



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES ACATLÁN

EL PROYECTO DEL TEATRO POLÍTICO  
EN EL ÁMBITO HISPÁNICO: EL EXTENSIONISTA DE FELIPE  
SANTANDER Y ZOOT SUIT DE LUIS VALDEZ

Tesis

que para obtener el título de  
Licenciado en Lengua y Literatura Hispánicas

Presenta  
Oscar Ulises Valdés Martínez

Asesora: María Gabriela Martín López

Santa Cruz Acatlán, Estado de México  
octubre de 2019



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

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

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



*A Pepe y Nora*

*A Omar Raúl, cuyo ejemplo y memoria me inspiran*

*A Beatriz, Rubén, Ezequiel, Eduardo y Fany*

*A todos los que fueron al teatro conmigo durante estos años*

## ÍNDICE

Introducción	9
Capítulo I. El teatro político contemporáneo: un nuevo paradigma de Brecht a Latinoamérica	17
1. Hacia una conceptualización del teatro político	17
2. El teatro dialéctico de Bertolt Brecht	36
2.1. Características ideológicas: del didactismo a la dialéctica	37
2.2. Características estéticas del distanciamiento brechtiano	48
3. El teatro político en México y Latinoamérica	64
3.1. La impronta popular en el teatro latinoamericano	65
3.2. El teatro campesino en México y Estados Unidos	83
3.3. El teatro como necesidad: la historia común de Santander y Valdez	95
Capítulo II. Una lectura semiótica del teatro político contemporáneo	105
1. Ejes teóricos fundamentales de semiótica teatral	107
2. Metateatralidad y proyección política: del texto al espectador	130

Capítulo III. De la fábula al espectáculo: la mirada campesina en la proyección política de <i>Zoot Suit</i> y <i>El extensionista</i>	141
1. “Les vamos a dejar caer un <i>play</i> ”: introitos y prólogos frente al telón	144
2. La tramoya detrás del espectáculo: la farsa de la justicia y la participación	177
3. La tragedia termina pero nuestro “drama” continúa: sacrificios y desenlaces abiertos	217
Conclusiones	259
Referencias	267

## INTRODUCCIÓN<sup>1</sup>

Durante 2018 y 2019 atendí la cartelera teatral en la Ciudad de México. Sin buscarlo, la mayoría de las obras a las que asistí tenían una proyección política evidente: reflexionaban sobre problemas sociales del país y pretendían despertar en los espectadores una suerte de conciencia política. Por supuesto, en la capital mexicana convive una gran diversidad de expresiones teatrales, pero es innegable que gran parte de este abanico posiciona el teatro como tribuna de denuncia, como medio de convivencia social o como urgente catarsis de heridas individuales y colectivas. ¿A qué se debe que esta característica esté tan extendida en el teatro mexicano actual?

Algunos autores han encontrado la explicación en el hecho de que otros medios de comunicación, como la televisión y el cine (en la actualidad podría sumarse el internet) son los que han absorbido la función de distracción y entretenimiento, antes vinculada al teatro, pero llevándola a un nivel masivo<sup>2</sup> (Mesalles y Trancón 31). Hoy, que los medios masivos

---

<sup>1</sup> Este trabajo se hizo posible en parte gracias a la beca que recibí de la DGAPA-UNAM, por medio del proyecto PAPIME PE400117 ("Géneros, textos, medios. Sus fronteras"), así como al Programa de titulación para egresados de la UNAM a través de estancia académica en la Università degli Studi di Verona de marzo a junio de 2019.

<sup>2</sup> Los autores consideran a estos medios más eficaces y rentables que el teatro para la reproducción de ideología, por lo que han hecho propios los códigos que antes

han explotado dicha función, el teatro ha podido, desde su espacio marginal, concentrarse en otra, quizá más noble. Que el teatro hiciera suya esta función de herramienta política no es casual, más allá de la intrínseca calidad política que tiene desde su origen clásico. El teatro permite una interacción directa entre los participantes, hay algo en esta expresión que parece tener un efecto trascendental en quienes lo atienden y crean; además, sus medios y recursos, por lo menos los más esenciales, están al alcance de todos. El ejemplo de Erwin Piscator y Bertolt Brecht que, a principios del siglo pasado en Europa, habían visto en el teatro la mejor forma de crear comunidad "desde abajo", parece resistir aún en la cartelera. En México, la revolución teatral europea significó una revisión fresca de la propia expresión artística. Tuvo gran importancia durante la segunda mitad del siglo XX y todavía hoy hace eco.

El contexto político en nuestro continente, en particular durante los años sesenta y setenta, fue un campo fértil para el desarrollo de una expresión teatral que se centró en el reconocimiento de voces y grupos históricamente ignorados y la búsqueda de una identidad latinoamericana. En este marco surgió, de un lado y otro del río Bravo, el *teatro campesino*: categoría que se ubica como un cruce entre la tradición popular y la propuesta vanguardista de Brecht y en la que se inscriben las dos obras que decidí estudiar en esta tesis.

*El extensionista* (1978) de Felipe Santander y *Zoot Suit* (1979) de Luis Valdez son textos paradigmáticos de este periodo. Los autores, sin dejar

---

explotaba con estos fines el teatro burgués: naturalismo, primacía del sentido, ausencia de contradicciones e identificación con el héroe (Mesalles y Trancón 31).



## INTRODUCCIÓN

de ver el teatro como una herramienta de cambio social (aspecto de influencia marxista), también se ocuparon por la creación de una estética propia, que fuera respaldada en la propia tradición cultural latinoamericana. Considero que debe revalorarse la importancia cultural de estas obras, así como lo novedoso de su propuesta dramática, por lo que el análisis comparado que haré me permitirá dar luz sobre las virtudes de cada texto. El procedimiento de conjuntar en la misma jerarquía elementos populares latinoamericanos y principios vanguardistas europeos, tiene resultados excepcionales, como podrá comprobarse a lo largo de la tesis. Ambas obras pertenecen a una época de intensa actividad y experimentación teatral, que sumó elementos para dotar a las comunidades de cualquier clase social con la maquinaria teatral como medio de comunicación y convivencia.

*El extensionista* es una obra multipremiada y puesta en escena incontables veces en muchos Estados del país<sup>3</sup>. La estructura dramática es interesante debido a que el dramaturgo abre el proceso de creación al público, que en cada escenificación debe proponer desenlaces posibles y elegir uno por votación. Además de su valor literario, es de reconocer la pertinencia de su propuesta, al activar la comunicación entre contexto rural y urbano, en un intento de subsanar la problemática del abandono

---

<sup>3</sup> Ha recibido los premios Xavier Villaurrutia, Sor Juana Inés de la Cruz, Juan Ruiz de Alarcón en 1978 y Casa de las Américas La Habana en 1980 (Red Teatral sp). Para 2010 llevaba más de treinta años en cartelera, como afirma *El Informador* (6 nov. 2010). En los últimos años se ha puesto en escena múltiples veces: Ciudad de México, 2003 y 2010; León, 2011 y 2015; Coahuila, 2013 y Chapingo, 2016. Sus puestas en escena superan las miles de presentaciones, en todo tipo de teatros y espacios escénicos.

del campo. Santander compromete al público a decidir un final, pero desde una valoración ética, no literaria o dramática y poniendo a prueba la creatividad y la capacidad de consenso de un grupo que se ha formado de manera fortuita.

Por su parte, *Zoot Suit* es una obra pilar tanto para el teatro chicano, como para la tradición teatral en México. Se ha puesto en escena tres veces en los últimos años (2010, 2013 y 2015), por la Compañía Nacional de Teatro, hecho que demuestra lo medular que resulta en nuestro país. Además del carácter bicultural, es importante mencionar también su conformación bilingüe<sup>4</sup>. Fácilmente, *Zoot Suit* podría llamarse “obra total”. Es autorreferencial y poliédrica. Basada en un hecho real, conjunta un sinfín de elementos que funcionan de manera armónica: subgéneros como la farsa, la tragicomedia, el melodrama, el musical y el drama legal; tradiciones diversas como el teatro de carpa y el teatro épico; en cuanto a códigos, suma música, canto y danza a la actuación; combina personajes individuales, alegóricos e históricos. La novedad formal de Valdez está en llevar al estilo de las grandes producciones teatrales, una tradición popular y campesina; con esto, busca resignificar el fenómeno histórico del pachuco y elevarlo a figura fundacional de la comunidad chicana.

---

<sup>4</sup> Puede considerarse que hay dos versiones de la obra, una en inglés y otra en español, ambas escritas por el autor. Luis Valdez afirma que, a pesar del bilingüismo, “el caló es de México”. La versión mexicana no fue una mera traducción, sino que el dramaturgo hizo una revisión cuidada, tomando en cuenta la recepción de un público diferente. “En Estados Unidos se representó en inglés, por supuesto, en pie de lucha cultural” (Martínez 19) y para garantizar la mayor comprensión del texto.

## INTRODUCCIÓN

Quiero llamar la atención sobre el escaso interés que, en México, la academia ha tenido en estos textos dramáticos. *Zoot Suit* ha sido más estudiada en Estados Unidos, sobre todo por estudiantes de ascendencia mexicana de universidades del sur del país, donde también existen algunas investigaciones sobre la obra de Felipe Santander, autor de *El extensionista*. En nuestras universidades, son pocos los artículos, trabajos de grado o libros al respecto. No obstante, abundan menciones en textos de historia o crítica teatral, pero no análisis exhaustivos y mucho menos desde la rigidez metodológica que se ha vuelto imperante en los estudios literarios.

La discusión sobre el teatro político ha tenido una fuerte presencia en el ámbito académico desde las vanguardias, sobre todo en Italia, Inglaterra y Estados Unidos. Con variaciones terminológicas y distintas actitudes en torno a la categoría, según las perspectivas ideológicas, ha sido una constante de los estudios literarios y teatrales. La discusión sobre esta faceta política del teatro ha recibido también atención en los países hispanoamericanos, pues “es la que mayor proyección tuvo en América, incluyendo a los Estados Unidos. De ella se derivarían las proposiciones más interesantes del teatro [...] de los años sesenta y setenta” (Chesney 23). Asimismo, ha resultado muy atractivo para la academia el comentario de la presencia de las vanguardias teatrales en Latinoamérica, sobre todo del teatro brechtiano y otras expresiones socialistas –así como el teatro del absurdo y el teatro de la crueldad–, trabajos que sirven como marco para la presente investigación.

En lo que respecta a la literatura chicana, el interés en nuestra Universidad es escaso, pero no inexistente. A pesar de que se ha abordado

desde la perspectiva de las letras hispánicas, como dan cuenta los trabajos de tesis de Tenorio (1986), Alfonseca (2002) y Cruz (2003), siempre está presente la discusión de si la literatura chicana puede considerarse dentro de la literatura latinoamericana o hispanoamericana<sup>5</sup>. De hecho, es desde la investigación y la crítica donde se plantea la inclusión de la literatura chicana en la hispanoamericana, por su nexo lingüístico; y latinoamericana, a partir de la tradición cultural.

En mi opinión, es necesario considerar que la literatura chicana nos incumbe tanto a los mexicanos como a los estadounidenses. Se trata de un conjunto de expresiones heterogéneas, resultado de una dinámica de intercambio cultural y lingüístico, en el que es clara la constante de México como tradición cultural e histórica (Tenorio 27-49)<sup>6</sup>. Hiber Conteris

---

<sup>5</sup> *Latinoamérica* o *Hispanoamérica* son nociones que se relacionan con una diversidad de rasgos: políticos, geográficos, culturales, lingüísticos, etc., por ello considero que la definición desde una perspectiva nacional no sería suficiente por la evidente relación entre las comunidades chicanas con la cultura mexicana. *Zoot Suit* se consideraría literatura estadounidense por generarse en ese territorio, a pesar de que, en general, la literatura chicana ha sido excluida de forma sistemática de su canon literario, al igual que la producción de otros grupos minoritarios. ¿Es Latinoamérica un territorio específico? Debe considerarse el carácter de expatriados (“persona que vive permanentemente fuera de su patria, casi siempre por necesidad”, DEM) de las comunidades chicanas. Se trata de latinoamericanos que rebasaron las fronteras políticas. El problema se vuelve más complejo al tomar en cuenta que los territorios que actualmente son el sur de los Estados Unidos, pertenecieron a México antes del siglo XX y fue habitado por mexicanos. Al respecto, Luis Valdez afirmó: “Nosotros no vinimos para nada a los Estados Unidos; los Estados Unidos vinieron a nosotros” (citado por Conteris 117).

<sup>6</sup> Uno de los ejes de la literatura chicana es la búsqueda de una identidad por lo que *México* y *lo mexicano* se convirtieron en referente obligado, como imagen del origen o del paraíso perdido (Tenorio 68-97). No es de menospreciar que los chicanos mismos

## INTRODUCCIÓN

afirma que el problema latinoamericano no corresponde a términos geográficos o administrativos: “el territorio ibero o latinoamericano se extiende hasta allí donde se conserva la cultura de origen iberoamericano y se hablan las lenguas heredadas de la península” (117). Eduardo Lago, por su parte, resuelve: “postulo que se está forjando en aquel país [Estados Unidos] una nueva nacionalidad hispanoamericana y una nueva variedad lingüística del español” (4).

Para esta investigación, transitaré entre los nexos que entablan dos esferas de la vida social: la estética y la política, pues el valor de estas obras no sólo está condicionado por aspectos estéticos, sino también por su pertinencia y eficacia política. Un estudio inmanente no basta para la comprensión global de los textos, ya que, sin negar la naturaleza literaria de los textos dramáticos, es indudable su carácter “incompleto”, o transitorio, como parte de un sistema comunicativo y artístico complejo. A mí parecer, los mejores instrumentos para el análisis los provee la semiótica teatral, disciplina que permite tomar en cuenta también a los participantes de la obra como acto semiótico y la situación de enunciación. De esta manera, sin escapar del ámbito filológico, será mi objetivo determinar el funcionamiento semiótico de los mecanismos dramáticos que configuran una proyección política en *El extensionista* y *Zoot Suit*.

Con estas directrices, quiero hacer un recorrido por lo que el lector encontrará en este trabajo. He dividido la tesis en tres capítulos: en el

---

se han asumido latinoamericanos, con el rescate de su historia y la actividad política (Calvo 208). Además, los autores y hacedores de teatro chicano mantuvieron un diálogo constante con sus colegas mexicanos y de otros países latinoamericanos.

primero expondré las distintas posturas en torno al término *teatro político* y el sentido de utilizarlo hoy en día; además, hablaré de las principales características del teatro de Bertolt Brecht y de las pautas esenciales para considerar esta categoría en el contexto latinoamericano, particularmente en México y el sur de Estados Unidos. En el segundo capítulo, presentaré las nociones fundamentales de semiótica teatral y discutiré las implicaciones políticas de los mecanismos dramáticos utilizados en las obras. Para terminar, en el tercer capítulo me dedicaré a exponer el análisis de los textos dramáticos, a partir del comentario de tres escenas paradigmáticas en cada una, en el que profundizaré también sobre las similitudes y diferencias entre *El extensionista* y *Zoot Suit*, obras imprescindibles del teatro campesino hispano.

Sirva el presente trabajo para reconsiderar nuestra perspectiva del teatro y la literatura de los mexicano-estadounidenses, al corroborar los nexos estéticos y políticos que entablan con la producción mexicana; así como para observar, a través de dos textos ejemplares, los primeros impulsos que abrieron una brecha teatral que actualmente es una de las caras más importantes del teatro mexicano. Por último, espero que este trabajo sea útil para valorar la pertinencia metodológica de la semiótica teatral en los estudios literarios, así como para continuar con la construcción de una historia crítica del teatro campesino y con la reflexión en torno a la categoría de teatro político.

Capítulo I  
EL TEATRO POLÍTICO CONTEMPORÁNEO:  
UN NUEVO PARADIGMA DE BRECHT A LATINOAMÉRICA

La polémica que despierta la categoría de *teatro político* es inagotable. Desde mi perspectiva, su virtud y utilidad recae precisamente en la discusión que puede suscitar. A lo largo de este capítulo, expondré las distintas consideraciones en torno a este término –que se comenzó a difundir a principios del siglo pasado– así como el sentido de utilizarlo hoy en día.

Además, expondré las principales características del paradigma teatral de Bertolt Brecht, cuya influencia es indudable para las expresiones dramáticas que buscaron una proyección política en la segunda mitad del siglo XX, periodo al que corresponden las obras que estudio. Por último, reconoceré las pautas esenciales para considerar esta categoría en el contexto latinoamericano y su relación con el teatro campesino, desarrollado en México y el sur de Estados Unidos.

1. HACIA UNA CONCEPTUALIZACIÓN DEL TEATRO POLÍTICO

¿Todo el arte es político? ¿El arte “político” es el arte “comprometido”?  
¿Tal “compromiso” tiene alguna consecuencia en el ámbito estético?

¿Tiene aún vigencia esta categoría? Estas preguntas son el punto de partida para iniciar cualquier discusión en torno a las relaciones entre arte y política. De igual manera, en el ámbito teatral, definir el concepto de *teatro político* es una tarea problemática.

Es posible que la imprecisión de la categoría provenga de la ambigüedad misma que caracteriza las nociones de *la política* y *lo político*<sup>1</sup>, que pueden tener muchos puntos de encuentro con el teatro. En general, todos los elementos del teatro pueden establecer nexos con las relaciones de poder establecidas entre grupos e individuos, ya sea desde el texto o en la práctica escénica.

Podría pensarse que el “teatro político” se refiere al conjunto de obras teatrales que abordan temas o conflictos políticos contemporáneos al contexto o sucedidos en otros momentos históricos. Pareciera que abordar problemas políticos es una constante en la historia del teatro. Con sólo esta característica, serían muchos los dramaturgos y corrientes que podríamos englobar en la categoría, pues, ¿cuáles son los temas políticos<sup>2</sup>?

---

<sup>1</sup> Carl Schmitt considera que “lo político” se origina de la tensión conflicto-acuerdo entre grupos sociales, es decir, a partir del antagonismo de carácter público, y que este factor da origen y sentido a las demás esferas de lo social (incluida la estética), por lo que es un definidor primario (citado por Barros 2-4). Por su parte, Hannah Arendt considera que lo político deriva del ejercicio de poder, ya sea a nivel social o individual (Barros 4-7). La política, como disciplina y práctica, se ha enfocado, entonces, a las macroestructuras de lo político: el Estado y el gobierno (Díaz 50), aunque “lo político” contempla también las relaciones de grupos e individuos.

<sup>2</sup> Por ejemplo, es sabida la intención del drama naturalista de exponer las condiciones más precarias de la sociedad. El teatro romántico tampoco es excepción, recuérdese el teatro de Víctor Hugo o bien, el de Gil y Zárate y Martínez de la Rosa en España. La intención didáctica del teatro neoclásico así como su análisis agudo de las



Varios críticos y autores (Massimo Castri, Claudio Vicentini, Salvatore Maiorana, Davide Carnevali) han utilizado dicha categoría para describir parte de las prácticas teatrales europeas de la primera mitad del siglo XX y la mayoría de la producción contemporánea. No obstante, las objeciones a este término siempre han sido bien reconocidas y reflexionadas: Castri considera al término “polémico y ambiguo” (8-11) mientras que para Federico Irazábal (51-52) es imposible encontrar una especificidad de esta categoría. Claudio Vicentini explica la urgencia de salir de las fórmulas ideológicas o partidarias, tanto para la revisión crítica, como para la práctica teatral (8). Por último, Ruggiero Bianchi hace un extenso recorrido por las disímiles caras que puede presentar este término, lo que de cierta manera comprueba su inoperancia (1-7).

A pesar de dichas contrariedades, el uso de la categoría siempre regresa pues, como mencioné antes, su utilidad recae en la discusión que suscita (en torno a los puntos de encuentro entre el teatro y la política), más que en su operatividad académica. Sin embargo, desde finales del siglo pasado el término es cada vez menos utilizado, para ahorrarse la

---

costumbres burguesas también podrían considerarse políticas: *Nicomedes* de Corneille expone un conflicto político romano y la relación entre el pueblo y el rey. Dentro del teatro aurisecular los ejemplos son importantes: *Fuenteovejuna* de Lope o la *Numancia* de Cervantes. Por último, el teatro grecolatino tuvo un relevante lugar político y ciertas obras son consideradas como las fundadoras de la categoría: recuérdese la *Antígona* de Sófocles, donde la protagonista pone en tela de juicio la ley humana, o la *Orestíada*, que culmina con la fundación de la justicia.

controversia y se prefieren otros<sup>3</sup> que, por mi parte, considero igual de problemáticos.

La primera impugnación con la que se estrella el término está en considerarlo un pleonasma. Bajo el presupuesto de que “todo teatro es político” no tendría caso caracterizar a un tipo de teatro como “político”, pues siempre habrá una ideología o posición política desde la que se parte, sea explícita o no. Si en esta premisa hay consenso, considero entonces relevante explorar la faceta que adquirió esta politicidad, posiblemente inherente al teatro, conforme entraba el siglo XX.

De esta forma, la conceptualización del término aquí esbozada sólo podrá tener lugar desde una consideración histórica. El siglo XX trajo, como trataré de demostrar, una serie de revoluciones ideológicas y estéticas para el teatro y la literatura dramática, las cuales permitirían distinguir sin confusión esta categoría, que llamaré *teatro político contemporáneo*. Considero que resulta útil, a pesar de la controversia –que no es problemática, sino interesante–, para referirnos a una gama de posibilidades teatrales y discusiones que se abrieron en el siglo pasado y aún hoy siguen produciendo frutos.

---

<sup>3</sup> Los términos que la crítica ha preferido en los últimos años caracterizan más específicamente a las expresiones tan variadas que se han incluido en “teatro político”. Al respecto, afirma Monti: “non abbiamo voluto parlare di teatro politico come forse si sarebbe scelto di fare in anni passati, perché l’aggettivo politico in questo momento ha perso gran parte della nobiltà del suo significato, è un termine che forse sarà risemantizzato nel futuro” (2); así, se prefieren teatro civil o de empeño civil (Monti 2), teatro de la memoria (Katona 135), teatro histórico (Mayorga sp), teatro documental (Margulis 1-2), teatro de participación (Salamanca sp), etcétera.

La Revolución Industrial y las guerras mundiales marcaron fuertemente a la sociedad de la primera mitad del siglo XX<sup>4</sup>. Estos sucesos provocaron el nacimiento de una nueva conciencia sobre la vida en sociedad y constituyeron un parteaguas en la experiencia colectiva, al transformar a la humanidad de forma vertiginosa en todos los ámbitos: político, económico, social, ético, filosófico, artístico, etc. “Para la mayoría de autores e intelectuales de la época este momento histórico supuso un punto de inflexión en cuanto a comprensión y expresión del mundo” (Rodrigo 139).

Dicho contexto trajo la expansión de nuevas corrientes de pensamiento (por ejemplo, el psicoanálisis, el marxismo, el existencialismo...) y encendió en el ámbito teatral discusiones en torno a las posibilidades políticas de este arte. Se fue configurando poco a poco, tanto práctica como teóricamente, una nueva forma de concebir y hacer el teatro. En el marco de esta búsqueda, fue una constante de los autores el definirse por oposición a sistemas previos, y presentar objeciones a las antiguas maneras de concebir el teatro y su función social, así como a sus mecanismos dramáticos y escénicos.

Como consecuencia, buscó hacerse frente a varios aspectos de la tradición teatral, al reconocer prácticas que no permitían su utilización

---

<sup>4</sup> Si el desarrollo tecnológico e industrial cambió nuestro entorno, las dos guerras mundiales fueron un trauma que impactó en la psique humana de las generaciones que lo vivieron y que ha continuado por décadas. Las hambrunas, crisis económicas, bajas de civiles y otros daños de los tiempos de guerra, así como las consecuentes reconstrucciones y resultados geopolíticos, mantuvieron a la población mundial en constante crisis, a merced del curso que siguieran los conflictos armados. Este período bélico dejó al desnudo el verdadero modo de proceder del ser humano que, contrapuesto con sus propias pretensiones morales, evidenciaba su hipocresía (Weideli 9).

como máquina de cambio social, o bien, coadyuvaban a la perpetuación de las circunstancias sociales desaprobadas: se criticó el carácter dominante del teatro *aristotélico* (que sigue en mayor o menor grado los lineamientos clásicos de mimesis y catarsis), y *burgués* o (que, como institución, está en manos de la clase burguesa y preserva sus intereses). Se enfrentó también al teatro *clásico*, *romántico* y al *realista-naturalista*, por perfeccionar las premisas de la empatía y la mimesis clásicas<sup>5</sup>. Podríamos afirmar que los factores anteriores caracterizaban a un “teatro convencional” (y a este entramado de características me referiré, en adelante, cuando hable del teatro convencional). Dicho paradigma, se había mantenido en las expresiones teatrales occidentales de manera casi inmutable, por lo menos hasta el surgimiento de las vanguardias.

Castri consideró el teatro político como resultado directo del “sangriento trauma de la Primera Guerra Mundial, en el acentuarse y clarificarse de los enfrentamientos de clase” (22). Frente al escenario sociopolítico del siglo XX, fueron dos las principales respuestas teatrales que, aunque dirigidas en sentidos opuestos, compartían su rechazo por el teatro convencional y su intención de renovarlo desde nuevas posturas políticas. Carla Maliandi, en concordancia con Jacques Rancière (12) señala,

---

<sup>5</sup> Carla Maliandi considera que el rechazo de Brecht y sus seguidores hacia el naturalismo es más discursivo que formal, pues son muchos los rasgos novedosos, propios del naturalismo que se mantienen en el teatro posterior; a saber: lo contemporáneo o cotidiano como material legítimo para el teatro, la admisión de lo autóctono en la temática, la inclusión del habla cotidiana, la inclusión de otras clases sociales en la ficción (no en la creación), más allá de la burguesa; y, por último, la preferencia por el secularismo y la acción humana (sp).

por un lado, el trabajo de Brecht –como botón de muestra del teatro marcado por las revelaciones teóricas de Karl Marx– y por otro, la propuesta de Antonin Artaud, para el cual fue indispensable el reciente pensamiento de Sigmund Freud. Mientras el primer camino estuvo cargado hacia la experiencia social y se preocupó por las renovaciones textuales, el segundo se centró en la subjetividad, las vivencias individuales y la reflexión performativa<sup>6</sup>. En este trabajo, es la primera corriente la que me interesa y es importante aclarar que en ella también existe una fuerte preocupación por el teatro como representación.

La veta marxista no sólo propuso una exploración estética, sino también una reflexión ideológica: teorizó y discutió acerca de la politicidad inherente al teatro, y conforme a los postulados del materialismo histórico y dialéctico (aspecto en el que profundizaré después), pretendió utilizar la expresión artística concienzudamente para un fin político, creando, a la vez, instrumentos teóricos que permitieron nuevas formas de crítica y análisis. En el ámbito europeo, es indudable para la crítica que los iniciadores fueron, durante las primeras décadas del siglo XX, los alemanes Erwin Piscator y Bertolt Brecht, junto con la actividad de Vsevolod Meyerhold, reconocido director ruso, quien comenzó un trabajo

---

<sup>6</sup> La veta comenzada por el pensamiento de Freud no viene a cuento en la presente investigación, pues avanzó en otro sentido de la politicidad, hacia el despojo del lenguaje y el retorno a la ritualidad, como forma de liberación del individuo. Artaud, dramaturgo y director, desarrolló el *teatro de la crueldad*, propuesta escénica que buscaba restarle al teatro su sentido lógico y regresar a su origen de plena vivencia, como lo manifiesta en *El teatro y su doble*, o en textos dramáticos como *Los tarahumaras*. Es importante recordar también el caso de Jerzy Grotowsky, quien propuso el *teatro pobre*, cuya reflexión recae en el papel preponderante del actor. (véase *Hacia un teatro pobre*).

teatral dentro de la estética soviética socialista (véase “El teatro de nuestro tiempo” en *Teoría Teatral*).

La exploración dramática involucró una serie de posicionamientos y perspectivas frente al teatro y la literatura, las cuales condicionaron su estructura y estética, al modificar por completo el proceso de creación y la intención comunicativa. Para De Toro en el surgimiento del teatro político contemporáneo, “existe una interrelación complementaria entre teoría y praxis dramática. [...] La teoría se va desarrollando a medida que se va desarrollando el teatro y viceversa” (*Brecht en el teatro* 24). Al surgir como enfrentamiento a una praxis dramática imperante, se conformó, al tiempo, como actividad teórica y práctica, por lo cual estas perspectivas deben dilucidarse. De esta manera, se pueden distinguir, tres fases, tanto de la producción artística como teórica<sup>7</sup>:

La primera, correspondiente en general al trabajo de Meyerhold y Piscator, en la cual el peso ideológico fue preponderante y se enmarcó dentro de la revolución socialista. Este teatro estuvo vinculado con actividades de militancia política, la propaganda, la agitación y la protesta, para lanzar mensajes políticos directos y contribuir en la lucha por una causa. Lo principal era buscar un efecto en la coyuntura socio-política. El motor de Piscator fue de poner al teatro al servicio del movimiento revolucionario, tarea que se consideraba inaplazable y necesaria, en el ardiente contexto político. Dentro de este rubro se enmarca también el teatro *agit-*

---

<sup>7</sup> No es mi intención hacer una cronología detallada de la práctica teatral, sino esbozar la evolución teórica y estética que se fue dando con cada propuesta, por lo que no me centraré en las fechas o periodos particulares en los que cada autor trabajó.

*prop*<sup>8</sup>, recurso considerado parte de la doctrina de la estética socialista, cuyo fin era transmitir un mensaje político concreto.

Es criticable que la calidad de su “teatro proletario” se redujo debido a su carácter urgente, pues tales condiciones dejaban poco tiempo al perfeccionamiento estético. Al respecto, Piscator sentenció: “Hemos tomado distancia conscientemente del concepto tradicional de arte y lo único que pretendemos es lograr la máxima expresión posible y el efecto más intenso posible para nuestra causa” (71). Sin duda, las mayores críticas se deben a la supuesta prevalencia del carácter ideológico sobre el estético.

En el camino hacia una definición del término, recupero una de las primeras definiciones de la categoría propuestas por la crítica. Castri concibió el teatro político como aquel teatro que “participa con sus medios específicos en el proceso de transformación de la realidad social, actualmente desigual, hacia una integridad y totalidad del ser humano” (8). En esta postura es observable la perspectiva marxista. Está en función del papel y objetivo social del arte y no toma en consideración ningún aspecto específicamente dramático o estético. No obstante, de este primer acercamiento resalto una característica primordial: el teatro político supone en primer lugar, una voluntad de intervención en la realidad social y en la

---

<sup>8</sup> El *agit-prop* fue un método teatral soviético, que “estableció el molde para el teatro de agitación en Europa, Estados Unidos América Latina en los años posteriores: presentación en la calle sin escenario; una fuerte carga didáctico-satírica, limitándose frecuentemente a la puesta en escena de una consigna; preferencia para la improvisación para así convertir al espectador en participante” (Cobb sp).

realidad del teatro mismo (10). Debe existir, por parte del creador o emisor, un presupuesto ético, proyectado en una ideología política<sup>9</sup>.

Si esta primera definición no apunta a los aspectos estéticos es porque se considera que se trata de una expresión que no consiente un paradigma formal unitario. La ruptura en lo que el teatro implicaba como institución social<sup>10</sup>, en estrecha relación con el momento histórico, otras instituciones, las comunidades y grupos sociales, etc. y no sólo como producto estético. Queda claro que una definición como la de Castri no es suficiente para abordar el teatro político contemporáneo como expresión artística, pues ninguno de sus criterios es estético.

Vicentini, por su parte, hace una reflexión que permite reconsiderar el hecho de desvirtuar a esta primera fase del teatro político por adoptar una dirección ideológica: la premisa de que el teatro siempre es político

---

<sup>9</sup> El término *ideología* es ambiguo incluso en el campo de las ciencias sociales. Vargas Lozano describe el sentido peyorativo que se le dio, a partir del marxismo, como un conjunto de ideas falaces que sostenían el sistema burgués (26). Althusser amplió el uso, considerando a la ideología inherente y necesaria para cualquier ser humano, al ser la “representación de la relación imaginaria de los individuos con sus condiciones reales de existencia” (citado por Estenssoro 102). Por último, convendrá más utilizar la definición propuesta por Martin Salinger, que resulta operativa para este trabajo: “Conjunto de ideas por las que los hombres proponen, explican y justifican fines y significados de la acción social organizada y específicamente de una acción política, al margen de si tal acción se propone preservar, enmendar, desplazar o construir un orden social dado” (citado por Estenssoro 109), pues relaciona la ideología con la acción política.

<sup>10</sup> El concepto de *institución* se refiere, en un sentido histórico, a un conjunto de individuos que llevan a cabo una actividad organizada. Puede referir también a una serie de esquemas que orientan modos de pensar, sentir y actuar o un “sistema establecido o reconocido de normas o pautas de conducta referentes a determinado aspecto de la vida social” (Zino 30).



(que he recuperado previamente), más que neutralizar la relación entre teatro y política, permite, a aquellos que utilizan el teatro intencionalmente como instrumento de lucha, considerar su práctica como la forma más avanzada de expresión teatral (18-19)<sup>11</sup>.

El debate entre el valor estético e ideológico del arte lleva a la segunda fase del teatro político contemporáneo, que corresponde al trabajo teatral del alemán Bertolt Brecht. Él, conociendo el trabajo de Piscator, puntualizó que sí se buscaba un teatro que trascendiera con largueza la esfera formal (citado por Castri 117), pero no que la dejara de lado. Si el teatro político de Piscator rechazó toda función recreativa del teatro por considerarla inútil en una lucha política, rápidamente se deshizo de estas posturas, así como de la fuerza de los dogmas ideológicos socialistas. Brecht, desde una perspectiva más crítica y menos rígida, retomó muchas de las soluciones de su predecesor y perfeccionó el modelo a tal punto que permitió su abordaje como un paradigma autónomo. Fue ampliando y corrigiendo sus propias teorías, pasando del “teatro épico” al “teatro dialéctico”<sup>12</sup>.

---

<sup>11</sup> “Il riconoscimento del carattere politico di tutto il teatro sembrava infatti permettere a quanti si dedicavano intenzionalmente alla costruzione del teatro come arma di scontro di considerare il proprio modo di operare come la forma più avanzata de consapevolezza in cui l’attività teatrale può essere svolta” (18-19) (El reconocimiento del carácter político de todo el teatro parecía de hecho permitirles, a cuantos se dedicaban intencionalmente a la construcción del teatro como arma de lucha, considerar el propio modo de trabajo como la forma más avanzada de conciencia en la cual la actividad teatral puede ser desarrollada).

<sup>12</sup>Brecht define estas categorías en su *Pequeño Organón para el teatro* y las correcciones posteriores. Ambos conceptos los referiremos con mayor amplitud en el resto del presente capítulo. Anticipo que el teatro épico puntualiza la estrategia dramática de

El alemán afirmó que el teatro político, no por ser político, dejaba de ser, en primer lugar, teatro. Al inicio de su *Organón*, considerado por muchos un texto clave del teatro político contemporáneo, el autor advierte: “desde siempre la misión del teatro ha sido, así como la de todas las otras artes, la de entretener a los hombres. Esta misión le confiere siempre su particular dignidad” (*La política* 65). No se trataba, pues, de sustituir el aspecto estético por el político, sino de fusionar ambas esferas, o bien, de reconsiderar sus fronteras. Al respecto, Vicentini consideró que el teatro político es aquel cuyo valor se ve definido, además de por sus elementos estéticos, a través de la conexión que entabla con el contexto socio-político (44).

A pesar de su intención vanguardista de renovación, Brecht no se cerró a la totalidad de la obra dramática anterior, pues abrevó de dos tradiciones que definieron, en mucho, su naturaleza: el teatro didáctico<sup>13</sup> y el teatro popular<sup>14</sup>. Se podría considerar que el teatro político contemporá-

---

incluir un nivel narrativo, mientras que el teatro dialéctico evidencia la perspectiva del materialismo dialéctico aplicado a la dramaturgia.

<sup>13</sup> “Es didáctico todo teatro cuando pretende instruir al público” (Pavis 450). El teatro didáctico busca enseñar conocimientos o actitudes al público como meta principal, por lo que es inevitable que se impregne de un carácter moral o ideológico. Podría encontrar su origen en la antigüedad clásica y mantuvo una continua e importante presencia durante la Edad Media y posteriormente en la Ilustración. Por ello, no representa una invención de la época contemporánea, sino una característica inherente a la expresión teatral, como plantea Pavis (450-451).

<sup>14</sup> Pavis considera al teatro popular como todo aquel que está destinado a las capas populares o proviene de ellas (459). No obstante, deja claro que no se trata de una categoría estética, sino sociológica. Como otros autores (Chesney y Boal), opta por definirlo por oposición al teatro de élite. El teatro popular contiene expresiones muy diferentes entre sí, que revisaremos con mayor atención en la tercera parte de este capí-

neo nació en el seno de estas dos tradiciones teatrales (didáctica y popular), a través de revisiones y reflexiones derivadas de nuevas perspectivas teóricas e ideológicas, como el materialismo dialéctico. Además, constituyen las principales fuentes de su funcionamiento estético, a través de la recuperación de sus recursos teatrales.

La reinterpretación de dichas tradiciones permitió vehicular y potenciar un discurso político por medio del lenguaje teatral<sup>15</sup>, a través de estrategias cuya eficacia ha quedado probada a lo largo de los siglos. Desde el punto de partida soviético hasta el desarrollo brechtiano, la intención de provocar la acción del espectador, o bien de enseñarle saberes o actitudes, conlleva a que, para el teatro político contemporáneo, sea el receptor la figura central y eje de su estética. ¿Cómo podría el receptor, usualmente ubicado fuera de la obra (es un elemento extra-textual, extra-diegético, extra-escénico), ser considerado como central en el texto mismo?

Con los presupuestos brechtianos será posible dar cuenta de un teatro político definido por más que la sola voluntad de intervención social por parte del artista, sino también por una serie de nuevas características formales, centradas en modificar el modo de recepción del espectador. Para Castri, “el problema central de todo teatro que quiera desarrollar una función «política» es [...] la libertad crítica del espectador” (115).

---

tulo, debido a que esta categoría resulta central para abordar la proyección política del teatro latinoamericano.

<sup>15</sup> Para Fernando De Toro, el discurso político en el texto dramático se conforma, de acuerdo a su potencial didáctico, de una serie de saberes, encaminados a relacionar políticamente al público con su entorno social (*Brecht en el teatro* 33-35).

Dicha propuesta ha sido la más trascendente y definitoria para la consolidación de este paradigma teatral, pues, como expondré a lo largo del capítulo, fue la primera en ahondar teórica y prácticamente, tanto en la justificación ideológica como en la renovación estética. Por la profundidad de su trabajo, Brecht ha sido considerado el padre del teatro político (Irazábal 75) y no son pocas las ramificaciones artísticas que tuvo en la posteridad.

Queda por revisar lo que ha sucedido en el empeño del teatro político contemporáneo después de Brecht. Un teatro posbrechtiano constituiría la tercera fase de las que he mencionado, en la que se enmarcan las prácticas que, durante la segunda mitad del siglo XX, aumentaron, exploraron o aprovecharon el bagaje teórico y práctico del dramaturgo alemán, como es el caso de los dos textos dramáticos que son objeto de estudio de esta tesis.

Las nuevas inquietudes filosóficas y sociales, así como las renovaciones estéticas que ha traído la posmodernidad, han sido los nuevos puntos de partida para este teatro, al grado de que se ha llegado a considerar a Brecht, a pesar de su planteamiento vanguardista y revolucionario, como un clásico, o incluso, como un autor anticuado. Concuero con Irazábal cuando considera que el teatro brechtiano “preanuncia” el teatro político posmoderno (75). Desde mi perspectiva, los postulados brechtianos no se han superado al punto de poder decir que se ha creado un nuevo paradigma, sino que se ha llevado a distintos extremos, desarrollando al límite uno u otro aspecto.

Podría considerarse que esta etapa tiene también una presencia relevante en Latinoamérica, pues coincide con la renovación del teatro en los países de nuestro continente, surgida en el contexto de las experiencias dictatoriales o represivas que tuvieron lugar en la segunda mitad del siglo pasado. En esta región, el teatro popular dejó una impronta mucho más significativa y visible (como se verá en I.3 acerca de la presencia de Brecht en el teatro latinoamericano, mexicano y chicano, así como su cercana relación con la teatralidad popular).

Conforme se han ido dejando atrás las rígidas fórmulas imperantes en un contexto político polarizado, como el que se respiraba a mediados del siglo pasado, ha quedado para el teatro político la firme voluntad de no participar o formar parte de los discursos y prácticas hegemónicas o dominantes. Frente a los detentores del poder político, los agentes de la violencia, o a las prácticas homogeneizadoras del *establishment* (Maiorana 98) el teatro político contemporáneo se coloca como medio para dar voz a los otros, inclinándose por lo marginal o *fringe* (Maiorana 5), por las minorías, las víctimas, los vencidos.

Para la segunda mitad del siglo XX, la tendencia se inclina hacia la intención de ocupar el teatro como un instrumento de construcción de identidades, para dar voz a comunidades aplastadas u opacadas. Al respecto Juan Mayorga pone sobre la mesa la urgencia de reconocer si el teatro “confirma las convicciones del espectador o las pone en crisis. Si se adhiere al prejuicio o si lo desmonta. Si escoge la perspectiva hegemónica o aquella desde la que es visible lo hasta ahora olvidado (10)”.

Los nuevos autores de este teatro político, por tanto, se ubican desde el seno de su comunidad para, por medio de la maquinaria teatral, construir las historias y discursos propios, es decir, con el fin de la autodefinición. Esto es muy palpable, para Vicentini, en el teatro campesino, categoría que definiré en este capítulo pero que es imposible considerar sin abordarla dentro del teatro político. Para el crítico italiano, éste fue un instrumento a través del cual los campesinos podían tomar conciencia de su propia identidad política y cultural (14). En este sentido, para Davide Carnevali, el teatro se puede considerar “político” en tanto que se relaciona con el propio origen etimológico de la palabra: “non un teatro a sostegno di ideale, ma promotore di idee; un teatro che sappia essere parte integrante della formazione di una società organizzata, la polis” (12)<sup>16</sup>.

La ruptura con la práctica convencional del teatro no se reconoce solamente en el contenido o en el plano textual, sino también en la organización teatral, desde la conformación del proceso creativo (la estructura de autor-director-actor), hasta la forma de interacción actor-público en la sala o espacio teatral. Con esto, además de las renovaciones a nivel textual se han buscado nuevas formas de creación y de convivencia entre artistas y espectadores. La transformación del modo de recepción convencional por parte del público se lleva al punto de incluirlo como participante de la ficción, involucrarlo en el proceso de dramaturgia, o, incluso, intentar anular por completo la oposición actor-espectador.

---

<sup>16</sup> “No un teatro para sostener ideales, sino promotor de ideas, un teatro que sabe ser parte integrante de la formación de una sociedad organizada, la *polis*”.

Al respecto, Vicentini afirma que superado el plano estructural de la renovación teatral, quedó abierta la discusión sobre la relación entre política-economía y actividad teatral (8-11). Al reconsiderar las convenciones teatrales, éstas aparecieron de pronto ligadas al sistema económico político dominante y el resultado político fue encontrar nuevas formas de organización, tanto de producción como de recepción (12-15). La mirada de Rancière arroja luz sobre la forma de concebir la politicidad del teatro, una vez pasado el ímpetu brechtiano:

El problema no concierne entonces a la validez moral o política del mensaje transmitido por el dispositivo representativo. Concierno a ese dispositivo mismo. [...] la eficacia del arte no consiste en transmitir mensajes, ofrecer modelos o contramodelos de comportamiento o enseñar a descifrar representaciones. Consiste antes que nada en disposiciones de los cuerpos, en recortes de espacios y de tiempos singulares que definen maneras de estar juntos o separados, frente a o en medio de, adentro o afuera, próximos o distantes (57).

Esto permite añadir una última posibilidad para definir lo político del teatro contemporáneo: para Carla Maliandi, éste es político en tanto que crea nuevas formas de convivencia o provoca un extrañamiento en el modo de habitar el cuerpo o el espacio (sp) y, con ello, nuevas relaciones sociales, nuevos “modos de ser en comunidad” (Rancière 58).

Por lo anterior, sería un absurdo considerar que el teatro político cumple su cometido hasta que las estructuras y prácticas sociales que denuncia se modifican. La eficacia de este teatro no se mide en cuánto transforma las macroestructuras políticas, sino en la construcción de medios y redes alternas al poder hegemónico, y pertinentes en cada comunidad. La

meta está, entonces, en las consecuencias que puede tener en el público durante cada representación (aspecto presente en el texto dramático solo a partir de la proyección espectacular), ya sea como posibilidad de los asistentes de verse mitificado, de aglutinamiento social, e incluso con un fin terapéutico en situaciones de crisis. Más allá del ámbito estético, el valor de teatro surge del lugar que ocupa en comunidad y las posibilidades que ofrece para resarcir la ausencia de perspectivas y voces que han sido ignoradas o silenciadas. Al respecto, afirma Rancière:

Si la política propiamente dicha consiste en la producción de sujetos que dan voz a los anónimos, la política propia del arte en el régimen estético consiste en la elaboración del mundo sensible de lo anónimo, de los mundos del *eso* y del *yo*, de los que emergen los mundos propios de los *nosotros* políticos (67).

Antes dije que era necesario considerar la categoría de teatro político desde una perspectiva histórica. Con base en lo que he expuesto, quiero ahora agregar que es necesario también considerar que este teatro político puede llegar a distintos niveles o formas, dependiendo de qué tanto se aleja o se enfrenta a la práctica convencional y qué tanto abre sus puertas a la participación del espectador.

En este sentido, es útil diferenciar las descripciones que de forma específica ha hecho la crítica de las distintas posibilidades del teatro político. Estas sistematizaciones resultan interesantes pues dejan ver que las distintas fases que hemos descrito antes en realidad conviven contemporáneamente; además, su disimilitud comprueba la problemática de una categoría como la de teatro político.



En primer lugar, Mesalles y Trancón reconocen tres vías: a) *contenidista*: cambiar el mundo representado; b) *formalista*: cambiar la forma de representación y c) *sintetista*: conserva el didactismo de la primera y la preocupación formal de la segunda (31-32). Lo anterior permite contemplar, con una visión mucho más amplia, el abanico de expresiones diversas, cuyas diferencias podrían pasar desapercibidas si se encajonan bajo una misma categoría.

Por su parte, de forma más específica, Bianchi considera cuatro variantes (1-7): a) *reformista*: se limita a hacer modificaciones formales a los textos o a introducir contenidos ideológicos, pero no modifica la organización tradicional entre ejecutantes espectadores; b) *militante*: privilegia el discurso político, busca nuevos públicos y espacios, pero puede caer en una visión panfletaria, didáctica o paternalista; c) *alternativo*: busca nuevos espacios de escenificación y nuevas técnicas formales, por lo que puede caer en el elitismo; y d) *auto-rechazo al teatro*: rechazo de la ficción y del teatro como espectáculo, busca la disolución entre vida cotidiana y teatro.

Debido a esta diversidad de posibilidades es que Irazábal resuelve que al no haber una especificidad del teatro político, sólo contamos con lecturas politizadas (51-53); por el contrario, considero que desde el texto puede haber un direccionamiento para generar una lectura politizada. El dramaturgo puede hacer un uso retórico de los elementos y recursos dramáticos para potenciar un discurso que ponga en evidencia, denuncie y analice problemáticas de interés público, o bien, para incitar a los espectadores a la actitud crítica y a la búsqueda de soluciones. También puede existir en el texto dramático el planteamiento explícito de marcar una dis-

tancia con los discursos hegemónicos y colocarse del lado de lo marginal, de dirigirse a una comunidad en específico, o de proyectar una futura representación que no se limite a la convención tradicional del teatro; es decir, plantear situaciones de comunicación que abran la posibilidad al diálogo con el espectador o a un uso diverso del espacio. Las obras que analizaré abrevan en mayor o menor medida de todos estos aspectos.

## 2. EL TEATRO DIALÉCTICO DE BERTOLT BRECHT

Es imposible considerar el teatro político contemporáneo pasando por alto el teatro brechtiano, ya que, como he afirmado antes, constituyó un nuevo paradigma teatral, tanto ideológica, como estéticamente. Existiera o no una intención expresa de artistas posteriores de continuar a Brecht, su modelo abrió una serie de nuevas posibilidades tanto creativas como críticas.

A continuación expondré los presupuestos ideológicos que formaron la base de este nuevo teatro, los cuales se desdoblaron, a su vez, en componentes estéticos. Estos se enmarcaron en el espíritu vanguardista de rechazo a la tradición, en pos de una renovación formal desde variadas perspectivas políticas, específicamente en este caso, desde la visión marxista. Para De Toro, el principal cambio se da en la forma en que el arte participa en la sociedad, que pasó de ser una práctica pasiva a “una concepción de arte básicamente activa”, tanto para los artistas, como para los públicos (*Brecht en el teatro* 19).

### *2.1 Características ideológicas: del didactismo a la dialéctica*

Tomando en cuenta la situación socio-política de inicios del siglo pasado, apareció como resultado ineludible la búsqueda de una transformación del arte. Esta inquietud propia de las vanguardias, fue latente desde finales del siglo XIX y cobró intensidad conforme entraba el XX. Dicha indagación rebasó el ámbito formal, para empezar a observar muy críticamente sus relaciones con la sociedad. Comenzó a expandirse la aceptación de la fórmula “todo es político”: develándose las implicaciones políticas de todos los aspectos de la experiencia humana, influidos o sometidos por las relaciones de poder establecidas tanto económica como ideológicamente. Piscator escribió en 1927: “Hoy en día no hay ninguna área de actividad humana que se haya quedado al margen de la política. La tensión social bajo la que se encuentra el mundo desde hace algunos decenios no permite ser neutrales” (70).

Si previamente había habido productos artísticos con tintes “políticos”, fue explícita la intención de diferenciar este “nuevo arte”: “Mientras que en la mayoría de los teatros la política penetra desde la periferia, en el nuestro la política constituye el centro creativo de nuestro trabajo” (Piscator 71). Esto, en mucho, significó reconocer el papel político de las artes y cobrar conciencia de la responsabilidad política de creadores y públicos. El reto estaba en hacerlo sin que perdieran lo que tienen el teatro y las artes de esencial: el esparcimiento y el goce estético. Brecht afirmó que si el

teatro era un lugar de esparcimiento, sólo quedaba por investigar qué tipo de esparcimiento convenía (*La política* 65).

Para el autor, al teatro no habría que exigirle sólo belleza, como si de una piedra preciosa se tratara, sino también su utilidad en un mundo material. Castri lo explica con una metáfora: el teatro debía estar hecho a la medida de los hombres (106), para hacer posible que lo tomaran o asimilaran. Frente al teatro de los grandes mitos o personajes sublimes, se presentó uno en el que cabían las experiencias e intereses de los individuos que lo presenciaban, sintiéndose cómodos transitando por las dimensiones de sus cavilaciones.

La misión que los creadores se plantearon fue la de transformar al arte para que, además de su función estética, estuviera habilitado para cumplir otra función, de implicaciones políticas o éticas. Una función política permitiría al arte participar en la discusión sobre las decisiones que afectan la vida en sociedad, en cómo se distribuye el poder, se imparte justicia, y sobre todo, en la participación del individuo en estos procesos, en el ejercicio de sus derechos y libertades. Por su parte, las implicaciones éticas del arte significarían aceptar su papel político y, conforme a ello, crear o consumir arte responsablemente.

Se trataba de despertar en el arte la “conciencia de una tarea predominantemente histórica” (Brecht, *Escritos* 29), es decir, la posibilidad de trascendencia –tanto estética, como política– en la historia y, por tanto, la responsabilidad del artista con las siguientes generaciones. El autor considera que el teatro de su época estaba desfasado para el contexto histórico en que se desarrollaba, por lo que debía actualizarse. Por lo tanto, la prin-

principal exigencia de estos autores a quienes quisieran hacer un arte nuevo era la necesaria toma de conciencia sobre el quehacer del arte, así como de su lugar en la sociedad y la eficacia de sus obras frente a un propósito. Los artistas debían comprender que detrás de la estética siempre hay una ética oculta o manifiesta. Si “todo teatro es político” habría que tomar las riendas de esa politicidad.

La postura de Piscator y Brecht fue (y sigue siendo, desde mi perspectiva) radical: continuar el camino del arte sin una reflexión consciente, es decir, sin hacer de ello una actividad política, significa trabajar para la propia destrucción, traicionarse a sí mismo como miembro de una comunidad: “en el ámbito del arte, ser imparcial sólo significa pertenecer al partido dominante” (Brecht, *La política en el teatro* 87-88).

Se buscó re-dignificar el papel del artista, al considerarlo un individuo político, capaz de tomar decisiones y participar en sociedad. Para Piscator, “la diferencia entre la mayoría de los teatros y el nuestro radica exclusivamente en el hecho de que [...] nosotros lo emprendemos conscientemente con la mirada puesta en un objetivo político claro” (71).

Esta nueva conciencia del autor y artista teatral debía observar de manera crítica las relaciones entre los creadores, el público, el espacio escénico y la realidad. Brecht confrontó a quienes formaban parte de la institución del teatro sin hacerse conscientes de su funcionamiento y posición en cuanto a otras instituciones, por lo que su papel se veía reducido a la re-producción de mercancía con una maquinaria que no pretendían increpar ni alterar, sino que la utilizaban tal cual les era dada. Cuestionó si estos artistas se beneficiaban del teatro o si por el contrario

esa maquinaria se aprovechaba de ellos. Al respecto, Benjamin resume la crítica brechtiana: quienes hacen teatro piensan “que están en posesión de un aparato, que en realidad les posee a ellos, [...] uno sobre el que ya no tienen ningún control y que no es, según creen, un medio para los productores, sino más bien contra ellos” (17).

La revisión a las formas antiguas no significaba desecharlas, sino analizar cuáles convenía conservar o transformar. No obstante, su utilización siempre debía estar en miras a un fin, no ser gratuita. En palabras de Castri, “los lenguajes artísticos no sólo sufren una evolución con el modificarse de la sociedad, sino sobre todo cada lenguaje o sistema de signos, siendo concretamente histórico, toma partido (116).

Como dije antes, la reflexión sobre el papel del arte y el artista, propia de todas las vanguardias, siguió, en el caso de Brecht, el curso particular de la ideología marxista. “El artista, dentro de una estética inspirada en el marxismo, debe tener plena conciencia de la función social de su arte” (De Toro, *Brecht en el teatro* 18).

Con la Revolución Rusa de 1917, había comenzado la expansión de una nueva conciencia, que ponía el acento en los enfrentamientos de clase, entre trabajadores y la clase privilegiada. El marxismo<sup>17</sup>, corriente filosófica constituida principalmente por el materialismo histórico y dia-

---

<sup>17</sup> Es importante diferenciar el *marxismo*, corriente filosófica y modelo teórico, del *socialismo* y del *comunismo*, que fueron primero proyecciones ideales de un nuevo tipo de sociedad, y, después, las aplicaciones del marxismo en una praxis política, a principios del siglo XX.

léctico<sup>18</sup>, había surgido a finales del siglo XIX, a partir de Karl Marx y Friedrich Engels, y activó una praxis política de transformación radical, que consideraba al arte y al teatro dentro de sus herramientas.

En palabras de Marx, la concepción materialista de la historia consiste en concebir como principio las relaciones de producción (económicas y políticas) y “en explicar a partir de ella los productos y formas de la conciencia, la religión, la filosofía, la moral, etc.” (Citado por Lefebvre 50). El prusiano llega a la conclusión de que la experiencia y la conciencia del ser humano están a merced de su propia condición material y las necesidades básicas que ésta conlleva.

La visión marxista se planteó en la concepción del arte y el teatro como medio de producción y herramienta de cambio, al partir de una visión que considera al hombre capaz de transformar con sus propios me-

---

<sup>18</sup> La visión *materialista*, en el campo filosófico, indica la valoración de la materia por sobre lo que no es tangible (las ideas o el espíritu). La materia se considera de carácter primario, frente a las ideas, que también se consideran materia. El sentido *histórico* refiere al carácter dinámico de la materia, siempre en proceso de cambio. El devenir del hombre en la historia depende del devenir de la materia. El *materialismo dialéctico* pone de relieve la aplicación del método dialéctico (Lefebvre 28-40) en múltiples campos del conocimiento, así como en las artes y la política. El método dialéctico marxista tiene su origen en la dialéctica idealista hegeliana y el materialismo mecánico de Fevuerbach. Las leyes de la dialéctica parten de la premisa de que la naturaleza es una unidad coherente y articulada, en la que sus partes interdependen y ejercen acción recíproca. La primera ley, de la unidad y lucha de contrarios, afirma que la naturaleza es contradictoria lo que conlleva a su perpetuo cambio y movimiento, con la superación de sus contradicciones. La segunda ley refiere al salto cualitativo: la acumulación de materia o el aumento de cantidad provoca una transformación cualitativa. Por último, la tercera ley explica cómo resolver la contradicción a partir de la negación de la negación, que representa la síntesis de contrarios (Pavel Iudin 75-76).

dios al entorno y la sociedad; e incorporando la institución teatral en un proyecto revolucionario.

Los artistas e intelectuales vieron en esta corriente una herramienta para conciliar las artes con las necesidades de la época. Con la intención de “traducir teatralmente [...] la nueva visión materialista [...] Brecht exalta la naturaleza dialéctica, el historicismo concreto y [...] su capacidad de explicar al hombre y sus finalidades humanas” (Cagri 105-108).

Fueron dos los elementos marxistas que buscaron aplicarse en el teatro: la perspectiva, supuestamente objetiva y científica, del historicismo y el método dialéctico para la exposición y reconciliación de contradicciones. Estos dos aspectos, para Brecht, no sólo se instituyeron como preceptos ideológicos o punto de partida, sino como pauta para la construcción de los textos, y aún más, como métodos para la producción de conocimiento sobre el ser humano.

Como consecuencia de la influencia marxista, este primer teatro político buscó servir como medio y no como fin en sí mismo. Frente al arte por el arte<sup>19</sup>, se impuso una concepción instrumental. El arte ya no sería una experiencia sublime, sino una herramienta, una máquina que se podía echar a andar como parte de un proyecto: “De aquí en adelante no habrá arte como fin en sí mismo [...]. En manos del proletariado el arte es herramienta, medio y producto de la producción” (De Vicente 14).

---

<sup>19</sup> Expresión que denota la atención puesta sobre el aspecto formal de la obra, la reflexión y experimentación estética o técnica.



Por tanto, el teatro pasó a concebirse, más que como una bella arte, como un medio de producción<sup>20</sup>. La crítica marxista al capitalismo está en la considerar la usurpación histórica por parte de la clase burguesa de los medios de producción y la consecuente explotación del proletariado, que no posee más propiedad que su fuerza de trabajo; esta estructura se trasladó muy fácilmente al campo del arte, también arrebatada por la clase dominante.

Romper con una visión idealista del teatro y verlo como medio de producción, desde su aspecto material, despertó nuevas preguntas: ¿Quién posee los recintos, las tramoyas, las luces, telones, vestuarios, la utilería; las imprentas con las que se hacen boletos y carteles? ¿Quién controla las escuelas teatrales, los salones, auditorios y bibliotecas, teorías y métodos, el canon, la crítica? En general, ¿quién posee los medios de producción teatrales? Las implicaciones de esta nueva concepción en el teatro, su producción y su lugar en la sociedad eran amplísimas: ¿quién posee la ficción, las historias? ¿Quién está detrás del proceder de los personajes, de las moralejas? Finalmente: ¿De qué manera podría el proletariado reapropiarse de estos medios? Y además: si el teatro es un medio de producción, ¿cuál es el producto? O, ¿qué es lo que debería producir el teatro?

“Consecuentemente su producto tiene que ser algo usable y aplicable” (De Toro, *Brecht en el teatro* 19). Desde la perspectiva de Brecht, en manos de la clase burguesa, el teatro había excluido a las masas de un

---

<sup>20</sup> Desde la perspectiva materialista de la sociedad, los medios de producción se componen del objeto o la materia sobre la cual se trabaja, así como de los instrumentos, objetos, espacios, y recursos que se ven involucrados en el trabajo (Harnecker 14-16).

propósito esencial: producir comunidad, vida colectiva, cohesión social. Era necesaria una refuncionalización, para “restitución de su capacidad de producción social de la vida” (De Vicente 15).

Recuperar dicha función primaria de creación de comunidad permitiría activar el teatro como creador de cultura<sup>21</sup>. Como medio de producción cultural, participaría también en la creación de conocimiento. Los autores coincidieron en que ésta era una función preponderante del teatro, en relación con su potencialidad didáctica. Es importante recalcar que no se consideró sólo como transmisor, sino un productor de conocimientos (Benjamin 26).

El teatro político de Brecht quería concebirse como un laboratorio. En él, es posible recrear y controlar condiciones de cierto entorno, para comprobar y analizar el comportamiento de los objetos o sujetos observados, la interacción entre ellos. Todo ello conduce a la experimentación (Benjamin 20, Rodrigo 153). Visto así el desarrollo de las acciones, para el espectador posible sentir que “él habría actuado también así”, sino que a lo sumo podría decirse “si hubiera vivido bajo las mismas circunstancias” (Brecht, *La política en el teatro* 79). La acción se observa como algo alterable y dependiente de determinadas las circunstancias (Rodrigo 156). Desde el punto de vista de la creación, la visión del teatro como un

---

<sup>21</sup> El teatro político inicial, debido a su utilización como parte de un proyecto socialista, buscó la conformación de una nueva *cultura proletaria*, independiente la burguesa (De Vicente 13). Dicha búsqueda que se emparejó con la del afán educativo nacionalista de recuperar la *cultura popular*. Asimismo, estuvo en estrecho vínculo con la intención de crear una *cultura alternativa*, expresada en el arte de vanguardia.

laboratorio se extenderá en décadas posteriores para abrir las puertas al público en el proceso de creación, aspecto que comentaré más adelante<sup>22</sup>.

Para comprender cabalmente la renovación ideológica del modelo teatral consolidado por Brecht, son elocuentes las comparaciones que se hicieron entre el teatro y otros espacios o actividades sociales, de los cuales se buscaba asimilar sus funciones. Brecht exigió a su teatro las posibilidades que ofrecen un salón de conferencias, un púlpito (López Tombe 55), un podio o estrado (Benjamin 40), espacios que constituyen un “lugar de exposición favorablemente situado” (18), un templete que favorece la comunicación de discursos, perdiendo su carácter de “espacio mágico” en palabras de Benjamin (18).

Además, el público asistente no podría seguir concibiéndose como una masa consumidora, debido a los nexos del teatro burgués con el mercado (Brecht, *La política en el teatro* 35) o como un grupo selecto y refinado: tenía verse como una representación de la sociedad en su conjunto, en una analogía con un parlamento, manera en que lo concebía Piscator (Brecht, *Escritos* 143), o bien como juez o jurado, ya que el drama era “expuesto a los ojos del público para someterlo a su juicio” (94).

---

<sup>22</sup> En la segunda mitad del siglo pasado se abre la puerta a uno de los cambios esenciales del teatro: la *creación colectiva*, aspecto que aparece en el campo de las artes no sólo en virtud de su politización (que busca romper con la jerarquía del autor, parte de las rupturas estéticas e ideológicas de las vanguardias), sino también por la recuperación de procedimientos populares, de los cuales la creación colectiva es un mecanismo ya presente. Ésta lleva al extremo la postura del teatro como laboratorio, donde se incuban y observan prácticas sociales: los actores y espectadores, como sujetos sociales, pueden reflexionar y valorar las distintas posibilidades de comportamiento del ser humano y los móviles que lo provocan, cuando participan creativamente.

El autor alemán se dio cuenta de que en otros espacios de exposición, el público se mantenía con una actitud distinta a la pasividad receptiva que solía adoptar en el teatro. En un planetario, por ejemplo, los asistentes tienen una actitud científica, buscan aprender; por su parte, en un campo deportivo, quienes van hacen juicios sobre lo que observan (*La política* 32). Esta es la meta se puso Brecht: “el efecto de cada frase ha sido esperado y descubierto [...] hasta que la multitud hubiese puesto las frases en una balanza” (Brecht citado por Benjamin 37).

Con lo anterior queda de manifiesto que la búsqueda no sólo era por la transformación de la estética y la institución teatral, sino también de los espectadores. Un nuevo teatro suponía un público diferente. Lo que se buscaba, en palabras de Benjamin, era la toma de posición de una colectividad responsable (26). La meta es la creación de una comunidad crítica: “Es preciso abandonar una ilusión más, a saber: la de que cualquiera actuaría tal como lo hace el personaje. [...] del fondo del “él hizo esto”, tiene que surgir un “él hizo esto, pero nada más” (Brecht, *La política en el teatro* 86).

El acento que pone el teatro político contemporáneo en el efecto que puede tener en el espectador es el punto que lo obliga a mirar y renovar la tradición del teatro didáctico: “una función aceptada y reconocida por todos los artistas que comparten esta concepción artística, es la de enseñar: el arte como un tipo de pedagogía particular” (De Toro, *Brecht en el teatro* 19). Se pretendía recuperar su capacidad de enseñar conocimientos y actitudes a los espectadores. Función que ya había tenido desde sus orí-

genes, o bien en teatro el ilustrado o el evangelizador, pero que desde el materialismo histórico y dialéctico, no pretendía servir como medio de control por medio de la implantación de una moral ajena, o la transmisión de la cultura imperante hacia abajo, sino una pretendida creación horizontal y colectiva de conocimiento y, en última instancia, el empoderamiento de la clase proletaria. La meta de Brecht es bastante ambiciosa, pues para Castri consistía en ver el teatro como “un instrumento de transformación de las estructuras de comportamiento, cognoscitivas y emotivas del individuo” (Castri 109).

Estas reflexiones, abiertas a profundidad por el teatro brechtiano, llevan a considerar que cuando el teatro comienza a mirar críticamente los elementos que lo conforman, sus funciones y responsabilidades, adquiere un carácter político. Con Brecht, como todos los vanguardistas, se pasó de una praxis artística tradicional y hermética, que no ponía en duda las concepciones clásicas, a una sujeta a revisiones constantes y radicales: en la forma, el contenido de las obras, así como en los procesos de creación y comunicación.

La concepción del teatro y las artes como medio de producción e instrumento de cambio, en auge durante el todo el siglo pasado, ha sido blanco constante de las críticas, pero no se ha perdido. Hoy en día conviven las visiones puristas del arte, así como las instrumentales. Desde mi perspectiva, aunque se ha desterrado, en mucho, el discurso marxista de la práctica actual, éste sigue latiendo, invisible y atomizado.

Para Brecht era claro que los intentos del “nuevo teatro” no podían quedarse en una renovación ideológica, o en utilizar el arte teatral como

instrumento al servicio de alguna coyuntura política. Como él lo señaló, su intención era aplicar la teoría marxista en el proceso de la dramaturgia y la representación, pero no lo hizo desde la perspectiva de la estética ortodoxa que el movimiento socialista había comenzado y la cual prefería el realismo (Terz 75-77), sino desde la perspectiva filosófica del materialismo dialéctico, que aparecía como un nuevo paradigma frente a la tradición filosófica occidental.

De esta manera, los presupuestos ideológicos que Brecht discutía en sus textos teóricos y críticos, eran tan sólo el punto de partida para una propuesta estética. No se puede comprender el “modelo Brecht”, como llama De Toro al nuevo paradigma dramático, sin tomar en cuenta la categoría del *distanciamiento*, que constituye el concepto central de su teatro político.

## 2.2 Características estéticas del *distanciamiento brechtiano*

Pinzón y Rozo consideran el *distanciamiento brechtiano*<sup>23</sup> como una de las distintas formas de *distanciamiento* teatral (39-34). Con esta metáfora espacial, como la llaman Ubersfeld (127), Díaz (286) y Silverman (98), los autores se refieren a los diversos modos en que pueden articularse y co-

---

<sup>23</sup> La forma alemana *Verfremdung* ha sido traducida de muchas maneras al español: *distanciación*, *extrañamiento*, *alienación*”. Aquí conservo *distanciamiento*, pues es el más extendido. Además de que *extrañamiento* es relativo a la desautomatización del formalismo ruso; mientras que *alienación* tiene hoy un uso vinculado con una perspectiva sociológica marxista.

municarse los elementos del teatro como sistema semiótico: el mundo ficticio y el referido, los participantes (creadores, emisores y destinatarios) y la situación de la representación. Por lo tanto, es un concepto multifacético que tiene implicaciones en todos los elementos constitutivos del teatro.

Brecht reconocía antecedentes en el teatro sólo como “efectos distanciadores” (*Escritos sobre teatro* 156-161) previos en las expresiones dramáticas asiáticas y medievales, en los que se hacía uso de máscaras, títeres y sombras, o bien, elementos didácticos y narrativos. No obstante, el autor marcó las diferencias con el distanciamiento que él propuso, pues éste debía ser consciente, teorizado y dirigido. Esta revisión llevó a un distanciamiento que es consecuencia de la aplicación de la teoría marxista en el proyecto teatral, explicada en el apartado anterior. “El distanciamiento [...] radicaliza la concepción dialéctica del teatro y de las relaciones entre los elementos del espectáculo” (Castrí 137).

Con el distanciamiento como teoría y estética del teatro político, se establecía una fase madura de la investigación brechtiana, ya que se proponía como una metodología de trabajo del teatro político (Castrí 127-137). De esta manera, marcaba el camino que se debía seguir para realizar tanto la dramaturgia, como la puesta en escena y la recepción que conviniere a las metas de ese proyecto artístico. El uso instrumental del distanciamiento permite, todavía, que funcione también como concepto operativo para el análisis y la crítica del teatro político.

El fundamento teórico del distanciamiento brechtiano parte del cruce de la aplicación del materialismo marxista (la visión historicista y la

dialéctica) con una oposición a las pautas aristotélicas de construcción de la tragedia<sup>24</sup>, cuyos puntos nucleares se mantuvieron y desarrollaron hasta principios del siglo pasado, y se basaron en la empatía y la compenetración con las emociones de los personajes o la ficción, para asegurar la catarsis. Con el fin de comprender el cruce de estos elementos, conviene revisar cada uno con mayor atención:

En primer lugar, la visión historicista del materialismo conlleva la separación entre el sujeto y el objeto observado. Esta separación puede ser temporal, física, epistemológica o afectiva. “No debo colocarme sencillamente en su lugar sino que tengo que colocarme frente a él” (Brecht, *La política en el teatro* 83). El teatro político “debe *historiar* la escena” pues “en la *historia* se describe un determinado sistema social desde otro sistema social” (De Toro, *Brecht en el teatro* 26). La importancia de la Historia radica en que extiende una brecha temporal que da cabida a la reflexión crítica y avala cierta objetividad de la observación.

Esta visión tuvo consecuencias en el tratamiento de la anécdota y los personajes, pensados como seres humanos históricos y no ideales, puestos bajo el análisis y consideración de los espectadores: “Si representamos las piezas de nuestra época como piezas históricas, es posible que el espectador descubra las circunstancias en que vive como algo especialmente singular, y ello constituye el comienzo de la crítica” (Brecht, *La*

---

<sup>24</sup> Las principales características del teatro clásico son (Aristóteles 6-19, López Tombe 45-47): la *mimesis*, es decir, la representación o imitación de las acciones conforme al encadenamiento lógico de la trama, la unidad y linealidad de la diégesis, y la búsqueda de la *catarsis*: la identificación con el otro a partir de la compasión, como educación sentimental o efecto de purificación o purgación de las emociones.



*política* 79). También conllevaba aceptar el carácter transitorio, “consecuentemente alterable” de las acciones, como parte de una serie encadenada de hechos (De Toro, *Brecht en el teatro* 26). Brecht propuso que, en lugar de representar situaciones, éstas se descompusieran en procesos (31).

Por su parte, la dialéctica pone sobre la mesa las contradicciones sociales, haciendo del lenguaje teatral el medio para esta expresión. La dialéctica, para Brecht, “is a way of viewing things as moments in their own development” (Ollman citado por De Toro, *Brecht en el teatro*, 23). Consideraba que “para este método sólo existe [...] todo aquello que está en discrepancia consigo mismo” (*La política en el teatro* 82). Los autores buscaron la representación de las relaciones sociales tal como se daban entre los individuos y, en particular, de las contradicciones que éstas encierran, pues sólo a partir de su reconocimiento sería posible llegar a la transformación<sup>25</sup>.

En el contexto de mediados del siglo XX, el evidenciar las condiciones materiales de las masas y los mecanismos que las perpetúan, cobraba importancia sólo en tanto se oponía una visión utópica, el esbozo de un “hombre total”, que con su presencia iluminara las contradicciones históricas. (Catri 134). En el espacio entre *lo que somos* y *lo que podríamos ser*, quedaría demostrado el vacío que faltaba por completar, dando pie a

---

<sup>25</sup> Brecht “ilumina las contradicciones económico-sociales a través de las contradicciones humanas y las heridas sin cura de sus personajes, hace radicar las contradicciones estructurales en las horrendas deformaciones que provocan en el hombre y sus comportamientos” (Catri 111).

la voluntad de cambio y a la acción (Castrí 137)<sup>26</sup>. La dialéctica materialista se opone al determinismo filosófico, postura desde la que las acciones, sentimientos y pensamientos del ser humano se conciben como previamente condicionadas por su contexto (Pineda García 184-187). Este “fatalismo de los fenómenos [...] provoca la abulia inoperante, la resignación respecto a la situación que le es dada” (Olea, 11) tanto al personaje como al receptor de la obra en el arte.

En lo que respecta a la oposición a la tradición teatral clásica, es relevante considerar que el teatro inmediatamente anterior al brechtiano – el naturalista– había hecho propios y desarrollado al límite los preceptos más importantes de la dramática aristotélica. Tanto el texto como la representación<sup>27</sup> se basaron en un modo absoluto: en el que la obra se cierra en su ficción y no establece un diálogo con el público, ni con los elementos del recinto o del lenguaje teatral. Esta representación coadyuva a la empatía y a la catarsis aristotélicas y limita la participación del espectador a la recepción pasiva. Una especie de “pausa en la vida” (López Tombe 55), de escape del mundo o enajenación ante la belleza (55). El receptor queda anulado pues observa estáticamente un espacio que parece comerse todo y sólo afirmarse a sí mismo. No es ni siquiera un testigo directo

---

<sup>26</sup> Posiblemente esta misma perspectiva, en el teatro posbrechtiano, da pie al planteamiento de las posibilidades alternativas: a partir la exposición de las múltiples maneras de proceder de los personajes, las diferentes consecuencias o desenlaces que podrían suscitarse, cambios en la fábula, planteamientos hipotéticos y finales abiertos.

<sup>27</sup> Una representación “naturalista” se da por medio de la adecuación de tales acciones [las escenificadas], a aquellas dictadas por la naturaleza” (Marín 20), tanto en la gestualidad de los actores, como si efectivamente estuvieran en la cotidianidad, como en la lógica causal que rige el desenvolvimiento de los hechos.

de los hechos, sino un observador ausente, una especie de *voyeur* de un espacio tan elevado que no le pertenece<sup>28</sup>.

La pregunta que se hizo Brecht fue: ¿por qué mantener esa dinámica entre los participantes, propia del teatro convencional: una relación vertical y unidireccional en la que el público solo recibe pasivamente contenidos y formas repetidas? Y la propuesta: hay que entregarle al público la oportunidad de la reflexión, y más aún, incentivarlo a ello. Que el producto artístico no sea totalizador, sino que deje un espacio para la recepción consciente.

Según Brecht, el teatro político “deja a los espectadores en un estado de productividad, más allá del espectáculo visual mismo. [...] Aquí el espectador se produce a sí mismo” (*La política* 100). Por ello, la primera distancia que se quería imponer estaba entre el receptor y el mundo de ficción, más específicamente, con el efecto de una escenificación absoluta. El principal adversario del distanciamiento es, por completo, la identificación sentimental.

Conforme a la búsqueda de la producción social de conocimiento y a la urgencia de la actividad política, se hizo necesario para los autores del teatro político ponerle fin a la compenetración afectiva dada entre el público y los personajes ficticios y las situaciones que se les presentan. Dicha oposición a la *catarsis* constituye un componente importante del

---

<sup>28</sup> El autor alemán describe a la perfección este efecto en el público: “Apenas si se advierte entre ellas alguna comunicación; la reunión es como una reunión de gente dormida [...] Tienen los ojos abiertos pero no ven [...]. Miran el escenario como hipnotizados, con una expresión que proviene de la Edad Media” (*La política* 74-75).

distanciamiento y es una correspondencia directa del alejamiento entre sujeto observador y sujeto analizado. “Expresándolo como en una fórmula: en lugar de compenetrarse con el héroe, debe el público aprender el asombro acerca de las circunstancias en las que él se mueve” (Benjamin 36).

Brecht afirmaba que su teatro, en lugar de trabajar con la sugestión, utiliza argumentos (*Escritos sobre teatro* 46); con ello quiere decir que en la obra se establece una construcción *retórica*, no sólo dramática: “el efecto no es un fin, sin un medio” (Benjamin 26). Esta ruptura no supone vaciar el teatro de todo entramado sentimental, ni que no tengan cabida los efectos emocionales que pueda tener la obra sobre el espectador, si después se les distanciará críticamente (Rodrigo 150), con un elemento dialéctico. Al respecto, Chiarini afirma: “El punto arquimédico en el que se encuentran razón y sentimiento, equilibrándose, está representado por la categoría del distanciamiento” (citado por Castri 128).

Para el teatro brechtiano, la re-presentación de los sujetos y situaciones, en lugar de basarse en la mimesis clásica, tendría que ser en una mimesis crítica<sup>29</sup> (Castri 132), la cual no se buscaría representar de la forma más fiel posible las proporciones naturales, sino alterarlas, como en una caricatura, que deforma la realidad para representar una realidad escondida. Desde dicha perspectiva, por más exacta sea la representación

---

<sup>29</sup> Dice Brecht: “El arte deja de ser realista no cuando cambia las proporciones de las cosas, sino cuando las cambia de tal modo que el público, al aplicarlas prácticamente en sus puntos de vista e impulsos particulares, se estrelle contra la realidad” (*La política en el teatro* 98).

(tanto en el sentido de la mimesis aristotélica como en la concepción naturalista de descripción detallada y metódica), sólo se está ante una obra “realista” si presenta puntualmente no la superficialidad de la forma, sino las relaciones sociales entre individuos y comunidades.

Siempre con el distanciamiento como guía para todas las fases del proceso teatral, se derivan algunos mecanismos dramáticos que se han mantenido en las décadas posteriores, en mayor o menor medida, debido a su probada eficacia para proyectar la obra políticamente. A partir de estas propuestas formales (algunas innovadoras y otras, retomadas de la tradición teatral, sujetas a una revisión política) y sus planteamientos teóricos sobre el lugar del teatro en la sociedad, se ha reconocido un modelo que funciona de forma eficaz en pos de los fines didácticos y políticos de este proyecto teatral. Las bondades de dicho modelo están en que no se trata de una estructura formal cerrada, sino de un conjunto de lineamientos flexibles que se pueden usar a conciencia, según las necesidades, como una “caja de herramientas” (García, L. 67). “No es un sistema acabado o cerrado. Sino un método de trabajo teórico y práctico, de análisis y de proyección” (Catri 107)<sup>30</sup>.

Son muchos los autores que han sistematizado las consecuencias estéticas del distanciamiento sobre el texto dramático (véase, por ejemplo, lo elaborado por De Toro, *Brecht en el teatro* 13-52; o J. Desuché, *La técnica*

---

<sup>30</sup> Fernando Peixoto, a su vez, afirma: “¿Copiar a Brecht? Nunca, sería pobre e inútil. ¿Imitarlo? No tiene sentido. ¿Trabajar con él? Sí” (Citado por García, L. 65). Con esto, deja de manifiesto que el modelo Brecht no se puede pensar como una estructura cerrada, sino una perspectiva de trabajo que debe actualizarse en cada contexto.

*teatral de Bertolt Brecht 39-42*). Propongo en esta investigación una sistematización propia de las características del teatro de Brecht, elaborada a partir de la crítica y las fuentes primarias (la obra teórica y artística del autor alemán). Sintetizo a continuación las principales consideraciones brechtianas, por medio de cuatro mecanismos dramáticos: *narratividad, ficcionalización, fragmentación y dialéctica de los signos*.

Es menester aclarar que los elementos que presento se conectan unos con otros, dependiendo de la perspectiva desde la cual sean vistos. Sin embargo, en esta revisión los presento así dado que son relevantes de forma diferenciada en el teatro brechtiano. Además, todos podrían contenerse en un solo gran recurso: la teatralización o metateatralidad (en la que profundizaré en el capítulo II) que desde una sentido semiótico puede incluir a los demás, como distintas manifestaciones metateatrales.

### *Narratividad*

Esta característica deriva del carácter “épico” del teatro brechtiano y constituye la primera fase tanto teórica como práctica del dramaturgo, quien afirmaba que el público del teatro convencional estaba acostumbrado a sucumbir al disfrute de situaciones ideales o armónicas, lo que complicaba la comprensión de las contradicciones sociales definidas desde la dialéctica marxista<sup>31</sup>. Se debía idear, por tanto, una forma para transmitir las

---

<sup>31</sup> Castri encuentra el origen de la *epicidad* en el naturalismo, en cuyo teatro “una de las dos clases observa a la otra: el autor burgués y la burguesía que constituye su público observan a la clase campesina y obrera” (45). Brecht lo calificó como un teatro canibal, pues sus espectadores se deleitaban con las imitaciones más finas del

“conforme a una *calma épica*” (Catri 32), es decir, por medio de la inclusión de un *nivel narrativo* que entra en diálogo con el *nivel dramático*. Esto dota de cierta elasticidad al discurso, inherente al aspecto narrativo, pues que permite estirar, ralentizar o desviar el relato, frente a la inmediatez e inflexibilidad del tiempo dramático clásico, que simula correr al mismo tiempo que la vida, en el mismo orden y de modo absoluto.

El distanciamiento como pauta dramática implica la división de niveles y espacios diegéticos, al establecer personajes que *narran* la escena, con el fin de implantar una separación con el receptor. Se trata de mecanismos metadieéticos que permiten multiplicar los enunciadore, y por tanto, los puntos de vista. Esto, con el fin de que las leyes sociales a las que están sometidos los personajes sean visibles (Catri 108), y asimiladas por los destinatarios.

Dicho distanciamiento puede establecerse por medio de un narrador principal o narradores múltiples, que cuentan y comentan una *historia*, a modo de fábula, *exemplum* o parábola, lo que dota a la obra un carácter célebre<sup>32</sup>. Es importante también la figura de un personaje observador de

---

sufrimiento de las masas trabajadoras, a la vez que sentían una profunda piedad por quienes, en realidad, eran sus víctimas (*La política en el teatro* 26).

<sup>32</sup> “Famoso, conocido y admirado por su excelencia, recordado en un determinado ámbito” o bien “que llama la atención por ser muy singular y extravagante” (*DRAE*). Este sentido de *épico*, aún conserva en la lengua inglesa, referente a sucesos o hazañas que suscitan asombro y funcionan de manera ejemplar, al estar llevadas a cabo por héroes o personajes de gran prestigio social. Al respecto, dice el autor: “distanciar también significa hacer célebre una cosa, como si fuera conocida de mucho tiempo, incluso en sus detalles, y como si uno se empeñara en no ir contra la tradición” (Brecht, *La política* 95). Convertir un hecho no célebre (cotidiano, común, mundano) en uno

las acciones de otros, cuya función es triangular la recepción al interferir entre la acción y el destinatario. Estas narraciones pueden rebasar el código lingüístico y materializarse por medio del lenguaje teatral, es decir, por medio del desdoblamiento escénico del recurso literario de la narración<sup>33</sup>.

### *Ficcionalización*

Este término es propuesto por De Toro (*Brecht en el teatro* 89-94) y refiere a la explicitación constante del carácter ficticio de la obra. Se opone a la ilusión teatral y la escena absoluta, pues éstas, basadas en un pacto de verosimilitud y en una mimesis naturalista, tienen que reprimir la conciencia de ser teatro para poder imitar la realidad, (Benjamin 20). Al contrario, el teatro épico de Brecht “se mantiene ininterrumpidamente consciente, de manera viva y productiva, de ser teatro” (20), conciencia que se extiende a los espectadores. Esto se ve, por ejemplo, en la presencia de prólogos y presentaciones en las que se da la bienvenida a los espectadores a la función teatral.

El funcionamiento de la escena queda al descubierto. En lugar de pretender esconder el engaño, éste es revelado como un artificio, se trata de un “montaje transparente” (Benjamin 33). No se implanta una ilusión de realidad, sino lo contrario: se busca la constante revelación de las soluciones prácticas que se esconden detrás de la escena.

---

notable y conocido es una operación que, más que modificar los sucesos en sí, busca alterar la manera en que se observan.

<sup>33</sup> Tal es el caso de “el narrador” o “cantor” en *El círculo de tiza caucasiense*; personajes como el “pregonero” en *La resistible ascensión de Arturo Ui* o “el cantor ambulante” en *La ópera de los tres centavos*.



Para este recurso, la presencia de música y baile también son relevantes, ya que su carácter festivo y ritual obligan al espectador a hacer conciencia de su presencia en un acto performativo<sup>34</sup>. Al trasponer la ficción y la “realidad” del espectador, permite la participación de éste en el mundo ficticio.

### *Fragmentación*

Con este concepto englobo aquellos recursos dramáticos brechtianos que rompen con las unidades aristotélicas de acción, tiempo y espacio. La fragmentación, por tanto, está en estrecha relación con los elementos anteriores, ya que también suponen el rompimiento de una unidad.

Este mecanismo está dirigido, en Brecht, hacia el descubrimiento dialéctico de una contradicción, motivo por el que es importante interrumpir de múltiples maneras el tiempo y el espacio teatral de modo que el espectador tenga la oportunidad de ver más allá de lo denotado. En el teatro, lo que se muestra “es la dialéctica en estado de detención” (Benjamin 28) a fin de que pueda ser asimilada por el público en varios niveles: desde el reconocimiento de la oposición (antes velada), la comprensión y análisis de sus implicaciones, la valoración o enjuiciamiento y la participación en la resolución. La ruptura de las unidades del teatro clásico y neoclásico, tienen como consecuencia una estructura que no ne-

---

<sup>34</sup> Brecht hace uso de la música y las canciones en casi todas sus obras (Vid. *Madre Coraje y sus hijos*, o bien, los casos antes referidos de *El círculo de tiza caucásico* y *La ópera de los tres centavos*).

cesariamente sigue un ordenamiento cronológico ni debe tener una conectividad semántica.

Por su parte, esta forma de distanciamiento también se enfrenta a la catarsis y la mimesis aristotélicas, por su diferente trato a la temporalidad. Para Irazábal, los preceptos clásicos suponen “una suspensión de la temporalidad del sujeto que recibe el producto. Se pierde, en el momento mismo de la recepción, una conciencia de tal, y con ella, de la propia temporalidad” (72). El distanciamiento brechtiano no detiene la temporalidad de la realidad cuando hecha a correr la temporalidad ficticia, sino que conviven, dialogan, se intercambian su nivel de relevancia.

Distanciar la escena produce, por el contrario, “un fortalecimiento de la temporalidad a partir del contraste o de la puesta en tensión de la temporalidad ficcional y no ficcional” (Irazábal 72), por lo cual la línea temporal dramática es constantemente quebrada. Esta fragmentación también se da en sentido inverso pues para los espectadores, el constante asombro y sorpresa produce cortes en su temporalidad cotidiana.

Consecuencia de la fragmentación tenemos la estructura a cuadros, también utilizada en el teatro popular y, en el caso de México, en el teatro de revista, que De Toro matiza entre una estructura a cuadros progresiva y otra no progresiva, dependiendo de qué tanto permite al espectador reconstruir una fábula o acción (35, 61-64). Asimismo, la fragmentación temporal conlleva, a través de los juegos narrativos, prolepsis o analepsis, interrupciones, repeticiones y saltos temporales.

De la misma manera que con el tiempo, el distanciamiento también provoca una fragmentación del espacio. Más allá de que la ruptura con la

idea de la unidad espacial (que provocaría que toda la acción de la obra se llevara a cabo en el mismo lugar, por ejemplo: una habitación) dicha ruptura complejiza tanto el espacio dramático como el escénico. De esta manera, además de mostrarse diversos espacios ficticios, estos no siempre pertenecerán a la misma esfera o al mismo “mundo posible”. Ejemplo de esto es la inclusión del espacio escénico (el escenario y el teatro), como un espacio dentro de la ficción, o el uso del proscenio como un limbo entre el mundo de ficción y la realidad compartida por los espectadores; o bien, la multiplicación de los espacios dramáticos representados a un mismo tiempo.

*Dialéctica de los signos*

Este concepto es definido por Castri como el “uso por oposición de varios materiales en una acción de iluminación recíproca” en el que “cada signo constituye un gesto que toma posición” (113-114).

Como lo hacen De Toro y Ubersfeld (*Brecht en el teatro* 48, 237) se puede relacionar el distanciamiento con el concepto (derivado de Bajtin) de dialogismo o dialogicidad (Harris citado por Alcántara 25), en los que el diálogo es el procedimiento fundamental, que permite pluralizar una visión unitaria. En este caso, no sólo es el diálogo verbal de los personajes, sino que son también los materiales y códigos los que dialogan entre ellos, multiplicando así las posibilidades discursivas. “Es tensión dialéctica entre los materiales escénicos, sea entre los diversos niveles semánticos [...] que deben distanciarse e iluminarse” (Castri 29) mutuamente. Se trata de la distancia establecida entre los diferentes elementos del lenguaje

teatral: sea voz, movimiento corporal, danza, canto, escenografía, narración, luces, telones, etc., pero también entre diferentes las redes de significación o discursos, los cuales al oponerse, se definen de mejor manera unos a otros.

El teatro brechtiano propugnó el rechazo del uso tautológico (es decir, redundante) de los signos escénicos (Castrí 129), con el cual la escena, cerrada sobre sí misma, utiliza todos sus códigos para corear el mismo mensaje. Por el contrario, la escena distanciada utiliza de forma independiente sus materiales, construye con ellos una multiplicidad de perspectivas y discursos. Los elementos del drama y de la escena interactúan entre sí, de manera que el lenguaje escénico no sólo es un medio, sino que tiene contenido semántico y se utiliza para potenciar el discurso político subyacente.

Brecht hizo uso de este recurso introduciendo elementos como títulos, carteles y letreros, paratextos que modificaban el sentido, así como la presencia del coro, de canciones intercaladas y recursos audiovisuales. Otro de los recursos principales en el uso distanciada de los elementos teatrales es la representación “realista” en el contenido y “no realista” en la forma. Mientras las relaciones entre personajes representan las relaciones reales entre grupos o clases sociales (de acuerdo con los postulados del materialismo histórico), estos se representan, por el contrario de una forma no naturalista. Este camino propugna una nueva concepción de *realismo*, como hemos mencionado anteriormente, pues plasma una representación objetiva de la sociedad (en sus contradicciones), sin buscar una mimesis naturalista formal (pues ésta siempre se dirige hacia la idea-

lización), de tal manera que se “despertase la curiosidad en el espectador y esta oposición produjese en él un choque: una distanciaci3n con lo que se estaba representando” (Rodrigo 149)<sup>35</sup>.

El modo de representaci3n propuesto a partir del distanciamiento “mantiene en libertad y movilidad al esp3ritu que observa” (Brecht, *La pol3tica* 80). Con la composici3n dial3ctica de los elementos teatrales es m3s f3cil hacer evidentes las contradicciones sociales, pues permite emitir simult3neamente dos mensajes contradictorios, cuya oposici3n provoca una duda que el espectador tendr3 que resolver, una interferencia que, para comprender, tendr3 que esforzarse en componer.

Es en estos espacios en los que el sujeto puede moverse cr3ticamente y establecer vasos comunicantes directos entre el texto y su realidad. El uso contradictorio de elementos esc3nicos, la inclusi3n de niveles narrativos, as3 como la transparencia en el montaje, abren un espacio entre el espectador y la ficci3n esc3nica, y es s3lo en ese lugar donde es posible la cr3tica. Entre los signos distanciados queda una brecha “de intervenci3n activa del espectador [...] dentro de la que el espectador puede *circular* escogiendo su punto de vista” (Catri 114).

Aunque pueda parecer obvio, no se puede perder de vista que las propuestas dram3ticas de Brecht, como la inclusi3n de narraci3n y m3sica

---

<sup>35</sup> Esta contradicci3n permite dar un nuevo matiz al aspecto social observado, gracias a la distancia dada entre la forma y el contenido social: “Esta oposici3n entre la desnaturalizaci3n del gesto expresivo y el sentido contextual al que hac3a referencia, produc3a en los int3rpretes [...] una ruptura dram3tica, provocada por efecto de distanciamiento que les obligaba a reflexionar sobre lo que estaba aconteciendo de manera social y art3stica” (Rodrigo 156-157).

o la estructuración en cuadros, no son propiamente invenciones suyas. La novedad se encontraba en la teorización y sistematización de estos mecanismos conforme a un fin político.

Finalmente, como pudo verse en esta revisión, el paradigma brechtiano se queda, en mucho, en el ámbito textual. Tras observar la institución teatral de su época, el dramaturgo reconoció que estaba en manos de la clase burguesa y que el arte dramático estaba siendo utilizado para perpetuar su ideología y su permanencia en el poder. Sin embargo, no transformó al texto y actuación teatral de raíz, sino que sólo propuso reformas. Estas modificaciones llegaron después: aquellas que juegan con la relación entre los participantes del acto teatral y el espacio o recinto; las que crean nuevas formas de convivencia y recepción; las que estiran al extremo las posibilidades del drama, al punto de anularlo; las que revisan políticamente el proceso de creación y reconocen, en la estructura dramaturgo-director-actor-espectador, una organización jerárquica. Con la exploración crítica del paradigma teatral brechtiano como punto de partida, queda por hacer una caracterización y contextualización del teatro político en Latinoamérica.

### 3. EL TEATRO POLÍTICO EN MÉXICO Y LATINOAMÉRICA

En las siguientes páginas presentaré una revisión de la faceta política en el teatro latinoamericano. Es imposible comprenderlo sin acudir en primer lugar a la realidad del teatro popular en nuestro continente. Como se verá,

el teatro popular siempre ha tenido un carácter político, pero es partir de la segunda mitad del siglo pasado cuando se multiplican las similitudes con el teatro brechtiano revisado en el apartado anterior, razón por la que será necesario esclarecer la presencia de dicha vanguardia europea en las expresiones latinoamericanas. Finalmente, definiré el concepto de teatro campesino y los aspectos necesarios para su abordaje tanto en México como en Estados Unidos, incluidas breves semblanzas de los autores que estudio.

### *3.1 La impronta popular en el teatro latinoamericano*

No es posible hablar del teatro político en Latinoamérica sin referirse, en primer lugar, al teatro popular. Esta práctica teatral ha existido en América desde antes de la introducción del modelo Brecht y se ha visto ya politizada en mayor o menor medida. Por ello, muchas de las proposiciones del teatro político contemporáneo de origen europeo coincidieron con características que ya eran propias de la actividad latinoamericana, particularmente de este teatro popular.

Dicha categoría se llamado así por la crítica, porque está en cercanía con el pueblo o comparte su perspectiva<sup>36</sup>. El teatro popular se apoyó

---

<sup>36</sup> El concepto de *pueblo* no tiene por qué ser problemático: se trata de los “sectores subordinados en aspectos socioeconómicos y culturales” (Chesney 6) dentro de una población (totalidad de habitantes de un país). Dichos sectores, al no poseer los medios

en la propia cultura latinoamericana, en el concepto ideológico de pueblo (Chesney 23) y “define sus expresiones en función de las condiciones sociales, económicas y culturales reinantes en el seno mismo de sus sociedades” (6). Judith Weiss considera que dicho teatro, forma parte de cultura popular, definida como aquella que

is produced by or in dialogue with the organic cultural forms of a specific community, with the objectives including the merging, consolidation or validation of that community, an engagement with the interests of that community, and/or the promotion of those interest (Weiss citada por Emma Freeman 23)<sup>37</sup>.

La politización de este teatro tiene lugar, en primer término, por su oposición general a un teatro no popular, llamado *de élite* (Flores Solís 106) porque quienes lo crean, imprimen su perspectiva y consumen constituyen una minoría privilegiada: las élites económicas y culturales. El teatro de élite es de difícil acceso para muchos, y ha preferido, en general, el canon clásico, considera superiores el virtuosismo y el vanguardismo formal<sup>38</sup>.

---

de producción, construyen su vida con base en el trabajo. Se incluyen aquí las clases medias y bajas, educadas y no educadas, alienadas o críticas.

<sup>37</sup> La cultura popular se distingue de la cultura de masas, según los procesos de producción y su control: “the production of mass culture will be centrally and/or privately controlled and its objectives may include reaching the largest audience possible, maximizing profit and/or dispersion of propaganda” (Weiss citada por Freeman 23).

<sup>38</sup> El teatro de élite es poco accesible para muchos grupos de la población, por su costo o factores de discriminación. Aboga por el refinamiento de los recintos teatrales. Parte del planteamiento de que es el público quien debe elevarse al nivel del arte y no éste “rebajarse” para asegurar el interés y comprensión de la mayoría. Por otro lado, “en el concepto de teatro elitista se contemplan tanto la obra teatral para el consumo de



Augusto Boal se ha encargado de redescubrir el valor del teatro popular en nuestro continente, así como de reconocer su lugar y papel: desde su perspectiva, en Latinoamérica, toda expresión teatral popular conlleva un carácter político:

El fenómeno teatral ‘estético’ es un hecho destinado sólo a ciertas minorías; cuando incluye a la masa –el espectáculo hecho en un circo o en la calle o sobre camiones que recorren el campo– estamos frente a un fenómeno ‘político y moral’ (*Técnicas latinoamericanas* 16).

Este “*otro teatro*”, el popular, forma parte íntima de la experiencia de las grandes comunidades en las urbes y en los contextos rurales: trabajadores, estudiantes, indígenas, campesinos y demás población civil. Surge como una “necesidad de comunicación del hombre oprimido” (Frischmann, *El nuevo teatro* 35), de forma espontánea y natural de la vida colectiva, por lo que tiene un valor importante en cada comunidad, como medio de comunicación y socialización.

Villegas, por su parte, lo llama teatro marginal (471), aspecto que, como comenté en la primera parte de este capítulo, es una de las características que de hecho ha tomado el teatro político contemporáneo. “La historia del teatro latinoamericano esconde muchos esfuerzos que no han podido ser incorporados al teatro de las grandes capitales o a los teatros

---

la élite, como aquella que ésta crea para el consumo de pueblo” (Flores Solís 106), es decir, también aquel teatro destinado a las grandes masas pero patrocinado por las élites, sin una perspectiva popular, que no es propio ni cercano al destinatario, ni a su experiencia cotidiana, además, puede tener una faceta comercial (46), supeditado a un interés lucrativo. Chesney (29-33) y Boal (*Técnicas latinoamericanas* 39-45) llaman a este teatro “anti-popular”.

nacionales auspiciados por grupos hegemónicos” (citado por Peña y Schmidhuber 471), tampoco ha sido incluido en el análisis académico, mucho menos desde la rigurosidad de los estudios literarios.

Tan plural como la misma colectividad, el teatro popular ha adquirido en Latinoamérica una diversidad amplísima, por lo que no se puede hablar de una generalidad más allá de su cercanía ideológica con el concepto de pueblo, lo que ha hecho difícil su categorización. Por ello, es menester distinguir entre varias esferas que la crítica observa (Chesney 13-23; Boal, *Técnicas latinoamericanas* 19-35), pues representan vivencias distintas del teatro popular:

La primera, el teatro popular comunitario, que está íntimamente relacionado con una comunidad y su territorio, por lo que funciona como un ritual colectivo<sup>39</sup>. Este es el lugar que ha mantenido desde su origen ritual y mítico, como parte fundamental de la fiesta o el carnaval, actividades necesarias para el fortalecimiento de la cohesión social, ya sea como mero medio de ocio, juego o entretenimiento, o como representación sagrada.

En segundo lugar, el teatro popular misceláneo, esfera que engloba el teatro escolar y de aficionados, géneros como el melodrama y la comedia, dirigidos a audiencias amplias, así como prácticas teatrales calleje-

---

<sup>39</sup> Tiene relación con la fiesta popular, el folclor, la religión o la ritualidad. Su valor social es primordial, pues sea sagrado o profano, permite la creación de identidad. En muchas ocasiones está ligado a comunidades indígenas. Estas representaciones “satisfacen las necesidades simbólicas de una comunidad” (Flores Solís 128).

ras<sup>40</sup>. Estos últimos grupos nos interesan en tanto que los autores que analizamos abrevan de ambos y establecen un diálogo entre las distintas tradiciones teatrales.

Existe una cara más de este teatro que, con intención de ser popular, corre el peligro de no responder a los intereses del público al que está dirigido. Se trata de aquel que está patrocinado por las instituciones del Estado, a partir de la búsqueda de educación de las masas y de una cultura nacional (Catri 21)<sup>41</sup>.

Sin embargo, me centraré en otra esfera: el teatro popular-político, praxis teatral que busca incidir en la discusión y actividad sociopolítica de las comunidades. Respecto a la relación entre las categorías de teatro popular y político, Castri ya había reflexionado al respecto, con la experiencia europea. A su parecer, el teatro político había llegado a asumir las exigencias y recursos del teatro popular, y llevarlas a un nivel de conciencia política y cultural más maduro (21). Las pretensiones políticas como efectos en el público, sólo podrían tener resultado si se toman en cuenta sus condiciones de recepción. Un discurso cercano y accesible a la mayo-

---

<sup>40</sup> Son todas aquellas expresiones teatrales accesibles, incluidas las tradiciones históricas como el circo, la *commedia dell'arte*, las *troups*, el *music-hall*, o los corrales en España; el *teatro de carpa* o *revista*, en México, o el *cabaret*. Muchas de estas prácticas no tienen lugar en recintos lujosos, sino que tienen un carácter ambulante y transitorio, lo que facilita el acceso a las masas.

<sup>41</sup> El teatro popular estatal ha estado marcado en la práctica por una actitud paternalista, desde su origen Ilustrado y Romántico. “El intelectual y el artista son llamados a ilustrar al pueblo acerca de su propia vida” (Catri 44). Se trata de la “difusión de una cultura ya existente hacia abajo, a las clases populares” (44), lo que supondría negar su participación en la creación y crítica de la cultura y relegarlas al papel de receptores improductivos.

ría, acentuado con recursos como la expresión del habla popular y la recuperación de temas tradicionales y nacionales, también constituye una característica de lo popular, que el TPC no dejó de lado. De hecho, Brecht ya había considerado su teatro como popular, por representar al pueblo, adoptar, enriquecer y consolidar su forma de expresión y su perspectiva (De Toro, *Brecht en el teatro* 21).

Para comprender a fondo esta faceta del teatro popular en México y América Latina, conviene revisarlo en dos periodos principales, distinguiendo las prácticas de la primera y de la segunda mitad del siglo XX:

Se ha considerado al teatro de carpa un antecedente importante del teatro político, debido al lugar que daba a la sátira política dentro de su espectáculo. Lo cierto es, como afirma Urbina, que esta representación popular no pretendía concientizar ni activar políticamente, sino únicamente divertir; a pesar de esto, como la misma autora señala, algunos actores eran perseguidos y encarcelados por el gobierno, debido al carácter represivo de las autoridades (*Teatro chicano: historia* 176).

La carpa mexicana influyó mucho en la politización del teatro posterior, no desde la dirección ideológica del marxismo, sino como una fuente importante de referentes culturales propios, recursos teatrales y, por supuesto, de humor. Frischmann reconoce en este primer teatro político un “predominio del realismo, en especial la tendencia crítica y social de herencia ibseniana” (*El nuevo teatro* 35) que no tardará en buscar nuevas formas.

Una de las primeras expresiones teatrales que conjuntaron el aspecto popular latinoamericano y la mirada a las vanguardias, tuvo lugar en

los años posteriores a la Revolución Mexicana. Sin olvidar a Julio Bracho, fundador del Teatro de la Universidad e introductor del teatro obrero (Frischmann, *Desarrollo y florecimiento* 54), es importante mencionar el caso de los dramaturgos Juan Bustillos Oro (1904-1989) y al zacatecano Mauricio Magdaleno (1906-1986), considerados primeros introductores del teatro político en México (Franco y Escobar 13-24). Desde su experiencia en el teatro de revista, crearon el *Teatro de Ahora*, proyecto artístico de implicaciones tanto estéticas como sociopolíticas, “primer ensayo del teatro político” en nuestro país (13).

Con el impulso intelectual de la Revolución e influidos por el teatro proletario soviético, en particular por Meyerhold y Piscator, Bustillos y Magdaleno llevaron a cabo una práctica con proyección política desde la década de los treinta. En sus obras, estos cineastas y dramaturgos analizaron la situación posrevolucionaria del país: las relaciones entre pueblo y autoridad, la impartición de justicia, la migración a EUA, los problemas agrarios, la vida de personajes revolucionarios, entre otros<sup>42</sup>.

---

<sup>42</sup> De Bustillo Oro, que fue más conocido por su actividad cinematográfica, son relevante las obras (todas de 1932 y 1933): *Masas*, cuyo eje de reflexión es el poder dictatorial; *Justicia S. A.* en la que discute la integridad ética de un juez y la desigualdad en la impartición de justicia; *Los que vuelven*, texto de temática chicana, sobre los miembros de una familia que son deportados en el contexto del crack norteamericano; y *San Miguel de las Espinas* cuyo eje es el problema agrario. Durante los mismos años, el zacatecano Mauricio Magdaleno explora, en *Pánuco 137*, el despojo de aguas y tierras a campesinos por empresas extranjeras coludidas con el gobierno; por su parte, en *Emiliano Zapata*, relata su muerte a traición (Peña y Schmidhuber sp).

Michel Degreve reconoce en el teatro de Bustillos y Magdaleno la influencia de Ibsen a la vez que tímidos elementos vanguardistas (sp). Lo que encontramos en estos autores es una introducción temprana de la exploración teatral socialista, casi simultánea a la desarrollada en Europa, por lo que no se trata de una convergencia del modelo brechtiano ya consolidado. Lo anterior, tiene lugar en un contexto en el que la escena mexicana se polarizaba entre el realismo socialista –que consideraba la exploración vanguardista una práctica burguesa– y el europeísmo que buscaba “igualarse” a las prácticas del viejo continente, como es el caso del colectivo contemporáneo al Teatro de Ahora, el Teatro Ulises, dirigido por Salvador Novo, Xavier Villaurrutia y Julio Jiménez Rueda (Michel Degreve sp).

El trabajo del Teatro de Ahora apenas ha recibido atención de la crítica, a pesar de que resulta una veta interesante de estudio, pues abrieron el camino para un teatro mexicano que considerara su preocupación política también como un asunto estético.

En lo que respecta a los años posteriores, el teatro popular-político en Latinoamérica, es dividido por Peña y Schmidhuber en dos periodos: de 1949 hasta 1958, una etapa nacionalista, de la que hablaremos más adelante, con influencia de Piscator, que posteriormente se nutrió con Brecht y Weiss (469-470). La segunda fase, marcada por la Revolución socialista en la isla, que comenzó a asimilar formas posmodernas como la fragmentación, la creación colectiva, el desprecio del texto y el director, la metateatralidad, etc. (469, 476).

Para la segunda mitad del siglo XX la escena popular latinoamericana empezó a definirse por la atención y priorización de las inquietudes sociales (Frischmann, *El nuevo teatro* 32), a lo que debemos sumar el diálogo establecido con las vanguardias artísticas. A estas nuevas expresiones se les llamó “nuevo teatro popular” (Frischmann, “Desarrollo y florecimiento” 57), a aquellos centros, grupos y artistas que dirigieron sus esfuerzos a las comunidades populares y no a los recintos más prestigiosos. En el mismo marco sociopolítico, a partir de los años cincuenta, surgió también la “nueva dramaturgia mexicana”, también con una perspectiva de protesta, de marca brechtiana y con intenciones de recuperar la tradición popular (Frischmann “Desarrollo y florecimiento” 56-57).

Es innegable que la experiencia europea principios del siglo XX y su producción artística tuvieron un influjo en las expresiones artísticas latinoamericanas posteriores. Sabida es la fuerza que tuvieron las vanguardias artísticas europeas en la actividad creativa de América, y particularmente aquellas que estuvieron atravesadas también por una pretensión política explícita. Particularmente,

Erwin Piscator y Bertolt Brecht se convertirían en dos de los primeros dramaturgos y directores que definirían las condiciones de creación para un teatro político del que América Latina se vería profundamente influida (Dimeo 132).

Esto, sin olvidar la previa introducción de prácticas derivadas de Meyerhold, promotor del teatro proletario, las cuales demostraban una función propagandística, directa y claramente socialista, que sólo con Brecht pudo consolidarse como un proyecto, estética y teoría.

No obstante, habría que considerar dicha presencia con reservas: no se trató de una mera traducción, pues en concordancia con las mismas afirmaciones de Brecht y sus seguidores, su propuesta sólo podía reinterpretarse, por estar al servicio de las necesidades sociales particulares (Castri 107). En relación a esto, García L. habla de la importancia de mirar la tradición europea con cuidado de no caer en el eurocentrismo:

De lo que se trataría es de valerse de los aportes de la cultura dominante para hacerlos ingresar en el espacio crítico que se abre en la ‘distancia’ latinoamericana, subvirtiendo su preestablecida utilidad para ponerlos al servicio de las necesidades propias (68).

Son muchos los estudiosos del teatro hispanoamericano<sup>43</sup>, que contemplan una correspondencia entre el modelo del teatro político desarrollado en Europa –que hemos analizado en el apartado anterior– con diversas facetas de la práctica teatral popular en América. Estas “estructuras de convergencia” (De Toro, “El teatro épico” 113) o “modelos de refuncionalización” (García L. 96), se dan de diversos modos: en primer lugar, una serie de coincidencias formales que ya eran propias de las expresiones populares latinoamericanas; en segundo, una influencia teórica y, por último, estética.

---

<sup>43</sup> Entre ellos, críticos como Fernando de Toro, Luis Chesney-Lawrance, Ileana Diéguez, Donald Frischmann, Alejandro Flores Solís, Luis Ignacio García, o Nora Parola-Leconte cuyas obras figuran en la bibliografía, así como dramaturgos como Luis Valdez o Augusto Boal. Por otro lado, Fernando de Toro, en *Brecht en el teatro contemporáneo*, reafirma la gran influencia del teatro político en Latinoamérica, al mostrar la gran cantidad de dramaturgos y críticos que la refieren, en artículos y entrevistas (221): Enrique Buenaventura, Osvaldo Dragún, Ángela Blanco, Carlos Suárez, Pedro Bravo, Frank Dauster, Manuel Galich, Ángela Montoya o Agustín de Saz.



“Los escritos teóricos de Brecht, así como sus obras, fueron estudiados por la gente del teatro popular en América Latina e incorporado a sus propios trabajos teatrales, como también en su praxis política” (Chesney 24). La relación entre las propuestas brechtianas y la práctica teatral latinoamericana parece darse de forma más evidente en un plano teórico. Más que adoptar de Brecht recursos del lenguaje teatral, su lectura amplió el espacio de crítica y reflexión de la propia práctica de los dramaturgos latinoamericanos. En sus ensayos, de fundamento marxista, Brecht explica y guía su praxis teatral política, y tanto sus objetivos humanistas, el compromiso con la realidad social, así como ciertas soluciones estéticas coincidían con lo que ya se estaba haciendo en nuestro continente.

“La presencia de Brecht resultó oportuna [...] por su aliento marxista” (García, L. 77), que para la segunda mitad del siglo XX ya se expandía ya por el continente americano. A la manera en que la Revolución Rusa funcionó como ejemplo y detonante de la conciencia de clase y la actividad política en diversos países europeos, las comunidades latinoamericanas fueron impactadas por la Revolución Cubana durante la década de los cincuenta, que extendió aún más el pensamiento socialista y la actividad política de las masas en los países latinoamericanos (Chesney 6, 110).

La expansión del pensamiento marxista y la exaltación revolucionaria tuvieron un impacto importante en los intelectuales hispanos. Son muchos los autores y grupos de teatro que mantuvieron un acercamiento a países socialistas o acciones políticas entorno a esta ideología (De Toro, *Brecht en el teatro* 56). Resultaron fundamentales la perspectiva del mar-

xismo, el espíritu revolucionario socialista y la expansión de la conciencia de clase, que potenció la recreación de las actividades teatrales populares.

El estudio de los documentos y obras de Brecht fue igualmente el punto de partida para muchos de los postulados teóricos, [...] en todos sin embargo, la realidad latinoamericana expresada críticamente, así como sus expresiones populares han sido elementos fundamentales de su teatro (Chesney 110).

Como lo pretendió el teatro marxista en Rusia y Alemania, en Latinoamérica se explora la reapropiación por parte del pueblo de la maquinaria teatral y se intenta liberar el teatro popular del poder de las instituciones gubernamentales o bien de las élites culturales<sup>44</sup>. Estas pretensiones, propias de la concepción marxista del arte, politizan la relación entre teatro y sociedad. De esta manera, quienes lo generan están dentro del conflicto, bien porque sean los propios protagonistas del mismo: obreros, campesinos, habitantes de barriadas, estudiantes, empleados, etc., o bien, porque los autores e intérpretes se han compenetrado del conflicto, lo han investigado, han convivido con aquellos protagonistas (Frischmann, *El nuevo teatro* 33), como es el caso de los autores que analizo en la presente investigación, tema que desarrollaré más adelante.

De Toro, Chesney, Parola y Flores Solís han examinado cuidadosamente la producción dramática entre 1950 y 1980 y reconocido

---

<sup>44</sup> En concordancia, Canclini sostiene: “que nuestros pueblos asuman el control de la producción, la distribución y el consumo del arte” (citado por Chesney 42). Un caso, representativo de este ímpetu en México, es el del Centro Libre de Experimentación Teatral y Artística (CLETA) que tuvo una activa participación política, funcionó como cuna de colectivos teatrales y es recordado en particular por haber ocupado el Foro Isabelino de la UNAM, en el actual Museo del Eco.

a los autores, directores y grupos que transformaron la escena en un espacio político, con mayor o menor influencia y atención al aspecto popular.

En el territorio latinoamericano, son muchos los exponentes de esta teatralidad, de la segunda mitad del siglo XX, ubicada entre lo popular y la vanguardia, y con miras a explotar el teatro en su propio contexto sociopolítico. Quiero mencionar, entre otros, autores y directores como Domingo Piga (1920-2010) y Alejandro Jodorowsky (1929-) en Chile; los argentinos Osvaldo Dragún (1929-1999), Jorge Goldenberg (1941-) y María Escudero (1927-2005), ésta última con su *Libre Teatro Libre* de Córdoba. En Cuba son importantes Raquel y Vicente Revuelta (1925-2004, 1929-2012), fundadores del Grupo Teatro Estudio; finalmente, Máximo Avilés Blonda (1931-1988) en República Dominicana y el venezolano César Renfigo (1915-1980) en Venezuela.

Quiero mencionar la importancia de tres casos, que fueron un referente constante para el teatro latinoamericano, así como para los autores en particular que estudio en este trabajo: en primer lugar, Sergio Corrieri y Gilda Hernández, que en 1968 fundaron en Cuba el Grupo Teatro Escambray, compañía de teatro campesino, que construyó su trabajo en el marco de un desarrollo cultural integral, en las zonas más alejadas de la isla, promoviendo el diálogo en comunidad y la activación social (Petit 74). Este grupo tuvo un papel vital en la politización de la población cubana aun después de la Revolución (Petit 71).

Por otro lado, está el trabajo de Enrique Buenaventura (1925-2003) y Santiago García (1928-) en Colombia, quienes impulsaron el Teatro

Experimental de Cali (TEC) y el Teatro de La Candelaria, respectivamente. El TEC, dirigido por Buenaventura, es uno de los grupos más representativos por la implementación de la creación colectiva como eje de su producción.

Finalmente, son notables los casos de los brasileños Augusto Boal (1931-2009) y Gianfrancesco Guarnieri (1934-2006), que aunque no fueron dramaturgos de habla hispana, sí formaron parte importante de la cultura teatral latinoamericana; con el grupo Teatro de Arena, formularon el *Teatro del oprimido*<sup>45</sup>, un proyecto amplísimo que propone visión popular del teatro con un fundamento marxista adaptado al pueblo latinoamericano, con el fin de empoderar a todos al dotarlos de las posibilidades de la escena. Este proyecto contiene un gran número de prácticas teatrales que extienden las posibilidades de comunicación que usualmente aprovecha el teatro. Boal, además de dramaturgo, fue crítico e investigador. Su visión del teatro se ha extendido a los países vecinos, por lo que su trabajo es quizá el más extenso y de mayor aplicación. Propone un programa completo para la efectiva apropiación de las comunidades de la maquinaria teatral. Es revolucionaria su postura que funde al extremo los límites entre la escena y la vida cotidiana, al hermanar al teatro con el *juego* (Boal, *Teatro del oprimido*). El brasileño propone una serie de mecanismos que permiten a cualquiera experimentar el teatro, ya

---

<sup>45</sup>El teatro del oprimido fue desarrollado por Boal entre 1971 y 1986 durante el exilio político del autor. Para profundizar recomiendo los artículos de Julian Boal (“Para una historia política del teatro del oprimido”) y, para un comentario sobre la estética de la corriente teatral, el de Tomás Motos (“El teatro del oprimido de Augusto Boal”).

sea como creador o receptor. Son de resaltar sus técnicas de *teatro foro* y *teatro invisible*, que son tan sólo dos de los múltiples recursos teatrales propuestos con un fin político. En la frontera con la *parateatralidad*<sup>46</sup>: el *teatro foro* (Boal, *Teatro del oprimido* 37-57), busca promover el diálogo y la acción por parte de los espectadores, que después de la representación pueden sustituir a un actor para cambiar el rumbo de un personaje; el *teatro invisible* (26-36) pretende representar escenas polémicas en espacios públicos sin explicitar su carácter ficcional.

En México, son reconocidos los autores mexicanos Rodolfo Usigli (1905-1979), Sergio Magaña (1924-1990), Luisa Josefina Hernández (1928-), quien también fue traductora de la obra brechtiana; el mexicano-guatemalteco Carlos Solórzano (1919-2011), Jorge Ibarguengoitia (1928-1983) y directores como Xavier Rojas (1921-2010).

La crítica considera el año de 1968 determinante para la formación de una la nueva dramaturgia antes mencionada, atravesada por los enfrentamientos políticos y sus desenlaces violentos; con evidente influencia de la vanguardia europea así como de Boal y Buenaventura, autores latinoamericanos de mayor influencia en el teatro político mexicano (Frischmann, “Desarrollo y florecimiento” 56-57). El año de 1968 condensó dos luchas: primero, una fuerza juvenil que subvirtió todas las normas, común en muchos países del mundo; además, el rechazo

---

<sup>46</sup> Suárez (sp) considera que la parateatralidad es una “segunda teatralidad, por su mayor relación con lo festivo y porque suele carecer de texto”. Dubatti, por su parte, la califica como “teatralidad social”. en la que la teatralidad se fusiona con la vida cotidiana (41). Flores Solis considera, en el mismo sentido, que ésta se define porque rol cerrado del espectador se anula (61).

categorico a la violencia y a los crímenes de Estado, derivado de su experiencia directa. Al respecto, es importante considerar a Pilar Campesino (1945), Enrique Ballesté (1946) y Felipe Galván (1949) tres autores marcados directamente por el movimiento estudiantil de 1968.

No hay que olvidar autores como José Agustín (1944-), Vicente Leñero (1933-2014) y Sabina Berman (1955-), marcados por el teatro documental; así como Luis de Tavira (1948-), que introdujo a Brecht desde una perspectiva mexicana; Felipe Santander (1934-2201) e Ignacio Merino Lanzilotti (1942-), reivindicador del teatro de revista en la década de los setenta.

Mientras tanto, en el sur de Estados Unidos, la comunidad mexicano-estadounidense comenzaba una explosión cultural, surgida de la necesidad inherente de expresión, comunicación y búsqueda de identidad. Es determinante que los artistas mexicano-estadounidenses y los correspondientes en México y otros países latinoamericanos se preocuparon por mantener un diálogo activo y un programa común, por lo que la actividad teatral de los artistas chicanos fue reconocida –e incluso criticada– por los autores del sur<sup>47</sup>. “Es un hecho que hay una enorme coincidencia entre mucho de los elementos del teatro chicano que él inició y el teatro independiente mexicano” (Urbina, Teatro chicano: historia 182).

---

<sup>47</sup> López Cabrera recuerda cómo la propuesta teatral de Valdez fue criticada por Buenaventura y Boal, debido al lugar que le daba al aspecto mítico y religioso, como describiré más adelante, y que chocaba con el realismo imperante en la primera fase del teatro política (37), por lo que la atención a la raíz indígena les parecía demasiado romántica (Geirola 204).

Como botón de muestra de este intenso un diálogo entre los artistas chicanos y los de otros países latinoamericanos, es la creación al sur de Estados Unidos, del Teatro Nacional de Aztlán (TENAZ) que, a principios de los setenta, se propuso “realizar intercambios con grupos teatrales mexicanos y latinoamericanos, discutir los temas trascendentes para el teatro chicano y buscar solución” (Urbina, “Teatro chicano: historia” 102). En 1974, de la mano del Centro Libre de Experimentación Teatral y Artística (CLETA) de México, impulsaron un Festival de Teatro Chicano y Latinoamericano. A éste asistieron grupos y autores de México, Argentina, Colombia, Uruguay, Venezuela y Brasil (36), lo que permitió que los artistas mexicano-estadounidenses mantuvieran un diálogo constante con aquellos del sur del continente (Galván 26).

Dicho festival, de carácter alternativo, tuvo una orientación socialista<sup>48</sup> (Chesney 28) y se convirtió en “un gran laboratorio del Nuevo Teatro Latinoamericano” (29). En expresiones como esta quedan enmarcadas las obras y autores que estudio, surgidas en un contexto de gran florecimiento para el teatro latinoamericano, extendido desde Estados Unidos hasta Argentina, con miras a crear una identidad artística propia, popular y política.

Además, permitió no sólo el aprovechamiento de los grupos chicanos recién creados que asimilaron la experiencia de sus compatriotas

---

<sup>48</sup> Se difundió con el lema: «Un continente, una cultura, por un teatro libre y por la liberación». Por su parte Flores A. recuerda que “el objetivo del festival fue denunciar la explotación económica y la penetración cultural de que son víctimas los países latinoamericanos” (“Algunas consideraciones” 36); como se puede ver, se incluyen aquí los latinos emigrados.

del sur, sino también el enriquecimiento de la práctica latinoamericana, pues supuso el análisis de las distintas perspectivas, así como proyectos culturales y políticos compartidos. El contacto e intercambio artístico entre los hacedores de teatro desde Estados Unidos hasta Chile y Argentina coincide con la revitalización de las formas, contenidos y posicionamientos dramáticos, dentro del teatro latinoamericano.

Peña y Schmidhuber consideran que la organización de este tipo de festivales fue un factor *sine qua non* para el desarrollo del teatro latinoamericano durante los sesenta y setenta y colocan a Cuba como uno de los principales impulsores, a partir del triunfo de la Revolución (471). Asimismo, remarcan el interés durante estos festivales por los creadores puertorriqueños y chicanos (471), cara poco conocida de Latinoamérica.

La revisión que he expuesto acerca del teatro político latinoamericano permite observar que la relación entre el teatro europeo (en particular el brechtiano) y el de continente es más compleja que una influencia unilateral, puesto que se trata de una simbiosis o convergencia de dos estéticas teatrales: la tradición del teatro popular latinoamericano y el teatro político de Brecht. A decir de García, se trata de “la superposición de rasgos vanguardistas (aquí las múltiples formas de distanciamiento del *V-effekt*<sup>49</sup>) con prácticas populares a través del compartido rechazo del arte burgués” (79).

En este sentido, el teatro político en nuestro continente tuvo un desarrollo autónomo post-brechtiano, ensanchando sus posibilidades

---

<sup>49</sup> *V-effekt*: efecto de distanciamiento brechtiano (véase I.2.2).



políticas y no perdiendo nunca de vista el contexto latinoamericano, al aplicar, revisar y expandir la teoría europea, así como desarrollar una práctica propia que influyó en Estados Unidos y, de regreso, en el teatro europeo: “el desarrollo de ciertos movimientos latinoamericanos logró, a su vez, influenciar a grupos europeos y de los Estados Unidos, como los grupos chicanos y el TEC de Colombia” (Chesney 22). Tal aseveración queda de manifiesto en los comentarios de Vicentini, que consideraba el teatro chicano un ejemplo a seguir por su revolucionaria manera de crear un público propio (14-15). Es una relación de beneficio mutuo, pues ambas actividades teatrales se impulsaron la una a la otra y, por tener fines similares, pudieron conjuntar sus propuestas.

Dado que la práctica del teatro popular en América Latina coincidió en muchos aspectos con la teoría y estética brechtiana, ésta convergió y funcionó de manera simbiótica, aportando la visión marxista y la perspectiva vanguardista a la práctica ya politizada del teatro popular, que sumó a sus recursos el modelo Brecht, siempre que funcionara para el contexto latinoamericano. Dentro de esta gran gama de expresiones, surgió el teatro campesino, que describiré a continuación.

### *3.2 El teatro campesino en México y Estados Unidos*

El teatro campesino es una categoría del teatro popular latinoamericano con proyección política, desarrollado en diversos países del continente durante la segunda mitad del siglo pasado. Según lo rescatado por la

crítica, existe registro de alguna práctica teatral llamada teatro campesino por lo menos en Perú (Valenzuela 165-167), Chile (Fernández 345), Colombia (Cuervo 1-6), Cuba (Petit 71-74), México y, por supuesto, Estados Unidos.

Al igual que todas las prácticas populares, el teatro campesino ha sido muy diferente en cada contexto y se ha visto transformado continuamente, por lo que no es nunca un modelo cerrado. La politización de este teatro está en el planteamiento de una cercanía con el ámbito rural (Flores Solís 124) y el sector campesino. Se trata de una especialización del teatro popular, que cierra el margen de los públicos de las amplias comunidades marginadas económica y culturalmente, para enfocarse en aquellas de ámbitos rurales y relacionados con la agricultura.

Para Flores Solís, un *teatro campesino* podría significar: a) llevar teatro a los campesinos, b) hacer obras teatrales con campesinos que aborden sus problemáticas propias, c) el teatro que los mismos campesinos producen (132). Es claro que este criterio definitorio no es estético, sino social, ni tiene consecuencias estéticas específicas, además de que ha tenido diversas expresiones formales, acordes a cada momento histórico, situación, comunidad y objetivos.

Por su parte, Meyer considera que el teatro campesino es un medio de expresión que surge del mismo grupo social, de su propia experiencia y con sus propios recursos (citado por Flores Solís 130), mientras otra parte de la crítica afirma que éste también suele surgir de proyectos culturales más amplios, que buscan revitalizar la actividad sociocultural de una comunidad, en el que participantes externos, pero con formación o

experiencia teatral, dotan de dichas herramientas al campesinado para hacerlo funcionar como “agente de transformación e iniciativa social” (Flores Solís 124). De esta manera, se reconocen dos condiciones del teatro campesino: el desarrollo desde el seno mismo de la comunidad, o por medio de apoyos externos, generalmente, institucionales; sin embargo éstas no son excluyentes.

No está de más mencionar que para los sectores rurales no es para nada ajeno el teatro, en su faceta popular o comunitaria (que he descrito antes). La diferencia esencial consistiría, entonces, en la imbricación del teatro campesino con una proyección política, parecida a la de un teatro obrero o proletario, proveniente precisamente de su especificidad con respecto al productor, destinatario o temática, relacionados con un sector definido por su actividad productiva.

Para comprender el teatro campesino conviene verlo como el cruce de dos prácticas teatrales: la tradición del teatro popular y el teatro político contemporáneo, en particular su faceta brechtiana, todo esto dentro del marco teatral latinoamericano expuesto antes, entre una “nueva dramaturgia” y un “nuevo teatro popular”. Vicentini describe la doble virtud que tuvo el teatro campesino en Latinoamérica: agrupar y organizar políticamente un grupo social y, a la vez, convertirlo en un nuevo público teatral:

Mentre il teatro campesino diventava uno dei poli intorno a cui si aggregava una comunità specifica, questa si costituiva come pubblico teatrale [...], è possibile superare lo scarto tra teatro politico e pubblico quando il teatro politico entra nel processo di aggregazione e di sviluppo

di una comunità definita, trasformando per ciò stesso quella comunità in pubblico teatrale (14-15)<sup>50</sup>.

En el caso mexicano, el teatro campesino ha tenido una amplia extensión. Surgido en medio de graves problemáticas como la pobreza, el despojo de tierras, la explotación, la falta de agua, el analfabetismo y el abandono del campo, resulta un respiro para las comunidades rurales. Goutman considera como creador en nuestro país al dramaturgo Rodolfo Valencia, después de su formación en Cuba y su estudio del teatro indígena durante los sesenta (16), aunque Flores Solís rastrea los orígenes del teatro campesino desde 1932 (125) e incluso desde los veinte, con las misiones culturales de Vasconcelos (135). Desde entonces han sido muchos los grupos y autores que han vinculado su teatro con la realidad campesina.

Como da cuenta la crítica, esta faceta teatral ha sido impulsada en México en su mayoría por las instituciones estatales: dentro de programas de difusión cultural o vinculación con las zonas rurales y las comunidades campesinas e indígenas. Esta característica pone en entredicho su carácter legítimamente popular; no obstante, como he mencionado antes, el direccionamiento político, que diferencia al teatro campesino de otras expresiones populares, muchas veces proviene de agentes externos. En ese momento, sobre todo, por parte de compañías urbanas, muchas veces impregnadas con una ideología marxista.

---

<sup>50</sup> “Mientras el teatro campesino se convertía en uno de los polos en torno a los cuales se agrupaba una comunidad específica, ésta se constituía como el público teatral [...], es posible superar la brecha entre teatro político y público cuando el teatro político entra en el proceso de agrupación y desarrollo de una comunidad definida, transformando por eso mismo esa comunidad en público teatral”.

Bajo financiamiento público, los grupos teatrales se han dedicado no sólo a llevar el teatro al medio rural, sino también a asesorar a esos sectores en sus propias producciones. Tal es el caso del *Teatro Conasupo* o el grupo *Arte Escénico Popular* de la SEP. Asimismo, se conformó el Laboratorio de Teatro Campesino e Indígena, patrocinado por los gobiernos de Tabasco y Yucatán, a partir de los años sesenta, a cargo de María Alicia Martínez Medrano (Woodyar citado por López Jiménez sp). Este programa llevó el teatro a zonas alejadas, donde impartió talleres de diversas disciplinas y obtuvo resultados escénicos muy fructíferos: “el espectáculo representaba una estrategia, para elevar el respeto por la gente indígena mostrando al mundo quiénes son” (Castillo 138). Sus obras que fueron llevadas a diversas partes del país y del mundo. Cuando perdió el apoyo estatal, ya se había activado en las comunidades una práctica que no se detuvo (University of Kansas 54), pues ya formaba parte de su convivencia:

Los participantes el tipo de teatro [...] identificaban al público como visita, digamos, una persona que viene a casa a conocer y compartir. Los actores, por su parte, más que actuar celebraban y disfrutaban de la actividad (Castillo 143).

Otro caso relevante es el del profesor normalista Alfredo Mendoza Gutiérrez, quien apoyado por la SEP llevó a cabo una actividad teatral en las zonas rurales: “un tipo de teatro, si se quiere, peculiar, por sus limitaciones, por su carácter, por su técnica misma; pero un tipo de teatro muy nuestro, porque nosotros lo hemos ido levantando con mucho cariño para ofrendarlo” (12). Mendoza, que fue dramaturgo, director y crítico,

publicó *Nuestro teatro campesino*, un manual sobre el teatral rural basado en su experiencia, donde recomienda, en la misma línea que otros autores, un tratamiento sencillo y concreto del drama, así como lenguaje próximo al del público (21-29); además, se centra en la posibilidad de adaptación de obras clásicas a estos parámetros (39-40). La propuesta de Mendoza, probablemente debido a su formación y a su posición institucional, no considera una perspectiva política o subversiva, sino, como se puede comprobar con una lectura del libro, una visión paternalista y didáctica del teatro rural.

En menor medida ha habido experiencias de agrupaciones independientes. Sólo algunos casos aislados como el grupo Mascarones, dirigido por Mariano Leyva, que se conformaba por estudiantes de preparatorias rurales (López Cabrera 37), la Asociación Nacional de Teatro de Comunidad o el trabajo de Felipe Santander, que logró vincular tanto al sector campesino como estudiantil y universitario (sobre la trayectoria de este autor hablaré al final de este capítulo).

El teatro campesino en México no es escaso, pero su estudio desde la academia es básicamente nulo, a pesar de su importancia para el desarrollo de las comunidades y lo interesante de la vinculación entre texto dramático y contexto.

Del otro lado de la frontera, el teatro campesino ha tenido un desarrollo muy diferente, por lo menos en el ámbito hispánico. El carácter político adquirió un peso mayor en tanto que desde el principio estuvo de la mano de movimientos huelguistas de carácter socialista, en plena Guerra Fría. Aunado a esto, una práctica teatral llevada a cabo por una

comunidad marginada –inmigrantes mexicanos y latinoamericanos– muchos de ellos ilegales, era ya en sí misma un acto político. Por otro lado, no hubo instituciones estatales que patrocinaran, en sus inicios, al teatro campesino mexicano-estadounidense, hasta que algunas universidades les abrieron las puertas.

Esta práctica se encontró atravesada por el movimiento político chicano. El teatro campesino fue, de hecho, la piedra angular en los primeros momentos del movimiento (Flores, “Acerca del teatro campesino” 32). Dicha característica dotó de especificidad a esa primera praxis política (el carácter socialista) en el sur de Estados Unidos.

A la conciencia materialista de clase se suma el grave problema de identidad bicultural de una comunidad recién conformada: los chicanos. Su movimiento, una búsqueda de reivindicación, identidad e igualdad para los inmigrantes, fue el seno del teatro campesino y muchas otras experiencias artísticas, todas ellas, impregnadas de las problemáticas sociopolíticas propias de las comunidades chicanas, inmersas en un país que se resistía a la integración. Ochoa define el teatro chicano con las siguientes palabras:

Un teatro que satirizaba y criticaba la explotación, el racismo y la injusticia. Un teatro político [...] que señalaba las fallas éticas de un país que pregonaba la libertad, la justicia, el respeto, la honestidad. Un país que tenía dominadas a las minorías étnicas (“Tú eres mi otro yo” 43).

Flores señala el surgimiento del teatro campesino mexicano-estadounidense dentro los mítines y huelgas del *United Farm Workers of America*, sindicato dirigido por César Chávez en los sesenta. Su fundador,

Luis Valdez, ante la urgencia de del movimiento, reconoció en el teatro una herramienta para crear una conciencia social en los trabajadores (Flores, “Acerca del teatro campesino” 32). En el caso del contexto estadounidense, sí es patente la afirmación de Meyer sobre el surgimiento de estas expresiones teatrales como una inquietud inherente a la comunidad campesina<sup>51</sup>: “la materia prima eran los campesinos mexicanos y chicanos y su propia experiencia” (Ochoa, “Tú eres mi otro yo” 43).

Este teatro abreva de la propia tradición popular, aunque está determinado también por las ideologías y movimientos vanguardistas europeos. Interrogado por su teatro campesino, Valdez respondió: “is a cross between Brecht and Cantinflas” (Citado por Flores, “1965-1986: El teatro campesino” 116). Sin embargo, además de la cultura popular mexicana también fue definitorio el teatro popular europeo, como la *commedia dell'arte*.

La actividad teatral chicana se mantuvo en cercanía con este tipo de expresiones, tanto contemporáneas, como pertenecientes a la tradición, tal es el caso del *teatro de carpa*, que Valdez se encargó de recuperar con el fin de aprovechar sus capacidades comunicativas con públicos no especializados (Urbina, *Teatro chicano: historia* 180).

---

<sup>51</sup> “El teatro emergió de la tradición oral y las representaciones campesinas de mexicanos y chicanos, quienes trabajaban en los Estados Unidos como fuerza de trabajo agrícola, sufriendo una sobreexplotación [...]. No eran mexicoamericanos acomodados o asimilados al sistema angloamericano. Era gente campesina, creyente en Dios y de cultura popular. Y el teatro empezó a hacerse de esa inmediatez; entraba para funcionar dentro de la realidad más concreta, cotidiana” (Ochoa 43).



El teatro campesino se hizo de elementos como la danza, la música, las canciones, los personajes, los temas y motivos de la cultura popular mexicana (Ochoa “Tú eres mi otro yo” 43). Ejemplo de ello es la importancia de parodia, el humor y la sátira (43), el uso de juegos lingüísticos como el albur y la cábula (Urbina, *Teatro chicano: historia* 150), y la marcada influencia de Cantinflas (Valdez citado por Flores, “1965-1986: El teatro campesino” 116). Por último, la representación de la propia cultura popular chicana, aún en descubrimiento, se evidencia en el uso del *spanglish* o pocho, el habla chicana, entre la jerga y el dialecto (Ochoa 43).

En lo que respecta a la tradición popular europea, Hernández considera que un antecedente formal del teatro campesino se encuentra en España, en el teatro popular de los corrales (37); Valdez, por su parte, reconoce la influencia de la *Commedia dell’arte*. Más que del interés cultural de recuperar una práctica teatral europea, fueron las condiciones políticas y materiales del teatro campesino chicano las que derivaron el carácter ambulante que lo caracterizó en sus orígenes. Es debido a estas limitaciones económicas, que Valdez denominó a su teatro “rascuache” o “rascuachi” (Flores, “1965-1986: El teatro” 117)<sup>52</sup>, en referencia irónica a una de las vanguardias teatrales más relevantes de la época: el *teatro pobre* de Jerzy Grotowski.

---

<sup>52</sup> El DEM define rascuache como “que es de mal gusto; que es de poca categoría o de baja calidad”. Con este término peyorativo, Valdez ironiza la oposición entre el teatro popular y el teatro elitista.

Se puede observar que, si bien el iniciador del teatro chicano había estudiado a los vanguardistas (Urbina, *Teatro chicano: historia* 193), no dejaba de tener una mirada crítica de la cultura europea. La propuesta de Grotowski pedía “prescindir de todo el efectismo teatral para concentrarse sólo en el trabajo de los actores” (Urbina, *Teatro chicano: historia* 51); por su lado, el teatro rascuache carece de esos elementos “por pobreza y no por esnobismo” (51)<sup>53</sup>.

Sin embargo, las vanguardias atravesadas por el ímpetu socialista soviético sí que impactaron directamente en la práctica del teatro campesino chicano, principalmente el *agit-prop*, estrategia basada en la agitación pública y la propaganda política, implementado en los años treinta en la Unión Soviética (Flores, A. “1965-1986: El teatro” 116; Urbina, *Teatro chicano: historia* 60). Asimismo, el teatro brechtiano, como interpretación teatral del materialismo dialectico, también influyó en el teatro político chicano (Urbina, *Teatro chicano: historia* 60, 193-195). En 1976, Valdez afirmó: “in a mexican way, we have discovered what Brecht is all about” (citado por Elam 110). Nótese el énfasis que Valdez hace en que se ha recuperado a Brecht desde una visión propia y no como una importación.

Una de las principales consecuencias de la influencia del teatro popular es la estructuración del teatro campesino en unidades breves, en las que cabe la improvisación. Como describí, la ruptura de una estructura

---

<sup>53</sup> Ruiz Rivas considera lo rascuache como “de mal gusto, de la plebe, del disparate [...] frente al mundo de la cultura elevada y finamente decantada” y considera a Cantinflas el rascuache por excelencia (sp).

lineal en segmentos era también utilizada en el teatro brechtiano, que propugnaba la constante interrupción para evitar la empatía con los personajes. Las obras del teatro chicano, de la misma manera que las *tandas*<sup>54</sup> en la carpa mexicana, se estructuraron desde sus inicios en *actos*: unidades “cuyo propósito es explicar acontecimientos que tienen una base real e histórica y que son populares para que todos los entiendan” (Ochoa 43), mismas que se construyen por medio de la creación colectiva.

El teatro campesino de Valdez creó otras formas de comunicación además del acto, que conformaron una suerte de género con determinadas características: el *mito* y el *corrido* (Urbina, “Teatro chicano: historia” 63-64; “Teatro chicano: un secreto” 60). Con el primero, se buscaba recuperar las propias conexiones con las culturas precolombinas, agregando elementos rituales, escénicos y musicales propios de pueblos mesoamericanos (Huerta sp). Los corridos, por su parte, provenientes de la tradición oral mexicana, se conformaron como representaciones musicales usadas para narrar una historia e imprimirle una opinión popular. Al respecto, Richman reconoce un uso político de los corridos: “in the past, corridos have been used to [...] disseminate information and to influence the social and political conscious” (sp).

De esta manera, por medio de la combinación de estos tres elementos: el acto, el mito y el corrido se estructuraban puestas en escena

---

<sup>54</sup> Miguel Covarrubias define la *tanda* como: "a short musical revue, renewed each week and lasting about an hour, and four tandas are played during an evening" (citado por Flores, A. “1965-1986: El teatro campesino” 117). “Se representaban bailes folclóricos tradicionales, muchas veces ignorados, y se hacía sátira de los personajes y acontecimientos políticos” (117).

del teatro campesino chicano. Por medio de los actos, se mostraba brevemente una realidad política; los mitos contribuían a la recuperación de una identidad cultural, y el corrido fue un medio que permitió conjuntar la música popular y representación escénica.

Como expliqué antes, la relación entre las expresiones populares y las proyecciones políticas del teatro, particularmente de su faceta campesina, es constante. Incluso, ha sido una fusión conveniente tanto para incentivar el diálogo con la tradición y conservarla críticamente, como para la mejor vehiculación de los discursos políticos.

Ha habido una continuidad formal en todo el teatro popular, incluso desde las expresiones europeas medievales. Todas estas prácticas, como he dicho ya, están hermanadas. En este sentido, Flores describe la genealogía del teatro popular: “la carpa en México desciende directamente del teatro popular peninsular que, a su vez, había adoptado las características de la *commedia dell'arte*” (Flores, A. “1965-1986 El teatro campesino” 117). Por ello, ciertas características han coincidido hasta el teatro campesino mexicano y chicano: los personajes tipo (Flores, A. “1965-1986: El teatro” 119), la estructura dramática por cuadros y abierta a la improvisación, el carácter callejero, la comicidad, el uso de máscaras, el lenguaje sencillo; elementos que se derivan tanto de sus condiciones materiales, como de las exigencias del ancho del público, quien verdaderamente determina el espectáculo.

La actividad teatral realizada durante los setenta, de un lado y otro del río Bravo, estuvo estrechamente relacionada. No sólo por la continuidad cultural entre estas comunidades, sino porque los chicanos

fueron legítimamente incluidos en el diálogo teatral latinoamericano, entre dramaturgos, directores y críticos. Son muchas las coincidencias en la práctica teatral de los diversos países de América Latina en estos años: el desprecio a la tradición clásica, la marcada tendencia ideológica y la admiración por la cultura popular. El teatro campesino, también desarrollado de norte a sur del continente, es una cara más del teatro político contemporáneo que permitió establecer vínculos donde no los había: entre chicanos y otros grupos raciales en Estados Unidos, entre chicanos y mexicanos, entre campesinos y estudiantes, entre el campo y la urbe, etcétera.

### *3.3 El teatro como necesidad: la historia común de Santander y Valdez*

Es interesante la serie de coincidencias que permiten hermanar la actividad y experiencia de los dos autores que he decidido estudiar. En ambos es posible encontrar un acercamiento “accidental” a la expresión teatral, que vieron como una posibilidad de expresión desde dentro de sus propias comunidades y problemáticas, la cual los llevó a una trayectoria y producción exitosa.

Por otro lado, los dos dramaturgos tuvieron una aproximación a países y movimientos socialistas, la cual delineó sus concepciones sobre el teatro y su lugar social. Prueba de ello es la intención que tuvieron tanto Valdez como Santander de conformar escuelas de teatro que formularan

una expresión propia, chicana o mexicana, pero que dejara de lado el eurocentrismo.

Además, está la evidente relación con el sector campesino: relevante para Valdez por ser hijo de inmigrantes dedicados al trabajo rural y ser una actividad que marcaba en mucho las condiciones de la comunidad con la que se identificaba; para Santander, por haber tenido un acercamiento universitario a la agronomía y al extensionismo rural<sup>55</sup>. Finalmente, la realidad mexicano-estadounidense está presente no sólo en el autor chicano, sino también en el mexicano, quien llevó a cabo también, del otro lado, una actividad teatral relevante.

Presento a continuación las semblanzas breves de ambos autores, con el fin de comprender su involucramiento con la actividad teatral y la trayectoria artística en relación a sus aspectos biográficos:

Felipe Santander (1935-2001), fue actor, dramaturgo y director teatral. Antes de dedicarse a la escena, estudió agronomía (Navarrete sp) y ejerció dicha profesión. Extendió su formación en esta área en la Unión Soviética (Cárdenas 61, Freeman 37). Cuando dejó la ingeniería y decidió estudiar arte teatral, comenzó su formación y actividad con Salvador Novo, de quien fue un pupilo cercano (Cárdenas 62).

En 1959 comenzó su trabajo como dramaturgo, escribiendo comedias ligeras que no tenían ninguna proyección política, pero que le permiti-

---

<sup>55</sup> El extensionismo rural ha sido un programa del Estado, iniciado en los sesenta “bajo el supuesto de extender prácticas de producción más eficientes a campesinos que necesitaran mejorar sus sistemas de producción” (Ugalde sp) y “difundir los elementos tecnológicos básicos para incidir en una mayor productividad” (sp).

tieron abrirse camino como escritor teatral (Cárdenas 63). Después de una pausa en su actividad dramática, en la que regresó a su profesión de agrónomo (Freeman 5), encontró la solución a su ambivalencia profesional: conjuntar las dos áreas, insertando al teatro en las problemáticas que había reconocido como agrónomo. Donald Frischmann reconoce dicho cruce, pues considera que sus siguientes obras “demuestran una fisonomía única e inconfundiblemente popular, reflejando los muchos años que el dramaturgo trabajó de extensionista agrónomo en el campo mexicano” (119).

Fue “por accidente” que se involucró con un teatro de carácter político, que de hecho no era el que había aprendido por Novo en La Capilla. “Como parte de un experimento teatral [...], *El Extensionista* surgió de una necesidad personal de comunicación” (Aranda sp). Dicho “espectáculo político-musical” (Santander citado por Frischmann 124) podría considerarse en parte, autobiográfica, pues Santander trabajó como extensionista rural: “Hay realidades muy cercanas a mí; la primera junta que tiene *El extensionista* es mi primera junta con un grupo de campesinos” (Citado por Frischmann 124).

Aunque fue censurada en primer lugar (Cárdenas 63), se mantuvo en cartelera, con un rotundo éxito, por años (Freeman 7, Cárdenas 63), volviéndose en el texto más conocido del autor y permitiendo su crecimiento. Al respecto, Kirsten Nigro y Emma Freeman, consideran que esta obra “is a paradigmatic example of the kind of theater which by all measures should be considered part of the canon of Mexican theater, and

yet is traditionally overlooked by academic approaches to Mexican theater” (51).

Con esta obra, inició una serie de cuatro obras a las cuales se publicaron bajo el título *El teatro campesino de Felipe Santander*, por ser el contexto rural el eje entorno al cual estaban construidas. Cada una aborda una problemática distinta:

Yo intento plantear las relaciones del campesinado mexicano con las instituciones que ideológicamente han influido más sobre su actitud actual; y para mí esas instituciones son evidentemente la Iglesia, el Estado y el militarismo (citado por Frischmann 121-122).

Después de *El extensionista* (1978), aparecieron *A propósito de Ramona* (1981), *El corrido de los dos hermanos* (1984) y, por último, *Y, el milagro* (1985). “Su temática se distingue por mezclar la problemática social con sentimientos como el amor, la amistad y el compañerismo”, afirma Navarrete (sp). El éxito de su movimiento de teatro campesino le permitió fundar una compañía, que funcionaba de forma colectiva “Teatro Cooperativa de Denuncia” (Freeman 7, Frischmann 125).

Santander encontraba paralelismos entre su obra y el teatro chicano, así como el TEC de Enrique Buenaventura y el teatro campesino cubano, particularmente del Grupo Escambray, que he mencionado arriba. Como ellos, el dramaturgo mexicano apuntaba a una expresión de carácter popular y político, que Taibo I llama “teatro de urgencia” (20). El mismo Santander llamó su teatro “de ideas”, contraponiéndolo a aquel teatro “esteticista” que se centra en la búsqueda de formas bellas. En este posicionamiento es posible encontrar un paralelismo con Brecht, que no



es necesariamente una influencia directa, sino una valoración ética similar de su actividad artística. Martínez califica la obra de Santander de “discursiva”, sin negar que es “artísticamente ambiciosa” (citado por Cárdenas 65).

En una entrevista, Santander niega rotundamente haber sido influido por el teatro de Bertolt Brecht, al no haber tenido contacto directo con su obra: “Para hacer teatro brechtiano necesitaría yo haber sido un estudiante mucho más profundo de Brecht” (Santander citado por Frischmann 124). Sin embargo, reconoce que su teatro ha sido constantemente vinculado con el dramaturgo alemán, al haber en él “ciertos elementos de tipo brechtiano” como ofrecer explicaciones al público (citado por Frischmann 125). Esta ambigüedad es explicada por Freeman, afirmando que Santander cae en estas contradicciones porque él

did not want his entire body of work to become part of the legacy of someone who had created theater for another time and place. [...] he was willing to admit an affinity with Brecht, only when it did not detract from the autonomy of his work (25).

Santander creía que era necesaria la formación teatral acorde con el contexto mexicano y pudo fundar una escuela en 1989 (Cárdenas 64, Navarro sp). Para los años noventa, comienza una nueva fase dramática que supera la temática campesina, sin dejar de lado la proyección política, ahora explorando la estética documental. Ejemplo de esto son *México-USA* y *La ley no escrita*, cuyo tema principal es el narcotráfico. Finalmente, es nombrado cónsul de México en 1996, y promovió la actividad cultural

y teatral en San Antonio, Texas, principalmente por medio de festivales teatrales (Aranda sp).

Luis Valdez (1940-) nació en Delano, California, Estados Unidos. Es hijo de inmigrantes mexicanos, parte de una numerosa familia de campesinos (The Gale Group 3) y obreros (Flores 32). A los 18 años comenzó su actividad teatral, con las obras teatrales *El robo*, *Y La cabeza pequeña de Pancho Villa*; (Martínez 24-25). Tanto en la primera de ellas – que hoy se encuentra perdida– como en la segunda, Valdez había ya comenzado a dejar claro su estilo teatral, dirigido a reinventar la identidad popular chicana: un teatro “político, mítico, chisco, satírico, religioso y espiritual” (Valdez citado por Martínez 25). La intención de dignificar la cultura chicana no es solo una inquietud artística sino una posición ética de vida:

I went to school, I discovered that there were no books, no stories dealing with the history of Latinos in the United States, that none of our historical figures were ever mentioned in the books. It was a totally all-white, all-European-based orientation, and I felt that this was ultimately wrong. I wanted to do something about it, and so I ended up writing plays about my own people, writing plays about our culture, writing plays about our history (Valdez, “Self invention” 1).

Luis Valdez tuvo también oportunidad de conocer la realidad de los países socialistas, pues conoció la Cuba recién salida de la revolución (Flores 32), en 1964, donde formó parte de las brigadas culturales e hizo estudios allí (Partida 24).

A su regreso a California, conformó el primer grupo de Teatro Campesino chicano, que, como he dicho antes, se dio en el marco de las

actividades huelguistas de un sindicato de trabajadores del campo, en su mayoría de origen mexicano. Es reconocible su producción teatral surgió, espontáneamente, al igual que el teatro político en Europa o el teatro campesino en México, como un instrumento de expresión y acción dentro de una contingencia política. Al respecto, Galván relata que

durante una junta en la cual después de hablar durante diez minutos y darse cuenta de que hablando no iba a conseguir nada, comprendió que la solución era la acción. [...] Valdez descubre que esta nueva expresión teatral surge de una necesidad, de un quehacer social que es determinado por la situación que los mismo campesinos plantean (27-28).

Al igual que el *agit-prop* ruso, el primer teatro campesino de Valdez buscaba tener un efecto político a corto plazo, enviar un mensaje de lucha y activar la participación en el movimiento huelguista. Así surge un grupo teatral, que representaba obras teatrales cortas en espacios callejeros, fábricas, por medio de los “actos”, que he descrito en el apartado anterior. En un artículo de 1966, Valdez plantea su postura casi en forma de manifiesto: “Nuestro objetivo primordial es llegar a los campesinos, Todos los actores son campesinos y nuestro único tópico es la huelga” (citado por Flores 33).

Su interés por el teatro de base marxista (como el t. proletario o el dialéctico de Brecht) se debió también a la participación y formación de Valdez con grupos del teatro *off Broadway*, corriente estadounidense independiente, de fuerte carácter contestatario, que había introducido dichas corrientes teatrales al país norteamericano (Urbina, *Teatro chicano: historia* 182-183). El autor mexicano-estadounidense había participado con los

grupos *San Francisco Mime Troupe*, así como *Bread and Puppet Theater* (Hernández 56).

Con esto como punto de partida la compañía de teatro no se mantiene en una sola ciudad, sino que se conforma como una compañía itinerante, estableciéndose en varias ciudades pequeñas de California, en su mayoría dedicadas al trabajo agrícola: de Del Rey, a Fresno, y posteriormente a San Juan Bautista (Flores 35).

Valdez reconoce dos etapas de su teatro campesino después de la primera fase de agitación política: una religiosa, en la que el autor pretendió afianzar sus relaciones con el pensamiento prehispánico; y otra comercial, en la que buscó expandir las redes de difusión del teatro campesino y la cultura chicana hacia Broadway y el cine. *Zoot Suit*, su obra más representativa, podría considerarse el resultado consolidado de las tres fases de este teatro, por conjuntar elementos propios de todas las fases del teatro campesino. Ésta surgió de un proceso de creación conjunto, y el texto se fue modificando hasta la versión final (Martínez 29).

El teatro campesino de la comunidad mexicano-estadounidense se transformó con el tiempo, al consolidarse y escapar de las meras coyunturas de carácter laboral. A partir de finales de los setenta la agrupación decidió cambiar de estrategia y buscar el diálogo con otras comunidades. Es por ello que luchó por un espacio en Broadway para *Zoot Suit*, que aunque no fue bien recibido por la crítica estadounidense (Huerta citado por Sánchez 83), posiblemente porque no lo comprendió, marcó un antes y después para la apertura y visibilización de la cultura chicana. Por otro lado,

demonstró la posibilidad de llevar discursos políticos a públicos que, en su mayoría, serían privilegiados.

Más allá de su acercamiento directo con los campesinos, la compañía quedó como un grupo paradigmático de la cultura chicana, un centro alrededor del cual hubo apoyo para el desarrollo de artistas y expresiones (“Our history” sp), dentro de una comunidad que ha estado históricamente atravesada por la actividad campesina. Luis Valdez fue profesor de distintas universidades (The Gale Group 4; “Teatro campesino organizational history” sp), y conformó diversas escuelas de teatro, colocándose como un pilar en la creación y promoción de la cultura e identidad chicana.

Mientras que Felipe Santander proclama, con su teatro campesino, un teatro que problematiza el conflicto agrario a partir de su propia participación de la realidad que describe; por su parte, Luis Valdez explora las condiciones de las comunidades mexicano-estadounidenses de medio siglo, así como la identidad chicana. Es clara la manera en que cada autor, desde el centro mismo de la problemática y con la experiencia propia como punto de partida, elabora un teatro que activa o pone en marcha la participación y puede “servir a una causa que es común a espectadores e intérpretes” (Frischmann, *El nuevo teatro* 34).

Cierro aquí la revisión crítica del teatro político contemporáneo. Las reflexiones en torno a la definición del término, la sistematización ideológica y estética del teatro brechtiano, así como la contextualización en el ámbito latinoamericano, servirán como punto de arranque y fundamento para el análisis.

## Capítulo II

### UNA LECTURA SEMIÓTICA DEL TEATRO POLÍTICO CONTEMPORÁNEO

Como pudo verse en el capítulo anterior, Bertolt Brecht propuso tanto un paradigma estético, como una serie de postulados ideológicos y teóricos que también funcionaron como herramientas críticas. Hoy, sería insuficiente estudiar el teatro de corte brechtiano desde su propia perspectiva – de la primera mitad del siglo XX–, por lo que se hace necesario hacer una valoración actualizada de Brecht. Una visión contemporánea supondría varias reflexiones:

En primer lugar, es menester reconsiderar la oposición del teatro brechtiano hacia el naturalismo y los postulados aristotélicos. En su obra, este rechazo no fue tajante, sino sólo “discursivo” (Maliandi sp). La valoración de Brecht hacía el teatro “convencional” –clásico y naturalista– respondía a un contexto fuertemente politizado. La pretensión de escapar de dicha tradición, como punto de partida ideológico, no significó su verdadera superación estética. El estilo naturalista y la base aristotélica han continuado presentes de una u otra manera (véase nota 5 en I.1), como un paradigma teatral más.

Asimismo, a pesar de que Brecht pretendió contrarrestar la primacía ideológica y panfletaria de Piscator y otros predecesores al proponer

una nueva estética teatral, en realidad ésta fue siempre concebida como una transposición al lenguaje teatral de la dialéctica marxista (Catri 105). Por ello, su propuesta dramática basada en el método dialéctico y un afán didáctico no es para nada libre de postulados ideológicos. El teatro fue siempre concebido por él como instrumento necesario para la expansión de la cultura y conciencia proletaria frente al aparato burgués, en plena expansión del socialismo. El enfrentamiento a esta ancla ideológica ha resultado en nuevas expresiones posbrechtianas.

A pesar de las limitaciones de la propuesta brechtiana, es indudable que se consolidó, al igual otras expresiones (teatro de la crueldad, teatro del absurdo, etc.) como un nuevo paradigma teatral. Su formulación se elevó muy pronto como un instrumento útil a quienes buscaban en el teatro un medio de comunicación y convivencia más que de entretenimiento u ocio. Esta herramienta sigue aprovechándose: el teatro posbrechtiano ha encontrado posibilidades muy ricas a partir de la experimentación y la radicalización de diversos postulados originales.

Así como ha sido necesario para los creadores revisar a Brecht desde lo estético, lo mismo ocurre para la crítica. El aparato teórico diseñado por el autor alemán para cimentar su propia obra es insuficiente, pues también está condicionado por una ideología que ya no es pertinente, como lo fue en el siglo pasado. Dicha limitación queda aún más justificada en obras posbrechtianas: supondría ignorar perspectivas de análisis actual –como la semiótica teatral– que desde una visión académica más rigurosa han dado frutos en el estudio del teatro. Como se verá a continuación, la semiótica teatral permite observar con minucia las relaciones

entre los componentes tanto del texto como del acto comunicativo, principalmente porque desata las dos plataformas de las que se vale el teatro: un texto literario y un texto espectacular, lo que re-dimensiona el texto y su lectura.

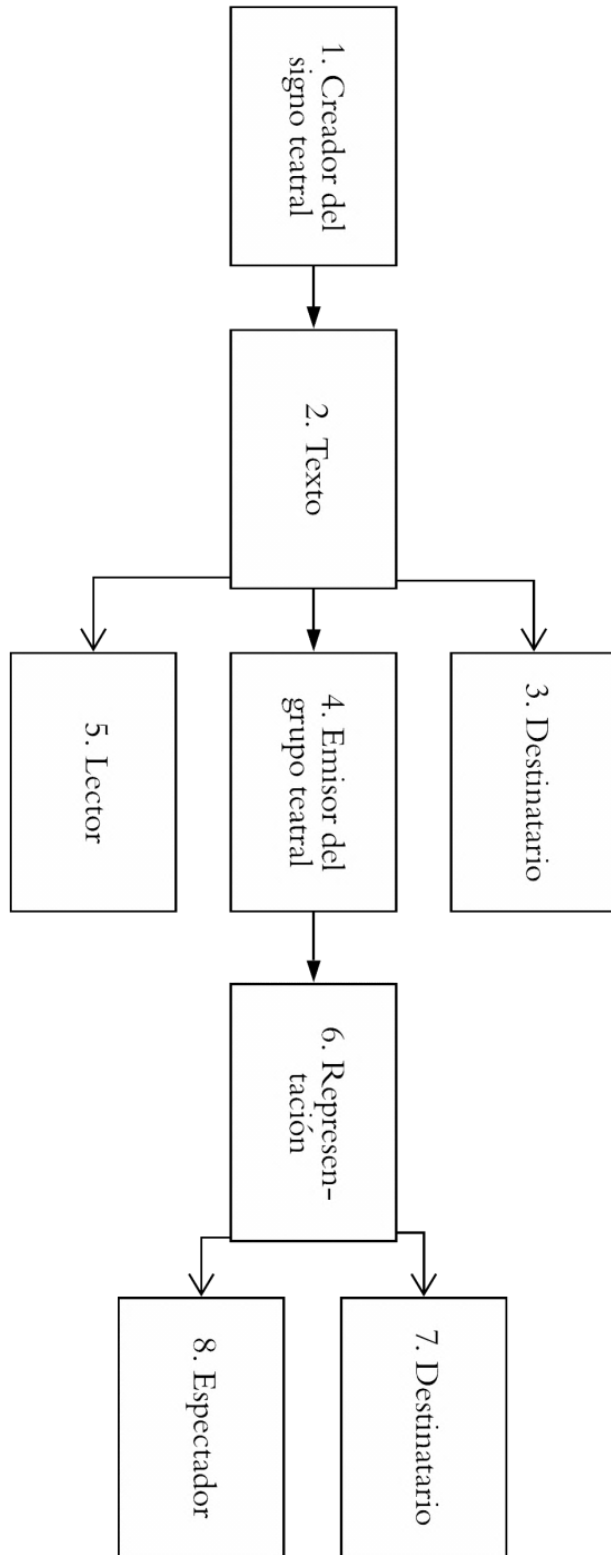
A partir de lo anterior, en este capítulo comenzaré exponiendo las nociones fundamentales de semiótica teatral. Éstas iluminan el funcionamiento del teatro como sistema semiótico y aportan herramientas para su comprensión ligada a una situación sociopolítica. Después, en la segunda parte del capítulo, discutiré a profundidad las implicaciones políticas de los mecanismos dramáticos del teatro brechtiano, desde las perspectivas de Ubersfeld, Eco y Jódar, manteniendo siempre puntos de contacto con los dos textos dramáticos que analizo.

## 1. EJES TEÓRICOS FUNDAMENTALES DE SEMIÓTICA TEATRAL

Comenzaré por poner sobre la mesa los conceptos operativos y presupuestos teóricos que serán útiles para el análisis, y a los que regresaré continuamente. Con base en las lecturas de Tadeusz Kowzan (141) y Fabián Gutiérrez Flores (“Aspectos del análisis” 75-94), propongo el siguiente esquema, que permite comprender el fenómeno teatral como un proceso semiótico complejo y dinámico, así como establecer límites y alcances para el estudio.



EL TEATRO POLÍTICO EN EL ÁMBITO HISPÁNICO

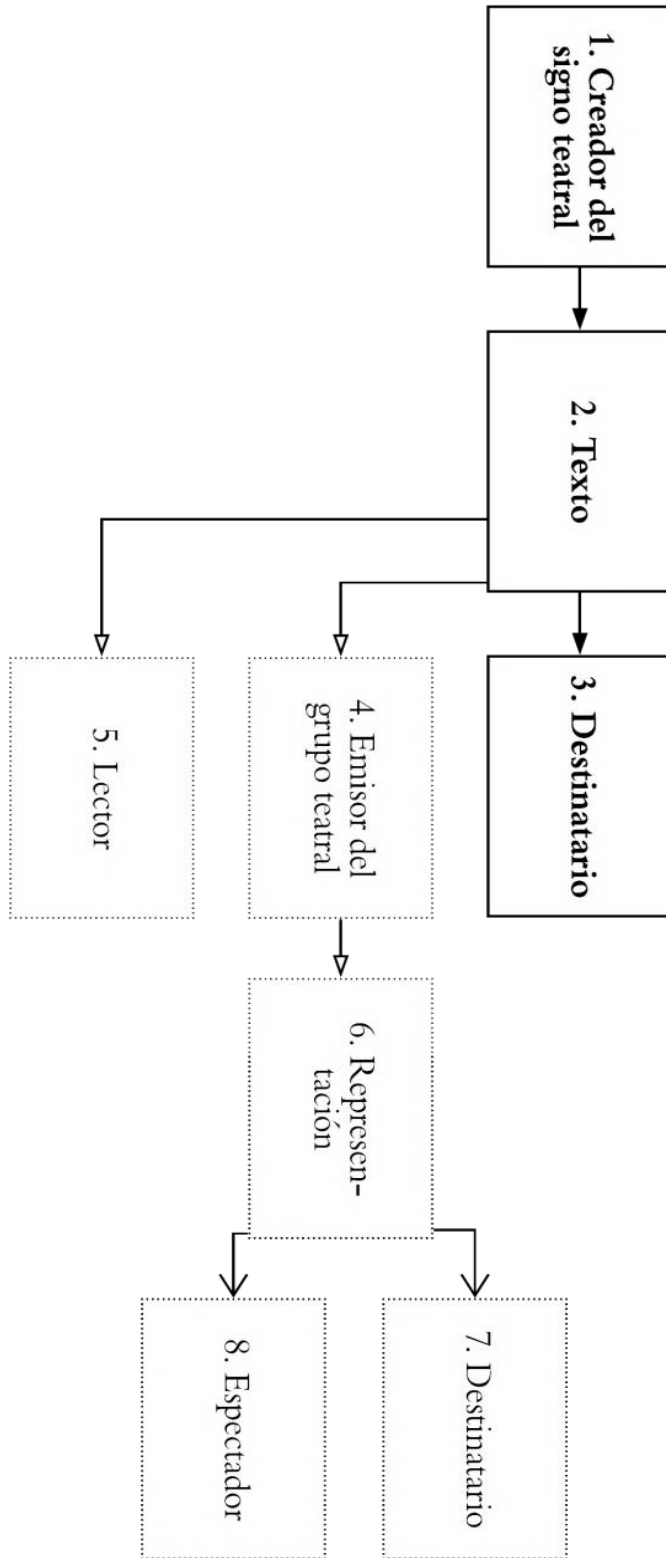


Cuadro 1

Se distinguen dos fases del proceso teatral (véase el cuadro 1, atrás): una textual [1-5] y otra performativa [4-8]. De esta manera, son dos los productos semióticos teatrales: el *texto* [2] y la *representación* [6]. El primero constituye el componente literario y el segundo, el componente espectacular (Gutiérrez Flores 78). Como Kowzan recuerda, en la comunicación teatral no podemos hablar de un solo enunciador, sino que éste es complejo (141). Por ello, lo divide en dos: el creador del signo teatral [1], que es el autor o dramaturgo y el emisor del signo teatral [4], conformado por el director, actores y técnicos de una puesta en escena o representación.

Si el emisor o enunciador es múltiple, lo es también el otro participante del proceso comunicativo. En primer lugar, se puede establecer una principal diferencia entre el destinatario y el receptor. Son útiles las palabras de Kowzan quien afirma “el destinatario es el receptor virtual, el receptor es el destinatario efectivo” (141). El destinatario se refiere al público potencial inserto en el texto, esto es, el espectador virtual que el creador o emisor del signo tomó en consideración, *a priori*, a partir de la intencionalidad de su acto comunicativo. En el caso del texto, el dramaturgo establece un destinatario potencial para su texto [3] y de la misma manera el grupo teatral, [7]. Por otro lado, hay que considerar a los receptores, los que efectivamente reciben el mensaje semiótico. Dicha categoría también es múltiple: son receptores del texto teatral, el propio emisor del signo [4], en el momento de su montaje, pero también los lectores de la obra como texto literario [5]. Por su parte, distinto al destinatario de la representación, actualizado en cada puesta en escena y de naturaleza tanto individual como colectiva encontramos al receptor-espectador [8].

EL TEATRO POLÍTICO EN EL ÁMBITO HISPÁNICO



Cuadro 2

Una vez explicado dicho esquema es más fácil especificar el espacio por el que transita mi estudio, que centra su interés principalmente en la fase textual, es decir, en los primeros tres elementos (que aparecen remarcados en el cuadro 2 en la página anterior), los cuales conforman un sistema autónomo que abordaré con mayor amplitud.

Es necesario sumar a esta visión del teatro como proceso semiótico las categorías que permitan reconocer en éste sus implicaciones políticas. Irazábal (59) retoma a Verón quien propone una segmentación del destinatario, tomando como eje definitorio su cercanía a la ideología de la que parte el enunciador y que prima en el discurso. No se debe olvidar que el enunciador del discurso teatral es doble: en la esfera performativa, el creador y en la ficcional, el personaje. De esta manera, el destinatario puede desdoblarse en:

- a. *Prodestinatario*, aquel que ya comparte, apoya, o se identifica con la ideología del enunciador; “participa de los mismos valores y persigue los mismos objetivos que el enunciador. [...] Piensa y siente el mundo desde las mismas premisas” (59). Se relaciona con lo que Verón llama *colectivo de identificación*, el grupo social que se identifica con el grupo social referido en el discurso.
- b. *Contra destinatario*, “Destinatario negativo” (59); la “inversión de la creencia” (59).
- c. *Paradestinatario*, aquel que no se identifica por completo con el colectivo de identificación o con el contra destinatario, por lo que puede moverse hacia a uno u otro lado por medio del discurso (59).

En lo que respecta al producto teatral, el *texto*, es menester considera que este concepto se ha definido por oposición a la de *discurso*. De Toro resume, a partir de Ricœur, que el texto fija el sentido fuera de toda temporalidad y supone la ausencia de interlocutores contrario al discurso que se da siempre en un contexto de enunciación (De Toro 76). Con el fin de comprender el fenómeno teatral desde la perspectiva semiótica, conviene poner en relación las nociones anteriores con la de texto dramático y representación, siendo el primero una propuesta que conforma una unidad discursiva fija, que no necesita de la presencia del autor para ser interpretada. El texto dramático está planeado y tiene un componente virtual, pues busca ser proyectado materialmente sobre un escenario. La escenificación, por su parte, conforma el discurso, pues su sentido está condicionado por la situación de enunciación y por los participantes.

De esta manera, si bien me abocaré al estudio del texto dramático (y no al discurso escénico), no dejaré del lado el componente espectacular. Los límites que impone la naturaleza de este estudio no recortan la posibilidad de pensar el teatro en sus propios términos espectaculares o performativos, pues este nivel también se encuentra plasmado en el texto mismo. Los principales autores de la semiótica teatral, entre ellos Bobes Naves, Ubersfeld y De Toro defienden que “el texto contiene su propia representación, y que es posible en consecuencia, efectuar la aprehensión y sistematización de los elementos el hecho teatral analizando el texto escrito” (Gutiérrez Flores, “Aspectos del análisis” 84). En consecuencia, la semiótica teatral considera necesario partir de una visión que permita ver también al aspecto espectacular como vehículo de significación.

En este sentido, será importante esclarecer tres conceptos: *texto dramático*, *texto literario* y *texto espectacular*. Estos han sido usados de manera distinta por la crítica, lo que conlleva a una desorganización terminológica, por lo que partiré de los términos propuestos por Fernando de Toro y Carmen Bobes. El texto dramático está compuesto por dos textos implicados el uno al otro: el texto literario y el texto espectacular (Bobes, *Teatro* 500-501). Aunque ambos se construyen, en la fase textual, de manera lingüística, cada uno aporta información distinta:

El primero comprende la comprensión de la fábula, el tema y su tratamiento, las relaciones y caracterización de los personajes; si bien está compuesto principalmente por los parlamentos de los personajes (que constituirán, en la representación, el código verbal), también las didascalias, acotaciones y otros elementos (que la mayoría de las veces no tienen ni intención ni valor literario, sino que se tratan de indicaciones para el director y los demás creativos), juegan un papel relevante para la comprensión del texto literario.

Por su parte, el texto espectacular, para Carmen Bobes, es de carácter virtual o potencial y está formado por todos los signos que funcionan como una proyección en el mundo sensible del contenido latente en el texto (32): por lo que da cuenta de aspectos visuales, sonoros, espaciales, etc., tales como el movimiento, gestualidad, luz, escenografía, vestuario, proyecciones, música, efectos, etc.

El texto espectacular da cuenta de la teatralidad<sup>1</sup> de la obra. Ésta constituye la especificidad del texto dramático, que lo diferencia de los otros grandes géneros (poesía y narrativa). Ese elemento extraño obliga a extender la visión de su estudio, pues se trata de un conjunto de marcas que, como se dijo antes, dan cuenta de cómo podría llevarse a cabo una posible representación. Las didascalias pueden tener un carácter explícito (como las acotaciones) o implícito (en las que los mismos parlamentos obvian alguna indicación espectacular).

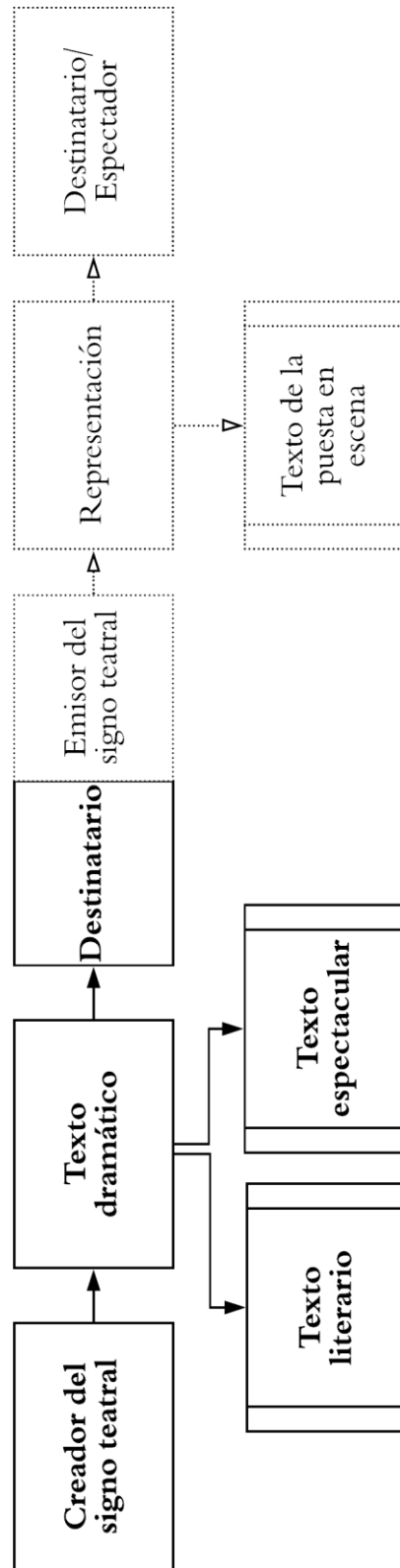
Hay que hacer dos precisiones: en primer lugar, ambos textos (literario y espectacular) se compenetran uno con el otro, no se oponen, pues así como en los diálogos se encuentran sumergidas didascalias, también por medio de las acotaciones podemos dar cuenta de la fábula<sup>2</sup>. Asimismo, no se debe confundir el texto espectacular, de naturaleza virtual, con el *texto de la puesta en escena*, esto es, una representación concreta, compuesta por códigos verbales, visuales, sonoros, etc.

---

<sup>1</sup> Barthes considera que la teatralidad es “el teatro sin el texto, el espesor de signos y sensaciones que se edifica en la escena” y agrega que “debe estar presente desde el primer germen escrito de una obra, es un factor de creación no de realización”. Por otro lado, Pavis y Artaud proponen que se trata de “todo aquello que no obedece a la expresión de la palabra” o “que no cabe en el diálogo” (Citados por Arana 80-81).

<sup>2</sup> Kowzan plantea que el teatro, como sistema semiótico complejo, se construye a partir de dos tipos principales de códigos: uno verbal y otro no verbal. El autor se refiere tanto a las dos fases del hecho semiótico (una textual y otra concerniente a la representación), como a los dos códigos, con que se lleva a cabo la representación: el código verbal (los diálogos, principalmente), y los códigos no verbales: la disposición espacial y temporal de actores, objetos, luces, sonidos, etc. (citado por Gutiérrez Flores, “Aspectos del análisis” 84-88).

UNA LECTURA SEMIÓTICA DEL TEATRO POLÍTICO



Cuadro 3



En el cuadro anterior (3) puede verse cómo los textos literario y espectacular pertenecen a la fase textual del proceso teatral (la parte izquierda del esquema, marcado con línea continua), mientras que el texto de la puesta en escena, corresponde a la representación (parte de la derecha, con líneas punteadas).

Tomando en cuenta la doble naturaleza del texto dramático, no se debe perder de vista que éste propone un simulacro de enunciación de sí mismo. Plantea una situación de comunicación que supone la presencia de receptores o, incluso, interlocutores (con menos o mayor posibilidad de participación). Todo texto dramático está esperando a concretarse en una representación, por lo que el mundo de ficción se encuentra siempre contenido en las posibilidades materiales de una escenificación.

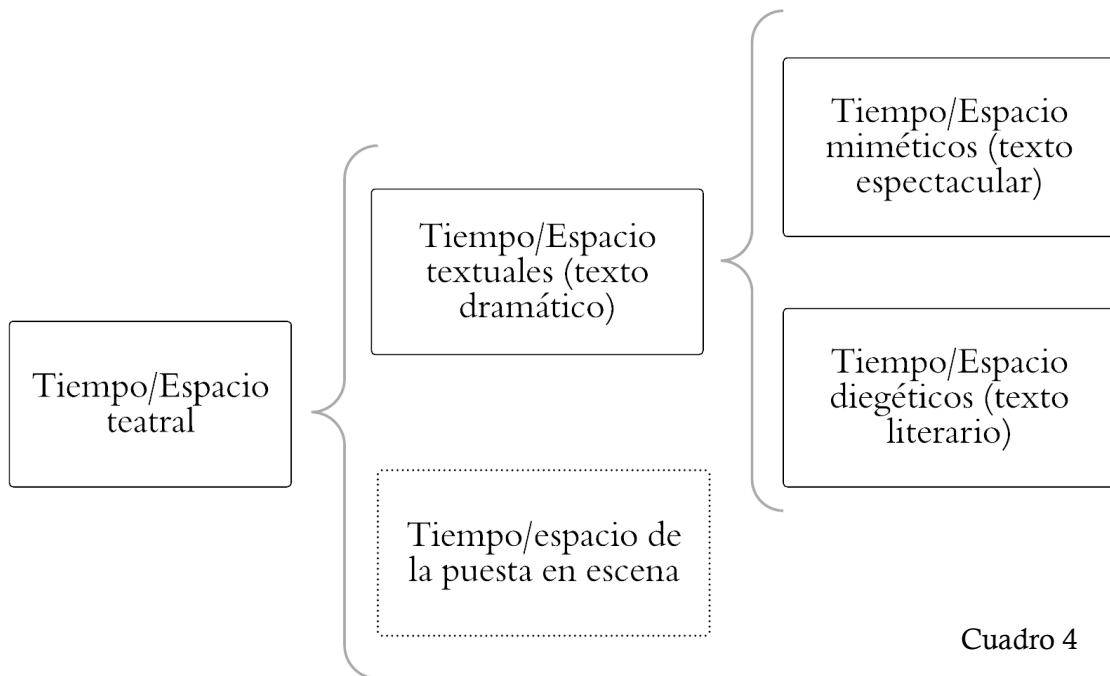
La característica anterior abre un sinfín de posibilidades semióticas ya que la proyección espectacular también aporta significados relevantes para la construcción global de sentido del texto.

Así como el texto dramático tiene una doble dimensión, el tiempo y el espacio teatrales también tienen una naturaleza compleja: por un lado son componentes de la proyección espectacular, pero también de la construcción diegética. Para comprender esta diferenciación, basta con plantear una correlación entre estas categorías (tiempo y espacio) con los diferentes textos que conforman la obra dramática. No hay que olvidar que en el presente análisis me mantendré siempre acotado a la fase textual del teatro.

Si el texto dramático se conforma del texto literario y el texto espectacular, el tiempo y espacio textuales serán también biplánicos. Gutiérrez

## UNA LECTURA SEMIÓTICA DEL TEATRO POLÍTICO

Flores (“El espacio y el tiempo” 4-8) llama *tiempo diegético*, correspondiente a la fábula, es decir, al perteneciente al texto literario; y *tiempo mimético*, al que está ubicado al nivel del discurso teatral, que resulta del trasvase del tiempo diegético a las posibilidades o limitaciones de una representación, es decir, la temporalidad del texto espectacular<sup>3</sup>. Una estructuración homóloga en lo que respecta al espacio teatral: existe un espacio textual diegético (o literario) y un espacio textual mimético (o espectacular). En el siguiente cuadro (4) se esquematiza la relación entre las categorías de tiempo y espacio y los distintos componentes del proceso teatral (una vez



Cuadro 4

<sup>3</sup> Son muchas las clasificaciones del espacio y el tiempo teatrales. Para más información, recomiendo los trabajos de García Barrientos (17), Carmen Bobes (citada por Maestro 52-55) o Ubersfeld (108-135).

más, la línea continua representa el área al que esta investigación se restringe, siempre en el ámbito textual).

La espacialidad y temporalidad en el teatro también tienen un doblamiento en la representación o puesta en escena, correspondiente a otra de las fases del proceso semiótico teatral. No obstante, en el presente trabajo, estas categorías no resultan útiles, pues se actualizan en cada escenificación concreta.

El peso que cada dramaturgo da a las posibilidades expresivas de cada texto para la construcción del significado es determinante para el tipo de obra y de recepción que tendrá lugar. En este sentido, me interesa saber cómo está proyectada en el texto la futura recepción escénica; qué relación se plantea con el destinatario. Al respecto, De Toro considera que la recepción teatral

tiene un doble estatuto contradictorio: todo sobre la escena es real, y nada es real, es decir, la dimensión material de la representación es real, comediantes, objetos, vestuario, etc. Pero a su vez nada de esto es real por ser un signo de signo y por ser ficción (De Toro 176).

De Marinis, por su parte, lo explica a partir de su propuesta del teatro como bidimensional: éste es, por un lado, ficción, y por otro, un performance material (Citado por Santiago Trancón 130)<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup>Resultado de esta doble naturaleza, Ubersfeld propone el concepto de *denegación*: efecto semiótico por el cual el soporte material del teatro, al convertirse en signo, es semióticamente negado, “aparece bajo el signo menos (-)” (32), de donde deriva su nombre. Para poder afirmar el mundo de ficción, los objetos y actores sobre el escenario, se anulan. El espectador teatral “desrealiza el objeto, lo traduce en signo de algo” (154).

Se distinguen dos posibles tratamientos a esta doble naturaleza: encubrir o ponerla en evidencia. La primera opción, encubrir la doble naturaleza del discurso teatral significa negar la naturaleza material y “hacer como que solo es ficción”. Supone intentar producir el efecto de que lo representado es una realidad completa, un mundo posible autónomo e independiente, es decir, esconder su carácter teatral. Ubersfeld y De Toro llaman a este tratamiento *ilusión teatral*<sup>5</sup>.

El otro camino consiste en evidenciar la doble naturaleza del lenguaje teatral (material y ficticia) y aprovechar la materialidad física de la representación para el fin discursivo o estético de la obra. Este tratamiento ha sido denominado por Ubersfeld *teatralización*. Dicho concepto es equiparable, en términos generales, al de metateatralidad<sup>6</sup>.

El procedimiento más perceptible (Zugasti 58) y reconocido (Jódar 28) es el llamado *teatro dentro del teatro* (*myse en abyme* o *play within a play*) que consiste en introducir, dentro de la representación teatral, el proceso mismo de otra representación. Autores como Hermenegildo, Rubiera y Serrano definen al metateatro como aquellas obras en las que hay ‘un mirado’ y ‘un mirante’ (citados por Ricardo Barber 449), estructurados en

---

<sup>5</sup> Ubersfeld la define como el “teatro que trata de exagerar los parecidos con la “realidad” del universo socio-económico” (33). Resulta útil la teoría peirciana del signo recuperada por De Toro. La ilusión se da a través de la preferencia por los íconos (De Toro 126-128; 131-138), signos que parten de una semejanza visual o sensorial (127), por lo que están motivados, ya sea por las cualidades o las proporciones del objeto o sujeto representado. Los íconos guardan cierto tipo de semejanza, pero nunca podrá representar el objeto en su totalidad.

<sup>6</sup> Jódar (25) enlista y describe los nombres que ha recibido este conjunto de mecanismos por la crítica, todos equivalentes en mayor o menor medida: metateatro, metadrama, metaficción teatral, etcétera.

una obra ‘englobante’, con mayor posición jerárquica, que controla el funcionamiento de otra obra ‘englobada’ (citados por Zugasti 58). Esta visión permite expandir el concepto más allá de escenificaciones teatrales que se incluyen en otras (como el clásico ejemplo de Hamlet), hacia cualquier tipo de estructura en la que se establezca dicha distribución, como ceremonias, ritos, o espectáculos.

Para otra parte de la crítica, la característica principal de la meta-teatralidad o teatralización recae en la conciencia que mantiene la propia obra sobre su naturaleza. Esto siempre a partir de la oposición al realismo-naturalismo que, pretendiendo parecerse lo más posible a la realidad, finge no ser una imitación. En este sentido, Scheming define el metateatro como “una obra dramática forma reflexiva” (citado por Jódar 19); mientras que Zugasti considera como rasgo fundamental la “presencia de elementos metacríticos” en los que se apela a una conciencia de teatralidad (57).

Esta concepción, más amplia que la anterior, permite incluir otros mecanismos teatrales menos abarcadores que una representación completa, es decir, solo algunos elementos constitutivos<sup>7</sup>. Tal variedad es descrita a fondo por Hornby, quien incluye la representación de otro rol o papel por parte de un personaje, las referencias literarias o a la vida real, la autorreferencialidad y la manipulación en la forma de percepción o recepción habituales por parte del público (citado por Jódar 26-27). Schlueter, a su

---

<sup>7</sup> Zugasti llama a esto *teatro sobre el teatro*, para diferenciarlo del teatro dentro del teatro (57), mientras que Schmeling lo llama *jeu dans le jeu* (citado por Jódar 19).

vez, agrega el uso de coros, prólogos, epílogos, y apartes (citado por Jódar 9).

Las dos direcciones que hemos ya caracterizado, ilusión teatral y teatralización, implican tratamientos muy particulares del tiempo y el espacio teatrales: Una escena ilusionista buscará, por lo menos en apariencia, la homogeneidad entre el tiempo diegético y el mimético<sup>8</sup>, y por lo tanto una representación lineal del tiempo, unitaria y sujeta a la causalidad. La ilusión teatral refiere a un tiempo alterno, restituído o sincopado (Ubersfeld 153) ajeno al de nuestra experiencia, lo que niega en automático la referencia al tiempo presente de la recepción. La unidad como punto de partida para la ilusión también se exige en el espacio teatral.

En lo que respecta a la teatralización, el tratamiento del tiempo se marca por rupturas, pausas o interrupciones al tiempo diegético, o bien la incorporación de otra referencia temporal, la de un aquí y ahora de otra representación, o de la representación misma (autorreferencialidad). Lo anterior da como resultado la alternancia o superposición de dos tiempos, uno de los cuales coincide aparentemente con la experiencia del tiempo del espectador. El espacio también se fragmenta, creando escenarios paralelos o concéntricos, cada uno de los cuales funcionará como un mundo autónomo y crearán diversos niveles de significación. Un espacio teatralizado también puede plantearse en el texto al crear una ruptura fugaz de la continuidad espacial, por ejemplo, añadir un elemento extraño que no

---

<sup>8</sup> Esta homogeneidad es aparente, debido a que el tiempo diegético puede ser más abarcador que el mimético, ya que el tiempo aludido desde la diégesis puede extenderse por medio de los parlamentos.

puede crear conexiones de sentido con los demás componentes, por lo que para interpretarse deben abrirse nuevos niveles de relación.

Ambas direcciones de tratamiento de la escena (ilusión/teatralización) suelen aparecer en los textos dramáticos y representaciones, por lo que no es raro, pero no imposible, encontrarlas en un estado “puro”. Los dos caminos se ponen en tensión y juegan un papel dialéctico, si bien alguna de ellas se impone y dirige la recepción. La manera en que se relacionan ilusión y teatralización en un texto dramático crea estructuras semióticas que determinan la recepción, pues se vuelven vehículos de significación.

Como puede verse, la metateatralidad o teatralización, como tratamiento dramático contrario a la ilusión, abarca un conjunto muy variado de recursos y procedimientos formales. En el capítulo anterior describí cuatro características propias del paradigma teatral brechtiano: narratividad, ficcionalización, fragmentación y dialéctica de los signos (véase I.2.2). Éstas constituyen herramientas o mecanismos dramáticos particulares que están dirigidos a provocar el efecto de distanciamiento, y todas se pueden ubicar como parte de la metateatralidad, ya sea comprendida como percepción consciente del carácter teatral o ficticio de la obra, o bien, como duplicación de la estructura mirante-mirado. La autorreferencialidad, la introducción de una voz narrativa o fragmentación del espacio y el tiempo, son mecanismos que provocan una interferencia en la recepción, anulando la ilusión teatral.

Las herramientas teóricas que he explicado pueden sintetizarse en los pares a) texto dramático-representación, b) receptor-destinatario, c)

texto literario-texto espectacular y d) ilusión-teatralización. Me servirán para centrarme en cómo está proyectada la situación escénica en los textos dramáticos y en las puertas que el discurso teatral abre a la participación del destinatario comprendido como virtual interlocutor. Al respecto, es importante considerar lo siguiente:

*Texto-representación:* estudiaré *Zoot Suit* y *El extensionista* en tanto textos dramáticos o libretos y nunca en relación a las diferentes puestas en escena, a las que sólo haré mención como ejemplo cuando sea conveniente. En el mismo sentido, son relevantes Luis Valdez y Felipe Santander como emisores de la fase textual teatral y no las compañías que han puesto en escena las obras.

*Destinatario-receptor:* el destinatario que es importante para el trabajo es el espectador virtual que está considerado en el texto (y, también, expresado por los autores), por lo que siempre que me refiera al destinatario, espectador, asistentes o público, será en relación a esta figura latente en el texto dramático y nunca al espectador concreto de alguna escenificación.

*Texto literario-texto espectacular:* aunque es variable el peso que cada texto dramático le da al texto espectacular (los códigos no verbales), en el caso de *Zoot Suit* y *El extensionista* éste tiene un lugar preponderante. Mostraré a continuación la forma en que estos dos textos se indican en las obras:

Son constantes las didascalias implícitas y explícitas que dan cuenta de varios aspectos propios del texto espectacular relevantes para ambas obras. En primer lugar, se aprovecha un uso lúdico y no naturalista del



espacio, lo que aumenta las posibilidades expresivas de las dos obras, esto puede identificarse de forma muy clara en el siguiente ejemplo:

MARIO: (*Toma el interfono y llama repetidas veces, se enciende la luz en la oficina de TÁMEZ que se encuentra seduciendo a su secretaria. De mala gana interrumpe su quehacer y contesta el aparato*) [...] Perdone que lo moleste señor, pero Cruz está aquí conmigo... [...] ¡Quiere hablar con usted!

TÁMEZ: Yo no tengo nada que hablar con ese imbécil.

(*CRUZ escucha esto último y se va a las oficinas de TÁMEZ. Se abre violentamente la puerta de su privado y entra CRUZ*) (Santander, *El extensionista* 58-59).

El autor plantea que se escenifiquen dos escenas simultáneas (Mario y Cruz, por un lado, y Támez y su secretaria, por otro), que suceden en dos espacios diferentes. Al estar contiguos en el espacio espectacular, el personaje (Cruz) puede cruzar de uno a otro fácilmente, agilizando la escena.

Asimismo, en los dos textos la presencia de música y el canto es una constante. Como un eje en ambas obras, la interrupción continuada de la acción por medio de la representación de música en vivo, a lo que se suma también la danza, es, desde la perspectiva de la escenificación, un elemento festivo, incluso ritual, que invita a los asistentes a reunirse y disfrutar (esto se verá en III.3.1 y III.3.3), como en el siguiente fragmento del texto chicano:

(*EL PACHUCO canta*).

PACHUCO: Cuando salgo yo a bailar

Yo me pongo muy catrín

Las huisitas gritan todas, *daddy*

¡Vamos a bailar el swing! (*Las parejas bailan. Es un ritmo de swing muy movido.* [...] *La música cambia y el ritmo se acelera* [...])

PACHUCO: Cuando me voy de vacilón

Y me meto a un salón

## UNA LECTURA SEMIÓTICA DEL TEATRO POLÍTICO

Las chavalas gritan, papi, vente  
¡Vamos a bailar danzón! (Valdez, *Zoot Suit* 79-81).

Otro elemento no verbal significativo es la escenografía y utilería simbólicas, también en *Zoot Suit*, donde se indica el uso creativo de periódicos (que funcionan como telón, sillas, ropa, etc.). Al usar el periódico como símbolo de las “verdades oficiales” o la “narrativa del poder” en el lugar de otros elementos, se crea un mensaje superpuesto al de la diégesis, lo que queda evidenciado en los siguientes fragmentos:

*“Un facsímil gigante de la primera plana de un periódico sirve como un telón que descende”* (45).

*“HENRY se levanta viendo a su madre DOLORES doblando planas de periódico como si fueran ropa en un tendero”* (60).

*“PACHUCO: (recoge un bulto de periódico y lo lleva centro arriba. Lo deja caer produciendo un ruido impactante). ¡Vámonos a la corte!* (93).

*“Un oficial pone una carreta con bultos de periódicos apilados detrás del piano: el trono del juez”* (94).

El texto espectacular también está puesto de relieve con la indicación a los actores/personajes de interpelar a los asistentes de la escenificación: “[El Pachuco] dirige la palabra al público, mientras la música sigue por abajo en el mismo tono triste” (119). Otro caso interesante de esta apertura se observa en el juego propuesto con el público para el desenlace de *El extensionista*:

CANCIONERO: Y es en este punto que se encuentra actualmente la historia de El extensionista. Corresponde a ustedes concluirla.

*Los actores rompen su inmovilidad y se dirigen hacia los presentes. Ya no están actuando.*

CANCIONERO: Por lo tanto, les suplicamos que nos den algunas sugerencias sobre el que debería ser, a su juicio, el final de este sucedido. [...] Por

último, ustedes por votación decidirán el final. [...] *Finalmente se concluirá la obra, mediante su representación escénica a criterio del público* (73).

Como puede verse, en estas obras el texto espectacular como medio de significación es bien aprovechado; sin embargo, el texto literario, lejos de ser desdeñado (como en expresiones teatrales contemporáneas), aporta también información relevante. Por el texto literario se conoce la fábula y el nudo de la historia, además de representar, en ambas obras, distintas formas de habla, como el sociolecto rural mexicano, en el caso de *El extensionista*, o el sociolecto juvenil de los pachucos al sur de Estados Unidos, elementos que caracterizan a los personajes:

“BENITO: [...] Benito los ha llamado a esta junta pa’ presentarles al señor ingeniero Cruz López que viene ayudarnos. Viene a darnos consejos pa’ que puédamos trabajar mejor la tierra [...] a que entiéndamos mejor las cosas como las entienden la gente de la ciudad” (Santander, *El extensionista* 28).

“PACHUCO: Calmantes montes chicas patas. ¿No te he enseñado a sobrevivir? Tranquilo, aliviana el esqueleto.

HENRY: ¡Van a hacérmela de nuevo, ése!” (Valdez, *Zoot Suit* 54).

Algunos elementos espectaculares tienen una cara en el texto literario, como la música y las letras que la acompañan, cuyos versos son usados para explorar los sentimientos del protagonista, o bien, para comentar, narrar, o satirizar la acción y los asuntos de la obra, siempre con la voz de un personaje simbólico que observa los sucesos:

CANCIONERO: Hay algo que tú no entiendes  
tal vez tenga explicación  
hay algo que tú no entiendes,  
piensa que hay una razón

## UNA LECTURA SEMIÓTICA DEL TEATRO POLÍTICO

¿por qué el campesino quiere  
provocar la destrucción  
de proyectos que se emprenden  
y que tan sólo pretenden  
mejorar la situación?  
la respuesta es bien sencilla  
si le pones atención (Santander, *El extensionista* 40).

El texto literario, por tanto, se compone de los diálogos, pero también de las narraciones y las canciones, las cuales bien podrían considerarse paratextos. Se trata de un texto fragmentado, al combinar distintos tipos de textos y variaciones lingüísticas.

*Ilusión-teatralización*: El peso que en estas obras tiene el texto espectacular se relaciona con el uso generalizado de elementos metateatrales, lo que no niega la presencia de escenas ilusionistas, pues, como dije anteriormente, estas dos formas de presentar la fábula mantienen una relación dialéctica en cada texto.

Esto se puede ilustrar con el ejemplo del teatro renacentista o auri-secular, que supieron explotar los recursos metateatrales: desde el motivo del disfraz, el teatro dentro del teatro o el tópico del gran teatro del mundo (recuérdese *Hamlet*, el *Sueño de una noche de verano* de Shakespeare, *El retablo de las maravillas* de Cervantes o *Lo fingido verdadero*, de Lope de Vega). Sin embargo, en estas obras los espacios teatralizados se enmarcan dentro de una escena ilusionista, cuyo funcionamiento es dominante (véase figura 1 a continuación).

Fig. 1. Uso de la teatralización en el drama aurisecular

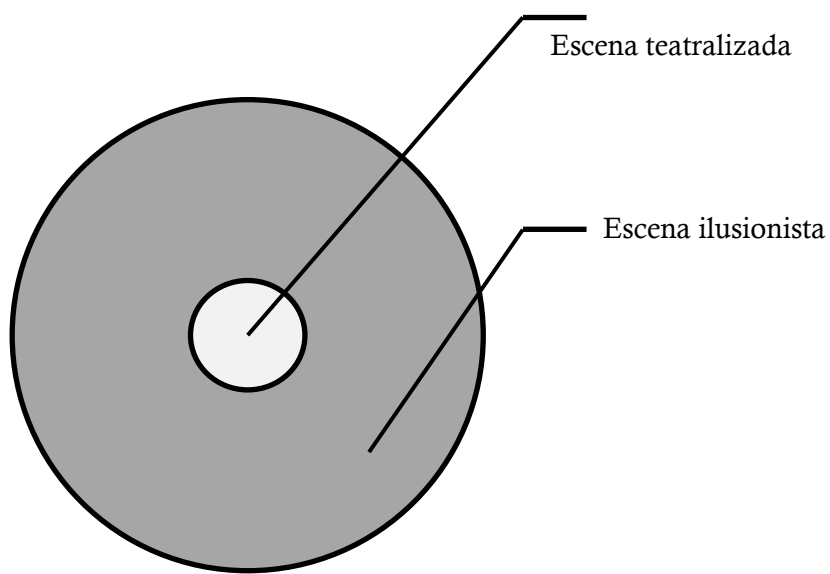
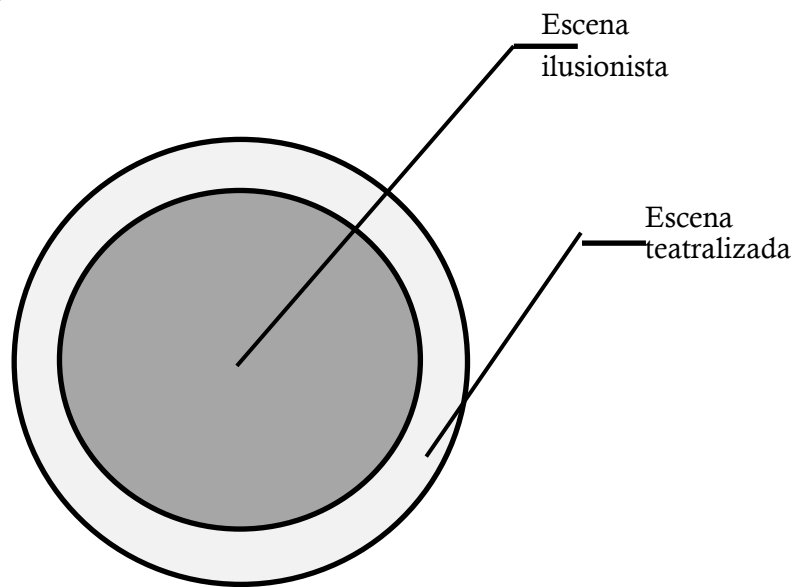


Fig. 2. Uso de la teatralización en el teatro de corte brechtiano



Esta estructura en niveles puede conformarse de manera contraria, como en las obras que analizo: se trata de textos dramáticos con dominancia de una escena teatralizada, con la que se encuentra el espectador en primer lugar, y que enmarca a su vez escenas ilusionistas (véase figura 2).

En *El extensionista* la historia está representada por medio de un mecanismo narrativo y metateatral, en el que un campesino relata los sucesos, como narrador oral o como cantante popular y acompaña al público en su recepción:

CRUZ: Ando buscando a Benito Sánchez ¿dónde lo encuentro?

JUANCHO: No sé [...]

CRUZ: Oye, ¿dónde hallo a Benito Sánchez?

NAZARIO: ¡Pos sepa! (*Apresura el paso. Sale CRUZ que continúa su búsqueda*).

CANCIONERO: El tiempo **pasó y comenzó a** oscurecer sin que Cruz pudiera obtener la información que deseaba. Para colmo de sus males comenzó a llover... (*Vemos a CRUZ que llega corriendo y se refugia bajo un árbol*) (24).

De la misma manera, en el texto chicano la acción sucede bajo la mirada y el acompañamiento de un personaje que, fuera de la fábula, funge a veces como narrador o de pequeño dios sobre el mundo representado, otras de cantante. Asimismo, se relaciona de muy variadas maneras tanto con los otros personajes como con el destinatario de la obra, pues desde el texto está planteada una interacción con el receptor potencial del texto escenificado. La acción de este personaje constituye el primer nivel teatralizado y marco de la fábula, representada en su mayoría de forma ilusionista:

## EL TEATRO POLÍTICO EN EL ÁMBITO HISPÁNICO

PACHUCO: Y esta es la forma perfecta de terminar esta obra, con final feliz y todo. (*EL PACHUCO hace un gesto arrebatador. Las luces bajan, él mira las luces, dándose cuenta de que algo anda mal. Mueve la muñeca y las luces vuelven a ser como antes*).

PACHUCO: Pero la vida no es así [...]. (*Chasquea los dedos*) (160-161).

He expuesto los principales ejes teóricos de la semiótica teatral, a partir de los pares: texto dramático-representación, texto literario-texto espectacular, destinatario-receptor, espacio-tiempo, ilusión-teatralización. Estos servirán como base teórica para el análisis de las obras. Queda entonces por reconocer, siempre desde la perspectiva semiótica, los mecanismos que abren puertas a una praxis política.

### 2. METATEATRALIDAD Y PROYECCIÓN POLÍTICA:

#### DEL TEXTO AL ESPECTADOR

Ahora que han quedado establecidos los ejes teóricos y los límites de esta investigación, es posible ampliar la perspectiva hacia lo extratextual. En adelante, intentaré responder a las preguntas ¿cómo puede explicarse desde una perspectiva semiótica la proyección política del teatro? Particularmente: ¿a qué se debe la prevalencia de mecanismos metateatrales en este tipo de expresiones?

Desde la perspectiva marxista de Brecht y su reflexión sobre el potencial político del arte, la presencia de la teatralización (en particular el teatro dentro del teatro) como parte del distanciamiento, se explica a la

luz del método dialéctico: Dado que el teatro es materialidad y ficción a la vez, el espectador “niega” o ve en negativo su aspecto material (escenario, actores, utilería y escenografía, luces...), para entonces afirmar el mundo de ficción; efecto llamado *denegación* por Ubersfeld (véase nota 3 en el 1.2 de éste capítulo). Cuando en una escena metateatral, el espectador de teatro ve, dentro de la ficción, a otro espectador, la denegación, como en un espejo, se duplica (Ubersfeld 37). De esta negación de la negación (tercera ley del método dialéctico marxista) resulta una síntesis: la visión en positivo, una “verdad” (véase I.2.1); es decir, el discurso político vehiculado en la obra.

Por su parte, desde la semiótica, todos los recursos dramáticos relacionados con el distanciamiento brechtiano tienen que ver con el funcionamiento simultáneo, en el discurso teatral, de dos o más redes semióticas dialécticamente relacionadas (Ubersfeld 127). Contrario a concebir al aparato teatral como un discurso cerrado cuyos códigos van juntos en una misma dirección, la autora reconoce en el distanciamiento una relación diferente entre los elementos que conforman el texto dramático. Para ella, la estética brechtiana se puede observar como el lugar de combinación de redes de significación (117-125). Un texto

puede contener, a un tiempo, la imagen de una determinada red metafórica, de un determinado campo semántico, de un determinado modelo actancial [...], puede ser simultáneamente figura de un texto, de una red socio-política o socio-cultural, o de un tópico del yo (126).

Se ponen en relación campos léxicos, paradigmas de funcionamiento binario, elementos retóricos o representaciones psíquicas (117). Ubersfeld



considera que la relación establecida entre estas redes también es vehículo de significación para el discurso teatral (127). Se trata de una “selección o conflicto dialéctico entre las diferentes redes espaciales” (127), debido a que estas estructuras se proyectan sobre en el texto y la actualización escénica.

“Aquí radica, sin lugar a dudas, la articulación del didactismo brechtiano y de la particular conformación semiológica de la estructura tan perceptible en su teatro” (117). Ubersfeld afirma que poner en combinación estas redes y aprovecharlas como medio de construcción de significado conlleva un potencial didáctico, que “depende de la constitución de un espacio ordenado” (117). Es como comparar el espacio escénico con un pizarrón, en el que pueden disponerse en el espacio distintos elementos que se ponen en relación por medio del mensaje de un expositor. El escenario no se concibe como el fragmento de un mundo ficticio autónomo, sino como un lugar físico y limitado, un espacio lúdico de “mimo y área de juego” (Ubersfeld 111-112). La afirmación de la autora permite también reconocer la complejidad semiótica que se deriva de la espectacularidad del texto teatral.

Se pueden observar los cuatro elementos del sistema brechtiano, explicados en el capítulo anterior, a partir de esta óptica: de forma muy clara en el uso dialéctico de los signos, en los que cada código construye una red semiótica diferente y, por tanto, un mensaje distinto. En el caso de la fragmentación, esto queda de manifiesto porque la ruptura de las unidades de tiempo y espacio supone la construcción de diversas redes de significación, independientes entre sí. El planteamiento de distintas pers-

pectivas por medio de niveles narrativos también es un caso de construcción escénica a partir de redes diferenciadas. Con la ficcionalización se abre también la puerta a una red de significación de la que el espectador también forma parte, además de que la puesta en escena de redes semióticas diferenciadas siempre constituye un acto autorreferencial.

¿Qué redes de significación son importantes en los textos que analizo? En primer lugar, aquellas de funcionamiento binario, debido a la influencia de la visión dialéctica. Éstas pueden reflejarse a partir de la oposición de dos personajes, espacios o situaciones. Me interesan debido a que están definidas por una oposición social o ideológica: chicanos *vs.* estadounidenses, jóvenes *vs.* adultos, espacio urbano *vs.* espacio rural, etc. Asimismo, por medio de estas estructuras binarias se pueden representar espacialmente los posicionamientos éticos.

Desde el aspecto lingüístico, considero también la presencia y el enfrentamiento de diversos dialectos y sociolectos, así como distintos discursos sociales: en la obra de Santander existe el choque de un discurso demagógico con otro acorde a las condiciones materiales, es decir, verídico. Valdez, por su parte, opone el discurso subversivo, desordenado pero legítimo, de los jóvenes pachucos de los años cuarenta, con el discurso periodístico, que es cuidado, pero tendencioso. Dichas tensiones obligan al espectador a asumir el carácter político de su propia recepción.

Otra estructuración esencial que se observa en los dos textos dramáticos y en general en el teatro político, es la superposición de una red de elementos significativos a nivel individual o íntimo (del protagonista), y otra red semiótica de aspectos colectivos, que conciernen a los grupos

sociales. Esto da pie a una dinámica en la que para el protagonista son significativos dos móviles: uno de carácter íntimo o personal (en ambas historias existe una historia de amor), y, por otro lado, viendo al personaje como representante de su grupo social, aparece un objeto de deseo colectivo.

Cada red de significación establece una relación diferente con el destinatario, quien no puede leerlas o interpretarlas todas de la misma manera. Dicha pluralidad es esencial: todos los elementos del paradigma brechtiano están dirigidos a abrir la puerta a una multiplicidad de voces, que pueden representar distintos grupos sociales, clases, discursos, o posiciones éticas y políticas, las cuales no sólo quedan mencionadas o presentes, sino representadas por medio de redes semióticas independientes y, por tanto, legitimadas, al tener un lugar estético propio y no estar supeditadas a un discurso principal. Esto concuerda con la intención de Brecht de dejar de usar el lenguaje dramático como representante de una clase y visión hegemónica (la burguesa), y anticipa la apertura que se dará después hacia la revisión de las convenciones de creación y recepción teatrales.

La teatralización o metateatralidad, como uno de los ejes de la estética brechtiana, explotado en la posmodernidad, es también a una forma de construir redes de significación diferenciadas, a partir de la creación de espacios dramáticos diferenciados, cada uno con su forma de presentar la acción (Ubersfeld 132).

La explicación desde la semiótica que Ubersfeld encuentra a la posibilidad política del teatro de corte brechtiano, se complementa con la

reflexión que autoras como María Jódar han hecho acerca del uso de la metateatralidad durante el siglo XX<sup>9</sup>. Ella reconoce un carácter revolucionario (10), de nuevo, a partir de la concepción del realismo como transmisor de discursos hegemónicos, pues para el metateatro “no existe la realidad objetiva” (11).

Por su parte, Schmeling y Hornby ven “una intención subversiva y un objetivo extrateatral como es el cambio en la percepción de la audiencia” (citados por Jódar 5). De cualquier modo, la teatralización siempre invita a una reflexión acerca de los mecanismos que trabajan detrás de la ilusión, ya sea de la escena, o de nuestra vida social:

De la misma manera que se nos desvelan los mecanismos convencionales de los que se sirve el teatro así también nos enteramos de sucesos históricos ocultados o situaciones injustas. Por otro lado, esa visión doble o dislocada que se produce en la audiencia al hacérseles evidentes los mecanismos de la construcción teatral es el primer paso hacia la concienciación de cómo percibimos nuestra realidad; esta es la experiencia metadramática (Jódar 5).

Como parte de las posibilidades de la estructura de teatro dentro del teatro (véase apartado anterior), la presencia de ceremonias, actos sociales o ritos, también guarda una estrecha relación con la experiencia e intencionalidad política del autor. Las ceremonias y rituales son repetitivos y tienen un valor social al crear significados y sentidos para la comunidad, por lo que están dirigidas instaurar orden y estabilidad; sin embargo, cuando

---

<sup>9</sup> Curiosamente, el uso o direccionamiento político de la metateatralidad/teatralización parece estar presente desde sus primeras expresiones, como el caso del tópico barroco del *theatrum mundi*, “metáfora del mundo como un escenario dirigido” (Jódar 21).

aparecen como parodias, son interrumpidas o aparecen inconclusas, el significado original de las ceremonias se invierte, convirtiéndose en “anti-ceremonias” (Jódar 28-29). Al respecto, la autora desarrolla las consecuencias semióticas de este tipo de representaciones en el teatro:

Aludiendo así a la idea de que el orden aparente es una construcción de la mentalidad predominante [...]. Este recurso sería considerado metateatral en la medida en que produciría esa dislocación en la percepción al presentarnos un mundo caótico bajo la apariencia de estabilidad [...]. Rechazamos el orden que artificialmente aportan las ceremonias y rituales en nuestra vida cotidiana porque sabemos que es un orden impuesto, falso (29).

Los autores reinventan las ceremonias en una forma de recuperar el orden perdido (29). Se podrá comprobar en el siguiente capítulo cómo los dramaturgos analizados utilizan dicho recurso metateatral con una doble intención: por un lado, dismantelar la simulación de las ceremonias que representan, como un intento de mostrar la tramoya detrás de ese falso orden; por otro, intentar instaurar, por medio de la escenificación, un orden diferente, que sea patente y no aparente.

Cagri consideró, desde mi perspectiva muy atinadamente, que la eficacia política del teatro brechtiano está “basada sobre todo en el diálogo racional de los elementos y sobre la libre circulación del espectador entre los elementos de la representación” (128), es decir, en lo que Umberto Eco ha llamado, “apertura” semiótica. El término propuesto por semiólogo italiano, “*opera aperta*”, resulta útil para reconocer el paso dado por el teatro brechtiano y los autores posteriores, para alejarse de la práctica convencional:

la poetica dell'opera aperta tende a promuovere nell'interprete 'atti di libertà cosciente', a porlo como centro attivo di una rete di relazioni inesauribili, tra le quali egli instaura la propria forma, senza essere determinado da una necessità che gli prescrive i modi definitivi (35)<sup>10</sup>.

Es infundado afirmar que todo el teatro previo al de Brecht estaba cerrado a la participación del espectador. No hay que perder nunca de vista que la crítica del autor alemán se centraba en el teatro naturalista, el cual había extremado las proposiciones aristotélicas y estaba, efectivamente, cerrado: por medio de la incomunicación con el público, que era siempre burgués (cuestión que ya he explicado en el capítulo anterior), pero también por un bloqueo al acceso de las masas populares. Dicha tradición teatral cerraba sus puertas a la participación del espectador, por medio de lo que se ha llamado "cuarta pared", aquella que divide el escenario de la sala del público. Las consecuencias semióticas y políticas de esta forma de representación son descritas por Carmelo Bene: "la quarta parete è il momento della non comunicazione. È l'impossibilità di situarsi storicamente. È l'impossibilità di essere. È la propria irrepresentabilità"<sup>11</sup> (citado en *La quarta parete* sp).

---

<sup>10</sup> "La poética de la obra abierta tiene a promover en el intérprete 'actos de libertad cosciente' al ponerlo como centro activo de una red de relaciones inagotables, entre las cuales él instaura una forma propia, sin ser determinado por una necesidad que le prescribe modos definidos".

<sup>11</sup> "La cuarta pared es el momento de la no-comunicación. Es la imposibilidad de situarse históricamente. Es la imposibilidad de ser. Es la 'irrepresentabilidad' propia".

Al contrario, las obras abiertas “sono caratterizzate dall’invito a fare l’opera con l’autore” (60)<sup>12</sup>. Brecht no había planteado en sus textos una ruptura extrema de la cuarta pared, que permitiera la participación directa del espectador en el curso de la historia, el proceso creativo, mucho menos en el espacio escénico. La apertura brechtiana consistió en darle la oportunidad al público de relativizar los discursos de la obra y ponderarlos a luz de una presencia plural y no unitaria. Al respecto, Eco opina sobre esta dramaturgia que: “l’opera qui è aperta come è aperto un dibattito: la soluzione è attesa e auspicata, ma deve venire del concorso consciente del pubblico. L’apertura si fa strumento di pedagogia rivoluzionaria”<sup>13</sup> (Eco 44-45); esto es, la recepción del público no es sólo una decodificación semiótica y una experiencia estética, sino un ejercicio racional, en el que sus decisiones conscientes son determinantes para la construcción cabal del sentido.

No obstante, como he dicho antes, este primer paso anticipa la inclusión total del espectador que aparecerá en las décadas posteriores a Brecht, en distintos parámetros, desde una participación controlada (como permitirle, por ejemplo, elegir entre tres finales), hasta borrar por completo las fronteras entre actor y espectador, entre teatro y vida.

En las dos obras de teatro campesino que analizo, esta apertura se da en distinto grado: en *Zoot Suit* es muy parecida a la brechtiana. La en-

---

<sup>12</sup> “Se caracterizan por la invitación [al espectador] de crear la obra con el autor”.

<sup>13</sup> “La obra aquí es abierta como está abierto un debate: la solución es esperada y deseada, pero vendrá de la competencia consciente del público. La apertura se hace un instrumento de pedagogía revolucionaria”.

trada al espectador se da a partir del uso de la pluralidad de códigos y discursos y de los procedimientos metateatrales. El texto chicano da un paso más allá, al igualarlo al jurado en un juicio; y mucho más, al evidenciar explícitamente al espectador como un voyeur morboso y consumidor de violencia (profundizaré en este elemento en III.2). A pesar de ser más sencilla en cuanto al tratamiento de la historia y la multiplicidad de códigos, *El extensionista* es una obra que explora la apertura semiótica aún más que *Zoot Suit*, porque abre el texto al público y propone un juego que convierte la emisión y recepción del discurso teatral, en un ejemplo práctico de su mensaje: una asamblea.

Este tipo de mecanismos ha llevado a la concepción y práctica de una “escena expandida” –comentada por José Sánchez y Rubén Ortiz (49)–: aquellas experimentaciones contemporáneas que expanden los límites del campo autónomo del teatro (49). Esto ha llevado a concebir, cada vez más, al teatro como encuentro colectivo que como representación dramática (51). Por su parte, Ileana Diéguez utiliza el término “teatro liminal”, para referirse a aquel que apunta a la relación entre el fenómeno artístico o ritual y su entorno social (24). La autora afirma que

en América Latina, la necesidad de mantener vivo el teatro como acto de convivencia, como espacio de diálogo y encuentro, fue decisiva para la búsqueda de nuevos temas, formas de escritura y de producción escénica (29).

El lugar central que, desde Brecht, el teatro político contemporáneo dio al espectador, al despreciar lo hermético de la escena convencional y la pasividad del público, es el principio de una práctica que es cada vez más difi-



cil asir. Rancière consideraba una paradoja el hecho de que el teatro, al ir reduciendo poco a poco la brecha entre creador y espectador, así como entre “ficción” y “realidad”, cae en el peligro de autodestruirse:

El teatro se acusa a sí mismo de volver pasivos a los espectadores y de traicionar así su esencia de acción comunitaria. Consecuentemente otorga la misión de invertir sus efectos y expiar sus faltas devolviendo a los espectadores la posesión de su conciencia y de su actividad. La escena y el performance teatrales se convierten así en una mediación evanescente entre el mal del espectáculo y la virtud de la verdad teatral. Se proponen enseñar a sus espectadores los medios para cesar de ser espectadores y convertirse en agentes de una práctica colectiva. [...] el teatro se da como una mediación tendida hacia su propia supresión (15).

En conclusión, para considerar políticamente el teatro de la segunda mitad del siglo XX, hay que tomar en cuenta, además de la pertinencia social del discurso y de la cercanía que adopta con las comunidades que se representan, otros elementos: primero, el aprovechamiento al máximo del potencial significativo del texto espectacular, por medio de un uso plural y diferenciado de los diversos códigos utilizados; así como la apertura semiótica para el espectador y las formas de convivencia que se provocan.

Capítulo III  
DE LA FÁBULA AL ESPECTÁCULO:  
LA MIRADA CAMPESINA EN LA PROYECCIÓN  
POLÍTICA DE *EL EXTENSIONISTA* Y *ZOOT SUIT*

Reconocidos los conceptos básicos de la semiótica teatral y su posibilidad de aplicación, así como los elementos que permiten entablar nexos entre los recursos del texto y su direccionamiento político, es posible dar pie al análisis y comentario de las obras de teatro campesino. Con el fin de observar las relaciones entre las dos obras de teatro campesino, las comentaré conjuntamente a partir de la selección de tres escenas paradigmáticas en cada una: 1) El inicio o planteamiento de la historia; 2) El clímax con el que concluye el primer acto de cada obra; 3) El desenlace o final.

La selección de estas escenas obedece a que tienen un lugar nuclear en la historia así como en la situación de enunciación proyectada (la escenificación). En la historia, porque conforman los tres elementos narrativos básicos: planteamiento, nudo y desenlace; en la representación porque tienen respectivas funciones en el momento de la acto escénico: ritos de entrada y salida, y una escena climática estructurada de forma metateatral. Las tres secuencias elegidas son excelentes botones de muestra para observar y discutir la proyección política de las obras, ya que, como ve-

remos, conjuntan la mayoría de los mecanismos de origen brechtiano y popular que son determinantes para este objetivo.

Para el análisis de las obras partiré de tres componentes esenciales de la construcción dramática y centrales en el modelo semiótico teatral: *historia, espacio y personajes*, elementos esenciales del drama: un personaje hace algo en algún lugar. Es relevante distinguir dos componentes de la historia: la fábula y la intriga<sup>1</sup>; dos posibilidades del espacio: uno ficticio o diegético y otro escénico o espectacular (véase II.1.2); y, por último, decidí conservar la categoría tradicional de personaje, que en este caso resulta más útil que la de actante<sup>2</sup>.

Estas tres categorías a estudiar –historia, personajes y espacio– se imbrican unas con otras de una forma particular de acuerdo con la visión brechtiana, pues la teoría del distanciamiento propuesta por el alemán permite una articulación atípica que favorece el hecho espectacular; por lo mismo, las examinaré conjuntamente en cada una de las secuencias y

---

<sup>1</sup> La *fábula* es el conjunto de acontecimientos según un ordenamiento causal o cronológico (Segre 14); de forma más exacta, García Landa define el termino equivalente, *acción*: “serie de acontecimientos” (13) que se encuentra en “el nivel correspondiente a la dimensión referencial del lenguaje [...], constituida por los fenómenos del mundo narrado” (14). Por su parte, la *intriga* o *relato* es la representación de la fábula reestructurada por medio del discurso, la “representación de la acción en tanto ésta es transmitida narrativamente” (García Landa 13). Para acceder a la fábula es necesario hacer una reelaboración a partir del discurso, que puede transformar la unidad y linealidad de las acciones.

<sup>2</sup> Pavis considera al personaje una conciencia unitaria e indivisible, ligada a su representación por parte de un actor. Describe distintos “grados de realidad” de un personaje, del más particular al más general: puede representar a un individuo, un carácter, un rol o papel, un tipo, una condición, un estereotipo, una alegoría, un arquetipo o un actante (334-339).

comentando sobre los aspectos dramáticos y espectaculares que dan la profundidad y relevancia buscada por los dramaturgos, siempre en función de la propuesta política. Por lo que se refiere al contexto de cada obra, conviene dar algunos antecedentes antes de comenzar el análisis formal:

En *Zoot Suit*, la acción está basada en un acontecimiento verídico de 1942, sucedido en el sur de Los Ángeles. El “asesinato de *Sleepy Lagoon*” fue documentado y comentado por los medios de comunicación masiva de la época<sup>3</sup>. Sobre este suceso, el autor creó una fábula en el que el protagonista, de identidad ficticia, es perseguido por la policía y llevado a juicio, además, profundiza en sus relaciones familiares y amorosas. En *El extensionista*, la fábula no está basada en un hecho histórico concreto, sino en un conjunto de condiciones comunes a las zonas rurales en México durante los años setenta, que el autor conocía muy bien. Elige entonces un protagonista joven de la urbe, que llega al campo para aportar sus conocimientos de agronomía, pero sólo descubre la corrupción y explotación que tiene subyugados a los campesinos. Mientras tanto, inicia una relación amorosa y termina liderando una revuelta popular, de la que saldrá como mártir, asesinado.

---

<sup>3</sup> Aunque me centraré en la representación teatral de los hechos, el interesado en el asunto histórico puede revisar la cronología hecha por McGrath (sp), el registro fotográfico reunido por Dundon (sp) o los textos de Obregón (2009), Bruns (2014) y Coroian (sp) donde están documentados tanto el asesinato de *Sleepy Lagoon* como los *zoot suit riots*, enfrentamientos entre pachucos y marines.

1. “LES VAMOS A DEJAR CAER UN *PLAY*”: INTROITOS Y  
PRÓLOGOS FRENTE AL TELÓN

Desde las primeras escenas de las obras, se puede ver la aplicación de los principales recursos dramáticos que dirigirán una recepción politizada<sup>4</sup>. Al respecto, Ubersfeld considera que en el *incipit*<sup>5</sup>, o principio del texto, conformado por “los primeros signos con respecto a los cuales se organizan los demás signos que luego irán apareciendo” (154), tiene lugar el encuadramiento o anclaje referencial (54) que servirá como pauta para la decodificación.

Lo anterior se observa en ambos componentes esenciales del texto dramático, el aspecto literario y el espectacular. En lo que respecta al primero, será importante la presencia de avisos previos al inicio de la acción por parte de un personaje-narrador, así como la organización temporal de la fábula, que se presenta en ambos casos a merced de las necesidades retóricas de las obras. Prueba de ello, es que existe en el *incipit* de ambos textos un “adelanto” o secuencia breve que funciona como *prolepsis* o

---

<sup>4</sup> De *El extensionista* haré el análisis de las primeras cinco secuencias (21-28), tomando en consideración que no hay estructuración explícita en escenas; de *Zoot Suit*, las primeras cuatro (47-56), que incluyen el prólogo y las escenas 1-3 del acto I.

<sup>5</sup> El *incipit* se compone de las “primeras palabras de un escrito” (DRAE). En relación al texto literario, Olarte afirma: “para el autor es el lugar estratégico en el que se empieza a producir el sentido de la obra gracias a la información que allí se introduce [...], da pistas sobre la relación del autor con la tradición literaria, determina su estilo, el tema, la voz del narrador, los personajes y el contexto espacio-temporal [...]; La importancia para el lector radica, por su parte, en que es la entrada a un universo ficcional” (4).

síntesis de un momento clave de la acción y funciona como punto de partida de la intriga.

El plano espectacular también contiene elementos dirigidos a la politización del texto, a partir del uso de mecanismos metateatrales, la interpelación del público y el uso significativo del proscenio y el telón. Esto lleva al planteamiento de dos espacios: uno inaccesible al espectador (el espacio de la ficción) y otro accesible (donde el presentador es un mediador y establece un diálogo). Además, veremos distintos modos de representación por parte de los actores, indicados desde el texto dramático, así como la presencia de música, canto y danza.

Por último, en estas primeras escenas se hace explícita la referencia (histórica o documental), es decir, la situación o hechos referidos y se vehiculan en el texto dramático una serie de saberes<sup>6</sup> que explican la estructura social en que se desenvuelven las acciones. Asimismo, se expone la oposición de diversos discursos políticos, lo que permite que el destinatario conozca la fábula y la problemática social por medio de distintos puntos de vista. Esto no sólo a través de códigos verbales, sino también espectaculares: las perspectivas modifican la forma en que se narran y representan las acciones en la escena. De esta manera, conllevan un excedente de significado, pues a la vez que narran, entablan un diálogo político.

---

<sup>6</sup> Esta visión es defendida por De Toro (*Brecht en el teatro* 34, 73-75), quien describe por medio de “saberes” el componente didáctico y político del teatro de corte brechtiano.

El espectador no se enfrenta con la fábula directamente, ya que los textos presentan sendos introitos<sup>7</sup>, preámbulos que tienen lugar delante del telón. Ambas introducciones tienen una estructura similar: en el caso de *Zoot Suit*, existe una secuencia llamada “Prólogo”<sup>8</sup>; la organización es la misma en *El extensionista*, aunque no existe una marca explícita. La primera secuencia en ésta última es musical, a la que sigue un parlamento introductorio. Una estructura inversa es la que se encuentra en *Zoot Suit*: primero el discurso introductorio; después, una secuencia con música y danza.

Estas escenas tienen una función introductoria, pero no a la fábula, sino al discurso y, debido a su carácter performativo, a la ceremonia teatral. El tiempo y espacio de la fábula están desfasados, retrasados de forma deliberada. Es como si las luces de la sala aún no se hubieran apagado y, por supuesto, en ambas obras el telón se encuentra abajo. Al respecto, Alberto Porqueras afirma sobre el prólogo teatral que:

Al interponerse entre el lector y la obra [...] se produce un diálogo entre el autor y el lector antes del libro, sentido como espectáculo intelectual o

---

<sup>7</sup> García-Bermejo define el introito como una pieza liminar, en el que un declamador teatral interpela al espectador, ya sea para disculparse o burlarse de los espectadores (“Origen y circunstancia del introito” 122-127). Aunque está presente desde el primer teatro clásico, aparece de nuevo en el teatro renacentista (“Introducciones e introducciones” 69).

<sup>8</sup> Porqueras considera que el prólogo permite que el receptor se contamine del estilo de la obra antes de que la conozca (39), o puede insistir o resumir con coherencia el tema del texto (41). El prólogo y la obra principal están en estrecha relación: formal, porque permite al destinatario establecer pautas de interpretación conforme a una estética que reconoce; y semántica, porque le indica cuales son los aspectos de contenido más relevantes para el autor.

juego artificial [...] que empezará puntualmente a la subida del telón, es decir, al acabar el prólogo. El prólogo será pues el telón que nos avise de que asistimos a algo voluntaria y mentalmente alejado de nuestra vida, aunque esta misma vida puede verse representada en la obra (43).

El autor utiliza el telón teatral como una metáfora para ilustrar la función del prólogo: mediar entre el mundo de ficción y la “realidad” compartida por los espectadores. La función de esta estructura es autorreferencial (y por tanto, metateatral): centrar la atención en la recepción misma de la obra.

Analizaré en seguida las dos partes introductorias de cada texto, empezando por *El extensionista*. Con el telón abajo, ocultando el escenario, aparece un campesino que canta un corrido. Dicha canción, sin duda autorreferencial, no tarda en presentar el tema y el conflicto que se analizará en la obra, además de anclarla espacialmente en un pueblo ficticio, que al final, refiere en realidad a cualquier localidad rural en México, durante la segunda mitad del siglo XX<sup>9</sup>:

Vengo a cantar el corrido  
**De Tenochtlén<sup>10</sup> de las flores**

---

<sup>9</sup> Todas las citas incluidas en este trabajo provenientes de los textos dramáticos analizados (*El extensionista* y *Zoot Suit*) se harán homologando el estilo y notación. De esta manera, las didascalias explícitas aparecerán en cursivas y los parlamentos en tipografía estándar. Si las didascalias se encuentran entre un parlamento, se mostrarán en cursivas y entre paréntesis. Los nombres de los personajes se mostrarán en mayúsculas. Por último, marcaré en negritas los fragmentos que considero merecen especial atención.

<sup>10</sup> El nombre que Santander elige para caracterizar el lugar de la acción es “Tenochtlén de las Flores”. Inventado por el autor, recuerda a la gran cantidad de topónimos de origen náhuatl que existen en nuestro país, sobre todo en el centro. La raíz



**Un pueblo lindo** y querido  
Que se ha quedado dormido  
Por varias generaciones  
Y de tan grande letargo  
**Aprovecharse han sabido**  
**Los que tienen en sus manos**  
**la fuerza de los centavos**  
**Y el control del municipio [...]**  
**Por ejemplo allá en el campo**  
**Se están secando los huertos**  
**Los charcos se están secando**  
Las milpas se están secando  
Los cerros se están secando  
Los perros se están secando  
Mis manos se están secando  
Pronto habrá solo desierto [...]  
Ojalá reflexionarás  
**Tú, policía, tú soldado**  
**Que eres también explotado**  
**Al igual que los que labran**  
La tierra con el arado [...] (21-22).

La canción da información relativa a algunos saberes sociales, en particular de una situación concreta y estructural: la explotación de los campesinos y el abandono del campo. Además, permite identificar desde muy

---

*tenoch-* se relaciona con los cactus (Montero 36), el nopal y la tuna (Montemayor 232), además de que recuerda al nombre de la ciudad principal del imperio azteca: Tenochtitlán. El sufijo *-tlén* no se usa, en la gramática náhuatl, para denotar lugar, pero aparece debido a su aproximación fonética con el sufijo toponímico *-tlán* (Montero 14), con el sentido de ‘cerca de’, ‘entre’ (Torroella 179), o bien, ‘lugar donde abunda...’ (Montemayor 171-251). Por último, el determinante “de las Flores” se utiliza también como referencia a una construcción típica de los nombres de poblados mexicanos, que conjuntan elementos originarios e hispánicos (Montemayor 171-251).

pronto los diversos grupos sociales e instituciones (campesinos, ricos, y políticos) que se ven involucradas en la problemática.

En relación a la apelación a una segunda persona “tú policía, tú soldado”, ésta podría ser un indicativo del destinatario del texto dramático: un tercero que, por no pertenecer a ninguno de los grupos de conflicto, puede tomar una postura ética o política. Se puede comprobar a lo largo de la lectura, pero también a partir del historial de representaciones que ha tenido la obra, que no está dirigida en primer lugar al sector campesino, sino grupos heterogéneos, ajenos al conflicto. Al tema del papel del destinatario en la obra, regresaré continuamente a lo largo del análisis.

La pieza musical funciona como una especie paratexto, que podría equipararse con la obertura de una ópera<sup>11</sup>, que resume musical y diegéticamente la totalidad de la escena. Si bien en esta obra el acento no está puesto en la construcción musical, sino en el texto mismo, este inicio marca un tono narrativo y una forma musical que continuará hasta el final.

Los versos de la canción mencionan, además del conflicto de la corrupción y la explotación a los campesinos, la falta de acción y organización política como una de las causas de que se mantenga este orden. Por eso, insiste en imágenes como “el pueblo dormido”, o del letargo del que hay que despertar. La obra, como se verá más tarde, hace una crítica a la

---

<sup>11</sup> Al respecto, Gutiérrez Ruvalcaba resume las características que ha ido desarrollado la obertura como parte orgánica de la ópera, al mostrar una síntesis de la trama, así como sumergir al espectador en el tono emocional de la obra, mediante los mismos motivos musicales que se usarán en el desarrollo de la ópera (32-35).

vileza de los poderosos, pero también al desánimo de los oprimidos. La repetición posterior al verso “se están secando los huertos”, desarrolla la imagen de la sequía de forma progresiva, desde su sentido denotativo hasta convertirla en una metáfora, en la que las manos del Cancionero, alegoría de la voz popular, también se están secando. Otra representación de la apatía, pero también de la constante preocupación por el agua, que será uno de los temas que se pondrán en el escenario con mayor insistencia.

Mientras la letra de la canción agrega un nivel poético y en este caso narrativo, dando un mensaje concreto, este se ve intensificado por el efecto de la música. La música en vivo, propuesta desde el texto dramático, es un soporte narrativo a la vez que un elemento teatralizador. El acto performático del músico sin duda refuerza el tiempo de la representación. Permite posicionar al espectador en el mismo espacio y tiempo que la acción sobre el escenario, que al ubicarse al nivel de la ceremonia, juega un papel que la acerca a la ritualidad. Desde una perspectiva semiótica, la música “puede entenderse como una mente extendida: por medio de ella entramos en espacios virtuales [...] y construye un puente entre la espacialidad real y la imaginada (López Cano 60)”, de manera que permite transportar a los receptores a un mismo espacio imaginario.

En el último cuarteto del corrido se puede reconocer la función de este texto introductorio: promover una forma de interpretación, al caracterizar la obra teatral que tendrá lugar como un espacio de lucha contra las injusticias planteadas y, por tanto, explicitar su intencionalidad política.

Pero este pueblo un buen día  
Se cansó, se puso en pie,  
Vio que tan sólo dormía  
Q'en vez de estar todo bien (sic)  
¡Estaba de la jodida!  
**Y este corrido termina**  
**Cuando la lucha comienza**  
En contra de la injusticia  
La corrupción, la avaricia  
¡Pos se acabó la paciencia! (22).

Esta canción inunda al espectador de la información que necesita, como presupuestos, para abordar la discusión que tendrá lugar. Funciona como anclaje cultural, además de que se inserta ella misma al conjunto de la música popular (“este corrido”), y por tanto, a un discurso tradicional de mucho valor para algunas comunidades con las que busca empatizar. Asimismo, al introducir la ceremonia, adquiere un valor ritual de transición: transporta al espectador a una vivencia compartida. Con el final del corrido, el campesino se dirige al público. Sabemos que el telón continúa abajo, pues una didascalia posterior avisa cuándo debe abrirse.

CANCIONERO: En este sucedido (sic) que van ustedes a presenciar, yo no soy uno de los personajes, ni siquiera tengo nombre, no soy nadie, sin embargo, me van a ver por todos lados... [...] Soy la opinión popular de este pueblo. [...] Algunas veces me presento en forma de canción, de refrán, de comentario, de anécdota (23).

El personaje explicita su papel: “no es uno de los personajes” de la fábula, por lo tanto, es extradiegético. ¿Entonces, de dónde sí es personaje? Se proclama independiente de la historia, pero se resguarda en la representación. Funciona al nivel de la escena. Se trata de un personaje con signifi-

cado simbólico<sup>12</sup>, al ser una personificación del sentir y pensar colectivo<sup>13</sup>. El significante del símbolo: un cancionero, personaje popular, caracterizado por su vestimenta de campesino y forma de hablar, propia del habla rural.

Al relacionarse con la “opinión popular” e igualarse con los refranes, su discurso adquiere, de pronto, un valor diferente, como si la tradición que refiere validara su perspectiva y lo dotara de cierta autoridad.

CANCIONERO: [...] Soy una vía de escape a la tensión y al escepticismo. Una forma de expresar la inconformidad de este pueblo, que muchas veces no sabe qué hacer ante una **situación indeseable**. **Les daré un ejemplo**: don Quirino Gómez, líder campesino (*entra un hombre gordo y feo*) se ha encargado de enredar las solicitudes de tierras, ha usado su cargo sólo para tener dinero y poder [...]. A pesar de ello de nada sirve protestar porque a Quirino lo puso allí don Ismael, nuestro presidente municipal (*entra DON ISMAEL*), que a su vez fue puesto allí por don Máximo (*entra DON MÁXIMO, tipo de extranjero*), que es aquí, en Tenochtlén, el que tiene el control de los centavos (23).

---

<sup>12</sup> Recupero una vez más la teoría semiótica peirciana: los símbolos son signos que conjuntan una serie de asociaciones arbitrarias, pues funcionan a nivel pragmático. Operan por connotación y pueden constar de varios significantes. Se crean a partir de la tradición de la reiteración. En el teatro, los símbolos suelen tener un funcionamiento interno al texto –son significativos sólo dentro de ese espacio– aunque también puede haber presencia de símbolos culturales o de símbolos ya codificados de la tradición teatral. La distancia ente el símbolo como signo y los referentes que pone en juego es variable y de ella depende la productividad de más sentidos (De Toro, *Semiótica teatral* 129-130, 146-149).

<sup>13</sup> En la clasificación de Pavis sobre el grado de realidad de los personajes, El Cancionero se ubicaría al nivel de alegoría, porque no representa a un grupo histórico (los campesinos), sino a una idea abstracta: la opinión popular (véase nota 2 de este apartado, sobre grados de realidad de los personajes).

El tono de su parlamento cambia, para ser parecido al de un profesor. Utiliza el recurso principal del discurso didáctico: el ejemplo. Las palabras del Cancionero repercuten en la escena, es él quien la está creando. En esta introducción, el personaje presenta algunos personajes de la historia que tendrá lugar. Estos personajes –don Quirino, don Ismael y don Máximo– salen al espacio escénico a la voz de El Cancionero, pero reducidos a mero ejemplo o ilustración, pues aún no están colocados en una escena donde adquieran una función diegética. Desde este momento, el narrador y el dramaturgo caracterizan de forma negativa a los “villanos” de la obra, por su descripción en las acotaciones, como en el parlamento.

La forma en que el presentador se refiere a la fábula cambia, pues pasa de decir: “en este sucedido que van ustedes a presenciar...” a “como en la historia que voy a contarles...”. La primera fórmula parece resaltar el carácter ilusionista: presenta la acción como si efectivamente “suciediera” en ese espacio autónomo de ficción, el escenario. La segunda convierte la historia en una suerte de narración oral: ahora se trata de una historia que él va contar. El cambio del Cancionero pone de manifiesto la tensión que se dará en el texto entre un modo narrativo y otro dramático, la cual será la principal fuente de componentes metateatrales.

CACIONERO: [...] Algunas veces tomo una forma de rebeldía, y es cuando mi presencia se siente con más fuerza, cuando las inquietudes crecen, cuando empiezan a soplar vientos de revolución, **como en la historia que voy a contarles...**

*Se abre el telón y nos encontramos ante una estampa revolucionaria. Un grupo de campesinos discuten airadamente. Se nota que se han formado dos facciones (23).*

En un falso inicio, el telón se abre y muestra una estampa que representa visualmente, por medio de la distribución de los personajes en dos bandos opuestos, el dilema ético al que se enfrentan los personajes de la ficción y que se busca proyectar al espectador. Éste será un uso clave del espacio espectacular (véase apartado II.1.2) en el teatro con proyección política, en el que se aprovechará el escenario para comparar dos posturas ideológicas, dos opciones en un dilema ético o dos grupos sociales. Se trata, en este caso, de la discusión sobre si el levantamiento armado es la vía para el cambio, la conquista de derechos y la lucha contra la injusticia.

MANUELA: (*Con un fusil en la mano*) ¡Pues los que estén conmigo, que me sigan!

NAZARIO: ¡Espera, Manuela, no seas impulsiva! [...]

BONI: ¡Es que ni siquiera nos hemos organizado! [...]

*De pronto todos quedan estáticos y en silencio. Hay una confusión: EL CACIONERO recapacita.*

CACIONERO: ¡Telón!... ¡telón! (*el telón vuelve a cerrarse*). Olvidaba decirles que esta historia aún no ha terminado, ya que, como acaban ustedes de ver, el pueblo no ha tomado una posición definitiva sobre el asunto (23-24).

De Toro describe el mecanismo que llama “final expresado” (*Brecht en el teatro* 89), una prolepsis que muestra, desde el inicio, el desenlace de la trama. Esto “obliga a concentrarse en los acontecimientos y no en el desenlace”. Este anuncio o aviso introduce un elemento de tensión dialógica que estará presente en todo el discurso y que exige un tipo de atención distinta del espectador que una mera contemplación estética.

El dramaturgo ha echado a andar una estrategia didáctica, que consiste en comprometer al espectador a llevar a cabo una tarea o actividad y

basar su recepción del texto en ese objetivo. Toda la interpretación del relato deberá estar definida a partir de esta tarea, por lo que la atención del público se basará en cómo las acciones forman parte de la cadena de sucesos que lleva a este enredo.

CANCIONERO: [...] (*medita*) Les propongo una cosa: vamos a comenzar desde el principio y cuando lleguemos a la escena que ustedes acaban de ver y que es donde se encuentra actualmente la historia, nos detenemos y, entonces, fíjense bien: las filas de este lado proponen uno o varios finales para la obra; y los de las filas de este otro lado, por votación, y después de haber discutido los finales propuestos, decidirán cuál es el final que representaremos, o sea el definitivo. ¿De acuerdo? (24).

El texto dramático propone un juego que obliga a la participación de los espectadores en la representación. Los compromete a interactuar, no sólo a observar en silencio. Este juego se basa en una simulación<sup>14</sup>: es claro que el personaje no se ve obligado a interrumpir la escena que ya ha comenzado por un olvido, como él explica, sino que el discurso busca, implantar esa idea al espectador, para hacerlo partícipe de ese juego. La simulación se da por la indicación dada en una didascalía implícita de que el parlamento debe parecer espontáneo, surgir de la misma comunicación con los interlocutores y parecer natural, no artificioso. La tensión dialéctica entre ilusión teatral y teatralización pareciera anularse, pues la simulación debe dar la ilusión de ser “natural”, pero se utiliza para abrir una dinámica me-

---

<sup>14</sup> Kowzan considera que se trata de una “simulación en la simulación” cuando el espectáculo y la ficción se superponen (126). Se trata de un intento de reducir a cero la distancia entre el signo y su referente (111).



tateatral. Regresaré al comentario de este mecanismo en la última parte del análisis, cuando aborde el final del espectáculo.

No es hasta que se plantea esta actividad, cuando por fin el espectador puede sumergirse en la fábula, conocer al protagonista y su situación inicial. Como cuando pidió que se cerrara el telón, el narrador adopta de pronto el papel del regidor<sup>15</sup>, encargado del funcionamiento de los elementos escénicos durante una función, para así explicitar aún más, su carácter teatral y ficticio, al recalcar, por ejemplo, el uso de luces o escenografía y, hacer visible todo el aparato técnico que está detrás del telón, escondido:

CANCIONERO: [...] (*Si ya no hay preguntas, objeciones, etc.*) De acuerdo, empecemos: ¡Telón!... ¡luces!... ¡escenografía para el comienzo!... ¡empieza la función!

*Se abre el telón y nos encontramos en los alrededores de Tenochtlén, típico pueblo mexicano.*

CANCIONERO: Comenzaremos esta historia el día que Cruz López, un joven ingeniero de la ciudad, llegó a Tenochtlén, un lunes por la tarde [...] (24).

Con esta última frase aparece Cruz en el escenario. Pidiendo indicaciones, conoce a Manuela, una joven campesina del pueblo. Su conversación sirve para exponer una primera tensión: la oposición entre la vida urbana y la rural. Rápidamente, los personajes dejan el escenario vacío. Aparece el narrador y la focalización regresa al proscenio. EL CACIONERO canta:

Tres consejos yo te doy

---

<sup>15</sup> El DRAE define al regidor como la “persona responsable de la organización de los movimientos y efectos escénicos dispuestos por el realizador o por el director”.

Amigo de la ciudad,  
Cuando vayas por el campo  
Escucha con atención  
Observa la tradición  
Y respeta al que anda arando (26).

A continuación, el protagonista habla con Benito, un líder campesino al que tiene intenciones de ayudar con sus conocimientos técnicos. En la siguiente escena, se puede observar cómo los dos espacios, el teatralizado, bajo la presencia de El Cancionero, y el espacio de la fábula, se cruzan. El escenario se modifica con dinamismo y de forma evidente frente a los espectadores, pasando de representar el interior de la casa al patio. Esta indicación del texto espectacular está dialogando con la tradición teatral, sobre todo con la convención naturalista, que ha preferido esconder el truco tras un telón o en la oscuridad.

CRUZ: Lo que quiero es que lo antes posible me organices una junta para que yo les hable. (*Aparecen campesinos con sillas y se acomodan en el patio de la casa mientras CRUZ continúa*). Si cooperan conmigo, es posible que pueda salvarles parte de la cosecha. Andan mal, Benito, muy mal.

BENITO: (*sincero*) Sí, es verdad, andamos muy mal...

CANCIONERO: ¡Pero usted anda peor, don ingeniero! (*Salen al patio. EL CANCIONERO se sienta entre la concurrencia. BENITO comienza la asamblea*) (28).

La intromisión del Cancionero resulta cómica y permite una crítica a Cruz que, aunque es frontal, no es escuchada por él, pues pertenecen a esferas separadas que están empalmadas por un momento. Próximamente veremos el mismo recurso utilizado en el texto chicano.

Es ahora cuando se expondrá con mayor amplitud el problema principal de la historia y el estado inicial de la transformación del protagonista. Su ignorancia de las condiciones materiales y su actitud paternalista hacen imposible la buena comunicación con el sector campesino:

CRUZ: ¿Cómo es posible que en 1978 la gente ande todavía sembrando con coa? [...] Necesitamos modernizar la agricultura de este pueblo [...].

BENITO: El **problema de la posesión de tierras y sus medidas** tiene mucho tiempo, y nunca ha querido ser resuelto por las autoridades; al contrario [...].

BENITO: Cuando menos **la mitad de los vecinos no saben leer ni escribir** [...].

CRUZ: Yo puedo enseñarles a sembrar, fertilizar, curar una vaca, componer un tractor...

JUANCHO: Pos sí, pero lo que a nosotros nos interesa es saber **de dónde vamos a sacar la vaca, el tractor y el fertilizante** [...].

BONI: Yo quisiera saber cómo le hago para que la gente de don Máximo **no se siga quedando con mi agua** (28-32).

Esta primera asamblea organizada por Cruz se convierte muy pronto en un evento caótico. Los campesinos exponen uno tras otro los diversos problemas a los que se enfrentan: las medidas de las tierras, el analfabetismo, el despojo del agua, el atraso tecnológico... El punto de partida de la fábula coincide con el estado inicial de una situación política, cuya tensión se corresponde con la de la historia y se va modificando junto con el desarrollo de ésta. Aunque los campesinos están conscientes de sus problemáticas, no hay señal en sus parlamentos de posibles soluciones. Santander busca reflejar un estado de total indefensión.

Al final de esta larga secuencia introductoria, aparece nuevamente El Cancionero, que interrumpirá a lo largo de la obra el curso de la historia, con canciones que comentan los hechos:

CANCIONERO: El indio es muy testarudo / esto debes saber,  
Por si quieres convencerlo / de algo que debe aprender  
Es más fácil / engañarlo / regañarlo  
Amenazarlo / estrangularlo / mutilarlo  
Fusilarlo / o colgarlo / asesinarlo  
calcinarlo / incinerarlo / embotellarlo  
fracturarlo /que llevarlo a comprender  
lo que no quiere entender (33).

La letra de esta canción resulta irónica, al hablar con frialdad de la relación con la comunidad campesina e indígena a la que hace referencia. Mediante una hipérbole, se burla del discurso que culpa a este sector de sus propias condiciones, postura que se desarrollará posteriormente por la voz de otros personajes. Si bien resulta contradictorio que El Cancionero parezca empatizar más con la perspectiva urbana que con los campesinos, sólo está plasmando la idea que a lo largo de la obra se irá desmantelando.

En las secuencias analizadas, se han expresado implícitamente las reglas del juego: todo –personajes, espacio, acción- está sujeto a la narración de El Cancionero, quien aprovecha la música y el canto como contrapunto<sup>16</sup> de la acción actuada. Dicho personaje sostiene en sus manos el

---

<sup>16</sup> El contrapunto es, en un sentido general, el “contraste entre dos cosas simultáneas” (DRAE); en el ámbito musical significa “concordancia armoniosa de voces contrapuestas” (DRAE). Es más interesante el sentido en nuestro continente: “desafío

curso de la historia (texto literario) y el curso del espectáculo (texto espectacular) y mueve los hilos para conducirlos e introducir al espectador a través de tres esferas: la de la ceremonia o representación, la de la fábula y la de la problemática política. Revisaré ahora lo que sucede en el ámbito chicano. *Zoot Suit* se inicia de la misma manera que en *El extensionista*, en el espacio-teatro, con un personaje que canta e interpela al público desde el proscenio. El texto abre con una gran indicación sobre el escenario:

*Un facsímil gigante de la primera plana de un periódico sirve como un telón que descende. En los grandes titulares se lee: Los Angeles Herald Express. Sábado 3 de junio de 1943. Salta a la vista un encabezado gigante: Hordas de pachucos invaden Los Ángeles. La fuerza naval de los Estados Unidos y los marines en guardia (45).*

Se desea poner sobre la mesa un discurso periodístico, de carácter factual y verídico, que no anula el mundo del espectador, pues refiere a él. El encabezado del periódico gigante plasma un estado de crisis, casi bélico, por medio de una imagen hiperbólica<sup>17</sup>.

El telón se convierte en un elemento portador de significado, y, por tanto, en llamada de atención. Hay una urgencia por posicionar históricamente la obra en la conciencia de los espectadores, quienes deben atender la escena incluso antes de la tercera llamada. Se podría decir que el

---

de dos o más poetas populares” (DRAE) o “forma de diálogo con que se ejecutan ciertos géneros musicales tradicionales de Hispanoamérica” (DEM).

<sup>17</sup> A lo largo de toda la obra, el objeto-periodístico es utilizado como símbolo (véase nota al pie 12 en este mismo apartado sobre símbolos en el teatro), a partir de su uso repetido y saturado, como un comodín, con el que se referirá a otros objetos, pero manteniendo presente el significante del discurso periodístico.

discurso comienza antes que la puesta en escena teatral (véase II.1.2 sobre la oposición texto-discurso).

De hecho, en las salas de teatro, el telón siempre ha tenido valor de signo y es fácil de reconocer su función fronteriza. Su sentido de carácter simbólico ha prevalecido a lo largo de la historia: el punto de división entre ficción y realidad. Por consecuencia, reconocemos también el significado de que éste se abra (inicio de la historia) o se cierre (final de la historia). Sin embargo, en *Zoot Suit*, esta convención se altera: “*Una navaja penetra a través del periódico. Corta lentamente hacia abajo del telón. Mientras se escucha la música de “Perdido” de Duke Ellington. EL PACHUCO emerge desde la abertura*”. ¿Qué sentido produce el telón cuando es navajado?

Se trata de la ruptura del símbolo del telón, aspecto inaugural que comienza por trastocar la tradición teatral, pero que transporta muchos otros sentidos (véase en III.1 nota 12 sobre símbolo en el teatro). A través de la abertura que él mismo hizo, aparece El Pachuco<sup>18</sup>, introductor y acompañante tanto del público como del protagonista de la fábula. Es la representación metafórica de que el personaje cruza la frontera de forma violenta, o “ilegal” (ya sea la frontera entre “ficción” y “realidad” o bien cualquier otra, como la frontera México-Estados Unidos). Pero El Pachuco, al “atentar” contra una primera plana, también está atravesando la Historia, o bien, el discurso histórico y periodístico. *Está pasando a través*

---

<sup>18</sup> Dado que éste es el nombre con que el autor nombró al personaje, cuando me refiera a él escribiré la palabra con mayúscula: “Pachuco”, o bien, “El Pachuco”. En cambio, cuando aparezca escrito con minúscula, será para hablar de cualquier otro “pachuco” o del fenómeno pachuco en general.

*de...* Se trata de una trascendencia o superación de estos discursos, marcada por una imagen violenta, que da el sentido de ultraje, incluso de desprecio.

El Pachuco operará como símbolo central en el texto dramático. De hecho, dicho personaje tiene tal peso, que pone en duda la noción de protagonista de la obra. Es el rol principal sobre el escenario, mas no tiene el papel protagonista en la diégesis: “la obra no se trata de él”, a la vez que “todo se trata de él”. Es un símbolo que, en su aspecto significante, está personificado en un actor al que caracteriza su vestuario, su gestualidad y su sociolecto (códigos pertenecientes al conjunto de códigos no verbales). Estos elementos saturarán la escena. De hecho, el nombre mismo de la obra pone como centro el *zoot suit*, traje holgado usado por los jóvenes chicanos durante los cuarenta; además, los personajes centrarán la atención del público en ellos. Lo anterior pone en evidencia su aspecto simbólico, basado en la reiteración, como se vio desde la primera didascalia y el primer parlamento. Se trata de la exaltación de los significantes pachucos mencionados: ropa, actitud y habla. Una vez que El Pachuco ha atravesado el telón por la abertura:

*Se alisa la ropa meticulosamente, pone excesivo esmero en su cuello, tirantes y en la línea del planchado de sus pantalones. Se alisa el cabello con infinito y amoroso cuidado, peinándolo hacia atrás hasta terminar en una elegante cola de pato. Después va hacia la abertura y saca su saco y su sombrero. Se los pone. Su vestuario fantástico está completo. Es el de un pachuco. [...] Ahora se dirige a la audiencia [...]. Camina desafiante, negligente y orgullosamente escena abajo. Se detiene y asume la posición de un pachuco.*

PACHUCO: ¿Qué le watcha a mis trapos, ése? ¿Sabe qué, carnal? Estas garras me las planté porque vamos a dejarnos caer un *play*, ¿sabe? (*Cruza el*

*escenario y modela sus ropas*). Watcha mi tacuche, ese. Aliviánese con mis calcos, tando, lisa, tramos y carlango, ése. (*Pausa*) Nel, sabe qué, usted está muy verdolaga. Como que se me hace que es puro... *square*, pues<sup>19</sup> (48).

El autor plasma, en el texto espectacular, a este personaje como la “verdadera imagen mítica del pachuco” (47). En esta carga significativa, planteada desde el texto dramático, Valdez busca colocar la imagen del pachuco a un nivel mítico. Es útil traer a colación la definición de *mito* de Mircea Eliade: un referente de enorme valor cultural que, por medio de una historia sucedida en un pasado “primordial”, habla del origen e identidad de una comunidad. El mito supone un nivel simbólico que se considera verdadero o sagrado, es decir, elevado, sólo accesible por medio de una ceremonia ritual (“La estructura de los mitos” 9-28). Estos elementos constitutivos del mito irán apareciendo poco a poco en el texto.

La didascalía mencionada aporta la primera marca textual que nos permite reconocer que El Pachuco, como El Cancionero en *El extensionista*, no es un personaje de la fábula, (no representa a un individuo, ni tiene una función en la acción), sino que su papel y función está en la escena o representación. Va adquiriendo a lo largo de la obra diversos papeles, de manera que conforma un personaje complejo y ambiguo, que funge como narrador y comentarista del relato, como desdoblamiento del protagonista

---

<sup>19</sup> Sin mayor comentario, anotaré el sentido de las palabras perteneciente al habla chicana reproducida en el texto y que considero necesiten de una aclaración. Tacuche: traje de pachuco; calcos: zapatos; tando: sombrero; lisa: camisa; tramos: pantalones; carlango: abrigo, verdolaga: ingenuo, novato (Martínez 175-178); *square*: alguien que no habla o comprende el *slang* pachuco (Canatella 14).



diegético, como cantante, como presentador ante el público, etc. Lo que nunca dejará de ser, es la personificación del “mito” del pachuco, por lo que es un excelente vehículo para establecer un diálogo entre una ideología y la fábula, la escena y los espectadores.

Después de increpar al público por no comprender su caló, El Pachuco “rompe su personaje” y se dirige, otra vez, a la audiencia. Este discurso inicial contiene aspectos clave que pueden pasar fácilmente inadvertidos en una primera recepción:

PACHUCO: Señoras y señores, la obra que van a ver está construida de hechos... y fantasía. El estilo del pachuco fue un acto de vida. Improvisando su lenguaje como una nueva creación, su voluntad de ser fue una fuerza sublime eludiendo toda documentación... ¿un ser mítico, extraño, espantoso, precursor de revolución, o un piadoso payaso heroico y monstruoso meritorio de absolución? Yo hablo como un actor en el escenario. El Pachuco fue existencial porque fue un actor en las calles, profano y reverencial. Fue la fantasía secreta de cada bato dentro o fuera de la chicanada, de vestirse de pachuco y jugar el mito más chucote que la chingada ¡Pues órale!

*Música. La cortina de periódico sube (48-49).*

En la primera parte del parlamento inicial de El Pachuco, su enunciación ha referido al presente, e incluso al futuro: “¿Qué le watcha a mis trapos, ése?”, “la obra que van a ver está construida de hechos...”. No obstante, esta continuidad se rompe de pronto: “El estilo del pachuco fue un acto de vida”, estableciendo desde el discurso una distancia temporal., en esta ocasión marcada entre el actor y su personaje. El Pachuco debe “romper con su personaje”, lo que significa despojarse de su gestualidad pachuca y de su sociolecto, para hacerse de una actitud más bien seria o ceremonial,

con la que hará el comentario alrededor del fenómeno pachuco, estableciendo éste como el tema principal de la obra.

El Pachuco/actor afirma: “Yo hablo como un actor en el escenario”. Ésta es, quizá, la frase más relevante del prólogo, en la que se evidencia el desdoblamiento semiótico de la teatralización (proceso que ya se había echado a andar desde el uso desautomatizado del telón y el hecho de dirigirse a los espectadores). El personaje sobre el escenario es percibido entonces con una doble naturaleza: ficción y realidad material. La escena está teatralizada desde el inicio. Se trata de una ceremonia, incluso, como afirma El Pachuco, se vistió así para la ocasión: “¿Sabe qué, carnal? Estas garras me las planté porque vamos a dejarnos caer un *play*” (48).

Sin embargo, a la frase citada anteriormente, le sigue otra que establece una relación dialéctica: “Yo hablo como un actor en el escenario. El Pachuco fue existencial porque fue un actor en las calles, profano y reverencial”. La primera proposición adquiere otro sentido: una oposición o diferenciación esencial entre El Pachuco-personaje en la obra y el pachuco-referencia, es decir, los miembros de comunidad pachuca durante los cuarenta. Mientras el primero está acotado a un escenario, dentro de un ejercicio lúdico, de un simulacro, para los pachucos a los que refiere, su vestimenta, forma de hablar y gestualidad no fueron sólo un juego, sino parte de su identidad cultural real; como *performance*, la expresión del pachuco tenía lugar en el espacio público, lo que lo dotó una incidencia política. Con esto, el autor aclara que la fuente de la teatralidad de la obra es la misma referencia histórica, esto es: el pachuco, como expresión para-teatral, tuvo inherentemente una potencialidad dramática y escénica.

Al terminar su parlamento, a la seña de un “¡jórale!” el telón se levanta anunciando la transición al espacio de la fábula. En el tránsito por esta frontera –de la ceremonia a la ficción– se escucha la canción “*Zoot Suit Boogie*” cantada por El Pachuco:

*El lugar es un salón de baile de barrio en los años cuarenta. Los pachucos y las pachucas están vestidos y peinados al estilo pachuco. [...] Son miembros de la pandilla de la calle 38 liderados por Henry Reyna. [...] Movimiento. Animación.*

PACHUCO: (canta) Soy chicas patas, **éste es mi borlo**,  
lo bailo en Tula, con una chula [...].

*La pandilla Downey, un grupo rival de pachucos, entra por derecha arriba del escenario. Su danza de pasos rápidos se convierte en un desafío para los de la calle 38. [...] Henry amenaza a Rafas, el líder de la pandilla Downey, cuando ve que éste amenaza a su hermano Rudy. [...].*

PACHUCO: (canta) Trucha, ese loco,  
**vamos al borlo**, ponte el carlango, tramos y tando,  
con to' y tu huisa. ¡Baila en tu tacuche chingón!

El *Zoot Suit* es la moda en California, también en Colorado y Arizona  
Están parando garra en El Paso y todos los salones de Chicago.  
Ponte al alba, Pachucón. ¡En tu traje *zoot suit*!<sup>20</sup>

---

<sup>20</sup> Para enriquecer la lectura, añado la letra de esta canción en su versión en inglés. Hay que recordar que la versión en español no es una mera traducción, sino una versión original del mismo autor, por lo que hay algunas diferencias: “*Put on a zoot suit, makes you feel real root / look like a diamond, sparkling, shining / ready for dancing / ready for the boogie tonight! / The hecpacts up in harlem wear that drape shape / como los pachucos down in L. A. / where huisas in their pompadours look real keen / on the dance floor of the ballrooms / donde bailan swing / you better get hep tonight / and put on that zoot suit! // Trucha, ese loco, vamos al borlo / wear that carlango, tramos y tando/ dance with your huisa / dance to the boogie tonight! / 'cause the zoot suit is the style in California / también en Colorado y Arizona / they're wearing that tacuche en El Paso / y en todos los salones de Chicago / you better get hep tonight / and put on that zoot suit!*” (26-27).

*Escuchamos una sirena. Y enseguida otra y otra. Se oye como si fuera una redada policíaca. La danza se interrumpe, las parejas se detienen sobre la pista de baile. [...]*<sup>21</sup> (49-51).

La canción, en su letra, insiste sobre el tema ya aludido por El Pachuco como personaje y por el actor que lo representa: la importancia simbólica del *zoot suit* para la identidad de los jóvenes chicanos y su actividad política de resistencia. En este sentido, funge, al igual que en el caso mexicano, como anclaje cultural; *el boogie*, género de música y baile de origen afroamericano, se presenta aquí en su cruce con la cultura chicana, marcada por el contacto de dos lenguas.

“Borlo” fue la palabra usada por los pachucos para referirse a una fiesta o baile (a la reunión en un salón de baile, etc.); o bien, a una pelea, enfrentamiento o gran desorden. Probablemente se trata de una apocope de “borlote”, que es más usado en México<sup>22</sup>. Resulta interesante la polisemia de dicha palabra chicana, que apunta en direcciones contrarias: por un lado, una situación festiva; por otro, un momento de tensión y lucha, aunque, sin duda, comparten el sema de desorden o alboroto.

La conexión entre estos dos sentidos por medio de la misma unidad significante establece una correspondencia o paralelismo entre ellos, lo que afecta la manera en que se perciben ambos elementos por separado: la

---

<sup>21</sup> Chicas patas: chicano; borlo: pelea o baile; carlango: abrigo; tramos: pantalones; tando: sombrero; huisa: novia; tacuche: traje de pachuco; parar garra: lucir el traje; ponerse al alba: ponerse abusado.

<sup>22</sup> *Borlote*, según el DEM, tiene significados parecidos a *borlo*: “algarabía o escándalo que hace un grupo de personas, especialmente cuando es festivo” o “confusión o desorden que alguien provoca”.

fiesta, el baile y la música adquieren un peso de importancia vital, de supervivencia, un carácter territorial; las riñas o altercados, por su parte, podrían percibirse como una forma de socialización normalizada, inherente a cierta comunidad. ¿Acaso todos los bailes terminaban en riñas que terminó por emplearse la misma palabra? Esta reflexión se materializa en la escena, pues el autor transforma la situación festiva inicial, en un enfrentamiento entre dos bandas y su arresto masivo. Pero en el teatro el cruce semántico es aún más complejo, porque es parte de la tradición dancística del desafío sobre el escenario, que representa un enfrentamiento entre los bailarines, en cuanto a técnica, calidad y el efecto que producen; desde el primer momento, aparece esta tensión entre dos grupos rivales, aunque de una forma “inofensiva”. Pero además, la representación de la riña se encuentra completamente coreografiada: es también un baile.

Esta secuencia musical y coreográfica nos muestra de manera puntual y sintética el conflicto detonador de toda la trama: la riña entre dos bandas de pachucos termina en una persecución racial. Se observa aquí el mismo procedimiento que vimos en *El extensionista*. Si bien no se trata de un final expresado, sí de una especie de prolepsis o anuncio que muestra un momento de tensión para después detenerlo y provocar un efecto en el espectador.

Además, este conflicto que aparece de forma estática permite representar metafóricamente la rivalidad de dos bandas juveniles, mediante la disposición espacial. Con este uso del espacio espectacular –que, como

vimos antes, Santander también aprovecha— el espectador puede visualizar, como en un pizarrón, dos grupos enfrentados<sup>23</sup>.

*Los pachucos empiezan a tratar de huir, pero los DETECTIVES brincan dentro del escenario con sus armas en mano. Un REPORTERO novato toma fotografías con flash.*

TTE. EDWARDS: ¡Abran las piernas! (*Los pachucos giran hacia el fondo en línea con las manos en alto. Las sirenas se disuelven y en su lugar aparece un sonido como de un teletipo. Los PACHUCOS se giran y se convierten en una línea y PRENSA empieza a disparar fotografías [...].*)

PRENSA: La ciudad de Los Ángeles 2 de agosto de 1492. Encabezado de *Los Angeles Examiner*.

LÍNEA: (*En coro*) **La muerte sacude a Sleepy Lagoon. (Respira). Los Ángeles** aterrorizado por el espantoso asesinato de un “joven”

PRENSA: La ciudad de Los Ángeles, lunes 2 de agosto de 1942. El encabezado de *Los Angeles Times*.

LÍNEA: Un muerto y diez heridos por la guerra entre jóvenes. (*Respira*). Operan dentro de la ciudad pandillas de jóvenes mexicanos [...]. (51-52).

En el mismo tenor, resultan muy interesantes las indicaciones que señalan un cambio en la forma de representar a los personajes por parte de los actores. Esto conlleva el uso significativo de un efecto teatralizador: el espectador debe observar cómo un mismo actor representa distintos personajes, o bien, cómo el personaje que un actor representa puede anu-

---

<sup>23</sup> Aquí es útil recordar una película musical *West Side Story* (1961) en la que tienen lugar también coreografías que representan enfrentamientos de bandas juveniles rivales, así como desafíos de danza en salones de baile. Véanse, en el film, las escenas musicales “*Prologue*”, “*Dance at the Gym*” y “*The Rumble*”, que utilizan la misma disposición espacial que se ve en *Zoot Suit*. Por otro lado, la comparación con dicha película es interesante ya que aborda la hostilidad racial de la época, entre estadounidenses blancos e inmigrantes hispanos, pero con un tratamiento melodramático, “naturalista” y no político (en el sentido brechtiano) por no explorar el distanciamiento.

larse de pronto para utilizar su cuerpo con otra intención. La acotación lo hace explícito: los actores deben dejar de lado la gestualidad, postura y actitud pachuca, para gritar, en coro, los titulares de periódicos que el personaje Prensa anuncia.

Con esta escena, se quiebra el mundo ficticio –un salón de baile durante los cuarenta– que se había materializado con la señal de El Pachuco. Los personajes (Henry, Dela, Rudy, etc.) están aparentemente anulados, suspendidos por un momento con el fin de comunicar la información documental, indispensable para el espectador, pues asegurara la comprensión de las siguientes escenas. La línea de actores debe dar la espalda al público, puestos contra la pared, como otra forma de invalidación. Este juego asienta, además, una de las múltiples perspectivas del conflicto, que los medios de comunicación mantendrán.

El personaje Prensa resulta también interesante (véase nota 2 en la introducción al capítulo, sobre grados de realidad de los personajes según Pavis). Se trata de un personaje no definido como individuo, pues el nombre genérico deja ver que es un personaje-tipo<sup>24</sup> que representa el discurso periodístico que documentó el acontecimiento en 1942 y que ahora el autor critica. Dicho personaje hace las veces de reportero, entrevistador, fotógrafo, voz que anuncia los titulares, locutor de radio, etc. Además, el

---

<sup>24</sup> Pavis define los *personajes-tipo* como aquellos que representan a un grupo histórico, por lo que anteponen características generales antes que individuales, ya sea de tipo social, moral o psicológico. El autor considera que estos personajes son útiles como objeto lúdico o de demostración (424). Por último, los distingue de los *personajes estereotípicos*, los que considera que tienen un carácter banal y están contruidos por medio de esquemas repetitivos, de manera que no tienen libertad de acción.

actor que lo representa tomará el lugar de otros personajes, como el del Fiscal, durante el juicio, en una metaforización de la complicidad de dos instituciones sociales. Los personajes-tipo (Pavis 424) son un elemento esencial del teatro político ya que permiten referir a un componente social fácilmente identificable; además, obligan a que se considere su participación en la historia en relación a la actividad social de un grupo o comunidad.

Arriba, describí a El Pachuco como un personaje simbólico que pretende elevar a mito el fenómeno histórico del pachuquismo, como parte esencial y fundacional de la identidad chicana, a la que personifica. Es un personaje teatralizado, que se ha presentado a los espectadores además de que el actor ha dejado de actuarlo frente a ellos. El personaje muta, pues después aparece hablando con los otros pachucos del salón, a los que avisa cuando llega la policía “PACHUCO: Trucha, la jura. ¡Pélenle!” (51), como si fuera un “extra” dentro de la ficción. Luego, mientras la Prensa y los actores dan la información del crimen, El Pachuco se pasea por la escena, como un fantasma. Está presente físicamente en el escenario pero fuera de la acción –y por tanto, del espacio diegético–, por medio de un trato que ha hecho antes con los espectadores. Es como si fuera un infiltrado dentro de la ficción, y esta interferencia es presenciada, a su vez, por los espectadores.

PRENSA: La ciudad de Los Ángeles...

**PACHUCO (con agudeza): El Pueblo de Nuestra Señora La Reina de Los Ángeles de Porciúncula, pendejo.**



**PRENSA:** (*Mirando a EL PACHUCO cautelosamente*) Encabezado de *Los Angeles Daily News*.

LÍNEA: Trescientos capturados en una ronda de policía (51-52).

Sin embargo, entre estos dos espacios empalmados –el ficticio y el teatralizado, por donde deambula el Pachuco– parece abrirse un vaso comunicante, cuando a modo de un aparte, el narrador corrige con desprecio a Prensa. Su comentario, que parece un simple pretexto para ofenderlo, es en realidad acertado: es el nombre con el que los españoles nombraron la ciudad fundada en el siglo XVIII; además, por su terminación, resulta un elemento de comicidad de carácter popular típico en México. La tensión entre la historia como ficción y la historia como espectáculo está sostenida en la mirada de los dos personajes. Al autor le interesa centrar la atención en este punto y conseguir con eso una reflexión: el Pachuco, personaje todopoderoso en el escenario, y que tiene a la imaginación de los espectadores de su lado, puede ridiculizar la posición y comportamiento de la prensa, al humillar al personaje que la representa. Además, también cuele una verdad, propia del imaginario chicano: la ciudad no siempre estuvo en las mismas manos, ni fue siempre parte de Estados Unidos.

Solamente cuando la información concreta del caso analizado y algunas circunstancias estructurales son expuestas al público, es cuando el autor decide presentar al protagonista. Antes, entre el dinamismo de la redada de policía, se había evidenciado una de las principales diferencias sociales que serán determinantes a lo largo de la obra: el origen racial. A

pesar de estar en una situación paralela, Henry y un personaje estadounidense reciben un trato diferente:

*SWABBIE, un marinero norteamericano y su novia MANCHUKA, una bailarina japonesa-norteamericana, están entre ellos.*

SGTO. SMITH: [...] (*Ve a Swabbie*) You! Get out of here!

**SWABBIE: What about my girl?**

SGTO. SMITH: ¡Llévatela! (*Swabbie y Manchuka salen*).

**HENRY: ¿Y mi chica? [...] (51).**

En una conversación que entablan ambos personajes principales, se muestra al espectador otra función de El Pachuco: además de narrador y cantante, es el confidente íntimo del protagonista, la voz de su conciencia o un desdoblamiento interior. Ahora, su relación con el mundo de ficción no es tensa, sino abierta y franca, lo que contrasta con el espacio hostil en el que Henry, como personaje dentro del mundo de ficción, espera a ser violentamente interrogado, es decir, la comisaría. Es hasta ahora cuando el público puede conocer el nombre del protagonista, pues había sido más importante exponer información del caso verídico y saber su origen racial, antes que determinarlo como personaje ficticio. “PACHUCO: Tú eres Henry Reyna, ése, ¡Hank Reyna! El mero mero, capo de la delincuencia juvenil” (54).

Al igual que en el caso del texto de Santander, las primeras escenas introductorias en *Zoot Suit* terminarán mostrándonos la postura inicial del protagonista, que se transformará a lo largo de la obra. Es el conflicto de la identidad cultural chicana, entre su pasado mexicano y su realidad estadounidense, el que se analizará con atención. Tras escuchar el deseo de

Henry de unirse a las fuerzas armadas estadounidenses y ser enviado a los frentes de la Segunda Guerra Mundial, El Pachuco responde con ironía:

**PACHUCO: Muy *american boy*, ¿eh?**

HENRY: Simón.

**PACHUCO: Muy Popeye el marino, muy patriótico. ¡Al extranjero a luchar por tu país!**

HENRY: ¿Por qué no?

**PACHUCO: ¡Porque este no es tu país, bato! [...] Olvida la guerra de ultramar, carnal. Tu pleito está frente a tu cantón (55-56).**

Se oponen una “guerra de ultramar” con otra “frente al cantón”, oposición que se identifica con la preferencia de una visión materialista frente a otra idealista (véase I.2.1 sobre características ideológicas del teatro dialéctico). En esta cita queda marcado el deseo de los jóvenes pachucos por adherirse o ser aceptados en el territorio donde vivían (en el contexto estadounidense). Henry encuentra en el acto “patriótico” de ir a la guerra, la posibilidad de convertirse en héroe de quienes lo aborrecen. Pero el acompañamiento del Pachuco a lo largo de la obra le servirá para reconsiderar su pertenencia.

Cierro aquí el análisis de las primeras escenas de las obras. En ellas, se han puesto sobre la mesa una serie de elementos que no incumben únicamente a la fábula: se han implementado, en primer lugar, dos espacios: un espacio-teatro (39), y un espacio ficticio, contenido en el anterior. Esta oposición está indicada en las didascalias explícitas e implícitas del texto, que especifican que el introito y la presentación de los personajes sucede delante al telón, evidenciando el espacio-teatro.

El aparato didascálico (principal componente del texto espectacular), nos da muchas otras pistas sobre la conformación del discurso teatral: en el caso de *El extensionista*, las acotaciones cambian de tratamiento después del introito, para referirse a los elementos del mundo de ficción y no de la representación escénica:

Se abre el telón y nos encontramos en los alrededores de Tenochtlén, típico pueblo mexicano [...]. Vemos a Cruz que llega corriendo y se refugia bajo un árbol. [...] Aparece Manuela con un gabán y empieza a azuzar a unos animales para que se metan a un cobertizo” (Santander 23-24).

Por su parte, Luis Valdez es un dramaturgo que disuelve las diferencias entre espacio diegético y espacio mimético o espectacular (véase II.1.2 sobre espacio y tiempo teatrales). Esto puede verse porque juega con el tratamiento de las didascalias en su texto: primero, éstas son de forma directa, absoluta: “el lugar es un salón de baile de barrio en los años cuarenta. Los pachucos y las pachucas [...] son miembros de la pandilla de la calle 38 liderados por Henry Reyna” (*Zoot Suit* 49); no obstante, después se usan para describir efectos escénicos y no acciones o cosas del mundo ficticio: “Escuchamos una sirena. [...] se oye como si fuera una redada de policía. La danza se interrumpe [...]” (50).

Los dos espacios conllevan dos modos de representar la escena (tanto para el planteamiento textual como para la escenificación concreta), y dos posibilidades distintas de relación entre el espectador y la escena: la construcción de un espacio teatralizado que no está supeditado a una representación ilusionista –como en el caso de la teatralización auri-

secular— sino que es ésta última la que está subordinada al primer nivel, el cual está abierto a la interacción del público.

Quedan claras las posibilidades de una escena teatralizada: en particular la injerencia del cancionero o narrador sobre el mundo ficticio, que resulta, al ser dependiente de otro, observable y alterable. Hay que recordar tan sólo la manera en que El Cancionero juega con la presencia de los personajes participantes de la fábula como si fueran fichas de un juego o material didáctico, con el cual explicará algo al público.

Por último, se ha presentado la situación inicial de los protagonistas. Como he mencionado anteriormente, dicha posición coincide con un el inicio de una transformación de aprendizaje que se espera también en el espectador.

En *Zoot Suit* el personaje principal es un mexicano-estadounidense, que se encuentra confundido en cuanto a su identidad cultural, entre la necesidad de ser incluido por los estadounidenses y la realidad de que es rechazado por ellos. Aunque distanciado temporalmente por varias décadas del destinatario, Henry puede identificarse sin problemas con el grueso de los jóvenes chicanos, debido a sus condiciones socio-políticas. De esta manera, el protagonista del texto chicano se corresponde con el pro-destinatario, aquel que experimenta la problemática; sin embargo, en la versión hispánica de la obra, cuyo receptor ha sido el público mexicano, éste es concebido a la vez como pro- y paradesinatario (quien se encuentra ajeno al conflicto, pero puede tomar una posición al respecto, véase II.1.1).

De la misma manera, el protagonista de *El extensionista* es un joven de la ciudad, ignorante de la problemática campesina, figura de fácil identificación con un público ciudadano escolar. Al partir del mismo punto, el público urbano puede también experimentar el aprendizaje del protagonista. Por lo tanto, Cruz se identifica con el paradesinatario. Por su parte, quienes se identifiquen con los personajes campesinos corresponden con el prodestinatario, mientras que el conjunto de empresarios y políticos se ubican como contradestinatarios.

Como dije antes, en los incipits de las obras (llamados introitos o prólogos), además de establecerse una situación diegética, se destaca el carácter de ceremonia o evento social que es la puesta en escena, con el fin de involucrar al espectador. ¿Es una obra de teatro que se trata de una puesta en escena? O bien: ¿es la obra de teatro misma, sin tamiz ficcional, la que interpela al espectador?

## 2. LA TRAMOYA DETRÁS DEL ESPECTÁCULO: LA FARSA DE LA JUSTICIA Y LA PARTICIPACIÓN

En esta segunda parte del capítulo abordaré otra coincidencia entre los textos de Valdez y Santander. Se trata de dos estructuras de carácter meta-teatral, que fungen como clímax dramático en ambas obras. Estas escenas revelan la esencia semiológica de las obras, a través del tratamiento a los textos literario y espectacular.

Tanto el texto mexicano como el chicano están divididos en dos actos o partes principales<sup>25</sup>. En la primera mitad de cada obra, además de darse a conocer las condiciones estructurales, tienen lugar dos escenas que son centrales en la discusión política, pues son resolutorias de la tensión acumulada durante los primeros actos. Dichas secuencias tienen una posición determinante: el juicio a los pachucos en *Zoot Suit*, y la asamblea entre campesinos y políticos, en *El extensionista*<sup>26</sup>. Estas estructuras funcionan como centros organizadores y definitorios de la acción y, como explicaré a continuación, resultan un vehículo más que adecuado para los fines políticos del teatro de corte brechtiano.

En primer lugar, el tema de la justicia ha sido recurrente en la historia del teatro. Cuando se representa materializada en el escenario por medio de un juicio es una muy clara ventana hacia la ideología e intención política del dramaturgo. El desenvolvimiento, tratamiento y resolución de este acto nos permiten reconocer la percepción y experiencia de la justicia por parte el autor en su contexto.

Una audiencia o juicio oral ofrece, en primer lugar, una estructuración teatralizada, una representación espacial del enfrentamiento ideológico. Como nudo dramático<sup>27</sup>, tiene un peso simbólico muy fuerte: es el

---

<sup>25</sup> *El extensionista*, a pesar de no estar estructurado explícitamente en actos y escenas, está dividido por el autor mediante la indicación “Posibilidad de intermedio” (55).

<sup>26</sup> Del texto chicano comentaré las escenas 9, 10 y 11 del acto I (93-117), y dos secuencias de *El extensionista* (46-55).

<sup>27</sup> Los ejemplos de juicios en el teatro son muchos: desde *Antígona* (Sófocles), *Euménides* (Esquilo), *El mercader de Venecia* (W. Shakespeare), *El círculo de tiza caucasiense*

rito de la justicia, en el que se contraponen dos voces frente a un tercero, distanciado, que resuelve la disputa, permitiendo acceder a un bien superior, que es la justicia.

Belén Rodríguez analiza la teatralidad inherente a los juicios orales, resaltando en ellos la existencia de un texto base, la importancia de la espacialidad, la asignación de roles y de vestimentas acordes a cada papel (34-35). Además, remarca los principios imperantes en un juicio: oralidad, publicidad y credibilidad; semejantes a los rasgos esenciales de una escenificación: el discurso directo, la presencia del público y la verosimilitud (29-40). Por otro lado, J. O. Cofré considera la estructura dialógica otra similitud (2-3), así como que en un juicio “todo resulta significativo”, de la misma forma que en un escenario (5).

Por otro lado, visto como nudo narrativo, el juicio permite al receptor detenerse con minucia en el desenvolvimiento de las acciones y en las distintas perspectivas que observaron o experimentaron la acción, a través de un distanciamiento temporal y una organización analítica, pero también pone en escena las apreciaciones éticas y políticas de quienes participan en él. Mantiene, a la vez, el fuego de dos tensiones distintas: la de la historia que subyace, se narra y se discute (el crimen), y la tensión decisiva del juicio en sí, como acto argumentativo y performático. La manera en que se resuelve tensión ceñida en el juicio es trascendental, pues va

---

(B. Brecht), *Las brujas de Salem* (H. Miller), *The investigation* (P. Weiss), por nombrar sólo algunos; así como los casos en México de *El juicio, el jurado de León Toral y la madre Conchita* (V. Leñero) o *El atentado* (J. Ibarguengoitia).



más allá del caso particular, hacia la experiencia social de la justicia en el espacio y tiempo referidos.

La transición al juicio en el texto de Valdez se da por orden del narrador: “PACHUCO: [...] (*Recoge un bulto de periódicos y lo lleva centro arriba. Lo deja caer produciendo un ruido impactante*). ¡Vámonos a la corte!” (93)”. El símbolo del periódico sigue siendo productivo como en las primeras escenas (véase apartado anterior). Esta vez debe provocar un sobresalto en el espectador: el peso de la prensa sobre el caso. Sin embargo, inmediatamente tiene lugar un número musical, que contradice al extremo la sobriedad de un juicio: el narrador fuma marihuana y ejecuta una canción que nada tiene que ver con la justicia, sino que elabora un tema que ha estado ligado a la ilegalidad y la transgresión, característico del fenómeno pachuco, así como de otras minorías en Estados Unidos<sup>28</sup>:

*Música. Un piano de cabaret con sus contornos alineados en neón es empujado hacia dentro por los batos. Lo colocan en posición donde servirá como banco del JUEZ. De manera simultánea, EL PACHUCO camina hacia el piano [...] enciende un cigarro de marihuana y canta”*

PACHUCO: Mari-Mari-Juana / Mari-Mari-Juana Boogie [...]

*That's my baby's name [...].*

Póngase alerta, ese bato

No se vaya al rol

Porque va a empezar al rato

El piano y el cantón

Porque va a empezar al rato

*El marijuana boogie, boy! [...]* (93-94).

---

<sup>28</sup> Esta relación no sólo tuvo una impronta social, sino también en las artes, como la poesía y la música, este tema es comentado por Ochoa (“El pachuco” 94-98), Macías (130-131) y Enciso (sp).

Se anula, por adelantado, la validez del juicio. Todo será una visión deformada por el efecto de la droga. Como El Pachuco ha sido el puente entre el público y la recepción de la obra, las siguientes escenas serán, entonces, ridículas y cómicas o bien, indecorosas, obscenas. “Póngase alerta porque va a empezar el *marijuana boogie*”, frase que bien podría estar dirigida a Henry o al espectador. Si el asiento del músico del músico (el banco del piano), es el mismo que ocupará el Juez, ¿quién está fumando marihuana? Valdez mata dos pájaros de un tiro: desvirtúa el sistema de justicia y continúa elaborando un retrato del movimiento pachuco, al detenerse en otra de sus características. El inicio del juicio se retrasa aún más, ya que tiene lugar otra conversación íntima entre Henry y su desdoblamiento mítico:

PACHUCO: ¿Todavía te sientes muy patriota, ése?

HENRY: (*Con obstinación*) ¿Qué quieres decir? El juicio ni ha empezado.

PACHUCO: Dejémonos de tanta mierda y vamos al veredicto, Hank. Es el año 1942. ¿O será 1492?

HENRY: [...] Tú me estás haciendo esto, bato.

PACHUCO: Algo dentro de ti desea el castigo, ése. La humillación pública. Y el sacrificio humano. Lo único es que ya no hay pirámides, carnal (94).

Como en el caso de la escena que comenté antes, en la que el interrogatorio en la comisaría de policía quedaba pausado, pasmado ante la presencia del Pachuco, aquí también se abre un espacio que no está incluido dentro de la ficción, sino que es virtual: por un lado, representa ese espa-

cio psicológico<sup>29</sup> y ambiguo del protagonista hablando con su sombra, pero a la vez está sucediendo en el espacio escénico desnudo: el narrador de la obra y el protagonista platican sobre el escenario. En la pasada conversación con su doble, Henry había sido cuestionado sobre su identidad patriótica; recordemos que tenía intenciones de ir a la guerra como soldado estadounidense. Ahora, con un retruécano numérico muy atinado, El Pachuco hace un paralelismo entre la violencia recibida por los pueblos originarios en el siglo XV y por los latinos cinco siglos después. El narrador trae a colación un tema que será relevante para el autor a lo largo de la obra: la relación de los chicanos con el pasado prehispánico en Mesoamérica<sup>30</sup>.

Con la última frase citada, el juicio se hace equivalente al acto del sacrificio o la expiación. Adquiere, por tanto un papel ritual, pero su carácter sagrado parece invertirse: es humillación pública y castigo: motivo que llegará a sus últimas consecuencias hacia el final de la obra. Ya que es un caso histórico (véase la nota 3 en el apartado anterior, sobre las fuentes documentales del juicio), el autor sabe cuál fue la resolución y nos avisa

---

<sup>29</sup> Ubersfeld describe de qué modo el espacio dramático puede proyectar el interior psicológico del personaje: “el espacio escénico puede presentárenos también como un vasto campo donde se enfrentan las fuerzas psíquicas del Yo [...], en el que se enfrentan los elementos del Yo divididos, estratificados” (120).

<sup>30</sup> Se comprende la necesidad del autor de ligar históricamente la propia comunidad chicana con el pasado prehispánico, al colocarlo como parte del pachuco. Como sabemos a partir de las declaraciones de Valdez y por escenas posteriores, el dramaturgo abreva de la tradición mexicana, que no es necesariamente el origen cultural de toda la comunidad chicana, ni el pasado común de todos los mexicanos, sino una de las civilizaciones del territorio más estudiadas.

de antemano que no habrá una sentencia justa. Entonces ¿qué caso tiene para el espectador revivir el juicio, si ya sabemos el desenlace? Si el público ya conoce el desenlace, su atención no se centrará en él, sino en el camino que se sigue para llegar allí, lo que permite el análisis de la impartición de justicia en el momento histórico referido<sup>31</sup>.

Para tener un héroe sobre el cual erigir el mito del pachuco, es necesario el sacrificio de Henry, quien será sentenciado siendo inocente, o por lo menos eso siente el espectador. El protagonista, ubicado en su propio presente, aún tiene esperanza de poder salvarse, como piensan también su familia y el abogado defensor. En esta doble percepción del juicio recae una tensión distanciada: El Pachuco y, con él, el público, ven la esperanza vana de los personajes, como animales al matadero; no sienten ni desean, por tanto, lo mismo que ellos –que sea declarada su inocencia–, sino que presencian la injusticia inevitable.

A modo de un noticiario, el personaje Prensa anuncia el inicio del juicio a la concurrencia ficticia. El juicio comienza con el golpe de un martillo y la entrada de la autoridad. El Pachuco se pone en cuclillas y deja su asiento al juez, que “es actuado por el mismo actor que interpreta a Edwards” (96), es decir, el detective que previamente interrogó con violencia a Henry. Como si esto no fuera poco, el fiscal debe ser interpretado

---

<sup>31</sup> Esto constituye una diferencia, por ejemplo, con el drama legal estadounidense (llamado *courtroom drama*, *legal drama* en cine y televisión o *legal thriller* en la narrativa y el teatro), en el que la tensión se mantiene hasta la resolución del juicio, esperada por el receptor (Sauerberg 1-4).

por el mismo actor que ha estado representando al personaje típico “Prensa”.

Esta igualación entre las figuras detective-juez y prensa-fiscalía representa las relaciones que estos elementos podrían tener en el contexto social referido, por medio de un recurso metateatral que rompe con la ilusión naturalista. No hay unidad entre texto literario y texto espectacular, pues un solo actor (elemento del plano espectacular) representa dos personajes.

El juez, que debe pertenecer a una esfera distanciada de las partes en conflicto, no sólo está coludido, sino que es parte de una de ellas. Se suma el fiscal –el abogado de la parte acusadora–, que se vuelve en el escenario sinónimo de los medios de comunicación, otra de las figuras que aunque deberían mostrar un punto de vista imparcial, aprovechan su poder para encausar el juicio. Queda de manifiesto que quien construyó el caso contra los pachucos fue la prensa y que quien decidió su suerte fue la misma policía que los persiguió.

Están presentes también –junto con los acusados y el abogado defensor– el jurado, los testigos y los asistentes al juicio. Estos últimos parecen confundirse con los espectadores del espectáculo teatral, quienes se incluyen, de cierta manera, en el mundo de ficción. Este doble público es importante, pues marca las dos formas distintas, pero simultáneas, de recepción de la historia de las que hablé arriba.

El destinatario del texto (público del espectáculo) también se iguala a la figura del jurado. Previamente se le había evidenciado como grupo

observador y por tanto enjuiciador<sup>32</sup>, además de que, cuando los abogados se refieren al jurado ficticio, hacen como si se dirigieran al público de la obra, a pesar de que no será la audiencia quien decida la culpabilidad o inocencia de los acusados. Al dirigirse a los espectadores, pero explicitar que se le habla al jurado, estas dos figuras se equiparan: “GEORGE: Damas y caballeros del jurado [...]” (114); “PRENSA [Fiscal]: ¿Quién será la siguiente víctima inocente en un callejón oscuro, o en alguna calle solitaria? ¿Usted? ¿Usted? ¿Alguno de sus seres queridos?” (112).

La reconstrucción de los hechos permite el diálogo de distintas narraciones, en voz de varios personajes. Son dos las perspectivas principales, la del fiscal y la de los pachucos acusados, por lo que hay una doble narrativa alrededor del mismo hecho, que el público deberá interpretar críticamente.

No hay que olvidar que el juicio está subsumido ante el nivel ya teatralizado con el que comienza la obra, aquel en el que El Pachuco—

---

<sup>32</sup> Esto sucede cuando Rafas, líder de la pandilla Downey, y Henry luchan con navajas: “(*RAFAS cae al suelo. El filo de la navaja de HENRY está en su garganta. EL PACHUCO chasquea los dedos. Todos se congelan*).

PACHUCO: Qué mamada, Hank. Esto es precisamente lo que la obra necesita ahora. Otros dos mexicanos matándose a filerazos. ¡Watcha! Todos te están viendo.

HENRY: (*Mira hacia la audiencia*). No me vengas con pendejadas. O lo mato o me mata.

PACHUCO: Eso es exactamente lo que ellos pagaron por ver. Piénsalo. (*EL PACHUCO chasquea de nuevo los dedos. Todos se descongelan*).

HENRY: (*Patea a RAFAS*). Lárgate de aquí (83)”.

Es importante señalar que en el momento en que se habla de la audiencia, las luces de la butaquería se encienden, lo cual puede verse, por ejemplo, en la versión cinematográfica (27'-28').

narrador se mueve e interactúa cuando quiere, con los espectadores o con los personajes, lo que añade una distancia más hacia el hecho y dirige la recepción. La escena teatralizada es controlada por este personaje, como si fuera un pequeño dios o un mago que compone y dirige la escena. De hecho, Valdez plantea esta idea en las didascalias “*El Pachuco crea la escena*” (100), con chasquidos de sus dedos, con gestos, con sus palabras. Aunque a veces es un simple observador y deja que los hechos hablen por sí mismos, otras, él decide qué es lo importante y qué no, juega con el tiempo y los personajes del juicio. En su primera intervención, al fiscal solo le da tiempo de decir una oración, pues el narrador se aburre:

PACHUCO: (*chasquea los dedos. Vuelve a ver al JUEZ.*). ¿Saben qué? Ya escuchamos bastante a este bato, ¿no? Vámonos con la defensa. (*Chasquea los dedos. PRENSA [(Fiscal)] toma asiento. GEORGE se levanta*) (98).

Como afirmé antes, el juicio será un desfile de injusticias evidentes. El primer tema sobre la mesa será la apariencia de los acusados, aspecto que es necesario discutir, habida cuenta de la importancia que tuvo la vestimenta para el fenómeno pachuco, como performance social. En palabras del narrador, “el ideal del chuco original era lucir como un diamante, lucir filoso, con estilo bonarú<sup>33</sup>, encontrar una forma de sobrevivencia (*sic*) urbana” (146). Dicho recurso, que para los pachucos supuso una expresión de su identidad y un arma política, como afirmación de dignidad frente a la discriminación, se vuelve, en voz del fiscal, contra ellos, con-

---

<sup>33</sup> Bonarú: “muy bueno” (Martínez 175).

vertido en un medio de identificación –no identidad– para sus perseguidores, e incluso de autoinculpación, como se verá a continuación.

GEORGE: El fiscal de distrito le prohibió a la oficina del sheriff que estos jóvenes tuvieran ropa limpia o se cortaran el cabello. Ya hace tres meses que fueron arrestados...

PRENSA [(fiscal)]: (*Entrando en la conversación.*) Señoría, queremos demostrar en el testimonio que **su estilo de corte de cabello caracteriza a la pandilla** de la Calle 38 [...].

Su abundancia de cabello, peinado al estilo cola de pato, **los pantalones pachucos**... [...]. **Su apariencia es distintiva**, su Señoría. Es esencial para el caso [...] (96-97).

Una de las principales críticas de la obra hacia el proceso judicial es el hecho de que pretendió juzgar a toda una pandilla por el mismo crimen, y aún más, a todo un grupo de jóvenes, por tener las mismas características: su apariencia o su expresión social. Dice la prensa:

Sesenta y seis cargos contra los veintidós implicados en el caso del infame asesinato en Sleepy Lagoon. [...] Hay cientos de testigos que serán llamados a jurar y testificar, cito, para exterminar el pandillerismo juvenil mexicano (95).

La intención es distorsionar el sentido del juicio, en el que no se busca resarcir y castigar al responsable de un asesinato particular (el de José Williams, otro latino), sino crear, en el jurado y el público ficticio, un nexo semiótico entre los pachucos y la violencia; esto es, dirigir la atención hacia el grupo, no a cada individuo, para diseminar un estereotipo discriminatorio basado en el origen étnico. Finalmente, el juez, con una intransigencia que no sorprende al público del espectáculo teatral, pero sí al público ficticio, resuelve: “El corte de cabello pachuco se mantendrá



durante el juicio para que los testigos identifiquen a los acusados” (96). Después de esta orden, a todas luces injusta, El Pachuco interviene.

PACHUCO: **¿Lo escuchaste, ése? Escúchalo de nuevo. (*Chasquea los dedos. El juez repite automáticamente*).**

JUEZ: El corte de cabello pachuco se mantendrá durante el juicio para que los testigos identifiquen a los acusados.

PACHUCO: **Quiere asegurarse de que sepamos quién eres** (97).

Esta llamada de atención sobre la actitud del juez está dirigida a Henry, por lo menos explícitamente, pero no hay duda de que también al espectador, como si dijera “ojo, aquí está la clave”. Además, la última frase es reveladora: ¿a quién se refiere El Pachuco cuando dice que el juez quiere asegurarse de que “sepamos” quién es Henry? Parece que está incluyendo al público, ya del juicio, ya del espectáculo. El narrador nos guía incluso por las intenciones de los personajes. El juez-detective, junto con el fiscal-prensa, están produciendo un retrato de Henry –y con él, del movimiento pachuco–. Este discurso, legitimado en la ficción por las instituciones, resulta ilegítimo fuera de la acción, en la obra como espectáculo. La pregunta es: ¿quién va decidir qué son los pachucos, qué representan, qué significan sus vestimentas? ¿Quién escribe su historia?

“JUEZ: Me llama la atención que el jurado está teniendo problemas para distinguir a un joven del otro [...]” (97). Con este pretexto, la autoridad judicial exige también que cuando los acusados escuchen su nombre, se pongan de pie. Aunque parece inocente este requerimiento, el abogado defensor lo increpa: “¡Objeción! Si el fiscal hace una acusación, eso significará una autoincriminación” (97). George, quien defiende a los acusa-

dos, reconoce el peso semiótico que tendría sobre el jurado el establecer una suerte de relación causa-efecto entre la palabra del fiscal y la acción de los acusados.

En realidad, éste es un medio de significación teatral: corresponder la palabra de un personaje a la acción del otro, es decir, duplicar el significante y aludir al mismo significado. De esta manera, Valdez combina las posibilidades semióticas del teatro con la tensión contundente del juicio. Si los acusados se ponen de pie cada vez que se refieren a ellos en relación a un supuesto delito, se establece un paralelismo en el que la declaración de culpabilidad se corresponde de inmediato con una acción del acusado. En el escenario, cualquier acción se vuelve significativa: ponerse de pie después de estar sentado es hacerse presente, es ser observado con mayor atención, es una afirmación:

PRENSA [(fiscal)]: [...] ¿No es cierto que Smiley Torres tomó a una mujer por los cabellos y la pateó en el suelo? ¿Puede Smiley Torres ponerse de pie? (*SMILEY se pone de pie*). ¿Este es el hombre?

DELA: Sí, es Smiley, pero él... (107).

Como se puede observar, la situación se complica cuando Dela, novia del protagonista y testigo del asesinato, es llamada al estrado. El fiscal la acecha con una serie de preguntas a toda luz capciosas dirigidas a confundirla y hacerla sentir presionada (“¿Después de que Henry Reyna golpeó al anciano con el puño le clavó el cuchillo?”, 106). En el mismo tenor, el fiscal expone objetos al jurado y al público, supuestas armas utilizadas por los atacantes, argumentando que los usa “como una ilustración” (107).

PRENSA: [...] (*muestra un leño*) ¿José Castro llevaba algún tipo de palo? [...] ¿Era este el Henry Reyna que llevaba **un tubo de metal de tres pies**?

DELA: No.

PRENSA: ¿Era el tubo de metal de dos pies? [...] ¿Fue Tommy Roberts el que arrancó **una estaca** de la cerca y golpeó a un hombre en el suelo? [...] ¿Tenía Joey Castro **una pistola**? ¿Tenía Henry Reyna **una cachiporra** en las manos? [...] ¿**Una navaja**? [...] ¿**Un leño**? (107-109).

Aunque, según la objeción del abogado defensor, los objetos no se hallaron en la escena del crimen, lo importante para la fiscalía es su presencia en el escenario. No es lo mismo aludir el arma con la que se hizo un supuesto asesinato, a tenerla delante, físicamente, con lo que puede reconocerse su potencial peligrosidad, y de paso, identificarla con los acusados, quienes se autoincriminan con la reacción a la que se ven forzados. De esta forma, el efecto semiótico es diferente cuando el signo es evocado por medio de los parlamentos a cuando se trata de un signo-objeto que representa directamente lo que es (Kowzan 108-111).

El Pachuco, desde su espacio teatralizado, le da la vuelta a la “trampa” de la fiscalía. Como una fotografía puesta en negativo, la convierte en un chiste, que podría hacer olvidar al espectador, por un momento, que está ante un hecho decisivo y fatal en la vida del personaje, pero a la vez ridiculiza el imperativo del juez por medio de la exageración:

PRENSA [(Fiscal, interroga a Dela)]: [...] ¿Fue Smiley Torres? (*Los batos se paran y se sientan cuando son mencionados sus nombres*). ¿Fue Joey Castro? ¿Fue Tommy Roberts? ¿Fue Henry Reina? (*El Pachuco chasquea los dedos y se oye música de un piano furiosamente tocando “Échale un cinco al piano”*). ¿Fue Smiley Torres? ¿Fue Henry Reina? ¿Fue Joey Castro? ¿Fue Tommy

Roberts? ¿Smiley Torres? ¿Henry Reyna? (*Mientras tanto los muchachos suben y bajan como los caballitos en un paseo de carnaval*) (110).

Luis Valdez evidencia la teatralidad del juicio, poniendo sobre la mesa el uso significativo de la correspondencia entre palabra-acción y de la presencia física de los objetos en el espacio escénico, reflexión dirigida a la manera en que se puede crear una verdad sobre el escenario, a partir, por supuesto, del componente espectacular del texto.

El testimonio de Dela, la novia de Henry, es otra escena interesante, en la que cuenta en retrospectiva los hechos del crimen. El dramaturgo separa, de forma explícita, esta escena analéptica de la continuidad que llevaba el juicio, al identificarla con un subtítulo como un cuadro diferente, “10. Sleepy Lagoon” (100). La atmósfera cambia, a partir de elementos espectaculares, como la iluminación y la música, para establecer un tono melodramático: “*Música: El tema de Harry James. [...] La luz cambia. Vemos una luz oscilante en el piso que va creciendo a medida que avanza la música. Se convierte en la imagen de la laguna*”. La reconstrucción de la historia tiene en este caso una perspectiva “femenina”, con un tono inocente y sincero. La narración temblorosa de Dela se desvía del meollo criminal para centrarse en su relación romántica con Henry:

DELA: (*Pausa. Respira*). Bueno, después del baile del sábado en la noche, Henry y yo fuimos a Sleepy Lagoon como a las once y media. [...] Había luna llena esa noche y tan pronto como llegamos a Lagoon nos dimos cuenta que el lugar estaba vacío... (*Un par de faros de coche se proyectan silenciosamente desde el fondo negro del escenario*). Henry estacionó el carro a orillas del lago y nos relajamos. [...] **Me tomó de la mano...** (**HENRY se**

*levanta y toma de la mano a DELA*). [...] Él pensaba algo, algo que trataba de decirme sin que sonara medio cursi... (*HENRY habla con trabajo*).

HENRY: Oye, Dela... (*Pausa. HENRY mira hacia la distancia. Se escucha música ranchera a lo lejos*).

DELA: Entonces empezamos a escuchar música del otro lado del lago, y **le pregunté a Henry, ¿qué es eso?**

HENRY: **Parece que hay una fiesta [...]** (100-101).

Al modo de una narración en el ámbito cinematográfico, en la que el relato verbal comenzada por un personaje cede su lugar a un narrador-cámara<sup>34</sup> (la presentación directa de las acciones), el relato de Dela cede su voz a la acción de los personajes, o bien, estos dos códigos se intercalan y complementan. Henry y los pachucos abandonan la disposición espacial que mantenían en el juicio para participar en la narración de la joven.

Como se puede observar, se establece una estructura de *myse en abyme* (véase II.1.2): primero, el espacio-teatro; después el espacio-juzgado, ahora el espacio-escena del crimen. Con la transformación del escenario, el espacio antes ocupado por el juzgado, desaparece, pues se oscurece; sin embargo, Dela mantiene latente este nivel escénico con su narración, pues los destinatarios de ésta nunca dejan de ser el juez, el fiscal, el jurado, etcétera.

Así como antes El Pachuco “creaba la escena” con sus señales, ahora es Dela, que funge como narradora, la que con su voz tiene un efec-

---

<sup>34</sup> G. Genette (243) considera, que de forma parecida al “modo dramático”, la cámara funge en el cine como instancia narrativa “hipotética”, cuya perspectiva es “puramente objetiva [...], registro puro y simple”. Para profundizar en estas categorías narrativas consúltese Genette (*Figuras III*) y sobre la narración audiovisual, el texto de Cuevas Álvarez (“La narratología audiovisual”).

to en la acción representada. Esta repetición está marcada desde el texto dramático, como se ve en el fragmento antes citado, en el que las didascalias (indicaciones del texto espectacular) duplican los parlamentos del personaje: “DELA: Me tomó de la mano... (*HENRY se levanta y toma de la mano a DELA*)” (100).

¿Es la acción una proyección de su recuerdo? Si es así, el espectador estaría ante una versión de los hechos alterada por la visión subjetiva de Dela. O bien ¿se trata de una analepsis, que regresa efectivamente a ese momento? Podría considerarse que la representación mimética, casi naturalista, está dotando el discurso de cierta objetividad o veracidad, contraria a la escenificación fársica del juicio. Esta ambigüedad queda como un espacio en el que el espectador puede transitar, y le permite considerar el juicio y los hechos reconstruidos de forma crítica.

En el fragmento siguiente, resulta muy interesante que El Pachuco irrumpe incluso en la escena que es creada por Dela, como si estuviera también dentro de su recuerdo. Es un intruso que pasa desapercibido para ella. El Pachuco aconseja al protagonista, pero posicionado en el presente de los hechos (el día del asesinato), sin dejarle ver al Henry de la analepsis lo que ‘sucederá’ más tarde, que –de hecho– ya sucedió:

HENRY: [...] Te haré la boda pachuca más grande que jamás se haya visto en Los Ángeles. (*Se besan apasionadamente*).

PACHUCO: [...] Puedes echártela al plato... pero no hay tiempo. (*Chasquea los dedos*).

**Otro par de faros viene desde la izquierda. DELA regresa a su narración.**

**DELA: Entonces llegó otro carro de la laguna.** Era Rafas acompañado de algunos tipos borrachos de la pandilla Downey [...] (103).

Para el público, el momento amoroso entre Henry y Dela es significativo porque ya está avisado de su futura desgracia, por lo no puede regocijarse en ese amor sino conmovirse por la ignorancia de los personajes ante la próxima fatalidad. “No hay tiempo”, dice El Pachuco y truenan los dedos. Es él quien sigue controlando la historia. Está por sobre Dela, quien pierde por un momento el control de la escena: en la última cita, se puede distinguir cómo la acción precede a la voz narrativa de Dela; primero se ven llegar los faros de un coche, y después ella dice: “entonces llegó otro carro”. Esto es contrario a los ejemplos anteriores en los que la voz de Dela era la indicación y los personajes sólo repetían lo narrado. La novia del protagonista continúa su narración:

DELA: [...] Todos atacaron a Henry. [...] Después de que se fueron, [...] **la primera cosa que dijo fue...**

**PACHUCO: Vamos a la ciudad por los batos.** (*Música: “In the mood” de Glenn Miller [...]*) (103-104).

Cada participación del Pachuco está llena de sentido, y expresa mucho más que lo que comunica con sus parlamentos. Esto se debe al juego escénico que se crea, en el que los distintos códigos se relacionan dialécticamente (véase I.2.2). El autor echa mano del propio dinamismo de la obra, que en esta escena, como comenté antes, se ve en el constante ir y venir entre narración y acción, y con ello, el juego entre dos temporalidades. Dela-narradora introduce un parlamento de Henry, que es dicho por El Pachuco. ¿Por qué no lo dice Henry, como antes había hecho?

Cuando Dela introduce en su relato un parlamento de Henry, a continuación este personaje dice su parlamento: se trata de una corres-

pondencia lógica entre los códigos teatrales, que están dirigidos en el mismo sentido y envían un mensaje unívoco. Pero si El Pachuco es quien responde, como una interferencia, el diálogo entre los códigos teatrales también aporta significado.

No es gratuita esta apropiación del Pachuco del papel del protagonista. Si bien podría ya haber parecido evidente que se trata de su doble, o su sombra (pero también de una voz interior proyectada escénicamente), ahora esto queda de manifiesto. El Pachuco y Henry “son el mismo”. Son dos significantes del mismo signo. Todo lo que es El Pachuco lo es Henry y viceversa. Puede ser que esto no sea revelador, pero lo es a la luz de las siguientes secuencias de la escena:

Dela narra que a su regreso de la ciudad, Henry y su pandilla no encuentran ya a sus contrincantes. Al escuchar a lo lejos que continuaba la fiesta que habían visto, deciden acercarse, sin saber que la banda contraria había ido antes a molestarlos, por lo que son confundidos y atacados. “*El grupo ahora mima una serie de cuadros mostrando una pelea*” (105). Es interesante la elección del verbo en la didascalia de Valdez, “mimar”<sup>35</sup>. El tratamiento cambia, la acción ya no es naturalista, sino teatralizada. La riña no “sucede”, sino que se ilustra, por medio de “cuadros”, que bien

---

<sup>35</sup> Aunque el DRAE define *mimar* como “representar algo mediante gestos”, considero que es más atinado considerar el sentido del verbo *to mime*, en inglés, que es muy probablemente el indicado por el autor mexicano-estadounidense: “to imitate (a person, action, etc.) [...]; to convey the impression of (an action, idea, or feeling) by gesture and movement, without using words; to illustrate or demonstrate by mime” (*Oxford Dictionary*). (Imitar a una persona, acción, etc.; transmitir la impresión de una acción, idea o sentimiento por medio de la gestualidad y el movimiento, sin usar palabras).



podrían ser como fotografías, imágenes estáticas que muestran momentos puntuales<sup>36</sup>, o bien, mediante una gestualidad que, con el fin de mostrar, pero no hacer, parecería “sobreactuada”. Todo dirigido a que el conflicto aparezca distanciado, extrañado. Entonces, llega en la narración de Dela el momento clímax, el asesinato:

DELA: [...] Henry dijo:

HENRY: ¡Pintémonos! ¡Fuera de aquí!

DELA: Y empezamos a salir... Antes de que llegáramos a los carros, **vi algo de reojo... Era un tipo**. Estaba golpeando con una estaca muy grande a un hombre que estaba en el suelo. **(EL PACHUCO mima esta acción)**<sup>37</sup>. Henry lo llamó, pero él no quería detenerse. [...] (DELA llorando toma a HENRY en sus brazos. [...] Los batos y las rucas empiezan a retroceder. HENRY se separa de ella y vuelve a su lugar. DELA reasume su papel de testigo) [...]. Las luces alumbran la sala del tribunal cuando el JUEZ golpea con el martillo. Todos vuelven a sus lugares (105-106).

La única versión que el autor (y El Pachuco) nos permiten conocer acerca del asesinato es la de Dela, pero es ambigua: presenció a “un tipo”, “de reojo”. Ella afirma que Henry lo llama, lo que da la señal de no ser él el

---

<sup>36</sup> Es así como se ha representado en las versiones dirigidas por el mismo autor.

<sup>37</sup> En la edición en español hay una diferencia con la versión estadounidense, que considero una obvia errata, pues cambia por completo el sentido y construcción dramática de la escena. Me permití introducir en la cita la traducción de lo que aparece en la versión en inglés de 2004: “*El Pachuco mimes this action*” (57). La versión en español de 2010 indica “El Pachuco mira esta acción”. La corrección obedece a los siguientes factores: la falta de cuidado de la edición, comprobable en otras erratas; la frase que Valdez escribe antes en la misma versión (“*El grupo ahora mima una serie de cuadros*”, 105) y la versión cinematográfica de la obra (46’), así como las puestas en escena que tuve oportunidad de ver.

culpable, pero sí un miembro de su pandilla. No obstante, es El Pachuco quien representa la acción.

Una vez más la acotación indica que el personaje debe “mimar” el asesinato. El personaje, entonces, no está “haciendo” la acción, sino mostrándola, *haciendo como si...* Este juego, dentro del complejo dinamismo que ha mantenido la escena, comunica también un mensaje confuso. Si hace poco acaban de indicar explícitamente que El Pachuco es Henry, ¿por qué ahora El Pachuco representa al asesino? Es claro que el personaje narrador no es el homicida, sino que tan sólo está “mostrando” la acción, ¿en lugar de quién? ¿Es alguien de la pandilla? ¿Alguno de los pachucos con los que el público ha empatizado?

El Pachuco, como símbolo, tiene diversos significantes y significados. Además de ser doble de Henry, es una personificación del movimiento juvenil, de su espíritu y esencia. Entonces ¿Valdez está señalando que, sin poder encontrar al individuo, la culpa es de ese ánimo pachuco, que tanto se ha esforzado por explicar? Añado estas ideas por medio de preguntas, pues es precisamente esta imprecisión lo que el dramaturgo plantea en el texto. No pretende dar respuestas, ni analizar de forma documental y rigurosa el caso de asesinato, sino generar una serie de cuestiones sin respuesta y un conjunto de impresiones que surgen no sólo de la historia contada, sino de la manera en que ésta es representada en el escenario. En la cavilación, el espectador puede tomar una postura.

Sin mucho tiempo para que el público reflexione lo que acaba de presenciar, la narración de Dela finaliza y, con el cambio de luces, se regresa el espacio-juzgado, donde después de las arengas de los abogados,

los pachucos son declarados –sin sorpresa del espectador teatral– culpables.

La falta de imparcialidad en el juicio histórico se ve representada en la obra de modo caricaturesco, lo que añade un elemento humorístico e irónico, que llega al nivel del absurdo, ante la mínima expectativa de un juicio justo por parte de los espectadores. El autor decide contrarrestar esa falta de neutralidad, por medio de una parcialidad equivalente, pues El Pachuco, observador del juicio, hace comentarios, detiene o censura parlamentos, ridiculiza la injusticia que presencia. De forma que la balanza parece equilibrarse para el público: “redime” teatralmente la vejación que sufrió la comunidad que simboliza.

Es evidente el funcionamiento dialéctico de este mecanismo, en el que a partir de dos negativos (la “negación de la negación”) surge una visión positiva (véase I.2.1 sobre la dialéctica materialista en el teatro político y el II.2 sobre la explicación desde la semiótica). Es importante recalcar que ambas actitudes, la del juez y la de El Pachuco son parciales, pero se encuentran en niveles o esferas distintas, por lo que se interpretan de manera muy diferente. Mientras una recae en personajes que representan instituciones hegemónicas y poderosas, dentro de una escena ilusionista que busca equipararlas a su referencia, las acciones del Pachuco están en un nivel teatralizado, del que el público forma parte. Con sus acciones e intromisiones, El Pachuco no modifica el hecho del juicio (el desenlace verídico se mantiene), sino sólo su recepción.

Finalmente, el narrador regresa al nivel escénico más superficial y acaba con la tensión dramática explotada en el juicio y la analepsis del

momento del crimen. Su intención es relajar al público, por medio del humor y la ruptura de la ilusión.

*EL PACHUCO camina lentamente al centro del escenario.*

PACHUCO: Vamos a tomar un descansito, así que pueden salir a echar el agua o a fumar un frajo. Ahí los *watcho*. (*Sale por centro arriba y el telón de periódico desciende*) (117).

Esta ruptura cómica de la tensión narrativa contrasta con la seriedad de las ceremonias que ha tenido lugar. En las dos obras, las ceremonias son subvertidas por completo y luego replanteadas, por medio de una estructuración teatralizada; a este mecanismo se suman otros elementos metateatrales como la ambivalencia entre actores-personajes.

En *El extensionista*, de manera equivalente al momento colectivo que se aprecia en la escena del juicio en *Zoot Suit*, el tema central es la participación y organización popular. La estructura que conforma un hecho clave en la obra es la asamblea, acto social en el que se busca resolver mediante el diálogo un conflicto común. Mientras que el juicio implica un entramado institucional, pues una autoridad debe legitimar desde su poder la trascendencia de éste, la asamblea<sup>38</sup> es otro acto que también tiene un carácter resolutivo, pero desde una organización que no se basa en la jerarquía.

En ella, se expone información de interés social, o bien se toma una decisión colectiva en cuanto al proceder de una comunidad. Se caracteri-

---

<sup>38</sup> “Reunión numerosa de personas para discutir determinadas cuestiones y adoptar decisiones sobre ellas [...]. Las asambleas son formas de organización horizontal donde no tienen cabida las relaciones jerárquicas y autoritarias” (Seravia citado por Medina 120).

za por la igualdad de los participantes, que solo asumen roles sin ejercer ningún tipo de poder sobre los otros (Hadad 318; Medina 40, 76). Como el juicio, conlleva un peso simbólico al materializar la democratización del poder, pues es uno de los pocos mecanismos de diálogo y participación directa. Se comprobará en este análisis que aunque las asambleas en teoría reflejan el poder y acción popular, también

han servido históricamente para muchas cosas: para darle poder a las personas, para quitárselo, para esconder la tiranía, para debatir sin fin, para legitimar decisiones tomadas en las propias asambleas, y también las tomadas fuera de ellas, para contentar a un sector de la población, para ahorrar tiempo y dinero, para eludir explicaciones, para malinterpretar la voluntad popular o para manipularla (Medina 120).

La relación entre la asamblea y el teatro puede hallarse desde la tradición helénica: es sabido el importante papel cívico y político que tenía el espectáculo teatral (Julián Gallego 1-3). Juan Mayorga considera al teatro, desde sus orígenes, un “medio constitutivamente asambleario y, por tanto, político” (1). La asamblea se conforma mediante una estructura teatralizada, en la que hay, en el frente, una mesa o estrado desde donde se guía la discusión y se escuchan las diversas opiniones de los asistentes, que no son solo receptores o público, sino participantes activos. El uso de la tribuna resulta “muy conveniente para la elocuencia de los asamblearios” (Michelle Perrot 25), y transforma a la asamblea, como acto o espacio, “en un salón de espectáculos, al introducir en ella la plaza pública” (Perrot 25). La misma autora (24), así como Lorenzo Vila (30-32), resaltan la carga ideológica de la disposición espacial. Asimismo, se basa en una es-

estructura dialógica, como el juicio oral. Al respecto, Gallego pone de manifiesto el carácter performativo que conlleva el uso de la palabra (2).

Aunque está lejos de ser un motivo o tópico<sup>39</sup>, tiene un gran valor en lo que a su función dramática respecta. Cuando forma parte de la fábula, es interesante que una multitud de personajes tiene la oportunidad de decidir, después de la discusión, cómo continuará la acción.

A lo largo de la obra, el espectador presencia tres asambleas, cada una con resultados diferentes. En primer lugar, Cruz organiza una con el sector campesino, con el fin de presentarse, escuchar sus problemáticas y hacerles propuestas. La misma concluye infructuosamente, pues el ingeniero no está listo para descubrir que los problemas, más que técnicos, son políticos. La segunda asamblea, que analizaré en este apartado, parece ir por mejor camino, aunque termina por subvertir su sentido original. La última asamblea es en la que se da un diálogo mucho más franco y productivo entre los campesinos. Se podría decir que hay una evolución a lo largo de la obra en cuanto a cómo se llevan a cabo estos actos, que concluye en la transformación de la obra en un ejemplo práctico de una asamblea, en la que el público debe proponer y decidir un desenlace para la fábula.

En coincidencia con el texto chicano, *El extensionista* cierra su primer acto con esta estructura resolutive: una asamblea en la que han participado gran parte de los personajes involucrados en la historia y que parece solucionar el conflicto sociopolítico que en la primera parte ha sido

---

<sup>39</sup> Aunque pocos, los ejemplos en la historia teatral son importantes: las comedias *Las asambleístas* y *Lisístrata* de Aristófanes, así como *Fuenteovejuna* de Lope.

explicado. En esta reunión, se plantea una solución a la problemática de la desigualdad en Tenochtlén, como representación del campo mexicano. Ésta es promovida legítimamente por el protagonista, sin embargo el acuerdo se hace en un ambiente de tensión y desconfianza entre las partes.

Como antecedente, Cruz López está decepcionado de su estancia en el pueblo y su incapacidad de comunicación con los campesinos. Además, sufre el rechazo amoroso de Manuela, quien lo considera un ciudadano soberbio. Después de una escena grotesca, en la que es obligado a festejar con tres prostitutas “cortesía de don Máximo” (una acción más que sirve para caracterizar a ese personaje), decide poner en acción un plan con el que busca resarcir su infructífera experiencia con los campesinos. Empieza a comprender las imbricaciones políticas que impiden el desarrollo en el campo y decide dirigirse a casa del empresario, don Máximo, para hacerle una propuesta en la que, considera, todos saldrán ganando.

A Santander le interesa plasmar una oposición básica, a partir de los espacios diegéticos. La casa del líder campesino, Benito, previamente visitada por el protagonista, “una pequeña casa de adobe”, contrasta fuertemente con la “residencia de don Máximo. Elegante, moderna y confortable” (46)<sup>40</sup>. El enfrentamiento de estos dos espacios, que obedece a una construcción dialéctica, permite caracterizar a los personajes por oposi-

---

<sup>40</sup> Don Máximo siempre aparece en la escena con un elemento que denota su posición de poder. En su primera aparición, según indica la acotación, va a caballo (41) (aunque Santander no indica de qué manera debe solucionarse en un escenario).

ción. La casa del empresario asume una significación distinta porque la vemos después de conocer la de Benito.

Las didascalias, en este caso, no describen la acción escénica, sino aspectos ficticios, de forma naturalista<sup>41</sup>, por lo que dejan la libertad al director o grupo teatral para que, a la hora del montaje, comuniquen este mensaje con los medios que consideren. Una casa elegante puede evocarse por medio de una infinidad de elementos, que no son requeridos de forma específica desde el texto dramático. Es interesante que en ambos espacios tienen lugar distintas asambleas, pero de naturaleza muy diferente, pues mientras en la primera son los campesinos los que toman la palabra, al encontrarse en un espacio que sienten propio, en la segunda, como veremos, quienes dirigen el discurso son políticos y funcionarios.

Antes de que el extensionista llegue a esta residencia, el espectador puede ver el fragmento de una conversación que Máximo tiene con el presidente municipal del pueblo, don Ismael. La escena comienza *in medias res* y el primer parlamento del empresario es preciso: “MÁXIMO: Desgraciadamente, como usted sabe, don Ismael, yo no puedo tener amigos; tengo demasiados intereses” (46). A partir de la caracterización de Máximo como personaje-tipo, se señalan las características comunes al grupo social al que hace referencia (véanse en este mismo capítulo notas 2 y 24 referente a grados de realidad de personajes y personajes-tipo). En aquellos que poseen el capital y los medios de producción rige una ética distin-

---

<sup>41</sup> Muchas de las didascalias presentes en el texto de *El extensionista*, hacen pensar que el autor estaba pensando de antemano en una posible adaptación cinematográfica.



ta. No son guiados por los valores de la amistad o la solidaridad, sino por una idea de justicia basada en mantener y engrandecer la propiedad y la riqueza.

La escena es patética, pero no lejana a la realidad: el político ruega un préstamo a don Máximo, pues no tiene ni para pagarle a los policías; a cambio, le ofrece desviar un curso de agua, directo a sus tierras. La presencia del agua es un tópico importante en la obra, en zonas donde el temporal no es opción, debido a la escasez de lluvias, el control de los arroyos y ríos es de vital importancia. El control de ésta es tan relevante como el del dinero o los créditos. Cruz interrumpe la conversación anterior, para abordar al empresario. Pasa por alto un primer aviso acerca de la imposibilidad de acordar con Máximo el bienestar de los campesinos. Él actúa desde una visión de mundo que conlleva un total desprecio por ellos, escondido tras un doble discurso que el dramaturgo evidencia por medio de un oxímoron o paradoja:

MÁXIMO: A esta gente no se le debe preguntar qué es lo que desean hacer; se les dice lo que tienen que hacer [...]. Ya sabemos cómo manejarlos, cómo obligarlos a que las cosas se hagan como deben hacerse... claro, en su propio beneficio.

CRUZ: o sea, **¿obligarlos a que se dejan ayudar?** (47).

Aunque Cruz reconoce el papel del empresario como un explotador, pone en práctica toda su capacidad retórica. Parece que al fin Cruz logra dirigir en un proyecto concreto lo que al principio eran puras buenas intenciones. Convince a don Máximo de que le dé un crédito a los campesinos del pueblo y les facilite el agua; a cambio, le ofrece ayudarle con sus conoci-

mientos a cosechar maíz y frijol, además del mejoramiento de su imagen pública.

MÁXIMO: (Bromeando) Tengo la impresión de que estás queriendo aprovecharte de mí.

[...] (Pausa) Yo podría sembrar maíz y frijol... y ustedes algodón... ¿tú me ayudarías?

CRUZ: ¡Claro!

MÁXIMO: ¡Trato hecho! ¡Cuenta con el agua!

**CANCIONERO: Esta es una decisión muy importante: es conveniente que quede muy claro por lo que vendrá después. Vamos a oírla otra vez.**

MÁXIMO: Yo podría sembrar maíz y frijol... y ustedes algodón... ¿tú me ayudarías?

CRUZ: ¡Claro!

MÁXIMO: ¡Trato hecho! ¡Cuenta con el agua! (48).

El mismo recurso utilizado en *Zoot Suit* es aprovechado aquí por parte de El Cancionero para dirigir la recepción de la obra. Es tan solo una llamada de atención hacia la promesa de Máximo, que con los sucesos posteriores servirá para constatar su hipocresía y saña. De esta manera, puede reconocerse la dirección retórica del discurso dramático.

Ésta no es una escena tan compleja como la del texto chicano, sin embargo, es fácil observar cómo es El Cancionero quien controla la ficción englobada desde su escena teatralizada. Juega con la temporalidad del mundo de ficción, que detiene y repite, pero mantiene la temporalidad del nivel externo (véase la figura 2 en II.1.2), que corre al ritmo del tiempo del espectador, provocándole así la ilusión de que forma parte de este mundo. Sin embargo, contrario a la representación del juicio oral en *Zoot*

*Suit*, el cancionero tiene una participación limitada: nunca deja de ser un observador, es como un profesor que enseña un ejemplo y está incapacitado para alterarlo.

CRUZ: Pero, por escrito, para que no haya pierde ¿de acuerdo?

MÁXIMO: (sonriendo) No se te va ni una. De acuerdo, por escrito. ¿Podríamos juntarnos con el ingeniero Lerma, de Irrigación, para formalizar el trato? (*Aparece LERMA en el umbral de la puerta. Conforme van siendo mencionados, todos los personajes se presentan con una gran sonrisa hacia DON MÁXIMO, lo saludan reverencialmente y en silencio van a sentarse al salón de juntas*) [...].

CRUZ: ¿Y el crédito? ¿Seguro tendremos el apoyo de la banca?

MÁXIMO: Yo creo que sí, es cuestión de invitar a Támez que es amigo mío [...] (48-49).

Los personajes van entrando a lo que las didascalias llaman “salón de juntas” (espacio dentro de la casa de don Máximo, que puede ser sugerido por algún elemento de escenografía) de forma teatralizada. Mientras Cruz y Máximo hablan en futuro (“llamaremos a Montes”, “le hablaremos a Porras”), estos entran, pero sin involucrarse en la acción. La transición resulta muy dinámica, ya que en cuanto los personajes focalizados terminan de planear la futura asamblea, ésta comienza en el mismo espacio, pues los participantes ya se encuentran en el escenario, sin necesidad de hacer un cambio de escena, un oscuro o bajar el telón.

El espacio diegético, a la vez que muestra la casa de Máximo, no niega el espacio-teatro, como haría una escena ilusionista. Los personajes son fichas de un tablero que se ponen y se quitan según las necesidades retóricas. Además, se constata otra característica de don Máximo: la importancia de sus conexiones con funcionarios, el nepotismo que le permite

mantener y expandir su condición. Para este personaje, lo importante es el “amiguismo” y no la amistad. Finalmente, se abre una discusión acerca de la legitimidad de dos líderes campesinos:

CRUZ: Creo que deberíamos invitar a un representante de los campesinos, para saber si podemos contar con ellos.

MÁXIMO: Muy bien, llamaremos a Quirino (*Va a entrar QUIRINO. Se detiene al oír la voz de MÁXIMO*).

CRUZ: ¡No! Preferiría que llamaras a Benito Sánchez, a Quirino no lo quiere bien la gente. (*Aparece BENITO, va a entrar y se detiene al oír la voz de DON MÁXIMO*).

MÁXIMO: Pero Quirino es el representante oficial. (*QUIRINO hace a un lado a BENITO. Toma su lugar y se dispone a entrar. Lo detiene nuevamente la voz de CRUZ*).

CRUZ: Es Benito quien realmente representa a los campesinos. (*BENITO quita a QUIRINO y se coloca en su lugar*).

MÁXIMO: Benito es un viejo latoso. Sólo traerá problemas (*cambio*).

CRUZ: Si convencemos a Benito, él se encargará de convencer a los demás.

BENITO Y QUIRINO: (*Al unísono*). ¡Oh, por fin!, ¿quién de los dos?

MÁXIMO: -Hagamos una cosa: invitamos a los dos, ¿de acuerdo?

CRUZ: -De acuerdo. (*Entran BENITO y QUIRINO. Se sientan*) [...] (49).

Sin abrir un nuevo nivel narrativo o escénico, como en *Zoot Suit*, son Cruz y Máximo quienes “crean la escena” con sus parlamentos. Como se puede observar, ellos no están enterados de lo que sucede fuera de su espacio de acción, por lo que se crea un juego no deliberado. La escena resulta humorística precisamente porque estos personajes no saben del efecto que tienen sus palabras sobre los otros dos, que están atentos a reaccionar conforme a lo que digan. Además, cuando Benito y Quirino, enfrentados en la ficción, hablan a la vez, lo hacen como personajes conscientes de su

carácter teatral: no preguntan si pueden entrar a la acción, sino al espacio escénico; aunque no son escuchados por Cruz y Máximo, actúan de acuerdo a como son requeridos en el escenario, en el que se prepara la escena siguiente. Con la entrada del presidente municipal, empieza la asamblea:

*Los hombres se ponen de pie. Él [don Ismael] los insta a que se sienten y toma la cabecera.*

ISMAEL: Señores, la razón de esta asamblea es con el fin de analizar un programa de trabajo que nos ha sido presentado por el ingeniero López y que considero de gran importancia, ya que coincide con el espíritu de nuestra política actual. Su programa plantea con claridad la problemática en el campo. La producción agrícola ha llegado a una situación de desastre. **Hay hambre en Tenochtlén, y me aflige que lo hayamos permitido todos los que de una manera somos responsables de esta situación [...]** **No se puede hablar de justicia social, cuando ésta no alcanza a todos y cada uno de nuestros compatriotas.** (*Aplausos*). [...] **¡Por favor, señores, este no es un discurso político!**

QUIRINO: Las palabras que usted ha pronunciado. Sr. Presidente, me han dejado enmudecido por la emoción. Mi vida ya no podrá ser la misma a partir de este instante sublime [...] (50).

Como se ve en el discurso del presidente, éste reconoce la situación de penuria en la que se encuentra el campo y sus habitantes. Su sentencia, aunque atinada (“No se puede hablar de justicia social cuando ésta no alcanza todos”), no puede tomarse en serio. Es una referencia satírica a los políticos demagogos de nuestro país, ya que refleja muy bien las formas del discurso político contemporáneo, en el que se habla a través de grandes conceptos, abstracciones y generalidades. Por ello, no es más que un chiste la modestia con la que se resiste a los aplausos, negando que se

trate de un discurso político. El personaje reconoce la artificialidad de este tipo de actos y, al rechazarla, quiere sustituirla con una supuesta franqueza. La incongruencia entre el discurso y la acción queda evidenciada porque el público acaba de ver, al comienzo de la escena, al mismo personaje en medio de una situación de corrupción, por lo que sus palabras están desvirtuadas desde el principio. Esta comicidad se lleva al extremo del absurdo, con la respuesta exagerada de Quirino, supuesto portavoz campesino que aprovecha cualquier oportunidad para quedar bien con el grupo de poder.

Son muchas las similitudes que esta escena tiene con la analizada en la obra chicana: además de la teatralización de una ceremonia, que tiene una disposición espacial mirante-mirado (véase II.1.2 sobre metateatralidad), la asamblea está, desde antes de iniciar, ridiculizada; su sentido, subvertido. El público está avisado de que lo que presenciara no es un acto justo, ni la puesta en acción de la idea original de Cruz, sino cómo sus buenas intenciones son absorbidas y anuladas por el grupo de poder.

También como en el juicio, la asamblea opone dos visiones de la misma realidad. Una alterada, a partir de la demagogia política, que trata de esconder los intereses económicos que son los que en realidad mueven los hilos, y otra, que surge de la experiencia de los campesinos, que en la reunión son representados sólo por Benito. Contradictoriamente, aunque la participación de este sector en la discusión es marginal, constituyen la mayoría de la población. El doble discurso mantenido por el empresario y los funcionarios establece un contraste con la visión que tiene de la misma realidad el grupo explotado, en voz de su líder. Santander expresa este

lado de la balanza de forma franca, movidos por sus propias necesidades económicas. Su voz siempre está marcada por la decepción, la ironía y el sarcasmo; un humor agrio resultado del desprecio por los poderosos, pero también de su propia incapacidad para hacer frente al problema, en fin, una especie de conformismo obligado, que se suele exponer por medio de juegos de palabras:

ISMAEL: Es cierto que en el pasado han habido (*sic*) algunas irregularidades...

BENITO: ¡No, si han sido muy regularmente! (52).

No está de más recordar algunas de las palabras introductorias de El Cancionero al inicio de la obra, que describe esta forma del habla popular: “una vía de escape a la tensión y al escepticismo. Una forma de expresar la inconformidad de este pueblo, que muchas veces no sabe qué hacer ante una situación indeseable” (23).

Anteriormente, El Cancionero había entablado una posición crítica con el extensionista y le había hecho comentarios de confrontación: “CANCIONERO: tres consejos yo te doy, amigo de la ciudad, cuando vayas por el campo [...] respeta al que anda arando” (26), “¡Pero usted anda peor, don ingeniero!” (28) En cambio, para el momento de esta asamblea, el narrador, que observa la escena y dirige su recepción, toma partido, apoyando abiertamente a Cruz. Antes de que éste comience su explicación del nuevo programa, le dice: “CANCIONERO: ¡Ándale, Cruz, échale, échale! ¡Échale!” (50).

Como en la primera asamblea, en la que se enfrentó a los campesinos, las palabras de Cruz son rápidamente atacadas por el público. Se ele-

va como un personaje completamente extraño para el contexto rural, cuyas ideas no gustan ni a uno ni a otro lado, lo que parece dejar de manifiesto que guarda una distancia tanto ética como ideológica con cada una de las partes en conflicto.

CRUZ: El programa tiene dos objetivos fundamentales: uno de tipo social, que intenta resolver el problema de desempleo y en general de los bajos ingresos de los agricultores. Lo que redundará en otros problemas. Como la desnutrición, analfabetismo, insalubridad.

VOCES *AD LIB.*: ¡Ese es un objetivo muy difícil de resolver! ¡No depende de nosotros! ¡No tenemos recursos! ¡Se sale de nuestra línea! ¡Primero hay que producir! ¡Eso es lo importante: producir!

**TODOS: ¡Hay que producir! ¡Hay que producir! [...]**

CRUZ: [...] Un programa de esta naturaleza debe contar con el apoyo de todas las dependencias que ustedes representan, para que tenga éxito, y sobre la base de compromisos escritos bien especificados (*Murmillos de desconfianza*).

VOCES *AD LIB.*: ¿Compromisos por escrito?... la duda ofende... ¿por qué la

desconfianza? Yo no puedo tomar una decisión así nada más... Habría que estudiar los

resultados de la investigación... ¡Un análisis exhaustivo! ¡Un programa de esta naturaleza requiere de planificación! ¡Eso es: **planificación!** (*Unisono*.) ¡Planificación!... ¡planificación!... ¡planificación!... (50-53).

En este caso, la presentación de su proyecto es rápidamente atacada por los funcionarios. Estos actúan como una sola voz y de forma redundante. No hay discusión ni diálogo, pues todos mantienen la misma postura. Son dos las réplicas a su propuesta: “¡Hay que producir!”, antes que pensar en resolver problemáticas sociales y “¡Planificación!”, como pretexto antes que firmar acuerdos escritos: las cuales reflejan la postura tecnocrática y la



visión de mercado criticada por el autor, pero también el uso a conveniencia de los argumentos.

Sin embargo, la tensión entre el ingeniero y los personajes con los que discute se resuelve con la simple participación de don Máximo: “¡El programa del ingeniero López tiene todo mi apoyo! (*Desconcierto general*)” (53). Muy pronto, tanto el presidente municipal del pueblo, como Villalpando, representante de la Reforma Agraria, se ven sospechosamente interesados. Este último también toma la palabra y, haciendo uso de un lenguaje artificioso, intenta justificar la decisión que, en realidad, tomó el empresario.

VILLALPANDO: [...] consideramos que este programa, **aun sin planificación**, nos da la oportunidad de iniciar una serie de actividades de interés general que debidamente supervisadas y evaluadas nos proporcionarán **los coeficientes unilaterales que nos permitirán coaccionar sobre la inflación desbordando sustancialmente la deflación de nuestra economía de restricciones verticales, de impacto piramidal**, las cuales... (*Se le olvida*) Las cuales... bueno, lo que quiero decir es que este programa cuenta con nuestro apoyo incondicional... ¡uf! (*Se felicitan entre sí*) (53).

Su discurso se aleja del interés popular, pues utiliza términos especializados de la economía, a pesar de que lo hace sin mucho sentido. Sin embargo, evoca ciertas ideas que no son del todo gratuitas: mientras “coaccionar sobre la inflación” y “desbordar la deflación” son frases que sugieren una baja generalizada de los precios, toca también el tema de una economía de carácter “vertical” y “piramidal”, imagen que denota la problemática analizada en la obra, la explotación de una clase a otra.

No obstante, el líder campesino muestra recelo ante el súbito interés de los funcionarios para apoyarlos con créditos y agua. La respuesta de los funcionarios es del todo inesperada:

BENITO: A Benito no le gana la confianza este programa.

VOCES *AD LIB.*: ¡Siempre lo negativo! ¡Qué falta de colaboración! ¡De patriotismo! ¡Sólo por llevar la contra! ¡Total, él no representa a nadie! ¿Para qué lo invitaron?

(*Cantan*) ¡Sujeto subversivo / **sin fe ni patriotismo**

que sólo crea problemas / por **falta de civismo!**

(*Bailan y cantan*). Es siempre negativo,

taimado y agresivo / y tal vez **sus protestas**

**las paga el comunismo...** / las paga el comunismo (53-54).

En escena se introduce un elemento de extrañamiento, absurdo y desconcierto. El autor trata de romper de forma muy evidente la continuidad de la acción; su táctica es incluir un segmento teatralizado. El texto espectacular deja ver que Santander busca que este extrañamiento sea progresivo, primero aparece el canto, luego el baile; es decir, el golpe debe ser doble. Al no haber indicaciones específicas sobre cómo debe ser el canto y el baile por parte de los personajes, se abre nuevamente un espacio de libertad para el grupo teatral al momento del montaje, elemento que explora la limitación creativa del dramaturgo, para favorecer al del grupo teatral, a la vez que ofrece espacios que pueden ser adecuados en cada situación comunicativa.

Es un guiño fársico al género del teatro musical en el que la acción de los personajes se da por medio de coreografías y canciones aprendidas, estética para nada ilusionista. Esta especie de “espectáculo” que inte-

rumpe la asamblea, es observado, seguramente con incredulidad, por parte de Cruz y Benito y, en el espacio-teatro, por parte de El Cancionero, cuya mirada es acompañada a su vez por la del público de la obra. Dicho de otro modo, el juego de mirante-mirado se repite de forma concéntrica: el baile de los funcionarios es observado por Cruz y Benito; esta escena por el Cancionero, y la totalidad del espectáculo por el público.

Benito no tiene tiempo de desarrollar su postura, tan solo ha expresado su desconfianza y la respuesta de la contraparte es excesiva. No aceptar sin condiciones es suficiente para calificar la acción como falta de patriotismo, de fe y de civismo: el grupo de poder se legitima al igualarse a valores absolutos. Además, es clara la intención de hacer referencia a la fracción política conservadora que, durante los setenta, buscó desvirtuar cualquier tipo de crítica relacionándola con el comunismo, que cada vez contaba con menos prestigio (tal es caso, por ejemplo, de los movimientos estudiantiles). Por medio de la polarización y del trato indiferenciado a las distintas facetas de la oposición, se buscó de mantener la legitimidad los discursos oficiales.

El orden se recompone rápidamente, por orden del presidente municipal, y la escena continúa como si nada hubiera pasado, como si esa pequeña escena de locura fuera un lapsus de irrealidad<sup>42</sup>: “ISMAEL: ¡Basta!... ¡Basta! (*Todos se apresuran a retomar su sitio*)” (54).

---

<sup>42</sup> Este recurso de extrañamiento es utilizado varias veces en la obra. Por lo que no es la única escena de este tipo. Hay, además de las participaciones musicales del cancionero y otras canciones independientes que interrumpen la obra, escenas que llegan al absurdo, como cuando Cruz es presionado para convivir con tres prostitutas por

El recelo de Benito tiene fundamentos: la experiencia le ha enseñado que, sin posibilidad de producir capital, la vida de los campesinos depende de su propia cosecha y el autoconsumo: “BENITO: Nuestra única garantía de que vamos a comer es sembrando maíz y frijol” (54). Él reconoce la fórmula: promesas en el discurso que no se reflejan en la práctica. Ante el historial de promesas incumplidas, estafas y abusos, sembrar algodón con el compromiso de las autoridades de generar ganancias suficientes para pagar el crédito y excedentes, no le parece seguro.

ISMAEL: Antes de que te vayas, Benito. Sería conveniente que reflexionaras un poco. **El programa algodonero va a hacerse, con o sin ustedes; porque es necesario para Tenochtlén.** Eso ya está decidido. [...]

BENITO: (*Rascándose la cabeza*). ¡Ah qué cabrones! [...]. (*A CRUZ*) ¿Y usted, qué dice'?

CRUZ: Creo que ellos tienen razón (*Benito sonríe con ironía*). Ya verás cómo, a la largo, todos saldrán beneficiados con el programa.

**BENITO: Benito ya se va. ¡Y chinguen todos a su madre! (Sale)**

*Oscuro. Posibilidad de intermedio (53-55).*

El campesino, acorralado, recurre a Cruz, esperando de él su apoyo. Es extraña la credulidad del extensionista, que cae muy rápido en la trampa de Máximo y sus allegados, creyendo que basta con el compromiso escrito como prueba. Esta ingenuidad debe sorprender al espectador, que puede fácilmente juzgarlo (véase I.2.1). Como en *Zoot Suit*, el público está

---

parte de Mario, amigo de Don Máximo. Secuencia que acaba así: “PRINCESA: ¡Operación corrupción! (*Jala a CRUZ y se ponen a bailar con él. Todos bailan y se agitan, las luces se vuelven intermitentes, dando a la fiesta un ambiente fantasmagórico y para facilitar el paso del tiempo. La música se va haciendo más lenta hasta desaparecer. Al final todos han quedado desparrramados por la habitación. Oscuro*) (44)”.

avisado desde el principio de que no presenciara un acto justo, dada la caracterización de los personajes y el entramado fársico de la asamblea. En las siguientes escenas, el protagonista se dará cuenta de que las advertencias de Benito estaban justificadas: por más compromisos firmados que se hicieran, el fraude ya estaba planeado y es por medio de la fuerza y la represión que se refrenda.

Ante la amenaza del político, el campesino sólo puede sonreír, dado que tampoco le sorprende lo que ve, en vista de que es una práctica usual. Además, no tiene margen de acción ni forma de actuar contra un aparato de poder que se pone contra él, pero finge ayudarlo, lo que resulta totalmente siniestro. El parlamento final de Benito es excelente porque permite cerrar de una manera cómica la primera parte, así como descargar al público de la tensión que se ha acumulado, dada la injusticia manifiesta que acaba de presenciar.

Para concluir este apartado, quiero comentar que los actos o ceremonias dentro de las obras, como recurso metateatral, adquieren un valor importante en el teatro político, pues desmantelan teatralmente los ritos sociales que justifican el orden imperante. Tal es el caso de la presencia del juicio oral, ceremonia del establecimiento de la justicia, que busca ridiculizar la tramoya detrás del sistema judicial estadounidense; o las asambleas, actos sociales que buscan acordar de forma colectiva una postura y acción común, pero que en muchas de ellas no hay una relación horizontal entre los participantes, por lo que queda evidenciada la maquinaria que sostiene la corrupción en el poder político.

Sin embargo, los autores también hacen un uso positivo de las ceremonias: Valdez, para afirmarse en su identidad chicana, evoca un ritual azteca; Santander incluye una boda, ceremonia que se resignifica para representar un posible entendimiento entre campo y ciudad y el compromiso con la lucha social. Estas escenas las analizaré en siguiente apartado.

3. LA TRAGEDIA TERMINA PERO NUESTRO “DRAMA” CONTINÚA:  
SACRIFICIOS Y DESENLACES ABIERTOS

La tercera y última parte de este análisis se centrará en las escenas finales de las obras<sup>43</sup>. Tomaré en cuenta dos similitudes más entre los dos textos pertenecientes al teatro campesino: en primer lugar, la conclusión de las obras es anticipada por la caída en desgracia de los protagonistas. El segundo punto en común es la ausencia de un desenlace cerrado, es decir, definitivo, pues en ambas obras éste queda abierto a varias posibilidades.

Es curioso que, pese a la relación de ambas obras con la tradición brechtiana, ninguna rechaza ciertos recursos aristotélicos, sino que estos son explotados de forma muy particular, a la vez que se desenvuelven en una estética marcada por el distanciamiento. Aunque en ninguna de las obras se trata del desarrollo de la historia del héroe trágico, sí tiene lugar

---

<sup>43</sup> De *El extensionista* haré comentarios de siete secuencias cortas (61-73), mientras que de *Zoot Suit* analizaré las escenas 5, 8 y 9 del acto II (140-148, 156-172).

el motivo de la caída en desgracia o la ruina del héroe, como acción desencadenadora del final. Es relevante también la presencia de la anagnórisis, que experimentan ambos personajes, y resulta un proceso vital para el desarrollo de la fábula<sup>44</sup>. Es a partir de una revelación que se da una transformación en los protagonistas, un aprendizaje que cambia su modo de ver y actuar en la historia. Por último, en una especie de paralelismo con el mito cristiano (el hombre que se sacrifica por la salvación de los otros), los protagonistas de las obras aceptan su propio sacrificio por el bien de la comunidad a la que representan.

El desenlace abierto es interesante en las dos obras porque aunque el conflicto dramático que se desarrolla en los textos sí se resuelve (cómica o trágicamente), hay una intención explícita de extender la línea argumental, o más bien, de poner en discusión el sentido de un “final” dramático. Las obras no acaban con la disolución de la tensión dramática, sino que otra tensión se mantiene al quedarse sin resolver el conflicto social. Al respecto, recupero la afirmación de Eco:

La drammaturgia brechtiana, nelle sue espressioni piu rugorose, non elabora soluzioni: sarà lo spettatore a trarre conclusioni critiche da ciò che ha visto. Anche i drammi di Brecht terminano in una situazione di ambiguità: salvo che qui non è piu l'ambiguita morbida di un infinito

---

<sup>44</sup> Pascual Barciela, recuperando a Aristóteles, define la anagnórisis como “el instante de reconocimiento [...], la fase súbita de revelación, descubrimiento y comprensión. [...], un proceso cognitivo que protagonizaban los héroes involucrados en la trama sobre aspectos que ignoraban [...], el cambio desde la ignorancia al reconocimiento” (84).

intraviato o di un mistero sofferto nell'angoscia, ma è la stessa concreta ambiguità dell'esistenza sociale (44-45)<sup>45</sup>.

A continuación, expondré la manera en que se desarrollan estos elementos dramáticos en las obras. El caso de *El extensionista* es tan rico que sorprende la poca cantidad de estudios y comentarios al respecto.

Para recapitular, después de la asamblea con don Máximo las expectativas de Cruz se van cayendo poco a poco, pues como era de esperarse, los funcionarios habían hecho una serie de acuerdos subrepticios para aprovecharse de la situación. En primer lugar, el crédito prometido no llega, por lo que los campesinos cambian las semillas de algodón por maíz, para comer. Con el pretexto de que no hay dinero, pues éste fue utilizado para financiar una campaña política (58), Cruz es presionado para que pida prestado a un usurero abusivo. Por si no fuera suficiente, la promesa de don Máximo de otorgar el agua tampoco se cumple. Con la mentira de que la razón es la sequía, orillan a Cruz a pagarle al “Ingeniero Lerma” (cuyo nombre también es significativo, pues remite a uno de los ríos más explotados del valle de México), con el fin de que desvíe un poco de sus aguas, a cambio de un pago. En fin, todo el plan de Cruz se va a la

---

<sup>45</sup> “La dramaturgia brechtiana, en sus expresiones más rigurosas, no elabora soluciones: será el espectador el que deduzca conclusiones críticas de aquello que ha visto. Incluso los dramas de Brecht terminan en una situación de ambigüedad: salvo que no es más la ambigüedad mórbida de un infinito vislumbrado o de un misterio sufrido en la angustia, sino la misma ambigüedad concreta de la existencia social. [...] La obra aquí está abierta como está abierto un debate: la solución se espera, pero vendrá de la competencia consciente del público. La apertura se hace un instrumento de pedagogía revolucionaria”.



ruina, la desconfianza de los campesinos y sus sospechas se comprueban. Sin embargo, él sigue sin darse cuenta de lo que se trama tras estas mentiras. No comprende que, desde el principio, fue utilizado, dada su cercanía con los campesinos representados por Benito, con los que de ninguna otra manera Máximo y sus allegados habrían podido establecer un acuerdo. Su proyecto ha sido completamente desvirtuado. El extensionista, decepcionado, no encuentra salidas:

*Por el camino viene CRUZ en total estado de ebriedad.*

CRUZ: (*Canta desafinado*) Estaba adulterado... Muy adulterado... Todo estaba adulterado... El pinche insecticida estaba adulterado... El fertilizante estaba adulterado. Este pueblo está adulterado... (61).

El momento de la anagnórisis no tiene lugar sobre el escenario, pero sí vemos su consecuencia: cuando a Cruz “le cae el veinte”, se emborracha por completo. Además, los reclamos le cuestan el despido. Muy lentamente, va atando cabos de las verdaderas razones por las que ha fallado su plan. Al fin se da cuenta del fraude del que ha sido víctima y de cómo ha arrastrado a un problema difícil de resolver a los campesinos que buscaba ayudar. Todo debido a su credulidad o arrogancia, al tener buena fe y confiar en los acuerdos escritos que, en un contexto de corrupción, no sirven para nada, como ya había advertido Benito (“Para nosotros los escritos no valen. Ni leer sabemos. Nosotros nos confiamos a la palabra, pero la de ustedes, la verdad, ya está muy oída”, 54).

El Cancionero lo alerta: “No te me achicopales, Cruz, que todavía falta lo peor (60)”, advertencia igualmente válida para el espectador, a quien se le avisa que las injusticias continuarán. En la cantina, a la que

llega ya borracho, se entera de que además, han duplicado “casualmente” el precio del frijol y del maíz, cultivos que en esta ocasión, controla don Máximo. Esta es la gota que derrama el vaso y la noticia que hace que el ingeniero, sin medir las consecuencias, ataque al empresario.

CRUZ: ¡Ah, qué don Máximo! ¡Ah, qué cabrón! (*Estrella la botella contra la pared y sale. Oscuro*). Exterior de la escena de MÁXIMO. CRUZ golpea inútilmente una puerta, nadie le abre Aún guarda los efectos del alcohol.

CRUZ: ¡Máximo!... ¡Máximo!... ¡ábreme!... [...] (*Se desespera*) ¡Abre, cabrón, o te rompo los vidrios!... ¡Bueno, conste! ¡Tú lo quisiste! (*Avienta una piedra y rompe una ventana. Ríe, rompe otra, se divierte. Junta piedras para romper más. Se abre la puerta y CRUZ se dirige hacia ella confiado. Salen dos hombres con palos y lo golpean hasta dejarlo casi sin sentido. Su cuerpo queda allí tirado, confundido con las piedras polvorientas del camino. Oscuro*). Algún tiempo más tarde una sombra busca en la oscuridad. Es MANUELA (62-63).

Podría parecer patética la venganza de Cruz, que se atreve a romper las ventanas sólo porque el alcohol lo desinhibe. En su diversión, no se espera ser humillado. Como puede verse, en esta escena no cabe el precepto brechtiano en contra de la empatía con el personaje. En un momento de gran dramatismo, el personaje demuestra su ira con violencia y quiebra, metafóricamente, aquel espacio de protección y lujo que es la casa de Máximo.

De pronto, la emoción se lleva al extremo contrario: no sólo es golpeado; es, como signo teatral, “reducido a nada”, pues su silueta incluso se confunde con las piedras del suelo. La luz baja. Es deseo del autor que el público se detenga en este cuadro: el héroe hundido en su desgracia, golpeado y tirado en el suelo. Se trata también de un anticipo a su futuro

sacrificio. Además, es la prueba que necesitaban los campesinos para aceptarlo al fin como parte de su comunidad, pues no habían terminado de confiar en sus intenciones. Después de la pausa dramática, llega Manuela, de quien Cruz está enamorado. Por supuesto, el lance del protagonista también le valdrá como prueba amorosa.

La transición al desenlace de la obra, después de esta secuencia, es a través de dos canciones. Sus temáticas son dobles: primero, el sentimiento de injusticia que se transforma en ímpetu de lucha social; y en segundo lugar, el amor que se consolida entre el protagonista y Manuela.

La primera de ellas, único texto que podría considerarse “paretextual” (por no ser de autoría de Santander, sino de Gabino Palomares) es introducida por el autor cuando Cruz es rescatado después de la golpiza. Los versos equiparan el amor romántico con la búsqueda de justicia, que se entiende como el enfrentamiento al engaño y la mentira. Por su parte, el amor, relacionado con la solidaridad y el apoyo mutuo, se coloca del lado de la verdad:

Dos sentimientos se despertaron  
dos sentimientos fundamentales  
**era la rabia del engaño**  
y era el amor que se despertaba.  
Hoy el hombre que se rebela  
contra la suerte que le marcaron  
**los que nos mienten en esta patria [...]**  
Te doy mi vida llena de rabia,  
**dale tibieza con tus verdades [...]** (63).

La segunda canción interrumpe la acción después de una plática sincera entre los personajes, mientras la joven le cura las heridas al ingeniero: CRUZ: [...] Esto me pasa por meterme a redentor. [...] (*CRUZ la toma de la mano; ella se pone nerviosa*) (63). Esta canción, por indicación del autor, debe escucharse dos veces, repetición que tiene la intención de evidenciar su importancia y asegurar su comprensión por parte del espectador, para el que las primeras impresiones pueden pasar desapercibidas. La temática es similar a la de la canción anterior, pero las imágenes de ésta, que sí es de autoría de Santander, plantean una idea diferente:

**Aquí** donde parece  
**no haber tiempo a la ilusión**  
**Aquí** donde quisieron  
**fusilar la dignidad**  
Aquí donde conviven  
los sencillos y el dolor  
Aquí es la casa del amor  
**Hoy la primavera**  
**encarcelada** volará [...]  
Ven, que **se vislumbra**  
**un futuro halagador** [...] (65).

En primer lugar, ubican el contenido del mensaje poético en un lugar, por medio del “aquí”, que refiere evidentemente a Tenochtlén –en la situación de la obra– y a todos los lugares a los que Tenochtlén hace referencia de forma extra-textual. En segundo lugar, toca el tema de la imposibilidad de la “ilusión” en un contexto donde las necesidades materiales son preocupación continua: una suerte de crítica a la idea del idilio amoroso, que suele ser ubicado en un contexto bucólico que omite la realidad material.

La imagen del fusilamiento es un adelanto fugaz al desenlace de la obra, que aunque no es explícito, esboza desde este momento la idea del asesinato. Finalmente, estas imágenes se quiebran con otras completamente esperanzadoras, “la de una primavera encarcelada” que es liberada y trae un futuro mejor. Idea de “esperanza política” que recuerda (o refiere) al amanecer socialista, un tópico manejado reiteradamente como motor poético durante las luchas de esta facción; por otro lado, la imagen podría elaborar también la naturaleza del protagonista, el cual ha vivido una transformación en la escena anterior, liberado violentamente de su indiferencia.

Se puede observar que ambas canciones amarran los dos conflictos que se han desarrollado simultáneamente a lo largo la obra: uno de carácter socio-político y el otro, de carácter personal o íntimo. Se trata, justamente de la intención de llegar al espectador por medio de la confluencia de dos vías: una tradicional, sentimental, a través de la empatía, en una forma melodramática que no es fársica sino que se ajusta a la tradición (la historia de amor entre el protagonista y una campesina); y la forma distanciada de influencia brechtiana, a través de la consideración racional de las acciones del protagonista. Dicho camino dual se verá también en la obra de Valdez.

Puede ponerse en consideración si la historia de amor es una metáfora de la empatía y cruce entre el mundo urbano y rural, oposición que se ha estado poniendo sobre la mesa durante todo el texto. ¿Se trata de una forma de acceder a la concientización política a través de la empatía amorosa? De ser así, tendría que comprobarse si el tratamiento melodramático

del enamoramiento entre el extensionista y una campesina resulta útil o más bien termina siendo un distractor a la discusión política que quiere proponer el autor.

Cuando Cruz se recupera, ya con la confianza de los campesinos, tiene lugar una última asamblea, en la que discuten cómo salir ganando del fraude que han descubierto. “¡Una de cal, por las que van de arena! (*Risas*)” (67), dice uno de los campesinos. Deciden adelantarse a la cosecha del algodón, para venderlo por su cuenta y conseguir un beneficio sin ser descubiertos. Dicha solución, también tramposa, no puede equipararse a la red de corrupción tramada por los funcionarios. A los ojos del espectador, se trata de una venganza que resulta justa, una forma de resarcir el daño y ver a los campesinos “salirse con la suya” por una vez. Su carácter de ilegalidad resulta irrelevante. El público, que ha empatizado con el protagonista, disfrutará del engaño planeado por los campesinos.

En lo que respecta a cómo se representa, el autor utiliza el mismo recurso que en la asamblea analizada en el apartado previo, en el que la transición entre dos momentos se da a partir de la discordancia entre palabra y acción. En este caso, al tiempo que los campesinos planean la venganza, ya la están llevando a cabo:

BONI: (*Malicioso*) En ese tiempo podríamos irle adelantando.

PILO: Por la noche, cuando nadie nos vea.

*Aquí todos empiezan a tomar unos costales y se dirigen al campo sin que se interrumpen los diálogos a continuación.*

NAZARIO: Podemos llegar al Valle por la cañada, para que no nos vayamos a topar con los rurales.

BENITO: En cuatro noches, si le damos duro, podemos pizcar más de la mitad del algodón.

GÜERA: Y con lo que quede, que se cobren los del banco y los otros ladrones.

*Ya están todos pizcando en el campo (67-68).*

El espacio diegético pasa, de la casa de Benito donde tenía lugar la reunión, a los campos de algodón, sin necesidad de elementos escenográficos, pues se indica a partir de la acción de pizcar. Mientras esto sucede, El Cancionero entra, tan sólo para añadir un poco de humorismo a la situación:

CANCIONERO: La cara de los del banco / cuando vengan por aquí  
y encuentren que su algodón, / por la Divina Asunción,  
se les volvió pura "chis".

*Ríen todos (68).*

Aunque una de las quejas de los campesinos en la obra es el trato paternalista que reciben de las autoridades, a mi parecer, Santander muestra aquí a los personajes de forma infantilizada. Se divierten como niños en una travesura. Parecen emocionados por hacer algo nuevo, en una acción que está más del lado del juego que de la praxis política. Sin embargo, éste es tan sólo el preámbulo a su verdadera lucha. Durante la pizca, comienza una discusión de carácter político:

CRUZ: Lo que no está claro todavía es: ¿cómo le vamos a hacer para vender el algodón?

BENITO: don Nazario ya está en tratos con los de "La Laguna". Por una comisión nos van a hacer el favor de vender nuestro algodón revuelto con el de ellos. [...].

PILO: Lo que sí, después de esto, ni soñar con que nos vuelvan a dar crédito.

GÜERA: Ni agua los de riego.

MANUELA: ¿Por qué no? Ni que fuera de ellos.

CUQUILLO: ¡Claro! Y si de plano no nos quieren dar agua, les tiramos los canales, a ver qué hacen.

BONI: ¡Pos nomás te dan de balazos!

CUQUILLO: ¡"Nos damos"! dijo el otro.

CRUZ: No, no debemos dejar que se llegue a ninguna situación violenta. Llevamos las de perder. [...] tenemos una Constitución... leyes que nos protegen...

GÜERA: Pos sí, pero son ellos los que las aplican.

CRUZ: Si nos mantenemos unidos, podemos presionar para que las apliquen correctamente.

CUQUILLO: (*Escéptico.*) Mmmh, ¡ya mero! (68).

De forma opuesta a los políticos que vimos en la asamblea, que funcionaban como una sola voz o a partir de lo dictado por otros, los campesinos sí tienen posturas distintas. Mientras unos están dispuestos a un enfrentamiento violento, otros lo miran con reservas. Es curioso que Cruz siga sin comprender la inutilidad de las leyes cuando las autoridades no tienen ningún interés en aplicarlas, como bien dice "La güera". Se pone sobre la mesa una discusión relevante a la hora de la organización política: el camino legal o institucional, por un lado, o bien, una vía alternativa, radical.

A partir de este momento, la escena adquiere un dinamismo que le permite acelerar el transcurso de las acciones, que se van empalmando para transmitir que se activa una transformación completa. El juego es el mismo: Cruz, que se instala como una especie de líder, hace propuestas y



la réplica de los campesinos da un salto en el tiempo, pues se trata ya del resultado:

CRUZ: [...] Hay que hacer un estudio de estos suelos, para ver qué cultivos son los más convenientes para establecer en la región.

CHON: Aquí están las muestras de tierra. Las sacamos como nos dijiste (69).

Con este recurso, también teatralizador, se muestra una secuencia de cuadros cortos, veloces, pero que pueden llenar de significado la escena. Ejemplo de esto es el siguiente fragmento: mientras Cruz propone una campaña alfabetizadora, Manuela comienza a enseñar. Se representa una forma de educación ligada a la conciencia política, completamente práctica e ideológica, que trata de la relación entre el conocimiento y el contexto material. La escena es casi infantil y termina con un juego de palabras:

CRUZ: Y es indispensable que entre todos organicemos una gran campaña alfabetizadora para que pronto, en Tenochtlén, no quede un solo campesino que no sepa leer y escribir. ¡Los que ya sabemos, a enseñarle a los demás!

*Unos campesinos se sientan alrededor de MANUELA.*

**MANUELA: Vamos a ver: A de algodón, de agua, de acaparador, agiotista... avorazado... [...] B de burro de banco, bandidos, buitres,**

CRUZ: Y puesto que todos estamos interesados en salvar esta tierra en que nacimos...

MANUELA: **R...**

**TODOS: ¡De revolución! (70).**

La velocidad de esta secuencia desemboca en el anuncio de Cruz sobre sus intenciones de casarse con Manuela. Con el mismo dinamismo de antes, en el que se había puesto en acción el plan de Cruz, comienza la

boda. Desde el momento de la pizca, aunque las acciones se han desarrollado en diversos espacios dramáticos, el espacio espectacular se ha mantenido intacto, como un lugar vacío lleno de posibilidades, a partir de lo evocado por la palabra. Sin duda, no se trata sólo de mostrar rápidamente el desenvolvimiento de las acciones, sino de jugar con las posibilidades semióticas del teatro. Ahora, es el lugar de la boda del protagonista. Era necesario llegar a este momento, como punto más alto de la escena que había ido llenado de optimismo a los personajes y, con ellos, a los espectadores. En cuanto Cruz hace su solicitud vemos que:

*Entra MANUELA resplandeciente, vestida de novia.*

GÜERA: ¡Qué vivan los novios!

*Rápidamente le ponen un saco negro a CRUZ que la abraza. Entran varios vecinos con una mesa ya engalanada. Llegan los mariachis y de inmediato comienza la fiesta y un ambiente de alegría general que dura algún tiempo hasta que es interrumpida por la entrada intempestiva y violenta de QUIRINO y DOS ALGUACILES armados con fusiles.*

QUIRINO: ¡No se mueva nadie y ninguno saldrá lastimado! (*Todos quedan estupefactos*) (70).

La ceremonia se construye a partir del vestuario de los personajes. Ella, vestida de novia, y Cruz, que nunca salió de la escena, con un saco negro que los demás le llevan. Son los mismos campesinos los que introducen el mobiliario con el que se forma la escenografía. A todo esto, se suman los mariachis, para terminar de dibujar el momento de completa festividad.

Aquí, como en el apartado anterior en el que analizé un juicio y una asamblea, es muy útil traer a colación lo dicho sobre las ceremonias como recurso metateatral y su potencialidad política (en II.2). La boda es

interrumpida, dejando una impresión siniestra en la escena. Era este momento el que debía complicarse y ningún otro, pues el golpe tenía que ser emocional. No habría bastado con que se derivara tan sólo del conflicto político, por ejemplo, si los hombres armados hubieran entrado en los momentos precedentes. De inmediato, los campesinos se apresuran para contraatacar:

CRUZ: ¡Deténganse! (se endereza). Déjanos pasar, Juancho, no tiene caso provocar una masacre. (A Quirino). Vamos, los acompañamos.

MANUELA: ¡No, Cruz...! (lo abraza).

CRUZ: No te preocupes, no tienen de qué acusarnos (la separa). En una hora estamos de regreso (69).

El nombre del protagonista nunca fue casual. Cuando vienen por él sus verdugos, él los acompaña, junto con Benito, por su propio pie. Cruz se convierte en mártir.

GÜERA: ¡Juancho! ¡Dios de mi vida! ¿Qué te pasó?

JUANCHO: ¡Los mataron, Manuela! ¡Los mataron!

MANUELA: (Paralizada, apenas si balbucea) ¿Qué dices?

JUANCHO: Los alguaciles se fueron quedando atrás y luego les dispararon por la espalda... (Casi no puede hablar) yo creo que... ¡pa' decir luego, que se habían querido escapar...!

**MANUELA lanza un gemido y levanta su rifle como queriendo disparar al cielo. En ese momento, la escena queda estática** (72-73).

La escena se interrumpe en el momento de mayor tensión, después de un asesinato a traición que no se ve en escena, pero que se conoce por uno de los campesinos. Toda la obra los ha llevado a constatar que la resiliencia no es suficiente. Curiosamente, fue un héroe de fuera, que les puso el ejemplo de la acción, y cuya valentía, o ingenuidad, lo llevó a la muerte.

Manuela, en ausencia de Cruz y Benito, queda como la figura principal y Santander la coloca al centro de una estampa en el que condensa su duelo amoroso y la lucha política contra la injusticia. Entonces, aparece El Cancionero, para recordar la tarea que había acordado con el público en un inicio:

CANCIONERO: Y es en este punto que se encuentra actualmente la historia de "El Extensionista". Corresponde a ustedes concluirla...

***Los actores rompen su inmovilidad y se dirigen hacia el proscenio. Ya no están actuando.***

CANCIONERO: Por lo tanto, les suplicamos que nos den algunas sugerencias sobre el que debería ser, a su juicio, el final de este sucedido. Tomaremos algunas opiniones, las discutiremos y, por último, ustedes, por votación, decidirán el final que le pondremos a la obra. ¿De acuerdo?... (Si ya no hay más preguntas, dudas. etc.) A ver, usted. ¿Qué es lo que opina...?

*Y como el Cancionero lo sugiere: se oirán diversas opiniones, se concretarán las más interesantes y finalmente se concluirá la obra, mediante su representación escénica, a criterio del público.*

***Pienso, también, que sería muy valioso llevar por escrito los diferentes finales, creados por públicos diversos. Mientras, confío en que el tiempo dará a esta comedia, ya, la posibilidad de tener un final propio.***

Los aplausos, que al cerrarse el telón suelen romper el hechizo durante una función teatral, en este caso son sustituidos por un diálogo entre los asistentes. En primer lugar, los actores dejan su personaje de lado, para escuchar la discusión, y, cuando concluya, representar el final elegido; aun sin representar un personaje, tienen aún una función en la puesta en escena.

Es interesante cómo, hasta el final del texto, aparece en las acotaciones la voz de Santander en primera persona, después de haber estado anulada. Su comentario es un guiño al juego que su obra ha abierto entre ficción y realidad, entre el conflicto político referido y el representado, pues “el final propio” que espera tenga la comedia<sup>46</sup> podría definirse a partir de una transformación positiva en el contexto sociopolítico, momento en el que la obra perdería sentido.

Aunque la muerte de Cruz puede mantenerse como un final poderoso<sup>47</sup>, el hecho de mantener abierta la historia permite dejar en claro que la historia no se acota a términos estéticos, en este caso dramáticos, donde el destino del protagonista es el filo principal alrededor del cual se construye todo. En este caso, a pesar de la muerte de Cruz, aún está latente la discusión con la que se inició todo: el dilema sobre el proceder de los campesinos, en el que se ven como resultado de las injusticias que han sufrido.

En la versión cinematográfica, en la que era imposible entablar un diálogo con la audiencia, los guionistas sí eligieron un desenlace<sup>48</sup>, posterior al fusilamiento del protagonista: los campesinos ni siquiera discuten si levantarse en armas o no: después del aviso de la muerte de Cruz, se diri-

---

<sup>46</sup> El autor llama comedia a su obra, aunque por el desenlace que plantea para la situación dramática (el fusilamiento de Cruz y Benito), se trata sin dudas de una tragedia.

<sup>47</sup> De hecho en la representación hecha en Guadalajara durante 2018 parece que eliminaron la dinámica con el público y el asesinato quedó como final. Se puede ver una grabación de esta puesta en escena en: <<https://youtu.be/3zuZUKW9Ymk>>

<sup>48</sup> Aunque también habrían podido incluir, como ya se ha visto en el cine, varios desenlaces posibles, de forma consecutiva.

gen con antorchas a buscar a los culpables. Siguen escenas de edificios incendiados. Por don Máximo, que teme por su vida, sabemos que asesinan a Quirino, colgándolo. Es el mismo destino para el empresario, que termina colgado de un árbol, como última escena de la película (1h 37'-1h 41'). Este final resulta mucho más catártico para el espectador de cine, que puede ver cómo se cierra de forma más o menos justa el conflicto particular que se ha mostrado, pero sin avanzar en la reflexión estructural.

Por su parte, Cárdenas esboza cinco posibles finales, a partir de su experiencia en el montaje escénico de 2006. Evidentemente no es una propuesta exhaustiva, pero con se pueden reconocer los diversos caminos posibles:

1. El pueblo acepta humillado la muerte de Cruz y Benito; no confronta a don Máximo y **sigue siendo explotado**.
2. El pueblo se revela y lincha a don Máximo. **El gobierno central responde con la militarización** del pueblo y los líderes visibles. **Probables violaciones** a los derechos humanos de los pobladores.
3. El pueblo inicia una demanda civil contra don Máximo y los poderes locales, pero **ésta no prospera dados los niveles de corrupción imperantes en el país**.
4. El pueblo inicia una serie de protestas para concientizar al resto de la nación del crimen cometido. **Segue habiendo perseguidos políticos**.
5. El pueblo inicia una revuelta, que va más allá del linchamiento de don Máximo. **Inicia una guerra civil local, con pocas posibilidades de expandirse a otros territorios** (114).

Con tan sólo la exposición de estas cinco propuestas, queda claro que la gran variedad de opciones que podrían resultar de la discusión y votación de los diversos públicos. La mayoría de estos finales citados no describen

situaciones sencillas y definitivas, sino una serie compleja de acciones, que también quedan abiertas por medio de expresiones que denotan probabilidad y posibilidad. Además, puede verse la influencia de las distintas percepciones no del mundo de la ficción, sino del entorno social de quienes lo propusieron: como el hecho de tomar a la corrupción como un factor decisivo.

Es muy interesante que ninguna de las propuestas citadas por Cárdenas describe un final del todo feliz, en el que se resuelva tanto la problemática ficticia como la coyuntura sociopolítica explicada. Esto podría deberse a que, dado el tratamiento de la obra, para el público sería inverosímil o absurdo proponer un final de ese tipo. Sin embargo, nótese cómo el primero de los finales es del todo pesimista, pero se propone por ser verosímil.

El desenlace que, durante cada presentación, propusiera cada público, permitiría medir, de cierta manera, el impacto que tiene la proyección política en el texto y la representación. Es decir, dependiendo de la decisión de los espectadores, podría reconocerse si el discurso vehiculado fue eficaz.

La puesta en escena se extiende más allá de la mera representación, pues la ceremonia no acaba de la manera convencional. La típica representación se altera y se propone una nueva forma de convivencia, la cual se basa en la creación de comunidad a partir del diálogo y el trabajo en

equipo<sup>49</sup>. La inclusión del público en la construcción de la fábula, lo acerca a la figura del dramaturgo. Santander “democratiza” su posición y, además, provoca que una actividad estética (el trabajo de escritura creativa) sea, a la vez y de forma evidente, una actividad ética.

A partir de lo que han visto, los espectadores deberán reflexionar, discutir y votar por un desenlace. La puesta en escena se convierte en una asamblea, replicando los actos que antes sucedieron en la obra misma. De esta manera, no sólo se ha teatralizado la asamblea, sino que también se ha encontrado la “asambleidad” del teatro. Al respecto, Enzo Cormann afirma:

Ficción y realidad pierden sus límites para sumergirnos en la experiencia colectiva de la asamblea teatral, donde el ritual se impone en tanto se disuelve la separación entre el espacio del mostrar y el de ver para experimentar otro tipo de participación política que implica ‘mirarse viendo’ (citado por Sena 74).

En seguida, analizaré el texto de Valdez, para comprobar las similitudes y diferencias que guarda con *El extensionista*. Ya en la cárcel, Henry Reyna tiene una discusión con un guardia, que le cuesta noventa días (151) de castigo: “¡Te ganaste el aislamiento! [...] ¡Al hoyo! (*El guardia arroja a Henry al centro del escenario. Las luces bajan. Solo queda un área iluminada*). [...] *Un solo saxofón crea el ambiente* [...] (140-141).

---

<sup>49</sup> Hay que recordar lo expuesto en el I.1 sobre la perspectiva de Rancière al respecto, para el que la eficacia política de una obra depende de la manera en que pueden disponerse y relacionarse los cuerpos de los participantes en el espacio, más que en el contenido.



Tal como indica la acotación, el espacio diegético se transforma (de la celda que compartía con sus compañeros, a la del aislamiento), por medio de un cambio en la iluminación, que cierra la escena, dejando a la vista un espacio angosto y al resto del escenario en la oscuridad. Se suma a esto un solo de saxofón (“*a lone saxophone*”, indica la didascalia de la edición estadounidense, 76), que contrasta con las canciones previas – pertenecientes a géneros como rumba, mambo o *boogie*– y representa, de cierta forma, al mismo Henry. En este caso todos los elementos y códigos de la escena (luz, música y actor) están dirigidos para comunicar el mismo sentido, no hay ruptura ni discordancia, por lo que la escena no resulta humorística, sino seria.

Como era de esperar, su sombra o doble, El Pachuco, sí puede acompañarlo, aunque, en este caso, su presencia no resulta un consuelo, sino todo lo contrario. Mientras el lenguaje teatral busca la máxima empatía del público con el protagonista, el narrador no es una presencia grata, pues parece intentar hundir aún más a Henry, en un intento que no resulta cómico, sino perverso: “PACHUCO: Mejor acostúmbrate, carnal. Así de estrecho va a estar esto ¿ves? Ya te quedaste aquí de por vida, bato [...]” (141).

Por si esto no fuera poco, el desconsuelo del protagonista se materializa en el escenario, dejando ver que el espacio diegético (una celda de castigo) es, al mismo tiempo, un espacio psicológico, parte de la fantasía de Henry (véase nota 29 sobre la visión de Ubersfeld del espacio teatral como proyección de la psique). Como se ve en el siguiente fragmento, su familia y novia aparecen al fondo del escenario, detrás de una pantalla, o

*screen* (que puede ser una tela o ciclorama que permite la visión de los elementos que hay detrás, pero velando un poco su nitidez), en referencia a su presencia imaginaria, como una proyección del anhelo de Henry. Estos desaparecen de su vista, por indicación de su propio doble:

HENRY: Los extraño, ése... a mis jefitos, a mi carnalillo, a mi hermanita... Extraño a Dela. (*Una luz ilumina a su familia, escena arriba.*)

FAMILIA REYNA Y DELA: (*Aparecen atrás del screen.*) ¡Hank!

PACHUCO: (*Chasquea los dedos. La familia desaparece.*) ¡Olvidalos! (142).

El aislamiento se toma como motivo de un proceso de transformación del protagonista, a partir del enfrentamiento consigo mismo, es decir, con El Pachuco, proceso interior que anticipa una especie de renacimiento. Ahora, El Pachuco-narrador, al controlar los elementos del escenario, es el agente de la desolación de Henry. La reflexión que surge de este careo escénico del protagonista consigo mismo es: ¿de qué sirve el espíritu pachuco, que vive de la teatralidad, como performance de una identidad doble, en el aislamiento físico y psicológico? ¿Qué hay de pachuco en Henry cuando está solo? Su actitud pachuca, fuera de las calles, parece convertirse en autodestrucción. Su expresión violenta de la identidad pierde sentido cuando no es performativa. Entonces: ¿es superficial o tan solo insuficiente?<sup>50</sup> El conflicto personal continúa:

---

<sup>50</sup> Aunque el comentario de Octavio Paz acerca del movimiento pachuco puede parecer poco sensible (de hecho, Ochoa lo considera “hostil”. “El pachuco entre” 93), porque lo hizo desde fuera de la comunidad chicana, a partir de su propia posición política e intelectual, aquí parece coincidir su apreciación con la representación hecha por Luis Valdez: “el pachuco es un clown impasible y siniestro, que no intenta hacer reír y que procura aterrorizar. Esta actitud sádica se alía a un deseo de autohumillación, que me parece constituir el fondo mismo de su carácter” (15).

HENRY: Aún hay chance de salir.

PACHUCO: Puro pedo. [...]¿Qué te traes, Hank? ¿No has aprendido nada todavía? [...] A no esperar justicia donde no la hay. [...] ¡Aprender a proteger tus amores cubriéndolos de odio, ése!

HENRY: (*Volviéndose a él, furioso*) ¿Sabes qué? Ya te tomé la medida. Sé quién eres, carnal. Eres el que me metió aquí. ¿Y sabes qué? Tú eres yo. Mi mejor amigo y peor enemigo. Yo mismo. [...] *So fuck off!* ¡A la verga! [...]. (*Larga pausa. Intenso momento de ansiedad. EL PACHUCO rompe la tensión con un gesto satírico [...] y ríe*).

PACHUCO: ¡Órale pues! **¡No te tomes esta pinche obra tan en serio, cabrón! ¡Es puro vacilón!** Watcha.

*Chasquea los dedos. La luz cambia (142-143).*

Es el momento del clímax psicológico de Henry, una especie de anagnórisis en la que al final comprende que El Pachuco es él mismo, y que fue él (y por tanto él mismo) quien lo llevó a su ruina, a partir de su impulso a la violencia. Este reconocimiento no permitirá que la historia se desenvuelva de la misma manera en que lo había hecho; en cuanto la “verdad” sale a flote, la dirección cambia. Henry, como personaje, actuará diferente de ahora en adelante.

El enfrentamiento es doble: el protagonista no sólo confronta a su doble o sombra, sino también al creador de la escena, la “voz narrativa”, pues El Pachuco también cumple esta función. De esta manera, se incluye simultáneamente otro elemento de teatralización, el del personaje que se revela a su propio destino, impuesto en la ficción por su narrador.

Finalmente, la ruptura que hace El Pachuco, burlándose del “dramatismo” de Henry permite, una vez más, descargar la tensión en la que se había envuelto al espectador, como lo indica literalmente la didascalia.

La obra, como se ha podido ver, es un ir y venir entre escenas tensas y el rompimiento cómico de éstas; un “estira y afloja” de la seriedad hacia el humor. El direccionamiento de la empatía con el protagonista que sufre, por medio de una escenificación ilusionista, es seguido de una distensión metateatral, en la que se le recuerda al espectador e irónicamente al protagonista que se trata tan solo de un “show”.

El juego dialéctico también está entre las esferas realidad-ficción. Detrás de éste, aparece la tétrica conciencia de que, aunque ahora la historia forme parte de un espectáculo, fue verídica. Con esto, aparece también la pregunta: ¿Ha cambiado en algo? El espectador va encontrando respuestas a lo largo de toda la obra, pues El Pachuco no deja de entablar vasos comunicantes entre el mundo de ficción y el entorno compartido por los espectadores. Las respuestas aparecen en el momento en que se siente identificado, ya con su propia experiencia, ya con la experiencia de la comunidad a la que pertenece o por los discursos que lo rodean. Puede verse reflejado en la ‘impartición parcial e injusta de la justicia’ –si se vale este oxímoron y juego de palabras–; en el papel y poder de los medios de comunicación, que modelan discursivamente los hechos; o bien, en las consecuencias de un hostilidad social que parte del origen racial.

Para entretenerlo en su aislamiento y probablemente para darle una enseñanza, El Pachuco muestra a Henry lo que sucede fuera de la cárcel. Él, como narrador, puede crear vasos comunicantes entre el protagonista y los demás personajes. Con su indicación, el espacio cambia, de forma radical y contrastante: se pasa del angustioso espacio cerrado de la celda

de castigo, al espacio abierto de la gran ciudad, respaldado con una proyección.

**PACHUCO:** **Ésta** es la ciudad de Los Ángeles, carnal.

**¿Quieres ver justicia** para los pachucos?

**Checa** que está pasando ahora en tu pueblo.

¡La marina ha llegado, ése...

Con las bolsas llenas de lana

Y en las calles está estallando

Una guerra por tu hermana!<sup>51</sup>

*Escuchamos música: la llamada de corneta "Bugle Call Rag". Repentinamente el escenario se inunda con luces de colores. [...] Es el salón de baile Avalon. La música es candente, la danza lo es más. EL PACHUCO y HENRY permanecen a un lado. La escena es de danza y mayormente pantomima (143-144).*

En una acotación bastante extensa, en la que da cuenta de una escena que sucede en un salón de baile, donde la música suena tan fuerte que es difícil reconocer las voces, el autor decide "mostrar" la acción por medio de la pantomima; intención que queda clara también por el uso de pronombres deícticos en el parlamento del Pachuco, así como de los verbos "ver" y "checar". La recomendación brechtiana de mostrar el gesto del actuar y no la ilusión de una representación naturalista, es aprovechada por Valdez, sin artificialidad, pues la pone en un contexto donde es inútil introducir el diálogo. La secuencia de mímica muestra a Rudy, hermano de Henry, que entra al salón de baile con el traje de pachuco de su "carnal".

---

<sup>51</sup> Este es un ejemplo de un fragmento de la obra que no se encuentra en la versión en inglés y que demuestra que la versión mexicana no se trata de una simple traducción sino de un texto autónomo, incluso más desarrollado, también de autoría de Valdez.

Rudy intenta defender a su hermana menor, Lupe, que es acosada por soldados norteamericanos y se desencadena una pelea:

*RUDY saca una navaja. Cuando encara a los TRES MARINEROS y al MARINE, EL PACHUCO congela la acción.*

*PACHUCO: (enérgicamente) ¡Orale, ya estuvo! (EL PACHUCO toma la navaja de RUDY y con un golpecito lo envía fuera del escenario) (145).*

Como ya ha hecho previamente, el narrador interrumpe la acción. A veces él desencadena la violencia; otras, la contiene y censura. En este caso –como en una escena previa en la que Henry estaba a punto de usar su navaja contra Rafas–, El Pachuco “humilla” a Rudy, despojándolo la navaja<sup>52</sup> y expulsándolo del escenario. Está, en realidad, tomando su lugar; decide que debe ser él quien actúe el papel de Rudy. Valdez quiere quitarle el carácter individual, concreto al personaje<sup>53</sup>, para que la escena adopte un significado más universal o alegórico, y pueda llevarlo al nivel mítico al que quiere llegar.

No hay que olvidar que esta escena, a todas luces teatralizada, se desarrolla desde el contexto de aislamiento del protagonista, que gracias al truco del narrador puede observar lo que sucede fuera de la prisión. La escena sigue congelada cuando entra la Prensa a reportar la situación. El Pachuco, personaje alegórico y Prensa, personaje-tipo, entablan una dis-

---

<sup>52</sup> La navaja aparece varias veces como un elemento que desencadenante de la acción, como en la disputa comentada entre Henry y Rafas (véase nota a pie 32 en el apartado anterior III.2); además, en el prólogo es el signo con el que se marca el inicio de la obra, a partir de la ruptura del telón-periódico gigante.

<sup>53</sup> Véase nota al 2 en este capítulo, sobre los grados de realidad del personaje (de individuo a arquetipo), descritos por Pavis (334-339).

cusión. Es la personificación del espíritu pachuco que puede, al fin, hablarle de frente a la representación de los medios de comunicación, en gran medida causantes de su persecución. Lo increpa: “La prensa distorsionó el significado de la palabra “*Zoot Suit*”. Para ustedes es otra forma de decir *mexican*, sin insultar a sus aliados de la frontera” (146). Una manera de decir lo que nunca pudieron; de resarcir, teatralmente, la violencia que esta comunidad recibió.

El Pachuco, que sigue en la posición de Rudy, decide que la acción debe continuar. Chasquea los dedos. Se encuentra rodeado por soldados norteamericanos; no puede alterar lo sucedido, sino tan sólo ser él quien lo representa. Aunque “pudiera” vencer a sus contrincantes, no es ése su interés. “PRENSA: ¡¡Maten al bastardo pachuco!! (*Música: “American Patrol” de Glenn Miller. PRENSA toma un reflector centro arriba, mientras que los cuatro militares acorralan a EL PACHUCO*)” (147-148). Resulta interesante el manejo por parte de uno de los personajes de un elemento de iluminación, como si adoptara el papel de un técnico teatral. El reflector que persigue al Pachuco en su persecución, controlado por el personaje Prensa, es una traducción teatral (espectacular) del comportamiento social de los medios, que orientaron el asedio racista.

El hundimiento personal en el que está Henry en su aislamiento, puede llegar incluso a un nivel más profundo. Pero no es él ni su hermano quien lo viven, sino su doble, que tomó su lugar. El Pachuco es desnudado violentamente, acto con un peso simbólico muy fuerte, dada la importancia central del *zoot suit* para el movimiento.

*EL PACHUCO suelta la navaja. [...] Es vencido y desnudado mientras HENRY mira impotente desde su posición. PRENSA y MILITARES sacan pedazos del traje del PACHUCO. EL PACHUCO se pone de pie. La única ropa que permanece en su cuerpo es un taparrabo pequeño. Se vuelve y mira a HENRY con intensidad mística. Abre los brazos mientras un caracol azteca resuena. Se pierde entre las sobras caminando hacia atrás con tranquilidad poderosa. Silencio. HENRY Llega escena abajo. Absorbe el impacto de lo que ha visto y cae de rodillas en el centro de la escena, desgastado y exhausto. Las luces bajan. (148).*

Al inicio de la obra, durante el introito de El Pachuco, queda de manifiesto la intención de elevar esta figura a la de un mito, para colocarla como elemento fundacional de la cultura chicana. El mito está ligado al rito, y éste, a la teatralidad. Esta escena es potentísima, tanto visual como simbólicamente: en primer lugar, el vestuario del personaje es desgarrado. Imposible olvidar la relevancia de su sentido cultural, cuando no sólo está presente en el título de la obra, sino que el tema se ha discutido de forma reiterada, y ha habido una saturación de este signo en la escena. Recupero las palabras con las que comienza a la obra: “¿Qué le watcha a mis trapos, ése? [...] Watcha mi tacuche, ese. Aliviánense con mis calcos, tando, lisa, tramos y carlango” (48). Esta violación o transgresión es observada por Henry.

De pronto, actor/El Pachuco/doble de Henry “renace”, se pone de pie en taparrabos, alza los brazos en un gesto de poder, como si fuera una deidad (no está de más recordar la imagen y motivo de la crucifixión) y se hunde en las sombras con dignidad. Al fondo, un caracol azteca, instrumento musical presente en los rituales indígenas de todo el territorio, incluido el sur de Estados Unidos (INAH sp), con un valor simbólico



relativo al viento y al agua (Izquierdo 36), asociado a los poderes creativos<sup>54</sup>. Su sonido dota a la escena del sentido atemporal y mítico que el dramaturgo quiere darle.

Por su parte, la presencia de Henry es importante, como elegido para ser testigo de la divinidad de El Pachuco. El protagonista, finalmente, “absorbe” el suceso, al punto que termina agotado, como si hubiera sido él quien experimentara en carne viva el rito. Henry se arrodilla y con esta acción termina su proceso de transformación y aprendizaje, resignificando su previa caída en desgracia, al dotarla de un valor que va más allá de la autoafirmación performativa del traje pachuco<sup>55</sup>. Al respecto, el mismo Valdez comentó:

El hecho de desnudar, de pelar al Pachuco es revelar que debajo de su traje hay un Tezcatlipoca. [...] En la piel lleva otra conciencia y que se levanta con plena dignidad, con su estatura cósmica y toda su fuerza para retirarse del foro como diciendo: aquí estoy, me retiro porque es bueno

---

<sup>54</sup> “La creación del hombre fue anunciada en el inframundo con la trompeta de caracol, atribuyéndosele por ello un gran potencial creativo a su sonido” (Both 37).

<sup>55</sup> Otra vez la reflexión de Paz en *El laberinto de la soledad* parece coincidir con la perspectiva de Valdez, al afirmar que el pachuco encuentra su sentido en cuanto es perseguido. Aunque no considero probable que el autor chicano haya desarrollado intencionalmente la idea del premio Nobel, la escena recién analizada podría resumirse en los siguientes términos de “El Pachuco y otros extremos”: “En la persecución, alcanza su autenticidad, su verdadera ser, su desnudez suprema, de paria, de hombre que no pertenece a parte alguna. El ciclo, que empieza con la provocación, se cierra; ya está listo para la redención, para el ingreso a la sociedad que lo rechazaba. Ha sido su pecado y su escándalo; ahora, que es víctima, se le reconoce al fin como lo que es: su producto, su hijo” (16).

para ti que yo lo haga, para que sepas quien eres (Citado por Martínez 33)<sup>56</sup>.

Como se dijo en el apartado anterior, son diversas las referencias al imaginario mexicana presentes en el texto chicano. Esto, como expliqué antes, puede obedecer a una intención del autor por establecer una relación de continuidad entre este componente de la cultura mexicana, el movimiento pachuco y, posteriormente, el movimiento chicano (véanse Introducción y I.3.2). Pero la correlación con Tezcatlipoca no es gratuita, pues son muchas las similitudes que esta deidad guarda con la representación mítica de El Pachuco, aunque este nexo no queda explicado abiertamente en el texto dramático (pues tampoco se trata de un texto didáctico sobre cultura mexicana).

Como señala Doris Heyden, Tezcatlipoca negro fue una deidad importante, personificación de la juventud y la virilidad (85), relacionado con la fiesta, la farra y el exceso. Es “el espíritu nocturno y quien trajo el pulque [...] así que toda la droga le corresponde a este dios” (Valdez citado por Martínez 31). Estos elementos lo hermanan con la representación del movimiento pachuco que hace el autor: grupo juvenil marcado por el baile y relacionado siempre con el contexto callejero y la violencia, debido al trato mediático y a las condiciones sociales de este grupo. Al respecto,

---

<sup>56</sup> El autor ha expresado también el contenido moral de esta escena: “Ese espíritu aún vive, pero hay que dirigirlo, lo mismo que el agua de un río hacia una pera. Es necesario mantener la fuerza del líquido vital, pero dirigida a opciones más positivas, lo mismo que el espíritu guerrero del ser humano que se puede conducir por diversas fuentes que hacen más bien que mal y evitar así que esta energía se convierta en criminalidad y violencia” (Citado por Martínez 34).

Tezcatlipoca es también el dios “de la educación, pero fuera de la escuela, en la calle. Retrata la educación de la selva, un entendimiento de pura experiencia” (31).

Hay otros aspectos que permiten relacionar al dios con la caracterización escénica del Pachuco-narrador: Tezcatlipoca está siempre presente, en todos lados, es invisible como un fantasma, y, como un brujo o hechicero, quita y pone, rige el destino de los hombres (Heyden 83-85). Es “el espejo humeante”, imagen que no permite olvidar el tema del doble y la presencia del cigarro de marihuana. Se relaciona con la idea de la justicia, la cual constituye un núcleo temático importante en la obra, como vimos en el apartado anterior, pues es símbolo “de la fuerza sobrenatural que vigila, premia y castiga las acciones de los hombres en todo momento” (Heyden 92). Por último, según el imaginario, quien veía a Tezcatlipoca “había de ser muerto en la guerra o cautivo” (86), tal como pasa con Henry, quien es encarcelado (además de que quería ir a la guerra), o Rudy, su hermano, que se inscribe al ejército.

Como se puede ver, los puntos de encuentro son muchos, y van más allá de una mera representación exotista o efectista de la ritualidad mexicana. No podemos olvidar el vestuario rojo y negro con el que se vistió a El Pachuco en la película dirigida por el autor, así como en las representaciones de la que él dirigió. La elección de los colores tampoco es arbitraria, pues son los atributos de Tezcatlipoca (Martínez 32).

Después de la secuencia ritual, El Pachuco desaparece por unas cuantas escenas de la acción. En una escena como la que vimos al inicio, en la que se usa un lenguaje periodístico por parte de los acto-

res/personajes, como si leyeran titulares de periódico, se comunica la situación mundial que tenía lugar mientras en el sur de Estados Unidos se enfrentaban pachucos y marines. Esta vez, se hace mediante el cruce del tono informativo con el militar, en la voz de Rudy, quien se ha alistado al ejército estadounidense. Éste es un ejemplo más de cómo el autor utiliza simultáneamente signos dispares, con el fin de producir un extrañamiento:

*La gente del barrio entra con periódicos, haciendo mima de las tareas diarias. [...].*

**GUARDIA COSTERO: ¡1 de octubre!**

**RUDY: ¡El quinto ejército de Estados Unidos entra en Nápoles, sir! [...].**

PRENSA: [...] La guerra se encamina a un triunfo inevitable (*Pausa*). *Los Angeles Daily News*, miércoles 8 de noviembre de 1944. Encabezado: la corte de distrito de apelaciones decide que en el caso de homicidio de Sleepy Lagoon, los muchachos involucrados en el crimen serán puestos en...

GENTE: ¡Libertad! (*La música estalla mientras que la muchedumbre feliz destroza el periódico en el aire como confeti. [...] HENRY es empujado hacia adelante por la procesión triunfante*) (156-158).

Henry y sus compañeros son liberados, sin mayor explicación o indagación sobre cómo se logró. Por medio de una elipsis (el autor omite casi por completo el tiempo en prisión de los personajes), y en una suerte de *deus ex machina*, pues como he dicho, no hay profundización sobre cómo hicieron para ganar la apelación, el orden perdido ha quedado restablecido, y el protagonista, junto con los demás personajes, festejan en el escenario. La tensión que se ha mantenido a lo largo del texto, que había

estado en la persecución injustificada de Henry y sus “valedores” ha quedado resuelta. El drama, si el autor decidiera abordarlo, desde una visión clásica, no tendría más continuación. Entre este momento de júbilo, reaparece el Pachuco, que ya ha recuperado su vestimenta e intercambia unos parlamentos de concordia, dignos de un final de telenovela.

HENRY: ¿Dónde estabas?

PACHUCO: Pos, aquí en el barrio, bienvenido.

HENRY: Es bueno estar en casa.

PACHUCO: ¿No hay rencores?

HENRY: Chale, ¿ganamos, o no?

PACHUCO: Simón

HENRY: Yo y los batos hemos estado en muchas peleas juntos, ése. Pero ésta la ganamos porque a prendimos a pelear de otro modo...

PACHUCO: Y esa es la forma perfecta de terminar esta obra, con final feliz y todo. (*EL PACHUCO hace un gesto arrebatador. Las luces bajan. Él mira las luces, dándose cuenta de que algo anda mal. Mueve la muñeca y las luces vuelven a ser como antes...*)

Pero la vida no es así Hank. / El barrio sigue ahí, esperando y aguantando. / Los policías aún nos persiguen como perros. / Las bandas siguen matándose entre ellas. / Las familias apenas sobreviven. / Y aquí en el patio de tu casa... la vida continúa.

*EL PACHUCO chasquea los dedos. La siguiente escena ocurren en la mente de HENRY REYNA: Los seres queridos de su familia y vida aparecen uno tras otro, hablándole y congelándose, simultáneamente. Música suave (160-161).*

Si antes El Pachuco había descargado la tensión con humor, ahora interrumpe y tensa la alegría asfixiando al protagonista en sus propias vacilaciones. Ya no son importantes para el autor las maniobras legales, sino la interrogante sobre el proceder de Henry después de su proceso interior. El texto espectacular da cuenta de que el espacio dramático no corresponde

a algún lugar físico de la ficción, sino, una vez más, al espacio psicológico del protagonista. El escenario tiene esa capacidad de funcionar como una metáfora de la mente, es un espacio vacío que se puede llenar con ideas materializadas. La escena se vuelve casi esquizofrénica. Todos los personajes increpan a Henry, para quien la alegría de su libertad se vuelve una crisis existencial, pues no ha podido terminar de asimilar lo sucedido durante su ausencia. Cuando al fin sale de su trance, de vuelta en la “realidad”, Rudy le hace una relación de su enfrentamiento con los marines norteamericanos, mismo que ya había presenciado –alterado– gracias al Pachuco. Con esta especie de analepsis, pues es una narración de algo ya sucedido, aparece una distancia entre lo que significó el suceso para Henry y lo que fue para Rudy:

RUDY: [...] Cabrones, se amontonaron. Se me echaron encima, carnal. Me dejaste y se me echaron encima. No debiste hacerlo. ¿Por qué no me llevaste contigo? ¿Por los jefitos? Los jefitos me perdieron de todas formas [...]. Me uní a los *marines*. No debí hacerlo pero lo hice. ¿Sabes por qué? Porque me atraparon, carnal. Me chingaron, ése. (*Lloriquea.*) Fui al pinche show con Bertha, todo chingón en tu tacuche, ése. Me puse tu traje de pachuco y me pescaron. Veinte marines. Estábamos en el balcón. Se acercaron por atrás. Me agarraron del cuello y me arrastraron por las escaleras, pateándome, empujándome y tirándome de las greñas. Me arrastraron a la calle y toda la gente me miró mientras ellos me desnudaban. (*Lloriquea.*) Me desnudaron, carnal. Bertha los vio desnudarme. Hijos de la chingada, me desnudaron. (*HENRY abraza a RUDY con gran amor y desesperación. Pausa*) (168).

Mientras para Henry esto fue una escenificación simbólica que le permitió comprender su posición como pachuco, para Rudy fue un momento traumático que lo llevó a la decisión de negar su participación en esa co-

munidad para alistarse al ejército estadounidense y ser aceptado, poniendo fin la discriminación recibida. Aun así, el personaje es crítico con su propia decisión, que considera un acto cobarde. En *Zoot Suit*, ha sido un recurso muy utilizado el hecho de que se presente en diversas ocasiones el mismo momento de la fábula, pero siempre con una representación o tratamiento distinto. En este caso, la humillación de Rudy es expuesta dos veces (una como ritual, con El Pachuco al centro y otra en el relato anafórico del hermano de Henry). Previamente había sido el “baile del sábado por la noche” que termina en la riña de dos bandas de pachucos y da inicio al conflicto de la fábula. Dicha parte es también presentada dos veces, con distintos ritmos y acentos (en el análisis comento solo la primera de éstas). Aunque el momento de la fábula al que refiere cada una de las versiones es el mismo, el significado que aporta cada forma de representación es distinto<sup>57</sup>.

El momento de intensidad fraternal se corta de pronto, pues en la calle comienza una nueva riña. Todo sigue igual. ¿El eterno retorno? El protagonista, furioso, quiere introducirse en el conflicto, pero es detenido por su padre, al punto de que forcejean. Esta vez, Henry tiene la oportunidad de hacer las cosas de forma diferente. Es importante para Valdez representar esta tensión, incluso pausarla, para que quede claro al espectador el conflicto interior del personaje. En un solo gesto se evidencia o se pone en duda la transformación de Henry:

---

<sup>57</sup> Aquí cabe también la distinción básica entre *fábula* y *relato*, de la que hablé al inicio del capítulo.

*Momento de silencio. HENRY se pone de pie con la intención de golpear a ENRIQUE. Pero algo lo detiene. El darse cuenta de que si lo golpea o de que si cruza la puerta, el vínculo familiar se romperá irremediabilmente. HENRY se tensa por un momento, luego se relaja y abraza a su padre (169).*

Sin embargo, la violencia parece estar siempre a la vuelta de la esquina y Valdez no tiene la intención de mostrar el cambio del protagonista como definitivo. Tras el abrazo, entra de nuevo la Prensa, para cerrar el relato nuevamente:

PRENSA: Henry Reyna fue de nuevo a la prisión en 1947 por robo y asalto a mano armada. Mientras estaba encarcelado, mató a otro prisionero y no fue liberado sino hasta 1955, cuando ya estaba metido en las drogas. Murió del trauma de su vida en 1972 (169-170).

Este es el segundo “final” que se presenta, el cual echa al caño el supuesto progreso ético de Henry. Un desenlace así tendría contentos a los deterministas, pues transmite la idea de la imposibilidad de la transformación humana: estamos determinados por las condiciones en que crecimos; Henry no sabe ser de otra manera, no podrá responder nunca de otra forma, es un delincuente por naturaleza y su destino irremediable es la prisión y el vicio. Evidentemente por eso se pone en voz de la Prensa, personaje que a estas alturas de la obra está bastante deslegitimado. El final determinista podría llegar a parecer verosímil, pues no contradice los sucesos de la fábula, pero tampoco es el que El Pachuco prefiere:

PACHUCO: Así es como tú lo ves, ése. Pero hay otra forma de terminar la historia (*Chasquea los dedos*).



*Cambio de luces. Música. EL PACHUCO se mueve escena abajo [...]. Los batos de la 38 y sus parejas entran a bailar en gran final al compás del tempo de rumba” (170).*

Aunque el final anterior sea desestimado, no es censurado y queda retumbando como una opción siempre presente. La transformación de Henry no queda en duda, pero sí como una posibilidad entre varias. Con la última canción, se abre la puerta al final del espectáculo. La obra debe terminar con danza y música, al igual que el inicio (por lo menos después del introito), para que se produzca un cierre circular y quede marcada en su totalidad como un espectáculo festivo, que la dote de un carácter de rito, necesario para generar una sensación de comunidad, a partir del gozo y el ritmo compartidos. Además, esto se habla en el tema mismo de la canción:

Los chucos suaves bailan rumba  
Bailan la rumba y la zumban  
Bailan guaracha sabrosón  
El botecito y el danzón (170).

Al respecto, López Cano considera que la música evoca en el receptor una “corporalidad virtual”, y recrea en el receptor un conjunto de experiencias cinéticas, o sea, de movimiento (25). Los géneros música les presentes en *Zoot Suit*, (*boogie-woogie*, jazz, swing, mambo, jazz, rumba, guaracha, danzón, bolero...), son de carácter festivo yailable, algunos de ellos, como el jazz o los ritmos latinoamericanos, guardan una relación con las comunidades afrodescendientes. Siguiendo la perspectiva semiótica de López, al introducirlos en la escena y sumarles su desdoblamiento

coreográfico, incluyen al espectador en la experimentación cinética de la música, es decir, en el baile, y por tanto, en la fiesta, el rito.

Para relativizar los finales previamente dichos y confrontar la idea de un desenlace cerrado (reflexión que podría calificarse como metadiscurso), se agregan otros dos finales alternativos. Esto permite también abrirlo a la imaginación del espectador. No se trata de darle al público cuatro opciones posibles para el final, sino de decirle: “el camino no está decidido, podría ser uno de estos desenlaces o cualquier otro”:

*Otros personajes entran y toman posiciones en distintos niveles para dar sus parlamentos mientras la música y el baile sigue al fondo.*

RUDY: Henry Reyna fue a Corea en 1950. Lo embarcaron en un destructor y defendió el paralelo 38 hasta que lo mataron en Inchon en 1952, fue condecorado póstumamente con la Medalla de Honor del Congreso de los Estados Unidos (*Saludo militar.*)

ALICE: Henry y Dela se casaron en 1948 y tuvieron cinco hijos. Tres de ellos fueron a la universidad, hablando caló y llamándose a sí mismos: chicanos (171).

Para Rudy, el final es bélico. Proyecta en Henry la decisión que él tomó: buscar el reconocimiento estadounidense, entregándose a este país a partir del sacrificio en la guerra, como “prueba” necesaria para su aceptación. El segundo, en voz Alice, la periodista judía, plantea un epílogo prometededor entre el protagonista y su novia, quienes quedan como parte de una generación fundadora de una nueva cultura: los chicanos, hijos de pachucos. Ochoa ya había reconocido en este guiño, al pachuco de Valdez como “un precursor del movimiento chicano [...] dándole el estatus de luchador político y símbolo de resistencia, orgullo e identidad chicana”

(“El pachuco entre” 88). Este final podría ser de cierta manera el más definitivo por ser el último y por ser explícita la marca de la posición desde la que Luis Valdez se coloca como dramaturgo, al ser parte de la comunidad chicana, en pleno conflicto cultural.

JUEZ: Henry Reyna, la victima social... [...]

ENRIQUE: Henry Reyna...

DOLORES: Nuestro hijo...

DELA: Henry Reyna, mi amor...

PACHUCO: Henry Reyna... El Pachuco... El Hombre... El Mito... Aún Vive.

*Con la última nota de la música, todo el elenco simultáneamente se congela, imitando a El PACHUCO en su postura desafiante con la cabeza alta y los hombres tirados hacia atrás.*

TODOS: ¡Hey!

*Las luces descienden hasta llegar a oscuro (171-172).*

Por último, en una escena completamente coreografiada al ritmo de la música, todos los personajes dibujan un retrato poliédrico de Henry, que permite expresar que no hay una imagen única, ni del personaje, ni del movimiento pachuco. Las caras de Henry Reyna regresan a distintos momentos y tensiones presentes a lo largo de la obra: el líder nato, la víctima social, el guerrero de la esquina, el carnal de aquellas, el *zoot suiter*, mi amigo, mi hermano, nuestro hijo, mi amor, el pachuco, el hombre, el mito... Además, se resaltan sus nexos emocionales, para traer de nuevo a colación un sentimiento de empatía en el espectador. Finalmente, todo el elenco (más que los personajes) se congela haciendo el mismo gesto, copiando a El Pachuco.

Como en el texto mexicano, el destino de los personajes no queda resuelto, sino abierto, por medio de un juego autorreferencial que se burla de aquellos finales determinados, aspecto sólo posible en el artificio de las historias: “PACHUCO: [...] Pero la vida no es así Hank” (161).

Una coincidencia en ambos textos se encuentra al nivel del texto literario. Las dos obras se estructuran de la misma manera: el protagonista tiene un proceso de aprendizaje respecto a su posicionamiento político, pero a la vez, tiene lugar una historia de amor, cuyas tensiones corren a la vez que el conflicto de orden social.

Esta estrategia dramática es brechtiana (véase I.3.2) y permite que se pueda aprovechar la empatía con el protagonista, pero de forma “controlada”, aspecto que Salvatore Maiorana considera característico del teatro político contemporáneo: el uso de formas que no son puramente dramático-aristotélicas, ni puramente épico brechtianas, sino “épico dramáticas” (97), que combinan la forma mimética y narrativa, utilizan tanto la argumentación como la sugestión, concentran la tensión tanto en el desarrollo como en el desenlace y no niegan el sentimentalismo. La confrontación brechtiana hacia la poética aristotélica y a la convención naturalista, tras radicalizarse con el teatro posbrechtiano, fue reconsideró su oposición y, finalmente, conformó una síntesis.

Ha podido observarse, a lo largo de esta última parte y el análisis en general, la necesidad de los autores por crear vasos comunicantes con el espectador, lo que se logra creando una escena en la que el público puede sentir que forma parte, incluso para la producción de significado. Pareciera que el mundo de ficción interviene en el mundo del espectador. Se trata

de un doble juego en el que, por un lado, El Pachuco y El Cancionero se internan en el mundo real y, por otro, el destinatario son incluidos en el mundo ficcional, adquiriendo por tanto una función o significación en la red de sentido creada por la obra.

En *El extensionista*, la inclusión del receptor se da a través de una dinámica que lo obligará a participar en el proceso creativo y, por lo tanto, a asumir la responsabilidad de la creación artística. Este recurso adquiere un carácter político en tanto que se convierte en un ejercicio que promueve la discusión, el diálogo, la toma de posturas éticas, la asimilación de presupuestos ideológicos, así como la necesidad del consenso. El drama sólo se resuelve a partir de la actividad social del público, cuya recepción individual o subjetiva termina por hacerse colectiva, por medio de una asamblea que replica lo visto en la obra.

En el caso del texto chicano, la apertura al involucramiento del receptor se limita a su inclusión dentro de la red semiótica del propio texto y a la proyección de un ambiente festivo de danza y música popular. Al igual que en el texto de Santander, es medio de la creación de una escena teatralizada que funciona como contenedor de otros espacios, y cuyo funcionamiento está a merced de la escena principal.

Espero que el análisis contribuya a poner de manifiesto que es por el aprovechamiento significativo de los dos componentes del texto dramático (el literario y el espectacular) como los autores construyen el sentido de sus obras. Lo que hace imposible el análisis de obras metateatrales sin contemplar su proyección en escena y de una futura situación de enunciación. Las relaciones entre historia, personajes y espacio deben también

considerarse, aun a nivel textual, a la luz de la performatividad que subyace en el texto.

El comentario de estas dos obras me ha permitido profundizar en los elementos formales que caracterizaron al teatro campesino mexicano y chicano durante los años setenta. Dicho teatro político no se vio disminuido estéticamente por las posturas o acciones ideológicas de sus creadores, sino que éstas, al crear dinámicas y formas de convivencia particulares, formaron parte también de los elementos determinantes para el sentido global de los textos.

## CONCLUSIONES

El análisis propuesto me ha permitido inspeccionar la manera en que ciertos recursos metateatrales planteados en los textos dramáticos abren la puerta a una interacción activa con el destinatario/receptor, multiplicando las posibilidades de adquirir una función política en el momento de la representación. Quiero resaltar en primer lugar que con la comparación realizada se pueden reconocer varias constantes entre la producción mexicana y la chicana, tanto en el ámbito estético, como en la manera en que se vincularon con su entorno. Por los mismos años, Santander en el centro del país y Valdez en el suroeste de Estados Unidos hacían un teatro muy similar, que buscaba reducir la brecha entre zonas urbanas y rurales, entre centro y periferia.

El mexicano se dirigió a un público estudiantil, pues consideraba desde su posición ideológica que la juventud, alejada del campo, absorbía una mentalidad tecnocrática. El dramaturgo mexicano-estadounidense, por su parte, inició en el campo, en medio de los movimientos de huelga campesinos, pero el perfeccionamiento de su teatro chicano lo llevó a la ciudad, escenario perfecto para tomar como ejemplo un momento histórico: durante los cuarenta en el sur de California, los pachucos, hijos de migrantes campesinos, llegan a las urbes. La obra de cada uno está determinada en mucho por la relación que entabla con su destinatario.

Vicentini ya había reconocido el mérito del teatro campesino al haber aglutinado a una comunidad específica, para después convertirla en público teatral (véase I.3).

Resultan más determinantes para las obras las condiciones del destinatario que la propia voluntad expresiva del autor. Sin embargo, la creación de su propio público y el direccionamiento del texto a una comunidad en particular no limitan la posibilidad de expandir sus destinatarios. El teatro campesino de Valdez se dirigía en primer lugar a los trabajadores y jóvenes chicanos; pronto, con *Zoot Suit*, buscó acercarse al público estadounidense, y, finalmente, terminó por encontrar en México un tercer receptor, distanciado, pero familiar. *El extensionista*, por otro lado, a pesar de ser llamado “teatro campesino”, se dirigía a estudiantes ciudadanos, pero Santander también tenía algo que decir a las comunidades rurales –que no reconocía como simples víctimas– y las focalizó como eje del discurso.

Lo que tienen en común ambas obras es su pretensión de construir desde lo marginal (el campo y las comunidades racializadas) un relato propio; visión que se refleja en el acto creativo de los autores, el cual también estaba dirigido a buscar, como gran parte de los artistas desde los cincuenta, una identidad artística latinoamericana autónoma de paradigmas eurocéntricos (véase I.3).

Valdez y Santander dirigen el teatro en esta dirección, como parte integrante de las comunidades a las que cada uno refiere en su obra, para dejar de consumir lo que el discurso hegemónico dice de la propia historia e identidad: por un lado, los pachucos (y, con ellos, los chicanos) de frente



## CONCLUSIONES

al gobierno y medios de comunicación estadounidenses; por otro, los campesinos y la realidad rural frente a la tecnocracia imperante en las urbes. Valdez busca reescribir la Historia, la visión negativa del pachuco que quedó fijada en los periódicos de los cuarenta; Santander dirige sus esfuerzos a la revaloración de la experiencia campesina que no ha sido escuchada por la carencia de medios para expresarla.

Como una especie de “extensionismo” invertido, las obras buscan extenderse (expandirse) desde un ámbito periférico hacia el centro. Es el campo el que lleva a la ciudad la cultura que necesita y las comunidades hispanas las que explican los hechos a los estadounidenses blancos; todo ello sin que deje de ser, a la vez, una suerte de fiesta y convivio. Como botones de muestra del teatro campesino hispano, los textos se ubican entre aquellas perspectivas del teatro político contemporáneo expuestas en la primera parte de esta tesis (véase I.1): expresiones que se ubican en lo *fringe*, frente al discurso oficial o a la voz del poder (Maiorana), como portavoz de grupos históricamente negados, re-hacedor de identidades (Mayorga), así como medio para la creación de comunidad y convivencia (Carnevali).

Por supuesto, tanto en *El extensionista* como en *Zoot Suit* es innegable la influencia del trabajo de Brecht y otros dramaturgos vanguardistas que exploraron la función social del teatro, sin embargo, su huella es mucho menos determinante de lo que yo consideraba antes de iniciar la investigación. La propia tradición latinoamericana del teatro popular parece tener una impronta mucho más significativa, por lo menos en el ámbito estético.

Ya que es imposible copiar o calcar un modelo brechtiano cerrado, sólo queda de él su ejemplo y su reflexión, siempre y cuando sean reconocidos los presupuestos ideológicos de los que parte. Sin duda, cualquier obra de corte brechtiano tendría que ser considerada, para su valoración, desde su propio marco ideológico. No obstante, esta condición no es exclusiva del teatro político, pues no hay obra artística o texto literario que no tenga implicada una ideología, lo que hace incompleto su estudio sin este factor.

Jameson tiene razón cuando afirma que resulta “antibrechtiano” intentar revivir a Brecht (11), pero no así continuar la brecha que inició. Un aspecto fundamental que le debemos al dramaturgo alemán es el paso que dio al evidenciar las implicaciones políticas y económicas del teatro naturalista y en general de las expresiones “convencionales” del teatro. Puso de manifiesto que desde el texto dramático –o la representación– puede quedar plasmada una sola visión de mundo, lo que constituiría un acto hegemónico, al negar otras perspectivas y presentar una de ellas de forma absoluta, sin relativizar.

Santander enmienda el problema dando un peso mayor a la visión del campesino en el discurso teatral, al colocarlo como un narrador que controla el mundo de ficción y crea un diálogo con los espectadores. Valdez, con el mismo recurso narrativo, utiliza el lenguaje teatral para limpiar la imagen del pachuco y resignificarlo como mito fundacional de la cultura chicana. Los dos autores echan mano también de la música popular: en el caso de *El extensionista*, un cancionero canta corridos, aprovechando este género popular narrativo-musical para complementar

## CONCLUSIONES

la acción; así como una variedad, en la obra chicana, de géneros latinos y estadounidenses de los años cuarenta (mambo, chachachá, rumba, *boogie*, *swing*, etc.).

Se trata de una dramaturgia apoyada por completo en el texto espectacular como vehículo de significación. *Zoot Suit* es una obra que explota al máximo los códigos no verbales (danza, utilería, luces, vestuario, etc.) en conformidad con su intención de asimilar el estilo del teatro de Broadway. En lo que respecta al lenguaje teatral, es una obra más rica y compleja que la mexicana, además de que se nota más madurez dramática. En general, *El extensionista* es un texto mucho más sobrio, no obstante, se mantiene alejado del drama naturalista. A pesar de que es más sencillo o sutil –el texto chicano es hiperbólico– resulta igual de funcional. La obra mexicana termina por llevar más a fondo su experimentación, con la dinámica propuesta al público en el final. Esta idea es uno de los primeros intentos en México, quizás un poco rudimentario, de incluir al espectador en la escena.

El gran número de indicaciones espectaculares presentes en los textos abren la pregunta: ¿están los dramaturgos adjudicándose la labor del director teatral? O bien, es parte de una generalidad del teatro latinoamericano de la época, de ver el teatro como convivio y performance, antes que como conflicto dramático. Esta visión le da al autor la oportunidad de complejizar su discurso aprovechando al máximo los códigos no verbales. Es muy interesante la estrategia que el teatro político latinoamericano ha elegido para sus fines, pues para ocuparse de asuntos "serios" ha seguido la vía del juego y el humor. Por ello, autores

como Peña consideran que el metadrama, la farsa y la tragicomedia son los géneros de nuestra época (476-477).

Considero necesario tocar otro punto, relativo a los estudios académicos en torno al teatro campesino. Más allá de estas dos obras paradigmáticas, la producción de cada autor es amplia y multifacética. Quedan abiertas muchas ventanas hacia nuevas investigaciones: por mencionar algunas, convendría profundizar en la relación entre el texto dramático, escenificación y soporte cinematográfico, pues las versiones de cine de ambas obras son muy interesantes, sobre todo la de *Zoot Suit*, que triplica la naturaleza metaficcional. Más allá de su obra más conocida, el teatro campesino de Valdez ofrece un campo de estudio bastante rico, que podría, por ejemplo, estudiarse desde el ámbito de la genealogía textual, para analizar la construcción de los textos dramáticos a través de la creación colectiva.

Asimismo, son cuatro las obras de Santander incluidas en su teatro campesino y entre ellas guardan una lógica global, por lo que sería fructífero el análisis de la serie; por otro lado, el deseo expresado por el autor al final de *El extensionista*, de compilar los distintos finales propuestos y escenificados; sería, además de un trabajo documental, una posible fuente para el análisis de la recepción teatral. Curiosamente, la relación entre ambos autores y la realidad fronteriza es una más de sus similitudes, por lo que otro estudio comparado podría ir en dirección al teatro de frontera escrito por cada uno, más que en la realidad campesina.

En fin, es importante la revaloración, desde la academia, de la literatura popular y las expresiones artísticas chicanas. Aún queda mucho

## CONCLUSIONES

por discutir acerca de la faceta política del teatro. Como dije al comienzo, ésta parece haber florecido bastante en nuestro país, por lo que es una constante expresiva. Dicha constancia debe replicarse en la crítica y la investigación, que no pueden perder de vista la discusión sobre los múltiples nexos entre teatralidad y política.

Debe continuar, tanto en el ámbito universitario como en la comunidad artística, la búsqueda de las particularidades del teatro político latinoamericano, superado o no el paradigma brechtiano. En relación a eso, es menester responder qué queda de un teatro político hoy, más allá de la huella marxista. También, si es posible un teatro político que no eche mano de la teatralidad popular: ¿puede ser que haya terminado por dirigirse a los públicos cultos, convertido en una válvula de escape para grupos ya politizados?

El teatro político contemporáneo ¿está atrapado en el distanciamiento y la metateatralidad? ¿Ha dejado de ser teatro, para ser danza, performance, *happening*, convivio o fiesta? Definir el teatro político hoy tendría que hacerse, para empezar, desde las perspectivas de la interdisciplina y la intermedialidad. Ya Rancière ha reconocido la paradoja del teatro político, que al alejarse tanto de sí mismo, termina por anularse (véase II.2).

Después del teatro marxista y social de Brecht, ¿qué queda? Yo diría que le hemos dado la espalda sin saber que seguimos frente a él. Desde mi perspectiva, las posturas actuales en torno al teatro y el arte son inestables: se rechazan el naturalismo y las vanguardias, pero continúan presentes como fantasmas. Se desprecia el teatro comprometido-militante-

panfletario-agitador, pero a la vez se rechazan las prácticas y discursos de opresión y hegemonía. Entonces, ¿qué “compromiso” existe hoy? En la relativización de la posmodernidad (o híper-modernidad) parece que tomar partido dejó de ser legítimo. Yo creo que otra vez urgen manifiestos. Urge remover entre la cloaca de nuestros discursos y rescatar las premisas adecuadas, construir las nuevas. ¿Apareció ya una nueva manera, una nueva dirección? ¿O simplemente nos encontramos en el descenso de la parábola?

## REFERENCIAS

- A study guide for Luis Valdez's "Zoot Suit"*. Estados Unidos: The Gale Group, 1999.
- ALCANTARA MEJÍA, José Ramón. *Textralidad. Textualidad y teatralidad en México*. México: Universidad Iberoamericana, 2010.
- ALEJOS CONTRERAS, Juan Alberto. "El teatro de Bertolt Brecht y su relación con el teatro de revista mexicano". Tesis de licenciatura. Universidad Nacional Autónoma de México, 2016.
- ALFONSECA ARREDONDO, Ofelia. "Un acercamiento a la literatura chicana a través de "Y no se lo tragó la Tierra' de Tomas Rivera". Tesis de licenciatura. UNAM-FFyL, 2002.
- ARANA GRAJALES, Thamer. "El concepto de teatralidad". *Artes, La Revista*, 13, Antioquía: Universidad de Antioquía, 2007: 79-89.
- ARANDA, Julio. "Los sueños inconclusos de Santander, creador de *El extensionista*". *Proceso*. 11 nov. 2001. Web. 5 may. 2019 <<https://www.proceso.com.mx/186600/los-suenos-inconclusos-desantander-creador-de-el-extensionista>>
- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Juan David García Bacca. México: UNAM, 2010.
- BARBER LEMIR, Ricardo Enguix. "Metateatralidad y renovación dramática cervantina. Estudio de los elementos metadramáticos de Pedro de Ur-

- demalas, El rufián dichoso y El retablo de las maravillas”. *Lemir*, 19, España: Universitat de Valencia, 2015: 447-474.
- BARROS, S. “Dos conceptos de lo político y una política”. *Portal: producciones en estudios sociales* 2. Universidad Nacional de Viña María, 2003: 13-30.
- BARTHES, Roland. “Brecht y la crítica”. *Primer acto Cuadernos de Investigación teatral* 86, España: Primer acto, 1976: 46-49.
- BENE, Carmelo Bene. Portada. *La quarta parete 3/4 Teatro sperimentale*. Torino: Stampatori Editore. Nov. 1977: sp.
- BARCIELA, Emilio Pascual. “La anagnórisis como proceso dramático: análisis comparado en *Los siete infantes de Lara*, de Juan de la Cueva, y *El bastardo Mudarra*, de Lope de Vega”. *Cuadernos Investigación Filológica* 42. España: Universidad de la Rioja, 2016: 81-110.
- BENJAMIN, Walter. *Tentativas sobre Brecht*. Trad. Jesús Aguirre. España: Taurus, 1972.
- BIANCHI, Ruggero. “Teatro politico e uso politico del teatro: pubblico e spazi”. *Quarta parete Quaderni di ricerca teatrale. 2 Teatro politico*. Torino: Stampatori Editore. Mar. 1976: 1-42.
- BOAL, Augusto. “Teatro Foro” en *Teatro del Oprimido 2 Ejercicios para actores y no actores*. México: Nueva Imagen, 1980.
- - - . *Técnicas latinoamericanas de teatro popular*. México: Nueva Imagen, 1982.
- BOAL, Julian. “Por una historia política del teatro del oprimido”. *Literatura: teoría, historia, crítica* 16.1. Colombia: Universidad de Colombia, 2014: 41-79.
- BOBES NAVES, María del Carmen. *Semiología de la obra dramática*. España: Arco Libros, 1997.
- - - . “Teatro y Semiología”. *Arbor CLXXVII*. Mar. 2004: 497-508.



## REFERENCIAS

- BOTH, Arnd Adje. "La música prehispánica. Sonidos rituales a lo largo de la historia". *Arqueología Mexicana* 94. México: Raíces, 2008: 30-43.
- BRECHT, Bertolt. *Escritos sobre teatro: Bertolt Brecht*. Ed. Jorge Hacker. Argentina: Nueva Visión, 1976.
- . *Escritos sobre teatro*. Comp. Genoveva Dietrich. España: Alba, 2004.
- . *La política en el teatro*. Trad. Norberto Silvetti Paz. Argentina: Alfa, 1972.
- BRUNS, Roger. *Zoot Suit Riots*. California: Greenwood, 2014.
- CALVO BUEZAS, Tomás. "El poder creciente de los hispanos en los Estados Unidos. Desde el movimiento chicano de los sesenta a las manifestaciones ¡Un día sin inmigrantes!". *Revista del CESLA* 11. 2008: 191-205.
- CANATELLA, Ray. *The YAT Language of New Orleans: The Who That Nation*. Estados Unidos: Bloomington, 2011.
- CÁRDENAS CUEVAS, Manuel Alejandro. "Curso práctico de teatro en la Universidad de Chapingo, para la escenificación de *El extensionista* de Felipe Santander. Informe Académico. UNAM.-FFyL, 2010.
- CAREAGA, Gabriel. *Sociedad y teatro moderno en México*. México: Joaquín Mortiz Contrapuntos, 1994.
- CARNEVALI, Davide: "Introduzione. Orizzoni e prospettive di un teatro critico". TeatroK Juan Mayorga. Unulibri, 2008. Milano.
- "Teatro e società della violenza. Mappa di teatralità iberoamericane"- [Conferencia] Seminario d'ispanistica Orillas. Università degli studi di Padova. Padova, 9 abri. 2019.
- CASTILLO ROCHA, Carmen. "El laboratorio de teatro campesino e indígena y la construcción de la vida buena en Ticopó, Yucatán, México" *Intercom, Rev. Bras. Ciênc. Comun.* 39.2. São Paulo, 2016: 131-144. Web. 2 feb. 2019 <<http://dx.doi.org/10.1590/1809-5844201629>>

- CASTRI, Massimo. *Por un teatro político: Piscator, Brecht, Artaud*. Trad. María Romero. España: Akal, 1978.
- CHESNEY-LAWRENCE, Luis. “Las vanguardias en el teatro latinoamericano desde la mitad de siglo XX” en *Teatro Revista de Estudios Culturales* 23.7. España: Universidad de Alcalá, 2007: 377-409.
- COBB, Christopher H. “El Agit-Prop cultural en la Guerra Civil” en *Studia Historia-Historia Contemporánea* 10-11. España: Universidad de Salamanca, 1993: 237-249.
- COFRÉ, J. O. “Justicia dramática. Una comparación entre estructuras literarias y jurídicas” *Estudios filológicos*, 39 septiembre 2004. 141-153.
- CONTERIS, Hiber. “Evolución del teatro hispánico en los Estados Unidos: desde los Actos de Luis Valdez al teatro de la Esperanza y panorama actual”. *Tendencias críticas en el teatro*. Ed. Osvaldo Pellettieri. Buenos Aires: Galerna, 2001.
- COROIAN, George. “Zoot Suit Riots American History”. *Encyclopedia Britannica*, 2019. Web. 25 ene. 2108. <https://www.britannica.com/event/Zoot-Suit-Riots>
- CRUZ YÁÑEZ, Eva. “Traducción, cultura e identidad chicana”. Tesis de maestría. UNAM, FFyL, 2003.
- CUEVAS ÁLVAREZ, Efrén. “La narratología audiovisual como método de análisis”. *Portal de Comunicación Web*. Universitat Autònoma de Barcelona. 2009: 1-12.
- CUERVO, Yohanna. “Actuando como el adversario; la construcción de la memoria Teatro campesino, en el sur de bolívar, Colombia”. *Aletheia* 1.2. Universidad Nacional de la Plata, 2011: sp.

## REFERENCIAS

- DESUCHÉ, Jacques. *La técnica teatral de Bertolt Brecht*. Barcelona: Oikos-Tau, 1966.
- DÍAZ GÓMEZ, Álvaro. “Una discreta diferenciación entre lo político y lo político y su incidencia sobre la educación en cuanto a la socialización política” en *Reflexión Política* 5.9. Universidad Autónoma de Bucaramanga, 2003: sp. Web. 11 oct.2018 <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=11000904>>
- Diccionario del Español de México (DEM)*. COLMEX. Web. 11 dic. 2018. <<http://dem.colmex.mx>>
- Diccionario de la Real Academia Española (DRAE)*. RAE y ASALE. Web. 30 mar. 2019. <<http://dle.rae.es>>
- Diccionario Panhispánico de dudas*. RAE y ASALE. Web. 30 jun. 2019 <<http://www.rae.es/recursos/diccionarios/dpd>>
- DIÉGUEZ, Ileana. *Escenarios liminales Teatralidades, Performatividades, políticas*. México: Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas, 2014.
- DIMEO ÁLVAREZ, Carlos Fernando. “Teatro político en América Latina, estéticas y metáforas en el teatro político de los 90 (La dramaturgia política de Héctor Levi-Daniel)”. Tesis doctoral. Universidad de Carabobo, Venezuela, 2007.
- DUBATTI, Jorge. *Introducción a los Estudios Teatrales*. México: Libros de Godot, 2011.
- DUNDON, Rian. “Photos: The L.A. Zoot Suit Riots of 1943 were a targeted attack on Mexican and nonwhite youths”. Timeline, Feb 2018. Web. 1 sep. 2018 < <https://timeline.com/zoot-suit-riots-of-1943-were-a-targeted-attack-on-mexican-youths-8e5b34775cff>>

- ECO, Umberto. *Opera aperta*. Milano: Bompiani, 1997.
- ELAM, Harry Justin. *Taking it to the Streets: The Social Protest Theater of Luis Valdez and Amiri Baraka*. Estados Unidos: University of Michigan Press, 2001.
- ELIADE, Mircea. “La estructura de los mitos”. Luis Gil. Trad. *Mito y realidad* 9.28. Ed. Kairós. Barcelona 2006.
- ENCISO, Froylán. “Tin tan, el pachuco pacheco”. 26 abr. 2011. Web. 14 ene. 2019 <[www.vice.com](http://www.vice.com)>
- ESTENSSORO, Fernando. “El concepto de ideología”. *Revista de filosofía* 15, 2006: 97-111.
- El extensionista*. Dir. Juan Fernando Pérez Gavilán. Prod. IMCINE. Perf. Eduardo Palomo, José Carlos Ruiz. IMCINE, México, 1991. DVD.
- “El Extensionista, GDL, 2018”. *Youtube*. 2018. Web. 12 ene. 2019. <<https://youtu.be/3zuZUkW9Ymk>>
- “Felipe Santander”. *Red teatral*. Carlos Tren Producciones. Web. 11 sep. 2017. <<http://www.redteatral.net/actores-felipe-santander-59954>>
- FERNÁNDEZ, Teodosio. “Apuntes para una historia del teatro chileno: los teatros universitarios (1941-1973)”. *Anales de literatura hispanoamericana*. 1976: 331-348. Web. 10 feb. 2019 <<http://revistas.ucm.es/>>
- FLORES SOLÍS, Alejandro. *La animación sociocultural y el teatro popular campesino*. México: UAEM, Facultad de Ciencias Políticas y Administración Pública, 2001.
- FLORES, Arturo C. “Acerca del Teatro Campesino de Luis Valdez”. *Tramoya* 22, Universidad Veracruzana, 1990: 31-41. Web. 24 jul. 2018 <<http://cdigital.uv.mx/handle/123456789/3829>>

## REFERENCIAS

- - -. "1965-1986: El teatro campesino, algunas consideraciones teóricas". *Confluencia* 2.2. University of Northern Colorado, 1987: 116-121.
- FRANCO, Israel y Antonio Escobar, coord. *El Teatro de Ahora: un primer ensayo de teatro político en México*. México: CONACULTA, 2011.
- FREEMAN, Emma. "For a theater of ideas: Felipe Santander and the political performance in Mexico". Tesis doctoral. University of Pittsburgh, 2016.
- FRISCHMANN, Donald H. *El nuevo teatro popular en México*. México: INBA, 1990.
- - -. "Estoy casado con el teatro de las ideas": Entrevista con Felipe Santander". *Spring Latin American Theatre Review* 20.2. 1987: 119-126.
- - -. "Desarrollo y florecimiento del teatro mexicano: siglo XX". *Teatro: Revista de Estudios Culturales* 2. UAH, 1992: 53-59.
- GALLEGO, Julián. "La asamblea, el teatro y el pensamiento de la decisión en la democracia ateniense". *Nova tellus* 34.1. México: Centro de Estudios Clásicos, 2016: 13-54.
- GALVÁN CAMACHO, Dulce Alejandrina. "Teatro campesino de Luis Valdez. Un acercamiento al método actoral". Tesis de licenciatura. UNAM-FFyL, 2013.
- GARCÍA BARRIENTOS, José Luis. "Tiempos del teatro y tiempo en el teatro". *Annexes aux melanges de la casa de Velázquez*. Madrid: 1989:53-65.
- GARCÍA-BERMEJO, Miguel. "Introducciones e introducciones: El contexto europeo del prólogo de Torres Naharro". *Anagnórisis* 15. Revista de investigación teatral, jun 2017: 68-86. Web. 5 feb. 2019  
[http://www.anagnorisis.es/pdfs/n15/MiguelGarcia-BermejoGiner\(68-86\)n15.pdf](http://www.anagnorisis.es/pdfs/n15/MiguelGarcia-BermejoGiner(68-86)n15.pdf)

- - - . “Origen y circunstancia del introito en el primer teatro clásico español”.  
*XXXIX Jornadas de Teatro Clásico de Almagro. El teatro en tiempos de Isabel y Juana (1474-1517)*. Ed. Felipe Pedraza Jiménez. Almagro: Universidad de Castilla-La Mancha, 2017: 121-136.
- GARCÍA LANDA, José. Ángel. *Acción, relato, discurso: estructura de la ficción narrativa*. Salamanca: Universidad de Salamanca. 1998. Web. 23 nov. 2018  
[https://www.researchgate.net/publication/31711878\\_Accion\\_relato\\_discurso\\_estructura\\_de\\_la\\_ficcion\\_narrativa\\_JA\\_Garcia\\_Landa](https://www.researchgate.net/publication/31711878_Accion_relato_discurso_estructura_de_la_ficcion_narrativa_JA_Garcia_Landa)
- GARCÍA, Luis Ignacio. “Brecht y América Latina Modelos de refuncionalización” en *A contra corriente* 9.2. North Carolina State University, 2012: 65-100.
- GEIROLA, Gustavo. *Teatralidad y experiencia política en América Latina (1957-1977)*. Los Ángeles-Buenos Aires: Argus-a, 2018.
- GENETTE, Gerard. *Figuras III*. España: Lumen, 1976.
- GONZÁLEZ DE DÍAZ ARAUJO, Graciela. "Una mirada distanciada de las técnicas actorales de Bertolt Brecht. Supuestos teóricos y verdades prácticas". *Historia del actor II. Del ritual Dionisiaco a Tadeusz Kantor*. Coord. Jorge Dubatti. Buenos Aires: Colihue. 2009: 265-282
- GOUTMAN, Ana. *Hacia una teoría de la tragedia, realidad y ficción en Latinoamérica*. México: UNAM, 1994.
- GROTOWSKY, Jerzy. *Hacia un teatro pobre*. México: Siglo XXI, 2016.
- GUTIÉRREZ FLORES, Fabián. “Aspectos del análisis semiótico teatral” en *Castilla: Estudios de Literatura* 14. Universidad de Valladolid, 1989: 75-92.
- - - . “El espacio y el tiempo teatrales: propuesta de acercamiento semiótico” en *Tropelías* 1. Universidad de Zaragoza, 1990: 135-149.

## REFERENCIAS

- GUTIÉRREZ RUVALCABA, Luis. “La obertura como parte orgánica de la obra”. *Pro ópera*. Mar. 2006: 32-35. Web. 4 ene. 2019 <<http://www.proopera.org.mx/pasadas/marabr7/revista/32-ensaymzo16.pdf>>
- HADAD, María Gisela *et al.* “De las asambleas barriales a las asambleas socio-ambientales: la construcción de nuevas subjetividades políticas. Argentina 2001-2011”. *Astrolabio* 9. Argentina: Universidad Nacional de Córdoba, 2012: 302-332.
- HARNECKER, Marta. *Los conceptos elementales del materialismo histórico*. España: Siglo XXI, 1976.
- HERNÁNDEZ, Guillermo E. *La sátira chicana, un estudio de cultura literaria*. México: Siglo XXI, 1993.
- HEYDEN, Doris. “Tezcatlipoca en el mundo náhuatl”. *Estudios de Cultura Náhuatl* 19. México, UNAM. 1989: 83-93.
- HUERTA, Jorge. “The Legacy of Luis Valdez and El Teatro Campesino. The First Fifty Years / El Legado de Luis Valdez y El Teatro Campesino: Los Primeros Cincuenta Años”. *Howlround theatre commons*. 5 dic. 2015. Web. 28 feb. 2019. <<https://howlround.com/legacy-luis-valdez-and-el-teatro-campesino>>
- “Imágenes revelan el sentido mítico y sagrado de conchas y caracoles prehispánicos”. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia. 5 ago. 2015. Web. Jun. 2018 <<https://www.inah.gob.mx/boletines/530-imagenes-revelan-el-sentido-mitico-y-sagrado-de-conchas-y-caracoles-prehispanicos>>
- IRAZÁBAL, Federico. *El giro político Una introducción al teatro político en el marco de las teorías débiles (debilitadas)*. Argentina: Biblos, 2004.

- IUDIN, Pavel y M. Rosental. *Diccionario de filosofía y sociología marxista*. Montevideo: Pueblos Unidos, 1946. Web. 11 ene. 2019. <[http://www. filosofia.org /urss/img/ 1946dfm.pdf](http://www.filosofia.org/urss/img/1946dfm.pdf)>
- IZQUIERDO DÍAZ, Gerardo. “El caracol como expresión del sonido, la fertilidad y su relación con el agua”. *Tercio Crescente* 11. España: Universidad de Jaén. Ene. 2017: 31-44.
- JAMESON, Fredric. *Brecht y el método*. Buenos Aires: Manantial, 2014.
- JODÁR PEINADO, María Pilar. “Metateatro español: estudio del concepto y de su presencia en cien textos teatrales de los siglos XX y XXI”. Tesis Doctoral. Universidad de Salamanca, 2015. Web. 22 mar. 2019 <<https://gredos.usal.es /jspui/handle /10366/128346>>
- KATONA, Eszter. “El teatro de la memoria. Cinco dramas contra el olvido”. *Beoiberística* 1.1. Universidad de Belgrado, 2017: 133-146.
- KOWZAN, Tadeusz. *El signo y el teatro*. Trad. M. C. Bobes y Jesús G. Maestro. España: Arco, 1997.
- “El laboratorio de teatro campesino e indígena”. *Latin American Theatre Review* 23.2. Estados Unidos: Kansas University, 1990: 54.
- LAGO, Eduardo. "Estados Unidos Hispanos". *Enciclopedia del español en los Estados Unidos, Madrid: Instituto Cervantes-Santillana* . 2009: 23-26. Web. 17 sep. 2018 <[https://cvc.cervantes.es/LENGUA/anuario/anuario\\_08/pdf/preliminares\\_02.pdf](https://cvc.cervantes.es/LENGUA/anuario/anuario_08/pdf/preliminares_02.pdf)>
- LEFEBVRE, Henri. *El materialismo dialéctico*. El aleph. Web. 2 jul. 2018. <[https://www.infoamerica.org/documentos\\_pdf/el\\_materialismo\\_dialectico.pdf](https://www.infoamerica.org/documentos_pdf/el_materialismo_dialectico.pdf)>
- LORENZO VILA, Ana Rosa y Miguel Martínez López. *Asambleas y reuniones. Metodologías de autoorganización*. Madrid: APES, 2005.



## REFERENCIAS

- LÓPEZ CABRERA Julio César. "El teatro campesino y Mascarones: la búsqueda de una identidad". *Casa del tiempo* 86. Mar. 2006: 36-39. Web. 05 mar. 2019 <[http://www.uam.mx /difusion/casadeltiempo/86\\_mar\\_2006/casa\\_del\\_tiempo\\_num86\\_36\\_39.pdf](http://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/86_mar_2006/casa_del_tiempo_num86_36_39.pdf)>
- LÓPEZ CANO, Rubén. "Los cuerpos de la música Introducción al dossier Música, cuerpo y cognición". *Trans Revista Transcultural de Música*. Barcelona, Dic. 2005: 0.
- LÓPEZ JIMÉNEZ, Manuel Alejandro. "Yo lo aprendí solo... y a mí, mi abuelo me enseñó. Enseñanza y transmisión de la música de tamborileros" *Cuicuilco* 23.66. 2016: sp. Web. 29 dic. 2018. <<https://www.redalyc.org/jatsRepo/351/35145982009/html/index.html>>
- LÓPEZ TOMBE, Carlos Mario. "Brecht de cara a Aristóteles. Distanciamiento versus catarsis". Tesis de licenciatura. Universidad del Valle, Colombia, 2011.
- MACÍAS, Anthony. *Mexican American Mojo. Popular music, dance, and urban culture in Los Angeles, 1935-1968*. Estados Unidos: Duke University Press, 2008.
- MAESTRO, Jesús G. "El espacio interlocutivo como modelo comparatista. Marivaux y Jovellanos". *Castilla Estudios de Literatura* 19, España: Universidad de Valladolid, 1994: 51-71
- MAIORANA, Salvatore. *Lo spazio diviso. Teoria e pratica del teatro politico inglese contemporaneo*. Venezia: Marsilio Editori, 1984.
- MALIANDI, Carla. "Experiencia de lo político en la dramaturgia contemporánea" [Curso]. 4o Encuentro Iberoamericano de Experimentación Dramatúrgica y Creación Escénica Transdrama. UNAM, Ciudad de México. 22-27 oct. 2018

- MARGULIS, Paola Judith. “Actuar la propia vida. Algunas reflexiones sobre el teatro documental”. *Question* 1.15. Argentina: Universidad Nacional de la Plata. 2007: sp.
- MARÍN, Alejandra. “El actor naturalista: sobre los episodios reveladores de François Delsarte”. *Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas* 5. 2010: 9-28.
- MARTÍNEZ, Alegría. “Zoot Suit en español encentra el otro lado de su cerebro”. *Zoot Suit*. México: JUS-CNT, 2010: 19-42, 189-208.
- MAYORGA, Juan. *El dramaturgo historiador*. Madrid: Postmetropolis, 2015. Web. 15 abr. 2019. <http://www.postmetropolis.com/textos/post/pos0002.pdf>
- MCGRATH, Alice Greenfield. “Sleepy Lagoon case: chronology”. Los Angeles: UCLA Library. Web. 31 jul. 2019 <<http://www.library.ucla.edu/libraries/special/scweb/>>
- MEDINA MARINA, José Ángel. “El papel de las asambleas en los nuevos movimientos sociales en España. Democracia, participación, cambio social y necesidades humanas”. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid, 2018.
- MENDOZA GUTIÉRREZ, Alfredo. *Nuestro teatro campesino*. México: SEP, 1964.
- MESALLES, Jordi y Santiago Trancón. “Teatro e ideología”. *El viejo topo* 5. Feb. 1977: 64-66.
- MEYERHOLD, V. E. *Teoría teatral*. España: Fundamentos, 2008.
- MICHEL DEGREVE, Wouter Hans. “El teatro de ahora. El legado de la dramaturgia de Juan Bustillos Oro”. *Sincronía* 1. México: UDG, 2011, sp.
- MONTEMAYOR, Carlos, coord. *Diccionario del náhuatl en el español de México*. México: UNAM, 2007.

## REFERENCIAS

- MONTERO BAEZA, Marcelino. *Diccionario español-náhuatl*. México, CDI, 2016. Web. 10 feb. 2019 <[https://www.gob.mx/cms/uploads/attachment/file/64177/diccionario\\_nahuatl\\_hueyapan\\_comunicadores\\_indigenas\\_v2016.pdf](https://www.gob.mx/cms/uploads/attachment/file/64177/diccionario_nahuatl_hueyapan_comunicadores_indigenas_v2016.pdf)>
- MONTI, Silvia y Paola Bellomi. *Scene di vita. L'impegno civile nel teatro spagnolo contemporaneo*. Verona: Edizioni dell'Orso, 2012.
- MOTOS, Tomás. "El teatro del oprimido de Augusto Boal". Universitat de Valencia, 2017. Web. 18 dic. 2018. [http://www.postgrado.teatroeducacion.com/wpcontent/uploads/2017/01/1Teatro\\_Oprimido\\_Master\\_TA\\_febrero\\_2017.pdf](http://www.postgrado.teatroeducacion.com/wpcontent/uploads/2017/01/1Teatro_Oprimido_Master_TA_febrero_2017.pdf)
- NAVARRETE MAYA, Laura. "Felipe Santander". *Enciclopedia de la literatura en México*. México: Secretaría de Cultura-Fundación para las Letras Mexicanas. Web. 22 de may. 2019. <<http://www.elem.mx/autor/datos/122058>>
- OBREGÓN PAGÁN, Eduardo. *Murder at Sleepy Lagoon Zoot Suit, Race, and Riot in Wartime L.A.* Estados Unidos: ReadHowYouWant.com, 2009.
- OCHOA, Edna. "El pachuco entre Octavio Paz y el trayecto para su reinención en Zoot Suit de Luis Valdez". *Camino Real* 1, 2. 2010: 87-102.
- . "Tú eres mi otro yo. El teatro chicano de Luis Valdez". *Archipiélago Revista Cultural de Nuestra América* 19. UNAM, 2011: 42-45.
- OLARTE MELGUIZO, Marcela. "El incipit como unidad integrativa: coincidencias temáticas y estructurales en los comienzos de los cuentos de Los amantes de Todos los Santos, de Juan Gabriel Vásquez". Colombia: Universidad EAFIT. Web. 14 nov. 2018 <<http://hdl.handle.net/10784/11323>>

- OLEA, M. Á. V. "Destino y determinación en el naturalismo decimonónico". *Estudios Humanísticos. Filología* 33. 2011: 25-43.
- ORTIZ, Rubén. *Escena expandida. Teatralidades del siglo XXI*. México: CITRUI-  
INBA, 2016.
- "Our history". Web. 25 abr. 2019 < <http://elteatrocampesino.com/our-history/>>
- Oxford English Dictionary*. Oxford University. Web. 29 abr 2019. <<https://en.oxforddictionaries.com/english>>.
- PASCUAL BARCIELA, Emilio. "La anagnórisis como proceso dramático: análisis comparado en *Los siete infantes de Lara*, de Juan de la Cueva, y *el bastardo Mudarra*, de Lope de Vega" en *Cuadernos de Investigación Filológica* 42. 2016: 81-110. Web. 20 abr.2019. <<http://dx.doi.org/10.18172/cif.2937>>
- PAVIS, Patrice. *Diccionario de teatro*. Trad. Jaume Melendres. Barcelona: Paidós, 1998.
- PAZ, Octavio. "El pachuco y otros extremos". *El laberinto de la soledad*. México: FCE 1984.
- PEÑA DORIA, Olga Martha y Guillermo Schmidhuber de la Mora. "El teatro hispanoamericano en el umbral de la posmodernidad (1960-1980)". *Revista Iberoamericana* 59.164. 1993: 469-484. Web. 18 mar. 2019 <<https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/viewFile/5168/5326>>
- PERROT, Michelle. *Historia de las alcobas*. Trad. Ernesto Junquera, Madrid: Siruela, 2011.
- PETIT, Anne. "Teatro y sociedad en Cuba. El Grupo Teatro Escambray". *Latin American Theatre Review* 12.1. *Kansas University*, 1978; 71-76

## REFERENCIAS

- PINZÓN MARTÍNEZ, Camilo Hernán y Luis Ernesto Rozo Jiménez. “¿Un distanciamiento de qué? Reflexiones sobre el carácter representacional del teatro”. *Literatura: teoría, historia, crítica* 13.1. Universidad de Colombia, 2011: 37-345.
- PINEDA GARCÍA, Felipe. “El determinismo en la regenta”. *Cauce Revista Internacional de Filología* 2. 1979: 183-200.
- PISCATOR, Erwin. *Teatro, política, sociedad*. Cesar de Vicente Hernando (ed.), Cristina Díez Pampliega (trad.). España: Publicaciones de la Asociación de directores de escena de España, 2013.
- PORQUERAS MAYO, Alberto. “El prólogo en el manierismo español, herencia clásica y reescritura original”. *Estudios sobre Cervantes y la Edad de Oro*, Alcalá: Centro de Estudios Cervantinos, 2003.
- “La puesta en escena 'El extensionista' cumple cuatro mil representaciones”. *El informador*. México: 6 nov. 2010. Web. 28 ago. 2017 <<http://www.informador.com.mx/cultura/2010/247145/6/la-puesta-enescena-el-extensionista-cumple-cuatro-mil-representaciones.htm>>
- RANCIÈRE, Jacques. *El lector emancipado*. Buenos Aires: Manantial, 2010.
- RICHMAN, Nancy. “From Picket lines to Broadway: a look at the works of Luis Valdez”. Earlham college. Web. 12 mar. 2019 <<http://legacy.earlham.edu/~kiddeka/luisvaldez.htm>>
- RODRIGO BURRÓN, Dulcinea. “El origen del teatro épico. Fundamentos para una práctica revolucionaria”. *Scientia Helmántica Revista Internacional de Filosofía* 1. Universidad de Salamanca, 2013: 137-163.
- RODRÍGUEZ SÁNCHEZ, Belén Cristina. “El fenómeno de la teatralidad en los juicios orales chilenos”. Tesis de licenciatura. Universidad de Chile, 2019.

- RUIZ RIVAS, Héctor. “Cantinflas, Patriota de la patria e Insurgente del detalle”. *Ícônes d’Amérique latine* 98. 2010: 149-174. Web. 7 ene. 2019  
<<https://journals.openedition.org/caravelle/1216?lang=en>>
- SALAMANCA GONZÁLEZ, María Grace. “Los teatros de participación y la cuestión de la autonomía”. Ponencia. ITESO. VIII Congreso de Humanidades: Diálogos sobre Cultura, Arte y Sociedad. Universidad Autónoma de Nuevo León. May. 2014.
- SÁNCHEZ VALENCIA, Alejandra. “Zoot Suit (Fiebre latina) La versión de Luis Valdez sobre la participación de tres mujeres en el caso de Sleepy Lagoon y los disturbios angelinos”. *Fuentes Humanísticas* 26.47. Jul-dic 2013: 81-95 *guardia teatral 1965-1975*. Estados Unidos: Universidad de California, 2010.
- SANTANDER, Felipe. *El teatro campesino de Felipe Santander*. México: Crea, 1985.
- SAUERBERG, Lars Ole. *The Legal Thriller from Gardner to Grisham. See you in Court!*. Reino Unido: Palgrave-Macmillan, 2016.
- SEGRE, Cesare. *Las estructuras y el tiempo*. Barcelona: Planeta, 1974.
- SENA, Leticia Paz. “La reescritura como coreografía de la relación entre escritura y escena en Griegos (La Convención Teatro, Córdoba)”. *Investigaciones y debates sobre la teatralidad contemporánea*. Ed. Liliana López. Buenos Aires: Universidad Nacional de las Artes, 2015.
- SILVERMAN, Kaja. *El umbral del mundo visible*. Madrid: Akal, 2009.
- SUÁREZ MUÑOZ, Ángel y Sergio Suárez Ramírez. “Espectáculos parateatrales en Badajoz en el siglo XIX (hasta 1886). *Signa: revista de la Asociación Española de Semiótica* 1. 2002: 257-297. Web. 11 nov. 2018  
<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcvh7f2>

## REFERENCIAS

- TAIBO I, Paco Ignacio. "El extensionista. Crítica". *El teatro campesino de Felipe Santander*. México: Crea, 1985: 19-20.
- TENORIO TRILLO, Martha Lilia "Bless Me, Ultima' en la literatura Chicana". Tesis de licenciatura. UNAM-ENEP Acatlán, 1986.
- TERZ, Abram. "Qué es el realismo socialista". *Convivium* 22. 1966: 73-105.
- TORO, Fernando de. *Brecht en el teatro hispanoamericano*. Argentina: Galerna, 1987.
- - - . "El teatro épico hispanoamericano: estructuras de convergencia". *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 7.1. Asociación Canadiense de Hispanistas, 1982: 113-129.
- - - . *Semiótica del teatro: del texto a la puesta en escena*. México: Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas, 2014.
- TORROELLA, Enrique, trad. "Gramática Náhuatl" por Remi Siméon. *Estudios de Cultura Náhuatl* 3. UNAM, 1962: 137-201. Web. 11 feb. 2019  
<<http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/revistas/nahuatl/pdf/ecn03/034.pdf>>
- TRANCÓN, Santiago. *Teoría del teatro Bases para el análisis de la obra dramática*. España, Fundamentos, 2006.
- UBERSFELD, Anne. *Semiótica teatral*. Trad. Francisco Torres. España: Cátedra, Universidad de Murcia, 1989.
- URBINA ORDUÑA, Leticia. "Teatro chicano: historia de un arte político (1965-1995)". Tesis de maestría. Universidad Nacional Autónoma de México, 2003.
- - - . "Teatro chicano: un secreto que da voces". *Reencuentro* 37. UAM, 2003: 54-63.
- VALDEZ, Luis. *Zoot Suit*. México: JUS-CNT, 2010.

- . *Suit and Other Plays*. Houston: Arte Público Press, 1992.
- . “Self invention”. Smithsonian Latino Center. Web. 27 mar.2019  
<<http://latino.si.edu/>>
- VALENZUELA MARROQUÍN, Manuel Luis. “La subalternidad y violencia política en el teatro peruano. El ingreso del campesino como referente de cambio en los discursos teatrales” *Alteridades* 21.41. UAM 2011: 161-174.
- VARGAS LOZANO, Gabriel. “Ideología y ciencias sociales. Una proposición sobre las relaciones ente ideología y el proceso científico social”. *Revista de la Universidad de México* 5. México: UNAM. Ene. 1980: 25-29.
- VICENTE HERNANDO, César de. “La construcción práctica del Teatro Político”. *Teatro, política, sociedad* de Erwin Piscator. España: Publicaciones de la Asociación de directores de escena de España, 2013.
- VICENTINI, Claudio. *La teoría del teatro político*. Firenze: Sansoni Editore, 1981.
- WEIDELI, Walter. *Bertolt Brecht*. Trad. José Fernández Valencia. México: FCE, 1969.
- ZINO TORRAZZA, Julio. *La estructura social*. Murcia: Universidad Católica San Antonio, 2000.
- Zoot Suit*. Dir. Luis Valdez. Guion. Luis Valdez. Prod. Peter Burrell, Perf. Danny Valdez, Edward James Olmos. Universal Pictures, Estados Unidos, 1981. DVD.
- ZUGASTI, Miguel. “Teatro en el teatro (TeT): cuatro ejemplos de Cervantes, Lope, Tirso y Vélez”. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2014: sp. Web. 30 mar. 2019. <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcc55j1>>