de una cultura.

---

21. Luis Valdez, Actos, pp. 67-94. Las páginas corresponden a esta edición.

Teomama: Han llegado unos hombres blancos y barbudos del mar! Se me hace que son gavachos!

Moctezuma: ¿Cómo que son gavachos? Todavía no los inventan! Vamos al templo. (p. 54)

La necesidad de identificarse combativamente como chicanos aparece nuevamente en este Acto. Anteriormente había sido representado en Los vendidos en el cual se plantea el problema de la asimilación. En La conquista de México, y en forma muy didáctica, se muestra la actitud de la Malinche la cual elige asimilarse a la cultura del conquistador desconociendo la propia.

Piedra: This woman was to become infamous in the history of Mexico. Not only did she turn her back on her own people, she joined the white men and became assimilated serving as their guide and interpreter and generally assisting in the conquest. She was the first Mexican-American. (p. 58)

La actitud del Teatro Campesino, como teatro formado y destinado a crear una conciencia social, no puede sentirse ajeno al problema de la identidad y del origen. Como bien sabemos son los años del Movimiento Chicano que pretende--fuera de los alcances meramente económicos como en el caso de la huelga de campesinos--crear una conciencia de identidad y solidaridad étnica. Es necesario hacer notar la existencia de una cultura viva en el seno de un pueblo y por lo tanto se exige y también se acusa. En la demanda está el compromiso de lucha y de organización. En la acusación, la actitud ambivalente frente a un problema que tiene sus raíces en lo étnico. O se es americano o chicano pero no ambas cosas a la vez. Luis Valdez valientemente nombra y señala el problema en forma precisa. La Malinche fue en el pasado lo que es ahora el que no se identifica

con la Raza. Es ella la que afirma: "Yo no soy india, I'm Spanish." (p. 64)

El elemento técnico que se incorpora a este Acto, y que será perfeccionado en Soldado razo, es el narrador determinado como virtual, en el texto, y como personaje en el hecho representacional. Junto con ordenar las acciones que conforman la historia, esta figura/personaje da a conocer su punto de vista moral de lo acontecido.

El papel de narrador, sea en el texto o como actante en el escenario, otorga un conocimiento parcial o total ya que se tiene el dominio y la explicación de cada una de las acciones. En el caso de La conquista de México, el conocimiento es parcial ya que se manifiesta paralelo a los hechos que acontecen. En el caso de Soldado razo, y tal vez por la seriedad y profundidad del mensaje, el conocimiento se hace total más todavía cuando la narradora es la figura de la Muerte.

Es la Piedra la que abre y cierra la historia de la conquista efectuada por Hernán Cortés. El objetivo-mensaje y la dicotomía de la ley de estructura está claramente expresada al final del Acto.

> Cuauhtémoc: Simón, pero nunca me rajé. Nosotros los mexicanos de la antigüedad, perdimos porque no estábamos unidos con nuestros carnales de la raza y porque creíamos que esos hombres blancos eran dioses poderosos y porque nunca nos pusimos abusados. Ojalá que todavía no sea así! Verdad, sol?
>
> Piedra: Simón! Organízence Raza. (p. 65)

En No saco nada de la escuela[22] presentado en Fresno en 1969, el referente aludido por el mensaje se amplia considerablemente. Luis Valdez por esa época había salido del grupo de César Chavez pero su labor como dramaturgo en conjunto con su grupo continúa. Ahora la preocupación no se centra en lo que le acontece al campesino sino al chicano en las ciudades y, en este caso concreto, en el tipo de educación que se le ofrece. El cambio del medio campesino al medio urbano determina lo que hemos llamado el carácter mediato del mensaje. Con la dramatización de un medio social más problemático los temas se vuelven más complejos y se complica la identificación del mensaje. Todo deja de ser explícito.

No saco nada de la escuela nos presenta la historia de seis estudiantes que comienzan su educación en la escuela primaria para terminarla en la universidad. Este Acto se compone de tres escenas. Cada una de ellas corresponde a las diversas instancias del proceso educativo--escuela primaria, secundaria y superior--de tal forma que se puede hablar de tres Actos funcionando en uno.[23] Los tres cuadros educativos están ligados por los seis pupilos que en la medida en que el Acto transcurre van adquiriendo madurez. El mensaje, y la voluntad que lo determina, se mantiene en cada de las escenas.

---

22. Luis Valdez, Actos, pp. 67-94. La páginas corresponden a esta edición.

23. Jorge Huerta, Chicano Theatre Themes and Forms (Michigan: Bilingual Press, 1982), p. 129.

Estos seis estudiantes son: Francisco, Moctezuma, Malcolm, Florence, Abraham y Esperanza. Este último personaje hará su aparición cuando la situación representada esté ambientada en la escuela secundaria. Claramente se puede visualizar el contenido que se quiere poner de manifiesto. Es la situación de un estudiante negro y dos chicanos en la escuela creada para anglos y regida por los mismos. La maestra, que se hace presente con una máscara blanca y un enorme lápiz, saluda y comienza a pasar lista. Después de mostrar sus dificultades al pronunciar el nombre Moctezuma, se dirige al otro chicano de nombre Francisco al cual pregunta por su tarea que consiste en la formación de palabras con las tres primeras letras del abcedario. Ante la evidencia de que Francisco no entiende inglés la maestra hace saber su descontento: "Oh! Another one that can't speak English! Why do they send these kids to me? You can't communicate with them. Is there anybody here that can speak Spanish?" (p. 72) Pero esta discriminación no es solamente contra Francisco sino que también contra Malcolm, el estudiante negro víctima de los comentarios de Abraham el típico estudiante anglo. Con Moctezuma se toca el problema de la asimilación y del rechazo a la propia cultura. Moctezuma acepta que su nombre se moldee al inglés. Será llamado Monty por la maestra. Francisco, hacia el final de la escena que marca la primera instancia, no aprueba su permanencia en la escuela pero mantiene que su nombre es Francisco y no Franky como quiere llamarlo la maestra.

Este cuadro que muestra lo que ocurre con los dos estudiantes chicanos se cierra con un diálogo entre Monty y Francisco. Este diálogo muestra claramente el por qué del éxito de Moctezuma y del fracaso de Francisco: "Sure, I pass. I speak good English, and besides, my name isn't Moctezuma anymore...it's Monty." (p. 74)

La escena que corresponde a la etapa de la escuela secundaria no muestra cambios de importancia. Ahora encontramos a Francisco convertido en un vato loco con gran orgullo de ser chicano. El problema racial sigue permaneciendo así como también la crítica al sistema educacional discriminatorio. Sobresale, en esta escena, el enfrentamiento de Francisco con su maestro: "So what? When I was small, I didn't understand English, and you kept flunking me and flunking me instead of teaching me." (p. 81) Se resume con esto lo ocurrido a Francisco.

La tercera y última escena se abre con la presencia de Francisco barriendo y expresando sus deseos de asistir a la universidad. Al manifestar su anhelo al profesor, éste nos hace saber que Francisco ha llegado a la condición de marginado por no haber terminado nunca la secundaria. Ante los ojos de la audiencia la situación es distinta: Francisco se retiró de la escuela secundaria por el trato discriminatorio recibido. Sin embargo, y la lección es fácil de entender, el deseo de superación está presente en su petición al profesor. Monty parece entender lo que ha ocurrido con Francisco y con el chicano en general. En una conversación con Florence, su novia anglo, Monty afirma: "Latin lovers? Your people have been oppressing my people for 150 años." (p. 82)

Francisco es aceptado por el profesor como alumno univer--sitario y, lo que es más, recita su A B C desde su punto de vista de chicano: "A" como Aztlán, "B" como Bronce y "C" como Chicano. Después de su recitado pide su diploma. Con la aparición de Richard Nixon--el presidente de los Estados Unidos--se cierra el proceso educativo iniciado en la escuela primaria. Este cierre se carga significativamente al aparecer Malcolm, Esperanza y algunos nuevos estudiantes como revolucionarios. La idea básica es que para conseguir algo es necesario luchar y organizarse y, sobre todas las cosas, ser responsable con lo conseguido. Esto lo hace saber Francisco cuando se habla de recolectar dinero para comprar vino y drogas: "Pos no están bien calabasas? Estamos en colegio. Hay que aprender de nuestra cultura, nuestra Raza, de Aztlán". (p. 93)

En este Acto cuyo contenido apunta hacia un sistema derivado de una superioridad cultural, la ley de estructura se mantiene pero existe una ampliación del problema. Ahora se toca el proceso educacional y, en forma más concreta, el fenómeno de la asimilación como ocurre con Monty que no escucha el llamado de Francisco: "Moctezuma! Quédate con tu Raza". (p. 23) En No saco nada de la escuela, y debido a la seriedad de lo que se quiere comunicar, el lenguaje de las acotaciones no muestra la presencia del factor cómico como en Las dos caras del patroncito donde gran parte del mensaje comunicado descansa en la hilaridad que produce la mímica. Tal vez el elemento que toca tenuemente lo cómico sea la presentación de la maestra primaria que--para hacer resaltar su papel

dentro del sistema que representa--aparece con una máscara blanca y caminando con las piernas arqueadas.

Gran distancia técnica existe entre los primeros Actos y los últimos de esta primera etapa. La seriedad de los temas determina una reelaboración de toda una actitud teatral. Basta, por ejemplo, comparar sin mayor detenimiento La quinta temporada o Los vendidos con Viet-Nam campesino o Soldado razo. En el contenido de los últimos se anuncia la segunda etapa del grupo de Luis Valdez.

Soldado razo,[24] a pesar de haber sido representado en 1971, se mantiene técnicamente dentro de los límites determinados para la primera etapa del Teatro Campesino. La ley que gobierna el mensaje de este Acto sigue siendo la misma. Las fuerzas positivas se muestran en la vida cotidiana de la familia de Johnny, en su novia y en su barrio. Lo negativo, en la guerra de Viet-Nam y en el machismo que hacen que el joven chicano se enliste para ir al frente. Son estas fuerzas negativas las que arrebatan a Johnny del seno de su familia. Como veremos más adelante, este Acto se articula de una manera diferente a los ya estudiados ya que el tipo de conciencia que crea en el espectador no es un llamado a la acción como, por ejemplo, en Las dos caras del patroncito y en No saco nada de la escuela.

El contenido del mensaje alcanza límites más abarcadores. Ya no se trata de una situación en donde la solidaridad y la organización

---

24. Luis Valdez, Actos, pp. 131-45. La páginas corresponden a esta edición.

pueden vencer la injusticia o la explotación. Se trata ahora de un acontecimiento completamente ajeno a la voluntad y deseo de los espectadores. Más que un llamado a la acción, como ocurre con el objetivo del Acto en general, Soldado razo solamente muestra lo que ocurre con una familia chicana que pierde un ser querido.

El mansaje entregado en este Acto está lleno de emoción y suspenso elementos estos descartados por Bertolt Brecht en el teatro de agitación y de conciencia social. Esta proyección sentimental, esta emoción, ocurre al final de la historia con la muerte de Johnny. Si pensamos que este Acto fue representado durante los años de la guerra en Viet-Nam y que muchas personas de la audiencia estaban viviendo o habían vivido una situación similar, la proyección sentimental se torna concreta.

> Few Chicanos' sons would have been able to face their fathers, many of whom were veterans of World War II or Korea, if they had evaded their "duty" in the armed forces. There were a few Chicanos who were able to gain asylum in the universities, but thousands found themselves on the front lines. The only way to combat this basically emotional syndrome, Valdez felt, was with emotions.[25]

Soldado razo es la historia de una familia chicana que sufre la pérdida de uno de sus miembros. Los integrantes de la familia son: Johnny, el Jefito, la Mamá y Cecilia la novia del protagonista. Los acontecimientos son presentados por la Muerte que hace las veces

---

25. Jorge Huerta, p. 95.

de narrador dándole a la historia y a su representación una riqueza arquitectónica no vista en otros Actos. La Muerte, por último, actualiza un acontecimiento ya ocurrido. El Acto se abre con la presentación del narrador y con el anuncio de lo que se va a presenciar.

> La Muerte: Quihubo pues, Raza. Yo soy la muerte. Qué nuevas, no? Bueno, no se escamen porque I didn't come to take anybody away. I came to tell you a story. Simon, the story of the Soldado razo. Maybe you know him, eh? He was killed not too long ago in Viet-nam. (p. 132)

A continuación la Muerte presentará a Johnny y a su madre: "This is his jefita. Pobrecita. She's worried about her son, como todas las madres". (p. 132) La actualización de un acontecimiento determina un distanciamiento entre la Muerte-narrador y los hechos narrados y, por lo consiguiente, un conocimiento completo en la ordenación de las acciones. Paralelamente a la presentación que la Muerte hace de los personajes, también se da a conocer lo que está aconteciendo en sus respectivas mentes en relación a la situación ficticia que se representa. Así por ejemplo, la Muerte es la que habla para dar a conocer los pensamientos de la madre, la que se limita a mover los labios sin articular sonido. Esta disposición narrativa/dramática abre una nueva dimensión técnica en los Actos.

La situación al comienzo del Acto se sitúa la noche anterior a la salida de Johnny para Viet-Nam. Su madre está preparando la cena en la cual estará presente Cecilia, la novia de Johnny. Porque la audiencia conoce lo que va a presenciar, esta última cena se carga de contenido emotivo. Johnny sale en busca de Cecilia para

presentarla a su familia y mientras camina piensa en sus padres, en su hermano y en su propia vida. La Muerte, durante el transcurso del Acto, va pintando de blanco la cara del protagonista.

La cena comienza, la pareja de novios planean anunciar la boda para cuando Johnny vuelva del frente. Sin embargo, la Muerte reafirma irónicamente el carácter negativo que tiene toda la situación: "This, of course, is Johnny's novia. Fine, eh? Too bad he'll never get to marry her. Oh, he proposed tonight y todo--and she accepted, but she doesn't know what's ahead". (p. 136) Los dos jóvenes anuncian su deseo y la cena termina. Johnny decide acompañar a Cecilia a su casa. La situación llena de tensión se precipita en el momento que la madre de Johnny alcanza a ver a la figura de la Muerte en el espacio de la casa. Este hecho presentado al final de la cena funciona como premonición y, a la vez, predispone a la audiencia hacia la proyección final.

La Muerte, que es la que dirige las acciones con su narración, cambia el espacio escénico. La audiencia se encuentra ahora en la estación de buses desde la cual Johnny ha de salir para no regresar. La familia acude a la despedida y es la Muerte--narrador, ahora haciendo el papel de boletero en el andén, la que le extiende el pasaje "one way" a Johnny. El fin del joven chicano se presenta cada vez más cercano. Después de obtener el boleto, la Muerte pinta de blanco la cara del protagonista haciendo notar con esto la cercanía del fin. Estas acciones, unidas a la atmósfera creada desde el

comienzo de la historia, contribuyen a crear la tensión que se irá a romper al término de la representación. Después de las despedidas correspondientes y de las promesas de Johnny y Cecilia, la Muerte se dirige a la audiencia.

> La Muerte: So Johnny left for Vietnam, never to return. He didn't want to go and yet he did. It never crossed his mind to refuse. How can he refuse the gobierno de los Estados Unidos? How could he refuse his family? Besides, who wants to go to prison? And there was always the chance he'd come back alive...wounded maybe, but alive. So he took a chance--and lost. But before he died he saw many things in Vietnam; he had his eyes opened. He wrote his mother about them. (p. 144)

Con estas palabras se pone de manifiesto la protesta del la protesta del Teatro Campesino contra la guerra. La narrador establece que lo realizado por Johnny era el único camino a seguir.

Nuevamente el espacio escénico cambia y ahora es Viet-Nam. Ante los espectadores, a cada lado del escenario, se encuentran Johnny y su madre. La cara del protagonista es ahora una calavera. El motivo que une a la madre y al hijo es la lectura de una carta que el joven chicano ha escrito. En ella se cuentan las atrocidades cometidas con hombres, mujeres y niños. Ante esta situación, la religiosidad de la madre chicana se manifiesta en la medida en que la carta/diálogo--el contenido de la carta y las impresiones que produce en la madre es un verdadero diálogo entre ambos--va entregando diversos sentimientos. Esta situación, cargada de contenido humano, se interrumpe por un disparo que pone fin a la vida de Johnny. La Muerte ha disparado a su cabeza terminando con ello la representación de la historia.

> Johnny was killed in action November, 1965 at ChuyLai. His body lay in the field for two days and then it was taken to the beach and placed in a freezer, a converted portable food locker. Two weeks later he was shipped home for burial. (p. 145)

Indudablemente que la historia presentada aquí no llama a la acción directa toda vez que la proyección por parte del espectador es evidente. Junto con denunciar la injusticia de la guerra, se denuncia el machismo tan arraigado en la cultura chicana y latina en general. Johnny cree que por el simple hecho de haberse enlistado se transforma en un hombre. Al comienzo del Acto, cuando la narrador nos lo presenta, Johnny piensa: "Ahora sí, I'm a man". (p. 132) Lo mismo afirma su padre antes de la cena familiar en la víspera de la partida: "Que mi hijo ya es hombre! Y bien macho el cabrón". (p. 134) Por su parte Cecilia deja notar durante la cena el respeto que sus padres tienen por el joven chicano. La Muerte hace resaltar el comentario a la audiencia.

> Cecilia: He sure did. They say he's more responsible now that he's in the service.
>
> Muerte: (TO AUDIENCE) Did you hear that? Listen to her again.
>
> Cecilia: They say he's more responsible now that he's in the service. (p. 141)

Las fuerzas negativas, la guerra y el falso concepto de hombría, irrumpen en las fuerzas positivas que mantienen el equilibrio de la familia. Como hemos visto, la representación es dirigida por la Muerte que en veintinueve parlamentos, todos sarcásticos, da una cuenta total de la historia reevaluando las diferentes acciones. En su papel de narrador omnisciente, la Muerte se dirige constantemente

al público introduciendo y anunciando las diferentes acciones de los miembros de la familia e incluso adelantándose a lo que los personajes van a decir. Muchas veces en este contacto con el público se encierran juicios de valor. Así al referirse al hermano menor de Johnny y a la importancia de quedarse en la escuela para evitar el reclutamiento, la narradora afirma: "Simón, se sale de la escuela y en three or four years, I take him the way I took JOHNNY. Qué loco, no Raza?" (p. 136)

Junto con el avance representacional de la historia ante los espectadores que desde el comienzo saben lo que va a ocurrir pero no saben cómo, la narrador aumenta el sentido y el interés al ir tiñiendo de blanco la cara de Johnny hecho que anuncia el climax final. "Oh, by the way, no se agüiten con el make-up I'm putting on him, eh? I'm just getting ready for what's coming". (p. 134)

El aumento de la tensión recurriendo a lo emocional y no a lo racional, como recomienda el teatro brechtiano, es un elemento nuevo en la experiencia teatral mostrada en los Actos anteriores a 1971. Si bien la ley de estructura se mantiene a pesar de los elementos emocionales mencionados, el conflicto individual de Johnny--aparte de creer que con el enrolamiento se hará hombre en forma más rápida--es el conflicto que se abre a toda una sociedad sin distinción que se opone a la guerra. Su muerte acontece al ser enviado a defender valores sociales, morales y económicos difíciles de entender. En su carta le explica a su madre:

> We entered the small pueblito and my buddies comenzaron a disparar. I saw one of them kill an old man and an old lady. My sargeant killed a small boy about seven years old, then he shot his mother or some woman that came running up crying. Blood was everywhere. I don't remember what happened after that but my sargeant ordered me to start shooting. I think I did. May God forgive me for what I did, but I never wanted to come over here. They say we have to do it to defend our country. (p. 145)

Soldado razo constituye una muda protesta a una injusta situación histórica. Comparando el final de este Acto con los de los años anteriores, podemos ver claramente que el grito de lucha que llama a la acción se muda a un silencio. El grito de la audiencia no se escucha. Lo antibrechtiano es este Acto contribuye a su enriquecimiento técnico. Con la incorporación de nuevos recursos como la disposición de la historia, la Muerte como narrador que por su carácter abstracto adquiere completa omnisciencia, y el sueño--que en el caso del soldado razo es premonitorio--Luis Valdez anuncia una nueva etapa en su producción teatral.

CAPITULO CUARTO

ETAPA DE RETORNO E IDENTIFICACION (1971 - 1975)

Consideraciones - El Mito Bernabé

Como ha quedado establecido en el Capítulo Segundo, este período del Teatro Campesino se articula después de lo ocurrido en el Moratorio Chicano en la ciudad de Los Angeles en 1970. En aquella ocasión, lo que comenzó como una protesta masiva en contra de la guerra de Viet-Nam termina con muertos y heridos. La reacción de Luis Valdez y su teatro sale a la luz:

> Those days of shouting 'Chicano Power!' with clenched fists are dead, says Valdez when speaking of the old Teatro Campesino, 'but because something dies, it doesn't mean it can't be reborn in another form--for death is the end point of one cycle and the beginning of another. We respond to a hating society by non-hating: much more can be done through the humanizing power of the arts than the gun in this America'.[1]

Con lo señalado anteriormente, la actitud de Luis Valdez cambia. Para él, los objetivos del teatro que dirige deben cambiar y, también, la visión de mundo que lo sostiene. Todo se transforma en una especie de misticismo cuya finalidad es la expioración en los orígenes del chicano: "Out of political necessity, El Teatro Campesino is turning toward religious theater. During the last seven

---

1. Carlos Morton, "La Serpiente Sheds Its Skin--The Teatro Campesino". The Drama Review, vol. 18, no. 4 (1974), p. 73.

years we have changed, moved, evolved and changed again in response to reality. Our own evolution has reflected the struggles of La Raza to be free".[2]

El aspecto religioso aludido por Valdez no es nada nuevo en el quehacer teatral del suroeste de los Estado Unidos y de todo México. Si concordamos en que la conquista y la colonización fue avanzando hacia el norte de la Ciudad de México, y que como medio de evangelización se utilizaron pequeñas obras religiosas y didácticas, podemos concluir que el carácter religioso del teatro en el suroeste es algo inherente a la raza y tradición chicanas. Difícil es determinar cuándo se representó la primera obra dramática en la Nueva España. Para algunos, el año de importancia es 1526 porque para aquella navidad (la Orden de San Francisco se hizo presente en la Nueva España en 1524) se representó la obra Los pastores. No quiere eso decir que no haya habido representaciones en años anteriores.[3] Para otros, la fecha clave es el 24 de junio de 1538 día en que se representaron el auto de Anunciación a la Virgen María y el de Visitación a Santa Isabel.[4]

---

2. Luis Valdez, "Notes on Chicano Theater". Chicano Theatre, I, (Spring 1973), p. 7.

3. Willis Knapp Jones, Behind Spanish American Footlights (Austin: University of Texas Press, 1965), p. 460.

4. Francisco Antón Chimalpaín, Relaciones originales de Chalco Amaquemecan (México: Fondo de Cultura Económica, 1965) p. 122.

Lo importante, sin embargo, es que el teatro como instrumento religioso o de entretenimiento no era totalmente desconocido a la llegada de los españoles: "The early Spanish friars quickly noted the natives' propensity for ritual drama and spectacle and began to produce Christian plays soon after their arrival".[5] El carácter festivo-dramático de los aztecas se reflejaba en los cantos, danzas y procesiones que realizaban en honor a sus divinidades.[6] Con esta tradición se encontraron los conquistadores y es así como se representaron en lengua náhuatl los temas bíblicos de La caída de nuestros primeros padres, El sacrificio de Isaac y El juicio final.[7]

En lo que respecta al suroeste de los Estados Unidos, la tradición teatral--que se deriva de la tradición teatral mexicana--comienza en 1598. Como hemos señalado en el Capítulo Primero, en ese año se representaron dos obras; una de ellas fue Moros y cristianos, donde se representaba la larga lucha entre ambos bandos en la España de la Reconquista. Lo difícil de la conquista y colonización de los territorios al norte rel río Bravo determina el nacimiento de la segunda obra representada ese año: Los Comanches. En ambas se hace notar la valentía de los españoles frente a sus enemigos.

---

5. Jorge Huerta, Chicano Theater Themes and Forms (Michigan: Bilingual Press, 1982), p. 190.

6. Fernando Horcasitas, El teatro náhuatl, épocas novohispana y moderna (México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 1974), p. 36.

7. Jorge Huerta, p. 33.

Paralelamente a esta teatralización con temas militares, sigue persistiendo el teatro de carácter evangelizador ya que la Iglesia sigue usando los mismos recursos puestos en marcha durante el comienzo de la conquista. Todas estas antiguas dramatizaciones siguen representándose en todo el suroeste. Las posadas, que dramatiza la búsqueda de hospedaje que realizan María y José, constituye actualmente una fiesta privada donde participan hispanos y anglos y donde se canta en español e inglés.[8] Frente a esta privacidad nos encontramos con representaciones destinadas y preparadas para una audiencia comercial. Nos referimos a La pastorela o Los pastores que se representa en épocas de navidad y cuyas versiones cambian según el lugar donde se representen pero que básicamente contienen la misma historia.[9] Estas obras de pastores, que son parte del patrimonio de Aztlán y de su gente, son representadas anualmente por El Teatro Campesino en la misión de San Juan Bautista en California.

En general, es posible encontrar dramatizaciones de carácter religioso para cada una de las fiestas celebradas por la Iglesia. Estas formas, a pesar de las muchas versiones surgidas por razones geográficas y temporales, conservan la estructura original en cuanto a la historia y a los personajes. Durante la Semana Santa en algunos

---

8. Mary Macgregor-Villarreal, "Celebrating Las Posadas in Los Angeles". Western Folklore, 39, no. 2 (1984), pp. 71-104.

9. T. M. Pearce, "The New Mexican Shepherds Play". Western Folklore, 15, (1956), p. 80.

pueblos de Nuevo México, por ejemplo, se encuentran representaciones sobre la pasión de Cristo. Más aún existen diversas variantes de las mismas obras que, de una u otra forma, se pueden nombrar individualmente: "/.../the Virgin of Guadalupe play; Adán y Eva; Caín y Abel; Coloquio de San José; El niño Perdido; Auto de los Reyes Magos; Moros y cristianos; Los matachines and La Pasión".[10]

Esta preocupación por lo teatral no se ha de mantener solamente en la vertiente religiosa sino que ha de perdurar profesionalmente en la línea de la comedia y el teatro de revista en todo el suroeste. Se mantiene con esto la costumbre y la tradición hispana que, como hemos visto, data del tiempo de la conquista: "The 1840s and 1850s witnessed the construction of many theatre houses in Los Angeles and San Francisco, as well as the use of inns and private homes for Spanish-language theatrical performances by subscription".[11]

El cambio de perspectiva en el teatro de Valdez de esta etapa es un cambio integral, ya que no sólo afecta a la expresión teatral definido como Mito--en oposición a Acto--sino que también alcanza al quehacer personal de cada uno de los integrantes del grupo. En otras palabras, más que un estilo artístico es una actitud frente al mundo y a la vida. En esta etapa- concentrados en la investigación

---

10. John E. Englekirk, "The Passion Play in New Mexico". Western Folklore, 25, no. 1 (1966), pp. 17-33.

11. Nicolás Kanellos, "An Overview of Hispanic Theatre in the United States". Hispanic Theatre in the United States (Houston: Arte Público Press, 1984), p. 7.

espiritual y religiosa de los antiguos mayas y aztecas, los miembros del Teatro Campesino trabajan cultivando la Tierra y viviendo en comunidad en San Juan Bautista. Ya no solamente la creación teatral es colectiva sino que la vida misma viene a ser un reparto continuo de responsabilidad, ideas, fe y verdad.[12]

Durante el Quinto Festival de Teatros Chicanos celebrado en la Ciudad de México en junio de 1974, El Teatro Campesino fue duramente criticado por su orientación religiosa. Como ha quedado establecido en el Capítulo Segundo, en esa oportunidad el teatro de Valdez representó El baile de los gigantes que cuenta la historia de la creación del sol y la luna. En esta obra, extractada del Popol Vuh, se muestra la profundidad del pensamiento maya y la seriedad del pensamiento de Luis Valdez respecto al orden cósmico que se desprende del rito representacional. Para el pensamiento maya-azteca, y para el pensamiento religioso en general, el quehacer del hombre está directamente relacionado con la divinidad. Lo ritual--las representaciones dramáticas de los mayas y aztecas son puramente rito--tratan de actualizar una realidad sagrada.[13] Lo importante para la mentalidad prelógica es vivir en comunión con los dioses que construyeron el Universo y, a la vez, tratar de mantener el orden cosmogónico que lo sostiene y que se opone al desorden o caos. De ahí el carácter repetitivo de las fiestas religiosas. Es el caso del Baile de los

---

12. Carlos Morton, p. 73.

13. Víctor Massuh, El rito y lo sagrado (Buenos Aires: Editorial Columba, 1965), p. 7.

gigantes que se representa todos los años para el 24 de junio día del solsticio de verano.[14] Del resultado de la representación depende el futuro del hombre y del Universo en general. Estamos, en el caso de la filosofía maya-azteca, frente a un pensamiento cosmogónico:

> Todo forma de expresión o de intento de explicar y de comprender la intervención ininterrumpida de la divinidad en lo cotidiano y en lo humano es una cosmogonía y de la cosmogonía, como lo hemos visto, se deriva la conciencia religiosa/.../[15]

De lo dicho hasta aquí se desprende que la manera de vivir de los mayas y aztecas--su disposición, quehacer y actitud--no era otra cosa que una continua práctica frente al misterio de la vida y de la muerte.

Si bien Luis Valdez y El Teatro Campesino merecieron las críticas esgrimidas en el Quinto Festival en 1974, no hay que desconocer la actitud por ellos adoptada frente al trabajo teatral bajo la influencia del pensamiento unitivo de los mayas. Es el propio Valdez el que explica las razones del cambio y la abertura alcanzada con la prática de la filosofía maya en el trabajo artístico y personal.

> Anger against the imperialists, anger against an unjust system, was very quickly satisfied by the anger between members of our group. They let out their hostility toward injustice on each other. It complicated our work because it destroyed the very unity that we needed to continue, and it destroyed the very reason we were doing all of this work--our own brotherhood.[16]

---

14. Theodore Shank, "A Return to Mayan and Aztec Roots". The Drama Review, vol. 18, no. 4 (1974), p. 64.

15. José Vila Selma, La mentalidad maya (Madrid: Editora Nacional, 1981), p. 52.

16. Theodore Shank, p. 66.

Con esta perspectiva de unidad, El Teatro Campesino no calzaba en un Festival donde lo básico era la denuncia constante de la explotación, el capitalismo, la dependencia cultural y la falta de libertad en los países con gobiernos militares en Latinoamérica. Sin embargo, y creemos necesario reiterarlo, el objetivo de Valdez y su teatro se mostró claramente dentro del esquema que se había dado en los años del Movimiento Chicano. Se había conseguido una reafirmación política y cultural en un medio social distinto. Ahora era necesario conocer y reafirmar el origen étnico del cual se deriva la conciencia de Raza que el pueblo chicano tiene. Diez años más tarde, frente a la actitud tomada en la década de 1970, Luis Valdez afirma:

> Nosotros nos lanzamos, a través de nuestros recursos, a estudiar a estos mentados aztecas y mayas. Allí descubrimos un principio muy importante. Ese estudio que hicimos durante varios años desde 1970 a 1975, nos sigue dando la energía y el punto de vista que nos lleva al futuro. También nos da una teoría artística y estética, un modo de vivir, de actuar y de hacer teatro que es modernísima.[17]

Esta manera de hacer teatro, descubierta antes del Quinto Festival, configura una nueva actitud y una nueva estética totalmente opuesta a la mostrada en la primera etapa donde el Acto se perfila, con algunos cambios como se determinó, como una pieza de concientización y denuncia. Con todo, Luis Valdez muestra la independencia y autonomía artística que le permite innovar y a la vez crear; elementos inherentes al concepto actual de arte. Todas las críticas hechas a

---

17. Entrevista concedida al autor por Luis Valdez el 20 de marzo de 1984 en San Juan Bautista. Inédita.

Luis Valdez por su cambio de actitud teatral, pueden proyectarse, o tal vez explicarse, fuera del ámbito casual y periodístico.

Una de las obras del Teatro Campesino de esta etapa es La gran carpa de los Rasquachis, en donde se combinan elementos cristianos con los de la religión azteca. Básicamente, esta obra representa la historia de Jesús Rasquachi quien, por razones económicas, debe emigrar a los Estados Unidos donde es explotado por una sociedad con valores totalmente distintos. Estos valores ajenos terminan por destruir a su familia. La solución a este problema se da mediante la religión, en una combinación de elementos cristianos y precolombinos. Los perfiles de una u otra perspectiva religiosa se confunden. También técnicamente se entremezclan elementos del Acto, la commedia dell'arte y el Mito.[18]

En 1973 este sincretismo religioso y técnico llamó la atención de los críticos. Después de haber sido representada la obra en Los Angeles, Raúl Ruiz afirmó: "The teatro has no business presenting Jesus Christ Superstar or Quetzalcoatl Superstar. Both are absurd! Both say nothing, are nothing, change nothing".[19]

La gran carpa de los Rasquachis está dividida en tres escenas. La primera y tercera escenas son Mitos en donde se elabora todo un

---

18. Jorge Huerta, p. 200.

19. Raúl Ruiz, "Teatro Campesino: A Critical Analysis". La Raza: News and Political Thought of the Chicano Struggle, 1 (February 1974), p. 14.

ritual religioso. La segunda escena es un Acto en el sentido en que cumple con los objetivos asignados a este tipo de pieza. A pesar de lo positivo de la crítica de Ruiz hacia la segunda escena, la síntesis general aparece como negativa ya que está midiendo un fenómeno teatral con parámetros ajenos al mismo y, además, estraños a la voluntad creadora de Valdez. Augusto Boal, el gran crítico y director brasileño, también ataca duramente el giro y la orientación seguida por El Teatro Campesino. Ante los problemas que soluciona la Virgen en La gran carpa de los Rasquachis, Boal dice: "Y un teatro popular no tiene el derecho de presentar a sus espectadores soluciones extraterrenas. Su principal deber es mostrar todo lo contrario/.../"[20]

No cabe duda que desde determinada perspectiva estas críticas tienen una razón de ser pero, a la vez, de ninguna manera invalidan el trabajo artístico de Valdez y su grupo. Aparte de la logicidad que puedan tener Ruiz y Boal en sus críticas, el primero en 1973 y el segundo en 1974 durante el Quinto Festival, el problema no radica en la disposición técnica del mundo representado en la obra sino que en la valoración teórica del modelo crítico empleado por ambos. En otras palabras, estamos frente al problema de la verosimilitud.

---

20. Augusto Boal, Técnicas latinoamericanas de teatro popular (México D.F.: Editora Nueva Imagen, 1982), p. 166.

Tradicionalmente se ha afirmado que lo verosímil se produce cuando el discurso mantiene una correspondencia con el referente inmediato. Por oposición, lo inverosímil es todo aquello que no puede ocurrir en la realidad.[21] Se olvida con esto que más que establecer una correspondencia o no correspondencia con el referente, los diferentes discursos--y el mundo o los mundos creados mediante él o ellos--tienen leyes propias y autónomas por las que deben regirse. Como es plausible pensar, el término ha evolucionado con el tiempo. Para Platón y Aristóteles, lo verosímil: "es la relación del texto particular con otro texto general y difuso que se llama opinión pública".[22] Aquel texto general no es otro que el ya aceptado por la tradición y que dicta las leyes del género. De acuerdo a lo expresado, un discurso sería verosímil cuando está de acuerdo a lo ya establecido anteriormente por otros discursos. Para los actuales estudios, la verosimilitud entendida de esta manera viene a ser: "una restricción cultural y arbitraria de los posibles reales/.../"[23]

Bajo las premisas teóricas esgrimidas hasta aquí es posible entender las críticas acerca de las obras El baile de los gigantes y, especialmente, La gran carpa de los Rasquachis. Se trata de medir un producto dramático desde su propia perspectiva y no desde una ajena

---

21. Tzvetan Todorov, Lo Verosímil (Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo, 1974), p. 12.

22. Tzvetan Todorov, p. 13.

23. Christian Metz, "El decir y lo dicho en el cine: ¿hacia la decadencia de un cierto verosímil?" Lo Verosímil (Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo, 1974), p. 20.

y diferente. Las obras antes mencionadas son "inverosímiles" frente a las normas determinadas para el Acto donde no hay inclusión de elementos religiosos. Sin embargo, son verosímiles ante la orientación y reglas internas del producto Mito y en la manera en que estas reglas o leyes se manejan de acuerdo a las exigencias del mundo presentado por el discurso.[24] Estamos frente a un nuevo discurso dramático que no puede ser abordado con un código y una nomenclatura pertenecientes al agit-prop. La orientación religiosa de las piezas dramáticas de esta segunda etapa, que todavía permiten una forma distinta de protesta, determina una diferencia notable entre Acto y Mito. En síntesis, Luis Valdez rompe con el término de lo verosímil entendido como restricción o censura y se adhiere a lo que la Poética, encargada de estudiar la literariedad de las obras, ha determinado al respecto.[26] Sin embargo, y a pesar de que la obra tiene sus propias necesidades estructurales, siempre se mantiene un contacto con el medio social que es, en última instancia, el que acepta o no una determinada creación literaria o artística en general. Tal vez como resultado de la crítica recibida, en 1976 La gran carpa de los

---

24. Tzvetan Todorov, p. 13.

25. Ivonne Yabro-Bejarano, "From acto to mito: A Critical Appraisal of the Teatro Campesino". Modern Chicano Writers (New Jersey: Prentice-Hall, Inc., 1976), pp. 176-85.

26. Tzvetan Todorov, ¿Qué es el estructuralismo? Poética (Buenos Aires: Editorial Losada, 1975), p. 22.

Rasquachis fue adaptada para la televisión con el nombre de El corrido.[27]

En este período de su producción artística, Valdez se junta a la gran tradición de teatro religioso ya mencionado anteriormente. Explora las valores religiosos cristianos y precolombinos.

Mientras se realizaban giras por los Estados Unidos y Europa, El Teatro Campesino créo y representó el Mito Bernabé (1970) del cual nos preocuparemos en detalle, La Virgen del Tepeyac, La pastorela o Los pastores (1971), que pertenecen al partrimonio religioso hispano del suroeste. La gran carpa de los Rasquachis (1973) y El fin del mundo (1974-1975).

El gran problema en esta etapa del Teatro Campesino son los textos. Al parecer Bernabé es el único Mito que ha salido a la luz mediante una publicación. Esto justifica, en primera instancia, nuestra elección. En segundo lugar, la historia que se muestra mantiene una riqueza de contenido que se va enriqueciendo en la medida en que Bernabé, el protagonista central, se va desarrollando en la historia.

---

27. Andrés Gutiérrez, "Luis Valdez & El Teatro Campesino: A Biography and a History". Compiled from Teatro Campesino Archives. September 6, 1983. Xerox.

El Mito Bernabé[28]

Como hemos afirmado en el Capítulo Segundo, este Mito es una creación personal de Luis Valdez y, a nuestro juicio, una de sus creaciones más importantes de esta etapa no solamente por el sentido alegórico que presenta sino que también por el contenido claramente mítico que esta pieza muestra. Aparte de la filosofía y/o religiosidad que inspira a Bernabé como obra, hay un discurso destinado a aludir y crear un mundo mítico donde se apunta a una vuelta al origen primario.

Al abordar esta obra dramática seguiremos los pasos ya determinados con las obras del primer periódo. La historia que nos entrega el texto Bernabé junto a la ley de estructura que lo tensiona, corresponde a lo que hemos acotado como el mundo creado por el discurso y que encierra una potencialidad que le permite ser representado. Esto último corresponde a la esencia del drama.

Los personajes de Bernabé son: La Madre, El Primo, Bernabé, Torres, El Tío, Consuelo y las figuras alegóricas de El Sol, La Tierra y La Luna. Esta pieza está dividida en siete escenas y se desarrolla en un barrio de un pueblo rural de California lo que anuncia la situación general de la tenencia de la tierra como injusticia. En la primera escena aparece Bernabé, el loco del pueblo de treinta y siete años de edad, y su madre que, desde este momento, aparecerá como una madre fuerte y preocupada por la suerte de su hijo. Bernabé

---

28. Roberto J. Garza, Contemporary Chicano Theatre (Notre-Dame: University of Notre Dame Press, 1976), pp. 29-58. La páginas corresponden a esta edición.

un trabajador agrícola, está desempleado debido a un accidente. A causa de este impedimento, la situación económica se pone de manifiesto. Al enviar a su hijo a comprar, la Madre dice: "Y mucho cuidado con ese dinero, hombre. No pierdas el cambio. Quién sabe cómo le vamos hacer hasta que agarres trabajo". (p. 32)

Al irse la madre, Bernabé conversa con su primo y el contratista, de apellido Torres. Ambos personajes se mofan de Bernabé por la manera en que lo trata su madre y también por su bondad e inocencia. Estas características de hombre bueno preparan el espectador para el desenlace de la historia representada de Bernabé. Las burlas de El Primo y Torres hacen referencia a la falta de experiencia sexual del loco y, junto con ello, dejan establecido que es esta inexperiencia la culpable del trastorno de Bernabé. Cuando le preguntan cuántas novias ha tenido, el loco afirma que ha comprado toda la tierra y que al día siguiente se va a casar con ella. Ante las risas, Bernabé afirma: "Tierra, piensan que estoy loco. Pero de todos modos te quiero. Nos vemos a la noche...como siempre, ¿eh?" (p. 35). Esta afirmación abre una posibilidad de interpretación y análisis completamente distinta.

En la escena segunda la madre busca afanosamente a Bernabé. La situación económica se pone de manifiesto nuevamente: "Pero casi todos los hombres del pueblo están sin trabajo. No va haber nada hasta que comience la pisca". (p. 36) Por la conversación de El Primo y El Tío, sabemos que Bernabé pasa gran parte de su tiempo metido en un hoyo hecho en la tierra. Aunque no se dice explícitamente

en la obra, se deja adivinar que en el hoyo: "he has often masturbated in a symbolic copulation with La Tierra".[29] Esto adquirirá relevancia en el todo de la historia. La Madre al tener conocimiento de las actividades de su hijo afirma: "Piensas que no sé lo que haces ¿verdad? ¡Pero sí sé! ¡Una de estas noches va a bajar la luna y te va a tragar en vida por cochino!" (p. 39) Diferente es la reacción de El Primo y El Tío. Estos dos personajes deciden ayudar a Bernabé arreglándole una cita con una prostituta de nombre Consuelo.

Con el pretexto de ir a buscar trabajo, Bernabé es llevado hasta el hotel donde se ha de realizar la cita con la prostituta. Antes de entrar, el loco deja establecido que la tierra no tan sólo es su novia sino que su madre también. Después de mucho discutir, Bernabé entra al cuarto de Consuelo. Una vez adentro, la imagen de Consuelo se transforma en la de la madre de Bernabé. Esta alteración, que funciona para Bernabé y para los espectadores y no para el resto de los personajes, tiene características extrañas para el protagonista que, asustado, ataca a Torres. Creyendo haber dado muerte al contratista, Bernabé huye y se pierde en la noche para llegar hasta su único refugio: el pozo que lo cobija. Allí conversa con La Tierra y manifiesta su deseo de esconderse. Este monólogo se interrumpe con la aparición de La Luna vestida de pachuco. Después de saludar al aterrorizado Bernabé, La Luna, que en la obra aparece como hermano

---

29. Jorge Huerta, p. 198.

de la Tierra, pregunta qué es lo que está ocurriendo entre ésta y el loco.

Al aparecer la figura de la Tierra--vestida como una soldadera-el loco se entera de que Torres no está muerto y que hombres como él son los causantes de la injusticia en el mundo.

> La Tierra: Toda tu vida has trabajado en mis files
> como un perro ¿y para qué? Para que otros
> se hagan ricos con tu sudor, para que otros
> sean mis dueños. Torres me tiene a mí,
> Bernabé--¿qué es lo que tienes tú? (p. 52)

La Tierra exige un compromiso de Bernabé: "Si deveras me quieres, tendrás que pelear como los machos". (p. 52) El Sol, que aparece como el dios azteca Tonatiuh, se hace presente ante sus hijos La Tierra y La Luna. Bernabé pide la mano de La Tierra ante la sorpresa del padre Sol. Que no entiende que alguien quiera casarse con su hija ya que los hombres la han prostituído desde siempre. Ante esto, Bernabé afirma que él no es culpable de lo ocurrido: "Si alguien le ha hecho daño a La Tierra no son los pobres/.../ Yo nomás quiero a La Tierra". (p. 55) El Sol accede al casamiento pero Bernabé debe ofrecerle su corazón para así poder vivir: "Yo soy el comienzo y el fin de todas las cosas. Creed en mí y nunce morirás. ¿Me das tu corazón?" (p. 56) Bernabé es sacrificado y renace para tomar esposa. Al salir El Sol y La Luna, La Tierra pregunta al ahora su esposo por su compromiso de amarla. El "loquito" del pueblo responde: "Hasta la muerte". (p. 57)

Hasta aquí la historia de lo que acontece en el mundo privado de la obra Bernabé. A nuestro entender, es posible determinar dos

planos en el discurso textual y representacional de este Mito. Un primer plano está estructurado por lo cotidiano acontecido a los personajes La Madre, El Primo, Torres, El Tío y, de una u otra manera, a Bernabé. El segundo plano, el más importante ya que encierra toda la filosofía artística del Valdez de esta época, es el plano trascendente desde el cual todo adquiere especial relevancia. En este estadio participan Bernabé, El Sol, La Luna, La Tierra y los lectores o espectadores según nos refiramos al texto dramático o al hecho representacional.

Hemos afirmado en el Capítulo anterior la existancia de una ley de estructura determinada como fuerzas negativas versus fuerzas positivas. Esta ley va abarcando diversos contextos en la medida en que El Teatro Campesino conquista nuevas etapas artísticas. De otro modo, el referente inmediato de la ley de estructura se torna más difuso ya que la connotación se va abriendo y ensanchando. En el caso de Bernabé es posible afirmar que la ley se mantiene y que esta confrontación de fuerzas funciona en los dos planos. Torres, el contratista, está indudablemente ubicado en el eje negativo ya que es, como dueño de la tierra y del prostíbulo del pueblo, el símbolo de la injusticia y de la explotación. En general, es la figura del terrateniente sin escrúpulos que nos remite al Patroncito de Las dos caras...pero ahora con el agravante de que él mismo es chicano. La situación económica del pueblo, y en especial la de Bernabé y su madre, se debe a Torres. En el plano trascendental, las fuerzas negativas encarnadas en el Hombre como especie ha roto el equilibrio

de la Naturaleza. El desequilibrio marca un abismo entre el hombre y lo natural. Bernabé, en este caso, quiere volver a esa unión primordial.

Desde este punto de vista, y para establecer la dicotomía de la ley, debemos concordar que el eje positivo lo constituye el ideal de justicia y bienestar en el plano cotidiano. Volvemos con esto a lo que El Teatro Campesino planteaba en sus comienzos. Existe la denuncia social pero la dialéctica por la cual se espera que el público reaccione no existe. La relación de Bernabé con su madre permite una proyección emocional por parte del espectador. En el plano trascendente lo positivo, o fuerza positiva, lo constituye el deseo de restablecer la armonía mítica del hombre en su relación directa con la naturaleza y el Universo en general.

Otro elemento que se mantiene en Bernabé es el humor, que ahora se articula de diferente manera por razones concretas. El humor se hace más tenue, porque no está al servicio directo de los objetivos del Teatro Campesino de esta etapa. Como lo hemos visto anteriormente en nuestro estudio de la primera etapa, el humor era parte importantísima para cumplir con los objetivos propuestos en ese entonces. En el caso concreto del Mito de nuestra preocupación, la existencia de un protagonista loco aminora lo humorístico sin anularlo completamente. En su conversación con Torres acerca de la tierra y del tratamiento que el contratista le quiere dar, Bernabé afirma: "Oye Torres, ¡tú estás loco que yo!" (p.42) En los momentos en que Consuelo logra

convencer a Bernabé para que entre a su cuarto, dice: "Y ustedes, ¿qué bobean? ¡Pítense! ¿Que no ven que ya nos vamos de honeymoon?" (p. 47) Otra escena que es humorística sucede con la aparición de La Luna, que no solamente viene vestida de pachuco sino que habla como tal: "Pos a toda madre/.../Oye, ¿no le haces a la grifa? Orale, échate un tocazo. ¿Traes trolas? Toma". (p. 50) Es indudable que en este tipo de humor no existe lo cantinflesco ni la mímica de los primeros Actos. El cambio de ideología y del material teatralizado exigen un nuevo público. En general, en el Mito Bernabé, más que plantear el problema de la tierra y de la injusticia, se busca la causa profunda que causa dicho problema. Esto demuestra la seriedad del Teatro Campesino ya que proyecta el problema cotidiano por el cual luchaba anteriormente hacia esferas más abarcadoras.

Hemos determinado dos planos en la historia de Bernabé. Por un lado, un plano cotidiano marcado por el quehacer de todos los días que funciona como común denominador. Por otro, se ha determinado un plano trascendente donde las acciones alcanzan otro nivel de realización e interpretación. El protagonista, como se desprende del texto o de la representación, por vivir en dos mundos contradictorios como lo son la cordura y la locura participa y experimenta los dos planos. Es el plano trascendente el que enriquece toda aproximación a este Mito.

Teniendo presente que la fuerza artística del proceso creador de Bernabé se relaciona con una filosofía y postura cosmogónicas, y

que el discurso de la obra alude a un contexto mítico; nada mejor que intentar una aproximación desde este punto de vista. Serán las categorías de la psicología profunda las que conformarán el corpus de análisis. No se trata de confrontar o cotejar las categorías teóricas con las de la historia de Bernabé sino, más bien, ver la manera en que las acciones de la historia tienen una explicación y, tal vez, obedezcan a determinados parámetros. Con la elaboración artística que hace Luis Valdez al mezclar elementos actuales con los de la cosmogonía azteca, hace que Bernabé sea un mito contemporáneo.[30] Esta contemporaneidad se expresa porque en la obra se ponen de manifiesto dos tipos de pensamiento elaborados artísticamente. En primer lugar, el pensamiento del hombre moderno estructurado lógicamente y mediante el cual se explican los acontecimientos del plano cotidiano. En segundo lugar, un pensamiento mítico e intuitivo que explica todo el acontecer del plano trascendente.[31]

Antes de elaborar el análisis de Bernabé desde las categorías antes mencionadas, es necesario establecer qué es, para los investigadores, el mito. Abordando el problema desde categorías estructurales, Claude Lévi-Strauss afirma: "Un mito se refiere siempre a acontecimientos pasados 'antes de la creación del mundo' o 'durante las primeras edades' o en todo caso 'hace mucho tiempo'".[32] Desde

---

30. Jorge Huerta, p. 198.

31. Jesús Alvarez Constantino, El pensamiento mítico de los aztecas (Michoacán: Balsal Editores, 1977), p. 9.

32. Claude Lévi-Strauss, Antropología estructural (Buenos Aires: Editorial Universitaria, 1972), p. 189.

este punto de vista, el mito viene a ser una narración y, por lo tanto, está sujeto a leyes generales. Al estudiar o establecer las leyes es necesario ver los componentes del objeto de estudio. En el caso del mito entendido de esta manera, los componentes son: una armazón, donde se producen las diferentes combinaciones; un código, en el sentido que es una creación de lenguaje y, finalmente, un mensaje.[33]

Desde un punto de vista diacrónico, que es el que nos interesa ya que nos proponemos estudiar e interpretar, Mircea Eliade afirma:

> El mito relata una historia sagrada, es decir un acontecimiento primordial que tuvo lugar en el comienzo del tiempo/.../Más que relatar una historia sagrada equivale a revelar un misterio, pues los personajes del mito no son seres humanos: son dioses/.../El mito es, pues, la historia de lo acontecido 'in illo tempore'/.../[34]

La diferencia entre las definiciones avaladas por Claude Lévi-Strauss y Mircea Eliade radica en el uso, estudio y desarrollo que se hace del mito en sí. Lévi-Strauss como antropólogo no está interesado en la mera descripción histórica de un determinado hecho sino en su funcionamiento en la sociedad. En otras palabras, se aspira a la formulación de leyes generales, en lo que al mito se refiere, que permitan dar como resultado un conocimiento científico del problema. Por su parte, Mircea Eliade enfoca al objeto de estudio desde la psicología y la historia de las religiones. Las

---

33. A. J. Greimas, "Elementos para una teoría de la interpretación del relato mítico". Análisis estructural del relato (Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo, 1974), p. 46.

34. Mircea Eliade, Lo sagrado y lo profano (Madrid: Ediciones Guadarrama, 1967), p. 95.

leyes generales no interesan. Lo importante es la descripción.

Como se desprende de ambas definiciones, el mito alude a un acontecimiento ocurrido en un tiempo remoto. Desde una perspectiva religiosa, el mito narra lo que sucedió en un tiempo mítico. El rito religioso está destinado a reactualizar el acto primigenio narrado por el mito.[35]

Bernabé artísticamente es un mito que repite, en el plano trascendente, un rito destinado a que el ciclo sagrado del orden natural se mantenga. Bernabé es la víctima porque es el único capaz de ver y entender el lado oculto de las cosas. Este privilegio hace que muera para renacer y vivir eternamente. El Sol le dice a Bernabé: "¡De aquí en adelante serás un hombre nuevo, y tú me ayudarás a conquistar las estrellas!" (p. 56) Directamente se alude al mito del sol azteca Tonatiuh y a su continua lucha contra las escuadras de estrellas Centzon Mimixcoa y Centzon Huitznáhuac.[36]

Bernabé, "el loquito del pueblo", es un acierto de Luis Valdez. Desde su estado mental escindido, puede vivir el mundo "real" y su propio mundo que no es otro que el trascendente. Es, por así

---

35. Carmen Cecilia Hernández, Fenomenología histórica de las religiones (México D.F.: Editorial Jus, S.A., 1975), p. 109.

36. Alfonso Caso, El pueblo del Sol (México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1953), p. 53.

decirlo, un puente entre los dos planos. La agudeza del protagonista sorprende al lector o a la audiencia. Su inocencia y bondad no sólo llaman la atención sino que despiertan simpatía. Por otro lado, la actitud de la madre hacia su hijo retardado, la manera de tratarlo-- todas las veces autoritariamente--no hace más que mostrar el profundo amor que siente por él. La fortaleza de la madre y la inocencia del hijo llegan y tocan sensiblemente la interioridad de los espectadores. Por su condición de ser, Bernabé tiene un destino marcado: "/.../el loco y el bufón tienen como señala Frazer, el carácter de 'víctima de sustitución' en los sacrificios humanos rituales".[37] El sacrificio de Bernabé es la muerte necesaria para que el mundo siga su curso. Es el sacrificio del Hombre en favor del Hombre y, también, la comunión con la naturaleza de la cual se ha alejado. El Sol reconoce al Hombre que quiere volver al seno desde donde vino.

> El Sol: Ahora sí entiendo quién eres, Bernabé. Eres el último y el primero. El último de un gran noble linaje de hombres que conocí en tiempos antiguos; y el primero de la raza nueva de los siglos que heredará La Tierra para todos. Tu cara es memoria cósmica, Bernabé:/.../ (p. 55)

El tiempo de la muerte de Bernabé en el plano trascendental es sagrado y ahistórico por oposición a la muerte en el plano cotidiano que no pasa más de ser accidental. De ahí, entonces que

---

37. Juan-Eduardo Cirlot, Diccionario de símbolos (Barcelona: Editorial Labor, S.A., 1979), p. 281.

pueda vivir y alcanzar otra forma de existencia: "All sacrifices are performed at the same mythical instant of the beginning: through the paradox of rite, profane time and duration are suspended".[38] Bernabé encarna la memoria colectiva y ancestral del hombre y su deseo de rescatar la unión primordial con la tierra Madre. La Tierra, conversando con su hermano, La Luna, afirma de Bernabé: "Siempre ha venido a mis brazos buscando mi calor. Lo quiero con un amor intenso que tú no puedes imaginar. Pues tú eres hombre, yo soy mujer...Soy Madre". (p. 53)

Estamos en presencia de la imagen de La Tierra como Madre que pertenece al patrimonio religioso de muchas culturas.[39] La relación Tierra/Madre es obvia pero resulta interesante que en la obra el protagonista loco es el único que puede aprehender esta imagen. El noviazgo y posterior "casamiento" de Bernabé con esta doble imagen no apunta a una relación incestuosa como se pudiera pensar. Esta acción no es otra cosa que el regressus ad uterum; en otras palabras el deseo de retorno y comunicación con la Naturaleza creadora.[40] En la obra, Bernabé se siente protegido en el hoyo escarbado en la tierra. Erich Fromm dice al respecto:

> El hombre está sustraído a la unión primordial con la naturaleza que caracteriza a la existencia animal. Como

---

38. Mircea Eliade, The Myth of the Eternal Return (Kingsport, Tennessee: Kingsport Press, Inc., 1954), p. 35.

39. Mircea Eliade, Lo sagrado y lo profano, p. 136.

40. Mircea Eliade, "Methodological Remarks on the Study of Religious Symbolism". The History of Religions (Chicago: The University of Chicago Press, 1959), p. 100.

> al mismo tiempo, tiene razón e imaginación se da cuenta de su soledad y apartamiento/.../[41]

El hecho que el protagonista en Bernabé sea un loco no invalida lo más arriba afirmado. Por el contrario, es posible determinar que Bernabé no está loco y que su estado mental es el más lúcido y dócil en el mundo de la obra. La razón e imaginación de Bernabé funcionan en un tiempo sagrado. Por lo tanto, más que un loco el protagonista es un ser privilegiado que logra la comunicación con la Tierra, la Naturaleza y el Universo en general.[42] La muerte de Bernabé tiene un carácter consagratorio en el sentido que alcanza la vida eterna trascendiendo su calidad de hombre.[43] No es una muerte accidental en el sentido que, desde un punto de vista sagrado, debe morir para establecer un equilibrio y una armonía en el mundo trascendente triunfando, de esta manera, las fuerzas positivas de la ley de estructura. Este equilibrio no ocurre en el plano cotidiano donde, desde otra perspectiva, la muerte de Bernabé "fue por la voluntad de Dios". (p. 58) Con esto se cumple un modelo cosmogónico presente en la filosofía y religión aztecas para las cuales el sacrificio humano era indispensable para el normal desarrollo de la vida.[44]

---

41. Erich Fromm, Psicoanálisis de la sociedad contemporánea (México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1967), p. 32.

42. Donald H. Frischmann, "El Teatro Campesino y su mito Bernabé: un regreso a la Madre Tierra". Aztlán, Vol. 12, no. 2 (Autumn 1981), p. 268.

43. Víctor Massuh, El rito y lo sagrado, p. 40.

44. E. O. James, Origins of Sacrifice (Port Washington, N.Y.: Kennikat Press, 1971), p. 80.

El ciclo vida/muerte--presente en el plano trascendental determinado en Bernabé--es la única respuesta a la armonía que aspiraba la religión de los aztecas. Luis Valdez capta perfectamente este sentir en este mito contemporáneo.

Como se puede deducir, el estadio realmente importante en Bernabé es el determinado como trascendente, o sagrado para nuestro caso, ya que es el que se carga de contenido y cumple con los parámetros propuestos para El Teatro Campesino de esta etapa. La irrupción del plano trascendente en el cotidiano está anunciada mediante indicios tanto en el discurso textual como en el hecho representacional. Al comienzo de la obra, en los momentos en que Bernabé camina con su madre, la alusión al sol y a la luna se hace evidente. La madre amenaza a Bernabé con que la tierra lo va a tragar si no se porta como corresponde. Otro indicio está dado por la amenaza con la luna que ocurre cuando la madre se da cuenta de las actividades de Bernabé en el hoyo. La pieza comienza y termina con la presencia de un calor insoportable.

Si bien estos indicios anuncian la existencia de otro estadio superior, no es hasta la escena de Bernabé y Consuelo, la prostituta, cuando el anuncio se hace concreto. Indudablemente, en el mundo de la obra es sólo Bernabé el que sabe lo que ocurre realmente en el sentido de que es su verdadera madre la que le dice que no puede entrar al cuarto de la prostituta. El cambio de papeles ocurre y la audiencia participa de la experiencia de Bernabé: "Ya pues, corazón. ¿Que no quieres entrar conmigo? Soy tu novia. (Changing

character back to Madre) ¡Pero también soy tu madre y te voy a pegar! ¡Por cochino! ¡Vente!" (p. 47) Ante los gritos de Consuelo acuden El Primo y El Tío solamente para comprobar y reafirmar que Bernabé está loco. Los espectadores saben, por otro lado, que la madre de Bernabé realmente estuvo hablando y amenazando a su hijo. La imagen de la prostituta/madre está presente en las palabras del Sol: "Mírala, Bernabé, ésta es la Tierra que ha sido tantas cosas para los hombres: madre, prostituta, mujer". (p. 54)

La muerte de Bernabé toca emocionalmente a la audiencia y, como lo hemos afirmado anteriormente, empaña lo político social presente en la realidad cotidiana del mundo que encontramos en Bernabé.

Como se ha podido apreciar, especialmente en lo que respecta al Mito Bernabé, la visión del trabajo artístico de Luis Valdez no se despega completamente del compromiso social aunque sí de la militancia entendida como en la primera etapa. A este hecho se debieron las duras críticas ya mencionadas anteriormente. Como artista, y entendiendo el arte sumido y enraizado en la contingencia social, Valdez explora otras realidades: "Yo creo que es al arte y no la religión el encargado de dar a conocer, de revelar ese espacio mítico que la realidad tiene. Mucho de la vida urbana no se puede entender porque la gente no acepta ese punto de vista mítico".[45]

---

45. Entrevista...

CAPITULO QUINTO

ETAPA DE COMERCIALIZACIÓN
(1975 - 1980)

Zoot-Suit: la obra americana

Si Luis Valdez fue duramente criticado por la proyección filosófica y religiosa de sus obras correspondientes a la etapa determinada como de retorno e identificación, ahora será criticado por el viraje comercial de su trabajo artístico. La afirmación de Valdez de que el teatro chicano debía ser chicano y para chicanos y no recibir ayuda del "Tío Sam", se vuelve una burla al aceptar el propio dueño de estas palabras fondos de la Fundación Rockefeller. Torpeza moral o no, esta acción marca otro paso artístico del Teatro Campesino y determina su viaje a Broadway, para llegar a ser el primer grupo de teatro chicano en aparecer en esos escenarios.

Hacia 1975, El Teatro Campesino se ha convertido, mediante la experiencia, en un teatro profesional que necesita ofrecer ese profesionalismo a un público más amplio. Diez años había pasado desde que los campesinos en Delano contemplaban sus propios problemas en el escenario. En una entrevista concedida a Jorge Huerta en 1976, Luis Valdez afirma:

> You know, I'm tired of having our group perform for some disorganized student organization that can't generate enough publicity to gather an audience...The Teatro was

> supposed to perform in some little town, and when they arrived, the people said: 'We didn't know you were coming, man...'[1]

Esta preocupación del director y fundador del Teatro Campesino muestra su visión y actitud hacia el futuro. En 1984, en una entrevista concedida al autor, reafirma esta actitud visionaria y profesional.[2]

Con estas aspiraciones, Luis Valdez acepta una beca de la Fundación Rockefeller y es comisionado por el Mark Taper Forum de Los Angeles para escribir Zoot-Suit. El título de la obra alude al atuendo extravagante usado los jóvenes chicanos, identificados como pachucos, durante la década de 1940. El asunto de la obra Zoot-Suit se sitúa en un período histórico bien determinado--el mes de agosto de 1942--cuando es econtrado el cadáver de José Díaz, supuestamente asesinado en un enfrentamiento de bandas rivales de origen mexicano.[3] El caso es conocido en los anales jurídicos de Los Angeles con el nombre de "Sleepy Lagoon", ya que en ese paraje sucedió el enfrentamiento. Debido a la xenofobia de los anglos--tal vez motivada per la guerra en Europa--el caso es inflado por la prensa. Esta actitud hace que la situación desemboque en una cacería de brujas, que termina con una gran cantidad de jóvenes chicanos en la cárcel. En aquella

---

1. Jorge Huerta, Chicano Theater Themes and Forms (Michigan: Bilingual Press, 1982), p. 175.

2. Ver cita 58 del Capítulo Segundo.

3. Carey McWilliams, Al norte de México (México: Siglo Veintiuno Editores, 1979), p. 275.

oportunidad, a aquellos jóvenes se les niega todo, incluso el derecho de obtener, como ciudadanos de los Estados Unidos, un juicio y una defensa imparcial.

El caso de "Sleepy Lagoon" termina el 4 de octubre de 1944 con el anulamiento de la acusación por falta de pruebas. Los acusados pasan, sin embargo, dos años en San Quintín.[4] La represión ejercida por la sociedad anglo durante los comienzos del caso de "Sleepy Lagoon", se concretiza violentamente con los motines de los primeros días de junio de 1943. En aquella oportunidad, cientos de marineros de la Armada de los Estados Unidos llegan hasta los barrios chicanos, golpeando e hiriendo a todo el que use el famoso "zoot-suit".[5] El motivo esgrimido fue el terminar con las bandas de drogadictos y violadores de mujeres blancas y, también, el tomar la justicia de manos de la autoridad.

En general, lo susodicho constituye el marco histórico de la obra Zoot-Suit. Habiéndose estrenado en el mes de abril de 1978, la presentación fue todo un éxito y marca un hito en la historia del Teatro Chicano, porque estuvo en cartelera en Los Angeles cuarenta y seis semanas siendo presenciada por más de cuatrocientas mil personas. El éxito y el asunto manejado produce una movilización masiva de la burguesía chicana y, en general, de todas las esferas

---

4. Carey McWilliams, p. 278.

5. "Zoot-Suit Riots", LIFE, June 21 (1943), p. 31.

sociales. Intelectualmente se promueven discusiones acerca de lo acontecido en el contexto histórico, con el fin de retomar algo que sigue perdurando con diferentes matices. Sin embargo, y a pesar de la clara situación histórica presentada, Zoot-Suit muestra una segunda realidad que se conecta con la presentada en los Mitos. A nuestro entender, los acontecimientos de la década de 1940 en la ciudad de Los Angeles envuelven un quehacer de carácter mítico que se teje alrededor de la figura del Pachuco, el alter ego del protagonista, Henry Reyna.

En el mes de marzo de 1979, Zoot-Suit llega a Broadway donde se presentó por algunas semanas para luego fracasar rotundamente. La crítica y la gente de teatro de Nueva York no aceptó ni técnica ni artísticamente la obra de Valdez. A pesar de la gran campaña publicitaria montada, la crítica terminó por alejar al público de la representación. Para los actores del grupo de Valdez la idea de una actitud racista no se descarta y, más todavía, comprueba lo acontecido en la década de 1940. Al respecto, Valdez dice:

> Como sabrás, toda obra que llega a Broadway tiene que pasar esa crítica enorme que existe. Yo estoy de acuerdo que en su esencia esa crítica debe ser dura, debe ser fuerte, pero también debe criticarse a sí misma/.../ Críticos llegaban y se iban. No se quedaban para ver todo la obra. Lo mismo pasó con la película en New York. Creo que la crítica fue malintencionada y racista.[6]

---

6. Entrevista concedida al autor por Luis Valdez el 20 de marzo de 1984 en San Juan Bautista, California. Inédita.

La crítica no solamente se detuvo en la obra Zoot-Suit, sino también en la persona de Luis Valdez como artista en relación con la sociedad chicana. Frente a la afirmación de Valdez de que Zoot-Suit era una obra americana, dos críticos chicanos lo acusan de asimilacionista: "La diferencia está en que ha trocado el nacionalismo cultural militante y separatista de los comienzos de los '70 (ver el prólogo de su antología de literatura chicana Aztlán) por uno asimilacionista (que parece ser una asimilación básicamente económica)."[7]

Esta llamada actitud "asimilacionista", motivada antes de que se presentara la obra en abril de 1978, es reafirmada por Luis Valdez en 1984, pero en términos culturales. Estos, quiérase o no, son la preocupación de un artista. Al hablar de un sentimiento de nacionalidad, Valdez afirma:

> Yo creo que ya no averiguamos mucho la identidad chicana. Al contrario, creo que vamos a tener un impacto profundo en la identidad norteamericana. Pienso que el aspecto hispano-latinoamericano se va a unir con los aspectos anglosajones, afroamericanos y asiáticos para lograr una nueva identidad norteamericana/.../[8]

Esta asimiliación dista mucho de estar motivada por lo económico.

Como lo hemos podido apreciar hasta aquí, Luis Valdez no ha escapado a la crítica, muchas veces injustificadas, ni en la presente

---

7. Ivonne Yarbro-Bejarano y Tomás Ybarra-Frausto, "Un análisis crítico de Zoot-Suit de Luis Valdez." Conjunto, No. 42, octubre-diciembre (1979), p. 88.

8. Entrevista...

etapa ni en la anterior cuando se aventura intelectualmente en busca de las raíces étnicas. Es la primera etapa, definida claramente por el acontecer social inmediato, la que cuenta con el aplauso de los medios políticos e intelectuales chicanos. Una de las críticas que Valdez ha recibido a partir de Zoot-Suit es su alejamiento de las categorías del teatro popular ensayadas en los comienzos del Teatro Campesino. Se plantea la necesidad de "volver a nutrirse en la raíz popular."[9]

En lo más arriba expresado no se tiene en cuenta que la situación social que determinó el nacimiento del Teatro Campesino ya no es inmediata en el sentido en que se dio veinte años atrás.

Como muchas organizaciones, El Teatro Campesino es producto de la década de 1960. La situación vivida en aquellos años, en lo que respecta a movimientos civiles y agrupaciones de masas, no fue un fenómeno estático ya que ha habido grandes conquistas en todos los niveles. Por otro lado, no hay que olvidar que una serie de acontecimientos internacionales hicieron posible el despertar mundial canalizado hacia una denuncia organizada.

En 1963, el Presidente John Kennedy es asesinado después de haber anunciado reformas de gran importancia en cuanto a los derechos civiles. Paralelamente, la intervención en Viet-Nam se hacía cada día más evidente. Dos años después del asesinato de Kennedy, es asesinado el líder negro Malcolm X. En 1968, por último, mueren Martin Luther

---

9. Ivonne Yarbro-Bejarano y Tomás Ybarra-Frausto, p. 88.

King y Robert Kennedy. El mismo año, y tal vez como reacción espontánea a los acontecimientos ya expuestos, surge el movimiento estudiantil en todo el mundo conocido como el de las Jornadas de mayo de 1968. Con todo esto la radicalización se acelera con los movimientos de guerilla urbana en Uruguay, Argentina, Perú y Chile.[10] Finalmente, no debemos olvidar la labor de César Chavez en California con la organización de los trabajadores agrícolas y el boicot de las uvas. Este es el contexto histórico que articula el nacimiento del Teatro Campesino y del Movimiento Chicano.

Los cambios logrados por el Movimiento son irreversibles y es necesario establecer nuevas metas y nuevos mecanismos de lucha para alcanzarlas. La búsqueda de posibilidades y de nuevas realidades es la materia prima del arte, más si se lo entiende estrechamente ligado con el devenir social. Malamente se puede exigir que después de muchos años El Teatro Campesino vuelva a ser como cuando comenzó. Desde nuestra perspectiva, el grupo de Luis Valdez sigue manteniendo en sus obras el carácter educativo y el espíritu de teatro-carpa en el aspecto humorístico. Estamos en presencia de un grupo que habiendo comenzado como un teatro popular y callejero ha llegado al profesionalismo a través de "The School of Hard Knocks".[11] Con esto

---

10. Armando Moreno Soto, Los Aquiluchos, movimiento popular y estudiantil de 1967 en Sonora (Hermosillo: Universidad de Sonora, 1984), pp. 21-22.

11. Entrevista...

la meta del director y fundador del Teatro Campesino de alcanzar a un público diferente se consolida. Convencido de su trabajo profesional y de lo que los críticos han dicho de él, Valdez dice:

> I'm speaking to a new audience. It's new for me and probably new for the American theatre. Obviously there are a lot of people coming to see this that have never been to a theatre before/.../I realize that it's a somewhat different approach to playwriting, a somewhat different approach to staging/.../But it is part of the evolution of my work. And it never really ocurred to any critic that they're ignorant of my work. In Europe, I am regarded as one of the major American theatrical people, with El Teatro Campesino.[12]

Habíamos dicho anteriormente que a nuestro entender los acontecimientos históricos presentados en Zoot-Suit envolvían una realidad con caracteres míticos. Sin embargo no estamos en presencia de un Mito, entendido como creación artística, sino ante una obra eclética en cuanto a la mezcla de música, canto y baile. En Zoot-Suit se logra plasmar un personaje que ya había sido ensayado en Bernabé en la figura de La Luna. Nos referimos al Pachuco que salta al escenario como el director de las acciones. Su omnipresencia nos conecta con el papel de La Muerte en Soldado razo. El Pachuco detiene y pone en marcha las acciones y cambia el contexto espacial y situacional relacionados con la historia representada. Es como un director-narrador que mantiene el hilo central de la representación y de lo que ocurre con Henry Reyna.

---

12. "First Hispanic-American Show on Broadway: Zoot-Suit". New York Theatre Review, May (1979), p. 23.

Esta aptidud mágica que Luis Valdez le dio a la figura del Pachuco y la representación que de él se hace no corresponde a la historia del caso "Sleepy Lagoon". La crítica ve esta disposición mítica y mágica del Pachuco como algo que no se ajusta a la realidad. Hay que mencionar, sin embargo, que más que representar un acontecimiento real se trata de valorar la reelaboración artística de un fenómeno histórico. Creemos conveniente detenernos en la figura histórica del pachuco y del fenómeno del pachuquismo de los años de 1940 y 1950. Podremos saber, de esta manera, las razones de Luis Valdez para elevar a este personaje histórico a un nivel mítico.

Desde 1900 hasta los años de la Segunda Guerra Mundial, se produce una gran emigración de campesinos mexicanos y mexico-americanos a los grandes centros urbanos del suroeste de los Estados Unidos. Esta emigración masiva tiene su punto álgido con la Depresión de los años de 1930. Dicha movilización determina el nacimiento de un fenómeno conocido como "quetoización", de notable importancia para conocer el pachuquismo.

> Twentieth-century barrioization clearly reflected the continuing racial and class separation of Chicanos from the mainstream of American urban society. Impoverishment residential segregation, educational segregation, and many other forms of racial discrimination were part of the daily lives of most Mexicans in the United States.[13]

---

13. Albert Camarillo, "Chicanos in the American City". Chicano Studies, A Multidisciplinary Approach (New York: Teachers College Press, 1984), pp. 31-32.

El desarraigo causado por el rechazo de la sociedad americana, unida a las condiciones socioeconómicas de una juventud destinada a vivir en los márgenes de la ciudad, determina el nacimiento de una rebeldía que se ha de manifestar en el lenguaje y en el traje "zoot" de los jóvenes de la época. Debido a la publicidad dada por la prensa, todos estos jóvenes son asociados con bandidos, drogadictos y violadores de esposas y mujeres blancas. El modo de vida de los tipos de juventud de todas las clases y razas se puede comparar y, nuevamente, los valores socioeconómicos van a marcar la diferencia.

> The ideal of American youth was encapsulated in the serviceman. The need for heroes was an obvious element in the psychological and physical regime for mobilizing the nation. But the hero flourished only in contradistinction to the antihero. As youth were subjected to the alerted scrutiny of the press, law enforcement agents, and elder adults, several categories became discernible. Among the more observable antiheroic youth groups were the zoot-suiters.[14]

Para la mayoría social de la época este carácter antiheroico es negativo frente a los valores culturales que la misma mayoría sustenta. Tanto el ideal heroico de enlistarse en alguno de los cuerpos de las Fuerzas Armadas, como el antiheroico de usar "zoot-suit" fue establecido por la prensa y la radio de los años de 1940. No todo, sin embargo, se puede categorizar de una forma simplista sobre todo cuando se trata de hechos sociales. Muy por el contrario

---

14. Mauricio Mazón, The Zoot-Suit Riots, The Psychology of Symbolic Annihilation (Austin: University of Texas Press, 1984), pp. 31-32.

a como se pudiera pensar, no todos los pachucos identificados por el "zoot-suit" pertenecían a una clase de desocupados. Si bien la mayoría de los jóvenes pertenecían a una clase social bien determinada en términos socioeconómicos, había pachucos proletarios y pachucos que pertenecían al lumpen.[15] Como sea, es difícil ahondar en el carácter histórico y en la psicología de estos jóvenes. Con todo, la afirmación común y corriente de que los pachucos eran ladrones y drogadictos no es enteramente verdad.

Este pensamiento estereotipado pertenece a la cultura dominante. Paralelamente a este desprestigio, se comienza a formar, por parte del conglomerado social a que estos jóvenes pertenecían, un hálito de misterio alrededor del pachuco el cual termina con características míticas y con este perfil pasa al campo de la ficción. Tenemos dos extremos de un personaje histórico. Por un lado, el extremo en el cual las cosas y hechos pueden medirse y comprobarse y, por otro, el extremo en el cual la imaginación proyecta artísticamente contornos intangibles difíciles de comprobar.

Con el nacimiento del Movimiento Chicano en la década de 1960, la figura del pachuco vuelve a la actualidad por su carácter rebelde y por su visión romántica y mítica que inspira. Para Luis Valdez, la rebeldía del pachuco es vital en la acción política que ha de tomarse en los años de 1960.

---

15. Lauro Flores, "La dualidad del Pachuco". Revista Chicano-Riqueña, Año VI, Otoño (1978), Núm. 4, p. 51.

> Pachuco determination and pride grew through the 50's and gave impetus to the Chicano movement of the 1960's. In 1955/.../in Phoenix, my cousin Billy talked to me about Chicanoism. By then the political consciousness stirred by the 1943 zoot-suit riots had evolved into a movement that would soon issue to the Chicano Manifesto--a detailed platform of political activism.[16]

En la década de 1940, Octavio Paz fue uno de los primeros en referirse al pachuco. Sin detenerse a analizar las contingencias históricas, Paz habla del pachuco desde una perspectiva exterior: "Lo que me parece distinto del resto de la población es su aire furtivo e inquieto, de seres que se disfrazan, de seres que temen la mirada ajena, capaz de desnudarlos y dejarles en cueros."[17] Esta opinión esquiva el tópico sociocultural que se esconde detrás del problema. Para Octavio Paz no es necesario conocer la causa de la rebeldía de los "zoot-suiters" porque el conocerla no remediaría nada ya que el pachuco es un huérfano, un paria: "El pachuco ha perdido toda su herencia: lengua, religión, costumbres, creencias."[18] Cuando Paz escribió "El pachuco y otros extremos" en la década de 1940, la visión que tiene del muchacho mexico-americano es la de un obstinado que rechaza su cultura materna y la cultura en que se desenvuelve. En algunas de sus afirmaciones se puede ver la

---

16. Luis Valdez, "Once Again, Meet the Zoot-Suiters". Los Angeles Times, August 13 (1978), part 5, p. 3.

17. Octavio Paz, "El Pachuco y otros extremos". El laberinto de la soledad (México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1982), pp. 12-13.

18. Octavio Paz, p. 14.

influencia entregada por los medios de comunicación sobre todo cuando afirma que: "son bandas de jóvenes, generalmente de origen mexicano que viven en las ciudades del Sur y que se singularizan tanto por su vestimenta como por su conducta y su lenguaje."[19]

Esta visión es importante porque en ella se muestran problemas como el de la identidad, la rebeldía y el de la diferencia racial. Cuarenta años después Paz afirma:

> I think that the Mexicans that I met during the Forties were conscious of the fact that they were different, and they had a separate and distinct sense of identity. That is why the Pachuco phenomenon was so significant and to a degree, prophetic, because it was a personal affirmation of that difference/.../[20]

Zoot-Suit ha sido criticada desde el frente periodístico, especialmente durante su estadía en Broadway, y desde el frente académico que es el que en este caso nos importa. Aparte de la crítica que apunta a la figura del Pachuco, los otros aspectos que para algunos no tienen el desarrollo necesario y por lo tanto no presentan una solución a la historia, son: a) los hechos sociales que se dan a conocer en la obra están estancados en el pasado sin hacer notar que son problemas actuales, b) el rol estereotipado de la mujer chicana que, indudablemente entrega una visión negativa,

---

19. Octavio Paz, p. 13.

20. Eva Margarita Nieto, "A Return to the Labyrinth: An Interview with Octavio Paz". Encuentro, Vol. 9, No. 1 (Fall Quarter 1984), p. 7.

c) la combinación de hechos ficticios e históricos.[21] Aparte de estar de acuerdo con la crítica acerca del papel de la mujer, es necesario tener un cuenta que estamos en presencia de una obra artística y, por lo tanto, la libertad de creación tiene importancia y también la individualidad de su autor. A nuestro entender, lo estrictamente histórico y social en Zoot-Suit sirve, ya lo hemos dicho, de marco al conflicto artístico que se desea plantear. De ninguna manera se explicita que la estructura social que aplastaba a la cultura chicana en los años de 1940 haya cambiado radicalmente. Los problemas de discriminación, por ejemplo, siguen pero se han logrado cambios.

Con respecto a la imagen del Pachuco en Zoot-Suit, R. G. Davis afirma: "In Zoot-Suit, however, the complexities are lost and the historical facts, distorted, in the service of mythification. El Pachuco is presented as a model, but just what does he model?"[22] En el mismo artículo Davis reproduce lo expresado por el profesor Richard García en The Los Angeles Times del 27 de agosto de 1978. Ante la visión liberal y romántica que se le da a los pachucos, García dice:

---

21. Ivonne Yarbro-Bejarano y Tomás Ybarra-Frausto, p. 86.

22. R. G. Davis, "Zoot-Suit: From the Barrio to Broadway." Ideologies & Literature, Volume III, Num. 15 (Jan.-March 1981), p. 128.

> This view is dangerously romantic and historically false. Indeed, 'pachucos'--far from being progressive--were among the most reactionary segments of the Mexican-American community...The failure to distinguish clearly between criminal behavior and authentic political action underlies the current to turn 'pachucos' into Chicano folk heroes.[23]

Las declaraciones anteriormente señaladas confunden lo que se ha dicho del pachuco desde una perspectiva histórica con lo que se debe decir del Pachuco en la obra. Históricamente, como lo hemos visto en la crítica de Lauro Flores y con la declaración de Valdez en The Los Angeles Times del 13 de agosto de 1978, las opiniones están divididas. Tanto lo afirmado por Davis y García no explican la actitud artística--que es la que importa en este caso--de esta controvertida figura en Zoot-Suit. La versión de Valdez en cuanto a la mitificación de su personaje entrega, lógicamente, una explicación artística y no histórica.

> Cuando los acontecimientos de Zoot-Suit pasaron yo tenía más o menos tres años. Como sabes, el pachuquismo duró hasta los años de 1950, de tal manera que cuando era niño los conocí. Además tuve unos primos que fueron pachucos y ellos y sus amigos llegaban a la casa. Desde luego que como yo era un chiquillo, ellos me parecían muy grandes. Así es que desde un principio los pachucos fueron una cosa mítica para mí. Estaban fuera de la realidad. Héroes positivos y negativos a la vez.[24]

Esta declaración justifica la elaboración artística que se ha hecho del pachuco. La estrecha relación entre arte y sociedad no significa que el primero sea una copia matemática de la realidad

---

23. R. G. Davis, p. 128.

24. Entrevista...

como, al parecer, es la idea básica de los que critican la mitificación del pachuco. Sobre todo, y a pesar de lo declarado por Valdez, la visión estereotipada y mítica del pachuco ya estaba en circulación en la década de los años de 1950. La ahistoricidad del pachuco no es responsabilidad de Zoot-Suit sino de lo que podríamos llamar, usando las palabras de Richard García, el "folklore chicano".

Ante la insistencia de un "por qué" en la elaboración artística del Pachuco de Zoot-Suit, Valdez afirmó a este autor:

> /.../lo que se ha hecho ha sido lo mismo que ha hecho el cine y la literatura norteamericana. Es lo que ha pasado con el cowboy. Se trata de alzar a una figura cotidiana, común y ordinaria a un nivel mítico porque la mayoría necesita sus mitos. Tiene que tener aquellas figuras que iluminen la realidad cotidiana, la realidad ordinaria.[25]

Zoot-Suit no ha sido publicado, lo que determina una carencia de trabajos críticos a nivel del texto. La crítica se ha basado en las representaciones, y esto, como se ha dicho anteriormente, lesiona la objetividad toda vez que las acciones en el escenario no se repiten de la misma forma. Por otro lado, la obra fue sometida a continuos cambios tanto en Los Angeles como en New York. En 1981, Zoot-Suit fue llevada a la pantalla, lo que facilita un abordaje en lo que

---

25. Entrevista...

a la crítica respecta.[26] En general, más que presenciar una película común y corriente estamos en presencia durante todo el film de una representación teatral, en las tablas, con un escenario y un público espectador.[27] Los actores conversan y se dirigen a ese público, intensificando la idea de estar presenciando una obra de teatro y no una película. Debido a esta técnica, el film no presenta grandes cambios con respecto a las acciones básicas y significativas de la obra teatral. Tanto en el film como en la obra, el personaje del Pachuco tiene una función preponderante porque "dirige" el desarrollo de las acciones desde la conciencia de Henry Reyna, jefe de la banda de la calle 38.

En el film, como consecuencia del caso de "Sleepy Lagoon", son encarcelados cuatro jóvenes pachucos: Ismael Torres, José Castro, Tommy Roberts y Henry Reyna. El contacto con el mundo exterior se establece a través de Alicia Bloomfield, una activista de origen judío,

---

26. Durante mi permanencia en San Juan Bautista en marzo de 1984 tuve la ocasión de trabajar en los archivos del Teatro Campesino. En dicho lugar está todo el material de las obras y sus respectivas alteraciones, cartas, grabaciones y todo lo que se puede imaginar en los veinte años de trabajo del grupo. En cuanto a Zoot-Suit pude comprobar la existencia de más o menos seis manuscritos distintos. Les agradezco a Luis Valdez y a Andrés Gutiérrez la oportunidad y la conversación.

27. Gregg Barrios, "Zoot-Suit: The Man, the Myth, Still Lives". Tonatzin, Vol. 2, No. 4 (August 1985), p. 9.

y el abogado defensor. El protagonista central es Reyna (representado por el actor Daniel Valdez, hermano de Luis), y la historia presente en el film y en la obra es la historia interna de Henry contada por el Pachuco. La historia de Reyna es su esfuerzo, su lucha por afirmar su identidad y, por lo tanto, simboliza la historia del pachuquismo, en cuanto trata de explicar el fenómeno de los años de 1940. El "espíritu del Pachuco" (reencarnación del dios de la educación, Tezcatlipoca) coloca a Reyna en diferentes situaciones problemáticas con el afán de enseñarle y ayudarle a encontrar un camino.[28] Esta lucha por la identificación y la toma de conciencia es explicada por Valdez:

> You live, you're born and you become conscious of your surroundings, and other people and yourself, and that process continues until the day you die/.../That's the struggle of everything. That's the underlying force in nature: the struggle towards consciousness, towards awareness. The Pachuco phenomenon was part of this process and part of the struggle.[29]

Las experiencias de Henry se deben al Pachuco. Por él es que Henry Reyna comienza su búsqueda y la manera de aceptar su propia realidad. Los problemas por los que atraviesa--la pelea con el Rafas, el enfrentamiento en Sleepy Lagoon, el corto sentimiento por Alicia, su amor por Adela--son pruebas por las que debe pasar para alcanzar el autoreconocimiento. En general es una especie

---

28. Entrevista...

29. Roberta Orona-Córdova, "Zoot-Suit and the Pachuco Phenomenon: An Interview with Luis Valdez." Revista Chicano-Riqueña, Vol. XI, Spring (1983), No. 1, pp. 102-103.

de iniciación que culmina en otro nivel de conciencia: el encuentro consigo mismo.

La relación entre Reyna y su alter ego, el Pachuco, es de tolerancia pero acaba en un entendimiento por parte del primero. Cuando Henry está en la cárcel y acepta la ayuda del abogado que lo ha de defender, su duda se manifiesta abiertamente. Para él es difícil aceptar algo de la sociedad que lo está condenando. Cuando el abogado le pregunta a Reyna si verdaderamente tiene confianza en sus servicios, el Pachuco dice:

El Pachuco: ¿Qué diferencia hay?

Reyna: ¿Crees que vamos a defendernos solos?
¿De qué lado estás?

El Pachuco: Del lado de los héroes...

Hacia el final del film, la situación se aclara para Henry, al saber quién es realmente el personaje que lo traslada de un espacio escénico-fílmico a otro. Reyna logra comprender su propia conciencia cuando está noventa días incomunicado: "I know who you are, carnal. You are the one who got me here. You are my worst enemy, my best friend, you are myself". Esta situación es considerada clave por Luis Valdez. "That's Henry's consciousness. He finally sees himself again".[30]

---

30. Roberta Orona-Córdova, p. 107.

En general, el film mantiene la disposición teatral en todo momento. Como en la obra, la película comienza con el Pachuco rompiendo una gran hoja de periódico con noticias de la guerra en Europa. Este recurso técnica ubica históricamente a la audiencia. Por otro lado, la película está filmada en un escenario y se muestra al público que participa en el evento. Así es como durante la pelea entre Henry y el Rafas, y en los momentos en que el primero está dispuesto a terminar la pelea en forma violenta, el Pachuco detiene las acciones y dice: "Contrólate, ése. Todos te están mirando. No odies a la Raza más de lo que amas al gringo". En medio de un silencio significativo, la cámara comienza a enfocar a los actores para luego hacerlo con la audiencia en el teatro. Henry abandona su posición inmóvil, con él, el resto de los actores, y decide que todo continúe como si nada hubiera pasado. Con estos recursos, el film logra mantener la disposición y estructura teatrales de las cuales se desprende.

Los motines contra los "zoot-suiters" en el mes de junio de 1943 son llevados al film y mostrados durante la incomunicación de Henry Reyna. Este aislamiento es vital para Henry, ya que logra elaborar una conciencia de sí mismo. Junto con conocer realmente que el Pachuco es parte de él, Henry logra entender la importancia de su familia, su barrio y la razón de ser pachuco y vestir el "zoot-suit". Como manera de mostrar el camino que ha de llevar a Reyna al encuentro de su identidad, el Pachuco--en una especie de viaje a través del sueño--lo lleva por el escenario mostrado en el film. Mientras camina,

Henry ve a sus padres. Al seguir este viaje, el Pachuco da a conocer a la audiencia en el film, y a Henry, lo que ocurre en las calles de Los Angeles entre la marinería y los "zoot-suiters". En medio de la audiencia se muestra el enfrentamiento verbal del Pachuco y la Prensa, representada por un periodista. Finalmente, el Pachuco es sacado de entre el público por los marineros para ser llevado al escenario, donde es golpeado. Reyna contempla, como un espectador más, lo que está ocurriendo. Sobreviene el silencio completo y la pantalla se ilumina para mostrar un cuerpo desnudo que es el de Rudy, el hermano de Reyna, y luego el del Pachuco, vestido como indio azteca. Henry Reyna llega a conocer, finalmente, su identidad a través de este proceso. La soledad de la prisión lo hace pensar y tener confianza en sí mismo. Este autoreconocimiento lo lleva a la libertad interior y es lo que le hace escuchar el veredicto de los jueces con orgullo. Cuando esto sucede, el Pachuco le dice: "The barrio needs you, ése. Stand up to them in style".

El final de la película queda abierto. El Pachuco aparece vestido con un "zoot-suit" blanco, y alude a un final feliz que se disuelve en los posibles finales que se presentan. El primero que se ofrece es que Henry Reyna muere en 1972 después de haber estado en la cárcel. El otro final posible es que muere en la guerra de Corea in 1951. El último final posible es que Reyna vive actualmente en Los Angeles y sus hijos asisten a la Universidad. La presentación de estos posibles finales reafirman el carácter

teatral que tiene la película y, al mismo tiempo, el carácter legendario y mítico que Luis Valdez le dio al Pachuco.

Si hemos justificado la estereotipificación que se hace del Pachuco en la obra y en la película, no podemos hacer lo mismo con la imagen que se da de la mujer chicana. La manera como se presenta a Adela, la novia de Henry Reyna, dista mucho de la presentación que se hace de Alicia, la activista de origen judío. Ésta es mostrada con una completa autodeterminación en un medio agresivo y hecho por y para hombres. Esta autodeterminación es la que la hace rechazar los requerimientos amorosos de Reyna. Adela, por el contrario, es presentada en el mismo medio pero subyugada a la voluntad de su familia y de su novio. El convencido rechazo de Alicia a Henry se transforma en una sumisión humillante en boca de Adela frente su novio. En una conversación con Reyna, Adela se somete a los deseos de él haciéndole saber que ella acatará cualquier decisión respecto al futuro. Esta actitud presentada con Adela hace sistema con el esterotipo no solamente de la mujer sino del hombre: la mujer dominada y el hombre dominante. Esto lesiona no únicamente la imagen de la mujer, sino de toda una cultura y contribuye a la falsa imagen de figuras como la novia, la madre y la hermana. Algunos de estos personajes los hemos visto en Soldado razo y Bernabé.

En la historia de la película es posible vislumbrar la misma ley estructural determinada en los Actos y en Bernabé. La diferencia radica en que en los Actos la ley de estructura, fuerzas positivas versus fuerzas negativas, funcionaba desde las categorías del

agit-prop, y donde el material teatralizado está en un nivel inmediato. En los Mitos, especialmente en Bernabé que fue llevado a texto escrito, la misma ley funciona desde categorías trascendentes. En Zoot-Suit, por el contrario, la ley está tensionada desde lo étnico y fuera de categorías religiosas, como en Bernabé. Se trata de mostrar la importancia de una conciencia étnica y cómo ésta motivó una serie de acontecimientos sociales en la década de los años de 1940. El conflicto o choque de fuerzas se puede ver en lo acontecido a Henry Reyna, síntesis donde se condensa el ser del pachuco y su desarraigo de la sociedad que no lo reconoce. La realidad presentada para el funcionamiento de la ley estructural ya no es la inmediata de los Actos ni la inmemorial de los Mitos: la realidad en Zoot-Suit está en un pasado que adquiere connotaciones míticas en el presente.

El eje positivo de la ley ya no es el pasivo que se despertaba hacia el final de los Actos con el grito de ¡Viva la Huelga! Ahora en Zoot-Suit, las fuerzas positivas que se enfrentan a las alineada con el racismo y la injusticia social, aparecen uniformadas en la rebeldía, el caló y el "zoot-suit" extravagante. El Pachuco, el otro yo de Reyna, como héroe positivo y negativo a la vez y como imagen omnisciente no llama a la organización para combatir el sistema. Por el contrario, su actitud anárquica llama a la rebeldía y a la manifestación concreta de la misma. La denuncia social se postula desde una posición contestataria. De esta manera, el rol social del quehacer teatral de Valdez se mantiene aunque ahora desde una perspectiva comercial y no popular. Acerca de este aspecto, Valdez dice de

Zoot-Suit: "El propósito no fue crear un sentimiento antisocial, sino canalizar lo pasado para lograr un cambio social".[31]

De lo afirmado se desprende el mensaje que no se diluye en medio del canto y el baile como se pudiera pensar. El pasado se trae al presente y con esto el contexto del mensaje se amplía al lograrse un doble objetivo: de un lado, hacer notar un hecho histórico; de otro, ver que las condiciones que lo motivaron no han cambiado radicalmente. El destinatario de Zoot-Suit está conformado por un público de una extracción social diferente a aquel de los años de 1960. Esto comprueba la evolución artística y, desde luego, técnica. La seguridad de este enriquecimiento artístico se refleja en la declaración del director del Teatro Campesino con respecto a la película Zoot-Suit: "Creo que la película es para una amplia audiencia, tanto como cualquier otra. El Pachuco, como figura mágica, está en el mismo nivel de 'Star Wars', 'Superman', 'Raiders of the Lost Ark'."[32]

Zoot-Suit es la obra con la que cerramos este estudio. El Teatro Campesino, siempre en San Juan Bautista, sigue su trabajo profesional y comercial. Su última producción es Corridos, de gran éxito en San Francisco y Los Angeles; en pequeñas operetas se dramatiza la historia contada en la canción. Nuevamente encontramos

---

31. Katherine A. Diaz, "Luis Valdez: The Making of Zoot-Suit". Caminos, Vol. 2, No. 5 (September 1981), p. 8.

32. Katherine A. Diaz, p. 8.

la mezcla de teatro y canto, elementos ya presentes en los comienzos del grupo.

CAPITULO SEXTO

CONCLUSIONES

Lo realizado por El Teatro Campesino desde 1965 a 1980 reviste importanica para la historia del teatro Hispano-Chicano en Aztlán. Asistir a las representaciones de La pastorela que El Teatro Campesino realiza para Navidad en San Juan Bautista, California, es asistir al más puro encuentro con las formas teatrales del siglo XVI. Aparte del contenido religioso, característica que marca la presencia hispana en el suroeste, está el ambiente creado por la vieja Misión de San Juan Bautista, lugar donde se llevan a cabo las representaciones.

Hemos visto que el grupo de Valdez, junto con rescatar un legado cultural, sirve de modelo para los muchos grupos de teatro chicano. El compromiso social mostrado será la inspiración y la pauta de cómo funciona un teatro chicano dentro de una cultura dominante.

En nuestra investigación hemos determinado tres etapas del Teatro Campesino. En la primera, denominada Etapa de denuncia social (1965 - 1970), caracterizamos al quehacer del grupo como eminentemente popular y colectivo; popular en el sentido didáctico que se le da al término al entenderlo ligado al acontecer social. En otras palabras, la elaboración de carácter didáctico que se hace de la apropiación desigual de los valores que rigen un determinado sistema social. Tanto los valores económicos como culturales son reelaborados artísticamente con el fin de crear una conciencia social. Esta elaboración es de

tipo conflictivo toda vez que funciona dentro de un esquema social más amplio. Desde esta perspectiva, y en lo que se refiere al compromiso y al despertar social, estamos en presencia del agit-prop.

Como un refuerzo de este carácter popular, El Teatro Campesino se realiza colectivamente de tal manera que la creación teatral es responsabilidad de todos. Este quehacer colectivo va a permanecer en el grupo con algunas excepciones. El otro aspecto comprobado en esta etapa es lo brechtiano que, unido a los aspectos ya señalados, hace que el grupo de Valdez renueve una forma para muchos ya pasada de moda. Dicho aspecto fue aplaudido en el Festival Mundial de Teatro realizado en Nancy, Francia, en septiembre de 1976. En síntesis, esta primera etapa es la que cuenta con el apoyo y admiración de la crítica.

Analizamos cuatro Actos en esta primera etapa: Las dos caras del patroncito, La conquista de México, No saco nada de la escuela y Soldado razo. En cada uno de ellos rastreamos los elementos que le dan un contenido social y, a la vez, los objetivos que perseguían. De otro modo, cada Acto aludía a un problema concreto que era presentado en forma sencilla y didáctica. En la medida que transcurría el tiempo distintos problemas fueron llevados a las tablas aludiéndose de esta manera a los diversos frentes que presenta la realidad. En el caso de los Actos mencionados, se va desde la huelga de los trabajadores agrícolas hasta la guerra de Viet-Nam. La elección de estas obras estuvo motivada a la relativa falta de crítica que existe sobre ellas. Como es sabido, la atención del público y del quehacer crítico

se han detenido en obras como Los vendidos (llevado a la televisión) y Viet-Nam campesino.

Revisamos una segunda etapa, que denominamos Etapa de retorno e identificación (1971 - 1975). En esta delimitación, El Teatro Campesino explora el legado indígena como manera de responder a la pregunta por las raíces étnicas. Desde esta preocupación surgió una pieza dramática denominada Mito y que se caracteriza, como en La gran carpa de los Rasquachis, por una conjugación de valores cristianos e indígenas. Para muchos esta etapa constituye un verdadero alejamiento de los valores políticos y sociales mantenidos en la etapa anterior. El carácter religioso y mítico de este período se muestra en la única obra llevada al texto escrito: Bernabé. En esta pieza teatral el aspecto social queda en un segundo plano para dar paso a la elaboración mítica. Fue desde ésta perspectiva que intentamos una aproximación a la obra.

La tercera y última delimitación la clasificamos como Etapa de comercialización (1975 - 1980). Como quedó establecido, en este período El Teatro Campesino deja de lado el carácter popular que se mantenía con leves matices en la segunda etapa. Sin embargo, la protesta social se mantiene presente en Zoot-Suit y en la idea de Luis Valdez de proyectar a la actualidad lo acontecido en el pasado y así motivar el cambio social.

En toda esta trayectoria artística a través de los textos se ha determinado una ley de estructura que es "fuerzas positivas versus fuerzas negativas". Dicha ley se mantiene en las tres etapas a pesar

de que el contexto social aludido, como es lógico, se va ampliando y con él el mensaje que deja de ser inmediato. Con todo, hemos podido determinar que el acontecer social ha sido siempre incluído en el mundo representacional de Teatro Campesino. Tal vez esta característica se deba a que este grupo teatral se formó con una orientación política y una meta social bien definidos: dar a conocer los valores y derechos de una cultura.

Debido a la continua relación arte-sociedad que rige el trabajo artístico del Teatro Campesino, hemos empleado una metodología ecléctica en nuestro estudio. Este eclecticismo se estructura por la aproximación extrínseca e intrínseca con que se han enfocado a las obras analizadas. En otras palabras, hemos usado categorías del estructuralismo literario y categorías histórico-sociológicas. Estas últimas son, al fin y al cabo, las que impulsan la necesidad de cambio y experimentación de un grupo de teatro. A cada cambio o contradicción social corresponde una modificación en la situación dramática. Existe, por lo tanto, una continua elaboración artística de un proceso cultural y social del cual El Teatro Campesino es parte. Las categorías estructurales han permitido acercarnos al mundo dramatizado contenido en el texto o, como en el caso de Zoot-Suit, en el film. En ambos, de una manera u otra, se cuenta una historia. El avance de este estudio por los carriles señalados comprueba la relación dialéctica del teatro y la sociedad.

El análisis de las obras, especialmente en la segunda y tercera etapas, se vio enfrentado a una carencia de material tan

importante como son los textos mismos. El asistir a determinadas representaciones no soluciona el problema debido a los continuos cambios que sufren las obras representadas. Queda comprobado con esto que El Teatro Campesino, al contrario de otros grupos, ha rechazado la fijación de la obra así como también la permanencia de temas.

Con la existencia y labor del Teatro Campesino se comprueba el orgullo racial y cultural de un pueblo. Paralelamente al teatro, este orgullo se manifiesta en poesía, novela y pintura. Todo este quehacer cultural, o renacimiento mejor dicho, obedece a lo entregado por el Movimiento Chicano, del cual El Teatro Campesino surge como la manifestación más genuina y original.

Finalmente, debemos afirmar que lo delineado en esta investigación no constituye una última palabra acerca del Teatro Campesino de Luis Valdez. El campo queda abierto al pensar en las otras obras no consideradas aquí.

BIBLIOGRAFIA SELECTA

Aguiar e Silva, Víctor Manuel de. Teoría de la literatura. Madrid: Madrid: Editorial Gredos, 1972.

Alvarado Tezozómoc, Fernando. Crónica Mexicáyotl. México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 1975.

Alvarez Constantino, Jesús. El pensamiento mítico de los aztecas. Michoacán: Balsal Editores, 1977.

Arróniz, Othón. Teatro de evangelización en Nueva España. México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 1979.

Bagby, Beth. "El Teatro Campesino: entrevista con Luis Valdez". Conjunto 8 (s.f.): 17-25.

Barrios, Gregg. "Zoot-Suit: The Man, the Myth, still Lives". Tonatzin 2.4 (August 1985): 9-11.

Beck, Julían. "Abajo las barreras; es la historia del Living..." Primer Acto (agosto 1968): 6-23.

Benavente, Fray Toribio de. Memoriales o Libro de las cosas de Nueva España. México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 1971.

Boal, Augusto. Teatro del oprimido, teoría y práctica I. México, D.F.: Editorial Nueva Imagen, 1980.

_____. Técnicas latinoamericanas de teatro popular. México, D.F.: Editorial Nueva Imagen, 1982.

Bravo-Elizondo, Pedro. Teatro hispanoamericano de crítica social. Madrid: Nova-Scholar, 1975.

Brecht, Bertolt. "El pequeño organón". Primer Acto (julio 1967): 9-23.

Broyles, Yolanda Julia. "Brecht: The Intellectual Trap; an Interview with Luis Valdez". Communications from the International Brecht Society 12 (April 1983): 33-44.

Bruce Novoa, Juan. "El Teatro Campesino de Luis Valdez". Texto Crítico 10 (mayo-agosto 1978): 65-75.

Brugger, Ilse M. de. "El teatro antiilusionista, no aristotélico: Bertolt Brecht." Teatro alemán del siglo XX Buenos Aires: Nueva Visión, (1961): 105-21.

Buenaventura, Enrique y El Teatro Experimental de Cali. "Esquema general del método de trabajo colectivo del Teatro Experimental de Cali." Popular Theater for Social Change in Latin America. Los Angeles: U. of California, (1978): 42-66.

Bühler, Karl. Teoría del lenguaje. Madrid: Revista de Occidente, 1967.

Camarillo, Albert. "Chicanos in the American City". Chicano Studies, A Multidisciplinary Approach. New York: Teachers College Press, (1984): 23-29.

Campa, Arthur L. Los Comanches: Folk Drama. New Mexico: U. of New Mexico Press, 1942.

_____. Spanish Religious Folktheatre in the Southwest: Second Cycle. New Mexico: U. of New Mexico Press, 1945.

Caso, Alfonso. El pueblo del Sol. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1953.

Castagnino, Raúl. Semióteca, ideología y teatro hispanoamericano. Buenos Aires: Editorial Nova, 1974.

Cirlot, Juan-Eduardo. Diccionario de símbolos. Barcelona: Editorial Labor, S.A., 1979.

Crawford, J. P. Wickersham. Spanish Drama before Lope de Vega. Westport: Greenwood Press, 1975.

Chavez, John A. "Aztlán, Cíbola and Frontier New Spain". Campo libre. Journal of Chicano Studies 1.2 (Summer 1981): 193-211.

Chimalpaín, Francisco Antón. Relaciones originales de Chalco Amaquemecan. México: Fondo de Cultura Económica, 1965.

Davis, Ron G. y J. Svendsen, L. Valdez, P. Schumann. "Mesa redonda". Primer Acto (agosto 1971): 26-40.

_____. The San Francisco Mime Troupe. Palo Alto, California: Ramparts Press, 1975.

_____, and Betty Diamond. "Zoot-Suit: From the Barrio to Broadway:. Ideologies & Literature 3.15 (Jan.-Mar. 1981): 124-33.

Diaz, Katherine A. "Luis Valdez: The Making of Zoot-Suit". Caminos 2.5 (Sept. 1981): 7-9.

Domenech, Ricardo. "SS. Festival Cero: en busca de un nuevo espacio teatral". Primer Acto (junio 1970): 4-9.

Dort, Bernard. Tendencias del teatro actual. Madrid: Editorial Fundamentos, 1975.

Durán, Fray Diego. Historia de las Indias de Nueva España. México, D.F.: Editora Nacional, 1965.

Elam, Keir. The Semiotics of Theatre and Drama. London and New York: Methuen, 1980.

El grito del norte 2.2 (Jan. 1969): 5-6.

Eliade, Mircea. Lo sagrado y lo profano. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1967.

_____. "Methodological Remarks on the Study of Religious Symbolism". The History of Religions. Chicago: U. of Chicago Press, (1959): 86-107.

_____. The Myth of the Eternal Return. Kingsport, Tennessee, Kingsport Press, Inc., 1954.

Englekirk, John E. "The Passion Play in New Mexico". Western Folklore 25.1 (1966): 17-33.

Espinoza Domínguez, Carlos. "Entrevista con Manuel Galich. Creación colectiva: un teatro necesario y urgente". El teatro latino-americano de creación colectiva. La Habana: Casa de las Américas, (1978):

"First Hispanic-American Show on Broadway: Zoot-Suit". New York Theatre Review (May 1979): 22-23.

Flores, Lauro. "La dualidad del Pachuco". Revista Chicano-Riqueña 6.4 (1978): 51-57.

Frischmann, Donald H. "El Teatro Campesino y su mito Bernabé: un regreso a la Madre Tierra". Aztlán 12.2 (Autumn 1981): 259-70.

Fromm, Erich. Psicoanálisis de la sociedad contemporánea. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1967.

Garcés, Fray Francisco. Diario de exploraciones en Arizona y California en los años de 1775 y 1776. México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 1968.

García Canclini, Néstor. Las culturas populares en el capitalismo. La Habana: Casa de las Américas, 1981.

Garza, Roberto J. Contemporary Chicano Theatre. Indiana: U. of Nortre Dame Press, 1976.

Goldsmith, Barclay. "Brecht and Chicano Theater." Modern Chicano Writers. New Jersey: Prentice-Hall, Inc., (1979): 167-75.

Gramsci, Antonio. Cultura y literatura. Barcelona: Ediciones Península, 1972.

Greimas, A. J. "Elementos para una teoría de la interpretación del relato mítico". Análisis estructural del relato. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo, (1974): 45-86.

Gutiérrez, Andrés. "Luis Valdez & El Teatro Campesino: A Biography and a History". Compiled from Teatro Campesino Archives. Sept. 6, 1983.

Hernández, Carmen Cecilia. Fenomenología histórica de las religiones. México, D.F.: Editorial Jus, S.A., 1975.

Horcasitas, Fernando. El teatro náhuatl, épocas novohispana y moderna. México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 1974.

Hormigón, Juan Antonio. Teatro, realismo y cultura de masas. Madrid: EDICUSA, 1974.

Huerta, Jorge. "Chicano Teatro: A Background". Aztlán 2.2 (1972): 63-71.

_____. Chicano Theater Themes and Forms. Michigan: Bilingual Press, 1982.

Jakobson, Roman. "Lingüística y poética". El lenguaje y los problemas del conocimiento. Buenos Aires: Rodolfo Alonso, Editor, (1971): 9-47.

James, E. O. Origins of Sacrifice. Port Washington, New York: Kennikat Press, 1971.

Jones, Willis Knapp. Behind Spanish American Footlights. Austin: U. of Texas Press, 1966.

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

_____. "El teatro profesional hispánico: orígenes en el suroeste". La palabra 2.1 (Primavera 1980): 16-24.

_____. "The Flourishing of Hispanic Theatre in the Southwest". Latin American Theatre Review 16.1 (Fall 1983): 29-40.

Kayser, Wolfgang. Interpretación y análisis de la obra literaria. Madrid: Editorial Gredos, 1961.

Kohler, Eugene. Antología de la literatura española. París: Libraire C. Klicksieck, 1957.

Lafora, Nicolás de. Relación del viaje que hizo a los Presidios internos situados en la frontera de la América Septentrional. México, D.F.: Editora Pedro Robredo, 1939.

Leal, Luis. "In Search of Aztlán". Denver Quarterly 16.16 (Fall 1981): 16-22.

Lévi-Strauss, Claude. Antropología estructural. Buenos Aires: Editorial Universitaria, 1972.

López Chuhurra, Osvaldo. "Teatro y hombre en la Comedia del Arte". Primer Acto (agosto 1961): 6-17.

López Mozo, Jerónimo. "No fue posible el Paradise Now". Primer Acto (agosto 1968): 63-65.

Macgregor-Villarreal, Mary. "Celebrating Las Posadas in Los Angeles." Western Folklore 39.2 (1984): 71-104.

Márceles Daconte, Eduardo. "El método de creación colectiva en el teatro colombiano". Latin American Theatre Review 11.1 (Fall 1977): 91-97.

María y Campos, Armando de. El teatro de género chico en la Revolución Mexicana. México: Talleres gráficos de la Nación, 1956.

Mariátequi, José Carlos. Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana. Lima: Editora Amauta, 1959.

Massuh, Víctor. El rito y lo sagrado. Buenos Aires: Editorial Columba, 1965.

Mazón, Mauricio. The Zoot-Suit Riots: The Psychology of Symbolic Annihilation. Austin: U. of Texas Press, 1984.

McWilliams, Carey. Al norte de México. México: Siglo Veintiuno Editores, 1979.

Meier, Matt S., and Feliciano Rivera. Dictionary of Mexican American History. Westport: Greenwood Press, 1981.

_____, y Feliciano Rivera. Los chicanos, una historia de los méxico-americanos. México, D.F.: Editorial Diana, 1979.

Metz, Christian. "El decir y lo dicho en el cine: ¿hacia la decadencia de un cierto verosímil?" Lo verosímil. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo, (1974): 17-30.

Monleón, José. "Sobre teatro colectivo". Primer Acto (octubre 1973): 15-19.

Moreno Soto, Armando. Los Aguiluchos, movimiento popular y estudiantil de 1967 en Sonora. Hermosillo: U. de Sonora, 1984.

Morfi, Fray Juan Augustín de. Diario y derrotero 1777-1781. Monterrey: Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores, 1967.

Morton, Carlos. "La Serpiente Sheds Its Skin--The Teatro Campesino". The Drama Review 18.4 (1974): 71-76.

Nentvig, Juan. Rudo ensayo: A Description of Sonora and Arizona in 1764. Tucson: U. of Arizona Press, 1980.

"New Grapes". Newsweek 31 July 1967: 79.

Nieto, Eva Margarita. "A Return to the Labyrinth: An Interview with Octavio Paz". Encuentro 9.1 (Fall Quarter 1984): 307.

Nigro, Kirsten. "La noche de los asesinos: Playscript and Stage Enactment". Latin American Theatre Review 11.1 (Fall 1977): 45-57.

Orono-Córdova, Roberta. "Zoot-Suit and the Pachuco Phenomenon: An Interview with Luis Valdez". Revista Chicano-Riqueña 11.1 (Spring 1983): 95-111.

Partida, Armando. "La opereta, el vodevil y el teatro de revista". La Cabra 2 (noviembre 1978): 1-2.

Paz, Octavio. "El Pachuco y otros extremos". El laberinto de la soledad. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, (1982): 9-25.

_____. Puertas al campo. Barcelona: Editora Seix Barral, 1972.

Pearce, T. M. "The New Mexican Shepherds Play". Western Folklore 15 (1956): 77-88.

Reyes, Alfonso. Los autos sacramentales en España y América. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1945.

Rivero, Eliana. "Hacia una historia integral de la literatura latinoamericana: reflexión e implementación". Manuscrito. Tucson: U. of Arizona, 1978.

Ruiz, Raúl. "Teatro Campesino: A Critical Analysis". La Raza: News and Political Thought of the Chicano Struggle 2 (Feb. 1974): 12-14.

Salvat, Ricardo. El teatro de los años '70. Barcelona: Ediciones Península, 1974.

Sánchez Vázquez, Adolfo. Las ideas estéticas de Marx. México, D.F.: Ediciones ERA, 1977.

Shank, Theodore. "A Return to the Mayan and Aztec Roots". The Drama Review 18.4 (1974): 56-70.

Tennant, P. F. D. "Ibsen as a Stage Craftsman". Ibsen: a Collection of Critical Essays. New Jersey: Prentice-Hall, Inc., (1965): 29-40.

Thompson, Stith. Motif-Index of Folk Literature VI. Bloomington: Indiana University Press, 1958.

Todorov, Tzvetan. "Las categorías del relato literario". Análisis estructural del relato. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo, (1974): 155-92.

_____. "Introducción". Lo verosímil. Buenos Aires: Ecitorial Tiempo Contemporáneo, (1974): 11-15.

_____. ¿Qué es el estructuralismo? Poética. Buenos Aires: Editorial Losada, 1975.

Tordera Sáez, Antonio. "Teoría y técnica del análisis teatral". Elementos para una semiología del texto artístico. Madrid: Ediciones Cátedra, (1978): 157-99.

Tutino, Severio. "Notas sobre las recientes luchas en Europa". Casa de las Américas Año IX, Núm. 50, septiembre-octobre (1968): 120-35.

Urrutia, Jorge. "De la posible imposibilidad de la crítica teatral y de la reivindicación del texto literario". Semiología del teatro. Barcelona: Editorial Planeta, (1975): 269-91.

Valdez, Luis. Actos. San Juan Bautista: Menyah Productions, 1978.

_____. Entrevista personal inédita concedida a Arturo C. Flores. San Juan Bautista: 20 marzo 1984.

_____. "Notes on Chicano Theatre". Chicano Theatre 1 (Spring 1973): 7.

_____. "Once Again, Meet the Zoot-Suiters". Los Angeles Times, 13 August 1978: 5.3.

_____. "Pájaros y Serpientes, a Conversation with Peter Brook". Chicano Theatre 3 (primavera 1974): 36-44.

Vázquez Pérez, Eduardo. "El teatro de creación colectiva en América Latina". El teatro latinoamericano de creación colectiva. La Habana: Casa de las Américas, (1978):

Vila Selma, José. La mentalidad maya. Madrid: Editora Nacional, 1981.

Villegas, Juan. Interpretación y análisis del texto dramático. Ottawa: Girol Books, 1982.

Wardropper, Bruce W. Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro. Madrid: Anaya, 1967.

Wekwerth, Manfred. "El teatro de Brecht: búsquedas, opiniones, problemas". Brecht y el realismo dialéctico. Madrid: Talleres Gráficos Montaña, (1975): 101-44.

Willet, John, ed. Brecht on Theater. New York: Hill and Wang, 1964.

Yarbro-Bejarano, Ivonne. "From acto to mito: A Critical Appraisal of the Teatro Campesino". Modern Chicano Writers. New Jersey: Prentice-Hall, Inc., (1979): 178-85.

_____, y Tomás Ybarra-Frausto. "Un análisis crítico de Zoot-Suit de Luis Valdez". Conjunto 42 (oct.-dic. 1979): 80-88.

Ybarra-Frausto, Tomás. "The Chicano Movement and the Emergence of a Chicano Poetic Consciousness". New Directions in Chicano Poetic Consciousness". Santa Barbara: U. of California, (1984): 81-109.

"Zoot-Suit Riots". Life 21 June 1943: 31.