



DETLI

Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales
Dirigido por Miguel Ángel Garrido Gallardo
ISBN 978-950-585-116-4



UNION
ACADEMIQUE
INTERNATIONALE

Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales



CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS

Madrid, 2015

teatro campesino

Nombre de la agrupación teatral de creación colectiva dirigida por Luis Valdés que desarrolla un teatro de acción política y social en apoyo didáctico y propagandístico a la actividad sindical de la comunidad chicana en la década de 1960.

Desde la comicidad corporal del teatro de *carpa*, elabora el Acto, acción dramática de improvisación directa y de implicación proxémica con el público, objeto y sujeto actante de la representación. Durante la década de los 70 la denominada estética *Rasquachi* evoluciona a la investigación de la identidad étnica y cultural chicana por el estudio ritual de la mitología maya y desarrolla la teoría y prácticas performativas del llamado *Teatro de la Esfera* para el entrenamiento del actor, hasta la profesionalización y comercialización de sus últimos montajes en la década del 80.

El Teatro Campesino es un movimiento teatral que nace del contexto social de la comunidad chicana estadounidense urgida de la necesidad de defender su condición civil en Estados Unidos y sus derechos laborales, así como de definir la identidad cultural de la llamada nación de “Aztlán”. Es éste el espacio simbólico con el que la comunidad emigrante de origen mexicano del suroeste de Estados Unidos, identifica su genealogía étnica y cultural. Geografía figurada de la conciencia colectiva e histórica del pueblo chicano, “Aztlán” expresa su deuda mítica con el universo azteca y programa su acción política en la conferencia de Denver de marzo de 1969 (Luis Leal, 1981). El legado de este imaginario tiene para el Teatro Campesino un archivo privilegiado en los recursos dramáticos del *Rabinal-Achí*, drama ritual precolombino texto matriz del la llamada etapa mítica en la creación del colectivo.

El Teatro Campesino se funda en 1965 como teatro social con una pragmática de la representación al servicio del movimiento sindical de los trabajadores chicanos de California, liderado por César Chávez. El teatro es vínculo de unión, educación y gestión para una comunidad amenazada por condiciones de vida infrahumanas, sin reconocimiento salarial, empleo infantil y una esperanza de vida diezmada por enfermedades terminales y mutilaciones congénitas, sufridas por los trabajadores expuestos a la toxicidad de los pesticidas empleados en los viñedos californianos. En la convulsión asamblearia de marzo del 65, Luis Valdez, director artístico del grupo, apoyará la organización de la huelga de Delano, utilizando el arte teatral para la organización y toma de conciencia social de los trabajadores. Valdez conocía desde niño las luchas del campesinado y aporta a su experiencia la formación universitaria adquirida en dramaturgia y su entrenamiento con el *San Francisco Mime Troup*, expertos en teatro de calle radical. De este aprendizaje actoral y de la inspiración de *Bread and Puppet*, extrae su sentido lúdico y la construcción de personaje inspirada en la Commedia dell'arte. Expertos en el teatro al aire libre, el *Mime* entrena a Valdés como actor de la acción física, la improvisación farsesca y el uso de máscaras. “Huelguistas” y “Esquiroles” se convierten en los primeros tipos confrontados en improvisadas escenas donde los campesinos conceptualizan en acción dramática el presente inmediato.

Este primer esquema de hecho dramático, con un guión dinámico de improvisación directa donde los campesinos actúan en representación emblemática de su situación social a través de la comedia popular, caracteriza la primera expresión teatral del grupo. Como teatro chicano, el Acto añade un componente de agresión violenta a la lengua, como marca distintiva de la represión cultural a la comunidad chicana e introduce el

bilingüismo en su profundización de las contradicciones existentes en su estructura socioeconómica.

Valdez denomina *Actos* a esta forma dramática hambrienta de realidad, comprometida en la actuación del propio campesinado en la resolución de sus conflictos. En el prefacio a las piezas publicadas en el año 71, el director define las líneas de creación del *Acto*, destinado a inspirar la acción social del público, iluminar puntos específicos de los problemas sociales, satirizar la oposición, mostrar y provocar soluciones, y expresar el sentimiento del campesinado. El gusto por los arquetiposextraídos de su contexto real para involucrarlos en el proceso dramático por los propios protagonistas de la situación, mostraba a través de estos antihéroes el deseo de encontrar una unidad e identidad cultural en su estado social. Esta característica hacía del acto una forma peculiar de la comunidad chicana, hermanada con la herencia brechtiana y el *agitprop* europeo de los años 1920 y 1930 europeos y se emparenta con la posterior dialéctica del teatro popular como cultura subalterna de Augusto Boal, donde “el espectáculo se presenta según la perspectiva transformadora del pueblo, quien es, al mismo tiempo su destinatario” (Flores, 1990, pp. 33-35).

Los primeros actos son didácticos y propagandísticos con la intención de incorporar a los trabajadores al sindicato (*Quinta temporada*, 1966), pero evolucionan a lo largo de esta primera etapa (1965-70) en elementos parateatrales y técnicos que amplían progresivamente los elementos ideológicos del material teatralizado. La separación del sindicato en 1967, amplía la temática del mundo chicano con la denuncia de la negación de la herencia cultural en *Los vendidos*, el fracaso del sistema educativo discriminatorio y el fenómeno de la asimilación en *No saco nada de la*

escuela (1969) y la sátira revolucionaria del Movimiento Chicano en *The militants*.

En su forma experimental el acto incorpora la tradición colonial del *auto sacramental* familiarizándose con el estilo alegórico al convocar a personajes cotidianos (contratistas y trabajadores) y figuras alegóricas (las estaciones, la Muerte) que cruzan un escenario de acciones simultáneas. Los dramas religiosos españoles de la colonización son prácticas afines, en tanto que lenguaje dramático, a la memoria de Aztlán, pues se imbrican con la herencia espiritual y teatral chicana del drama ritual de danza maya-quiché que tiene en el Rabinal Achí su única muestra superviviente (Huerta, 1988, p. 326).

En *La conquista de México* el colectivo introduce en su técnica la figura de un personaje que se distancia como narrador y verifica el punto de vista ético sobre el acontecimiento. En esta incursión cómica a la historia se evidencia la “Piedra”, organización axial en el destino cultural de un pueblo y la dicotomía explícita en el diálogo final, abre la línea dramaturgica sobre la identidad étnica de la segunda etapa del colectivo:

Cuahtémoc: 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 estos hombres blancos eran dioses poderosos y porque nunca nos pusimos abusados. ¡Ojalá que todavía no sea así!
¿Verdad sol?

Piedra: ¡Simón! Organícense Raza. (Valdez, 1971, p. 65).

Esta figura narrativa que ordena metateatralmente la competencia estructural de los sucesos, con una acción paralela y parcial, se perfecciona en la pieza antimilitarista *Soldado raso*, donde el conocimiento se totaliza

al asumir el personaje la alegoría de la Muerte, que con sarcástica omniscencia ordena la secuencias del destino trágico del joven chicano, atrapado entre el deber familiar y la prisión política del gobierno estadounidense. La tensión emocional recurrente, más allá de las recomendaciones brechtianas, es un elemento innovador respecto a la concepción dramática de los *Actos* anteriores al 71.

La *carpa* es la forma escenográfica que va a dar continuidad estilística al puente entre tradición histórica y cultura popular en el movimiento escénico y la escuela de interpretación del Teatro Campesino. Escenario ambulante, deudor de la plataforma circense y el teatro de variedades, la carpa mexicana de los años 30 acogía un teatro burlesco con episodios y fenómenos grotescos de la vida cotidiana en una estructura ecléctica de música y danza de acrobacia cómica. Hábito escénico de la clase trabajadora en los 50 y década de los 60 constituye la herencia performativa más directa del teatro popular mexicano en el Teatro Campesino. Destacan en el repertorio del colectivo las piezas de *La gran carpa de los Rasquachis* (1973) y la *Carpa Cantinflasca* como representativas de la denominada “estética Rasquachi”, donde el actor Felipe Cantú encarnó al maestro de la comicidad dialógica y coloquial mexicana a través del personaje arquetípico de Don Sotaco. Don Sotaco, estaba inspirado en modelos de actuación como el de Mario Moreno Cantinflas o el Chavo del Ocho, basados en la oralidad y la memoria corporal del actor.

Desde el punto de vista sociocrítico, *rasquachi* es reflejo del *pelao*, cándido personaje victimado por el entorno social que lo humilla constantemente pero que determinado a sobrevivir, construye una defensa discursiva en su capacidad para la ocurrencia irónica de un coloquialismo de la acción física, decodificando el habla escénica en una articulación

corporal de imaginación visual y rítmica continuamente improvisada e irreverente. Yolanda Broyles (1988, p.24) relaciona, a través de Portilla, esta función expresiva del cuerpo, con la fenomenología del *relajo*, mímica devastadora de toda seriedad, que facilita una liberación colectiva a través de las actitudes de la cultura popular de la risa y opera en el Teatro Campesino como renovación de conducta y requerimiento negativo al sistema de valores establecido. La inversión de la autoridad a través de la hilaridad, revierte las relaciones proxémicas de poder y violencia y regenera la verdad no oficial en *La conquista de México*, *Las dos caras del patroncito* y *Viet-nam campesino*, donde la amenaza se convierte siempre en divertimento. La calavera y el diablo son caracteres de los ciclos de nacimiento, cópula y muerte que suponen festivas afirmaciones del juego de la vida. La víctima y el héroe son el mismo extremo tragicómico de incidentes desencadenantes y las tramas argumentan permanentes inversiones, preestablecen la intervención del público y sugieren aperturas temporales a la posibilidad de liberación del orden. La fisicalidad de esta práctica llevará a piezas en los años 80 como *Fin del mundo* de absoluta primacía de la acción y la imagen visual, donde Valdez declara la imposibilidad de convertir la dramaturgia en una lectura textual legítima del espectáculo.

La estética *rasquachi* incorpora el género del corrido donde la narración musical y el héroe de las baladas alcanzan dimensiones épicas. De la bufonada del *acto* pasamos a la reverencia del *mito* y Jesús Pelado Rasquachi deviene en héroe crístico (que regresa de la muerte como Quetzalcóatl de mano de la Virgen de Guadalupe), procesión de un desventurado que sufre la degradación del paso de la frontera. La solución es el retorno a la sabiduría maya: “In Lak Ech: tú eres mi otro yo”, conciencia en la que toda conducta retorna a uno mismo de forma

teatro campesino

especular. Valdés escribe el poema “Pensamiento Serpentino” (1973) a manera de poética que abre la etapa mítica del Teatro Campesino: “Teatro, / eres el mundo, /y las paredes de los / buildings más grandes / son nothing más que escenario” (Huerta, 1988, p. 324).

Entre el 70 y el 75, Valdez lidera un teatro neomaya que interioriza la búsqueda de raíces de la identidad étnica de la comunidad chicana. El acto se urbaniza y sigue siendo teatro político para el cambio social, pero ahora explora el mito como género de construcción de realidad. Según Valdés (1971,5), el acto es el chicano visto a los ojos del hombre, mientras que el mito es el chicano visto a los ojos de Dios. *Rabinal Achí* es el héroe trágico guerrillero que rechaza la muerte pasiva por la identificación con el sacrificio divino. Un cambio de lo político-social a lo cósmico-religioso (Flores, 1990,52) que se convierte en compromiso vital y profesional del estudio de la filosofía maya, como revolución interior capaz de sacar lo chicano de un sector minoritario a una propuesta universal. La coalición nacional de grupos de teatro chicano TENAZ (el teatro nacional de Atzlán), liderada por el Teatro Campesino, convoca en el Quinto Festival de Teatros Chicanos (Ciudad de México, junio de 1974) un encuentro latinoamericano de teatro para el intercambio experimental, técnico e informativo. Junto al Teatro Experimental de Cádiz y la Candelaria de Colombia o el Teatro Universitario de Maracaibo, el Teatro Campesino presenta su adaptación del *Popol-Vuh* cuyo contenido religioso e idealista choca con las críticas marxistas y las distintas objeciones de un enfoque espiritual para un teatro político.

El Teatro Campesino se refina artísticamente y rebaja su índice de protesta aunque buscando en la evolución también la continuidad de estética y estilo. En palabras del Vadez (1971, p.5), el *mito* es una forma dramática más mística frente a la unidad de trabajo del acto, pero ambas

formas son de hecho “cuates that complement and balance each other as day goes into night, el sol la sombra, la vida la muerte, el pájaro la serpiente”. En el rechazo del proscenio “gavacho” de la tradición cultural europea, Luis Valdez escribe como pleno dramaturgo *Bernabé* (1970), único *mito* publicado, que cuenta la historia del loco del pueblo, el Hombre Natural que quiere “casarse con la Tierra”. En la ceremonia nupcial, invadida de nuevo por figuras alegóricas, el padre Sol y su hermano Luna, en la estética rasquachi, visten de caballeros de los años cuarenta fumando marihuana. El Sol exigirá el sacrificio del corazón de Bernabé para el renacimiento de la Tierra, prostituida por los hombres y la pieza salta de la escena cotidiana a la trascendencia discursiva del mito, como renovación artística de la representación. En *Dark Root of Scream* la estructura dramática enlaza la tradición indígena con el duelo político y social de la guerra de Vietnam en el velatorio de Quetzalcóatl, soldado chicano muerto como redentor de conciencia de una guerra sin sentido.

Siguiendo este interés por la indagación épica del mito, el Teatro Campesino desarrolla entre los años 1970 a 1980 una metodología performativa de corte holístico, denominada *Teatro de la Esfera* (Broyles, 1994, pp.80-113). Teoría y práctica de la acción comunicativa, basada en la enseñanza nativa americana de las culturas indígenas maya y azteca como práctica escénica y compromiso existencial, el método explora la manifestación de una energía performativa original y desconolizada de la tradición europea grecolatina y anglosajona, enmarcando un paradigma autóctono de creación y representación ritual. Es una práctica contracultural ajena a la categoría textual occidental, que sostiene la resistencia de la memoria humanista como un cuerpo sincrético histórico y heterogéneo. Supone una práctica reactiva a la industria cultural dominante y sus relaciones hegemónicas de poder y autoridad. Propone una alternativa

cualitativa de relación con el Otro, basada en el descubrimiento de la identidad étnica primordial en un proceso de transformación física, intelectual, emocional y espiritual de la noción chicana de realidad, capaz de entregar su mensaje cultural ancestral al mundo. En palabras de Valdez (1972) es un programa de educación propia y entrenamiento que busca revelar en el proceso material social y cultural del campo y el barrio, el rostro indio tras la máscara blanca deshumanizada. El “Actor esférico” emerge de una pedagogía del oprimido para llegar a alcanzar a través de los llamados “Veinte Pasos” del calendario sagrado maya, la integración de una capacidad creativa armónica de dimensión universal que implica la geometría de cuerpo, corazón, mente y alma. El entrenamiento psicofísico, produce una progresión en el desarrollo sincrónico del instrumento actoral y su capacidad orgánica de respirar y materializar en la escena una energía performativa que lo une metafísicamente con las fuerzas creativas del cosmos y que, desde la praxis social, se manifiesta como dialéctica contradictoria de la realidad. La práctica meditativa y ritual proporciona al *actor esférico* un suplemento de movimiento y ritmo flexible y libre que le permite identificar y movilizar el infinito potencial de la estructura colectiva de la representación, verdadera entrada en materia de la conciencia emocional del espectáculo. El método interactivo supone una función pedagógica del poder de la acción cíclica (del actor esférico a la esfera pública), de realización del ser a través del balance de la experiencia comunitaria escénica, del mundo natural y de la institución política, económica y social de los participantes. Genera a su vez un nivel de repuesta física, emocional, intelectual y espiritual del público como sujeto activo y consciente de su representación, fundamental en la adquisición y futuro de la identidad chicana.

Pastorela (1971), *Cuatro apariciones*, *La gran carpa de la familia Rasquachi* (1973), *El Baile de los Gigantes* (1974, Quinto Festival, México) y *El fin del mundo* (1974-75) son escenificaciones basadas en el trabajo de los Veinte Pasos que hace del *mito* como género dramático, una vía de interpretación de la realidad. Son producto de la reacción del grupo+ a la jornada sangrienta del *Moratorio Chicano* en la ciudad de los Angeles en 1970 durante la protesta masiva contra la guerra de Vietnam. Al combate social se responde con el renacimiento místico del poder humanizador de las artes americanas y el pensamiento unitivo de los mayas. El Teatro Campesino se traslada a finales de 1971 a San Juan Bautista donde Valdez convierte en teatro una nave de embalaje en 1980. En San Juan el Teatro Campesino desarrolla talleres de formación para otras compañías de oficio investigando el “estilo corrido” de la tradición popular mexicana. *Los corridos* se convertirá en el 1983 en un espectáculo exportado a teatros de gran aforo en San Francisco y dará lugar a una etapa de coproducción junto al Centro Teatral de los Ángeles con *I don't have to show you no stinking badges!*, sátira del estereotipo hispánico en Hollywood. El corrido, combinando elementos estilísticos del acto y el mito, se convierte como forma narrativa musical y folclórica, en expresión fundamental de la última etapa del Teatro Campesino, para dar continuidad a su afiliación a las fuentes del teatro popular.

Si la orientación filosófico-religiosa de la etapa mítica provoca las críticas más destacadas de Augusto Boal y Raúl Ruiz, el cuestionamiento a la dirección del grupo se reaviva, con el final de la época del teatro comunitario y el comienzo del período más profesional de la compañía, al entrar en el mercado comercial con la producción de *Zoot Suit*, auspiciada por una beca de la Fundación Rockefeller. El título de la pieza alude al atuendo *pachuco* (tejido para el alter ego mítico), utilizado por la juventud

chicana de la década de 1940 y el argumento de la obra expone la represión política social y la supresión de derechos civiles de la comunidad chicana, a raíz de un caso judicial histórico sobre rivalidad de bandas armadas. Estrenada en los Ángeles en abril del 1978, produce una movilización social sin precedentes, manteniéndose once meses en cartelera. En la costa Este, sin embargo, su estreno en Broadway supuso una lectura antinómica del propósito técnico y artístico de Valdez, acusado de traicionar el nacionalismo cultural militante de los 70 con la asimilación económica, cuando el director está enfocado ahora en el impacto latinoamericano en la identidad norteamericana (Flores, 1986, p.45). El fundador del Teatro Campesino se convertirá en el primer chicano guionista y director de una película para los Estudios Universal basada en esta espectacular obra. En 1987 culmina su incursión en el lenguaje cinematográfico y protagoniza el éxito millonario y el reconocimiento internacional del cine chicano con *La Bamba*.

El legado del Teatro Campesino, junto a las concepciones teatrales de Augusto Boal y Enrique Buenaventura, es recogido por la trayectoria de colectivos estables que destacan a partir de 1979 en el suroeste de Estados Unidos: El Teatro de la Esperanza, La Compañía de Teatro de Albuquerque, Los Actores de San Antonio (Texas), El Centro Su Teatro (Denver 1972-1989), los californianos Teatro de la Visión (1986) y The Latino Theatre Company (Los Angeles) y ChUSMA, la versión más contemporánea del primer Teatro Campesino, líder del Movimiento Teatral Chicano, como su manifestación cultural más genuina. El Teatro Campesino demostró ser un grupo de innovación continua en la técnica teatral y el repertorio temático que elaboró durante casi tres décadas desde su fundación, exploró la relación arte y sociedad al servicio de la identidad cultural de la comunidad chicana a través del teatro. Nacido del activismo

político, esta forma de teatro comunitario, profundiza en los conflictos autodestructivos de la identidad chicana hasta las raíces poéticas y retóricas del teatro épico y ritual indígena. Como colectivo de investigación de la teatralidad, desarrolló formas complejas de la práctica y la teoría performativa para el entrenamiento actoral que lo situaron en la vanguardia experimental de finales del siglo XX, por su valiosa aportación a la reconstrucción cultural de las dinámicas colectivas.

BIBLIOGRAFÍA

Boal, Augusto, *Técnicas latinoamericanas del teatro popular*, México, D.F., Editorial Nueva Imagen, 1982; Broyles-González, Yolanda, *El teatro campesino: Theater in the Chicano Movement*, Austin, University of Texas Press, 1994; Broyles-González, Yolanda, “Reconstructing collective dynamics. El Teatro Campesino from a Twenty-First Century Perspective” en Harding, James H. and Rosenthal, Cindy ed., *Restaging the Sixties: Radical Theaters and their legacies*, The University of Michigan Press, 2006, págs. 219-238; Flores, Arturo C., “El Teatro Campesino: conversación con Luis Valdez”, *Plural* (abril 1986), pp. 44-49; Flores, Arturo C., *El teatro campesino de Luis Valdez (1965-1980)*, Madrid, Editorial Pliegos, 1990; Gutiérrez, Andrés, “Luis Valdez & El Teatro Campesino”: A Biography and a History”, Compiled from Teatro Campesino Archives, Sep.6, 1983. Huerta, Jorge, *Chicano Theatre: Themes and Forms*, Michigan, Bilingual Press, 1982; Huerta, Jorge, “El teatro chicano contemporáneo: redefinir la revolución”, en *Escenario de dos mundos. Inventario teatral de Iberoamérica*, vol.2, Madrid, Centro de Documentación Teatral, págs. 324-332; Huerta, Jorge, *Chicano Drama: Performance, Society and Myth*, New York, Cambridge University Press, 2000; Huerta, Jorge, “The Legacy of El Teatro Campesino” en Harding,

teatro campesino

James H. and Rosenthal, Cindy ed., *Restaging the Sixties: Radical Theaters and their legacies*, The University of Michigan Press, 2006, págs. 239-261;
Ruiz, Raúl, “Teatro Campesino: A Critical Analysis” en *La Raza: News and Political Thought of the Chicano Stuggle*, 2 (Feb. 1974) , pp. 12-14;
Valdez, Luis y El Teatro Campesino, *Actos*, San Juan Bautista, Menyah Productions, 1978; Valdez, Luis, *Luis Valdez 'Ealry Works: Actos, Bernabé and Pensamiento Serpentin*, Houston, Arte Publico Press, 1990;
Valdez, Luis, *Zoot Suit and Other Plays*, Arte Publico Press, 1992.

Nieves MARTÍNEZ de OLCOZ SÁNCHEZ.

Universidad Complutense de Madrid

Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales