

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO**  
**FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS**  
**COLEGIO DE LITERATURA DRAMATICA Y TEATRO**

teatro campesino de Luis Valdez

Un acercamiento al método actoral

Tesis presentada para obtener el título de  
Licenciada en Literatura Dramática y Teatro

Presentada por

Dulce Alejandrina Galván Camacho

Asesor. Lic. Óscar Martínez Agiss

México D.F. Agosto 2013



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.

## Consideraciones para la investigación.

### Conceptos.

Para abordar esta investigación se debe partir de una serie de conceptos que deberán ser considerados en su desarrollo, a saber; **cultura**, **identidad** y **chicano**, dado que forman parte de la base de la presente tesis.

Comenzando con la definición de **cultura**, se tomará como referencia la definición que da Bolívar Echeverría en su compilación de textos, *Definición de la cultura*. En estos textos Echeverría menciona que “la cultura es el momento autocrítico de la reproducción en una circunstancia histórica determinada” (23).

Para Echeverría “la cultura es el momento dialéctico del cultivo de la identidad de un pueblo”. Siendo esto la definición que se acuña en el presente trabajo “es propicio hablar de las artes como la ruptura estética con la vida social, son aquellas que buscan crear un simulacro de la plenitud del ser humano en su mundo” (165). Así y bajo estos lineamientos se debe entender que cuando en el presente texto se hable de cultura se habla desde esta definición.

De la misma manera el término **identidad** es recurrente en el texto, así al acercarse será prudente tomar en cuenta la definición que Peter Wade al ser citado por Margarita Serge y sus colaboradores en su libro *Palabras para desarmar*, explica que “esta se establece a partir de la diferencia o contraste con otra cosa” (128).

Se debe considerar de la misma manera que “la identidad es procesual, una construcción histórica que va transformándose, enmarcada en realidades sociales con una dimensión discursiva, lo cual no sólo establece condiciones de posibilidad de percepción y

pensamiento, sino además experiencias y relaciones”, como lo mencionan Gabriela Llanos, Ignacio Grueso y Mariángeles Rodríguez (65).

Un último concepto por considerar en este trabajo es la palabra **chicano**, que “sirve para denominar a personas nacidas en Estados Unidos pero de padres o abuelos mexicanos”, como lo definen Tomás Serrano y Yesenia García en el libro *Alma de migrante* (73).

Sobre lo mismo mencionan Maciel y colaboradores en *Aztlán, historia contemporánea del pueblo chicano*, que este último “es un término utilizado principalmente en la región de California por jóvenes para denominar a los México-americanos, o inmigrantes llegados a los Estados Unidos o descendientes de los mismos” (154).

En el mismo texto los autores refieren que “el chicano es aquel que ha encontrado en su entender de la cultura mexicana como sobrevivir pero al mismo tiempo se adapta a aquella cultura propia de la región geográfica donde se sitúa”, los Estados Unidos (Maciel, 155).

El denominar a un individuo chicano es entonces “la manera de identificar al miembro de la comunidad chicana o del movimiento llamado chicanismo, que buscaba poner énfasis en los temas de dignidad, autoestima, orgullo, singularidad y un sentimiento de renacimiento de la cultura mexicana”, como lo refieren Maciel y colaboradores (156).

## **Introducción.**

### **Teatro Campesino. Contexto.**

El teatro es el arte de la representación, se puede considerar como una de las artes más ligadas al entorno en el que se desarrolla, un quehacer efímero que depende de su contexto. El teatro se ha utilizado a lo largo de la historia como recurso, ya sea político, didáctico, religioso o de entretenimiento y ha sido defendido por cada uno de sus exponentes desde su contexto de creación.

El arte busca la sensibilización, el conmover el espíritu a tal punto que el espectador sea capaz de ampliar su visión del mundo y percepción de su entorno.

Dentro de toda esta gama de expresiones en el teatro existe además más en específico aquel que busca concientizar como fin primero, generar una crítica hacia lo que enmarca aquellas situaciones en que se desarrolla, ya sea de manera didáctica o transgresora, cómica o de denuncia etc., la representación busca crear un vínculo entre el que ve y lo que se ve (ver Copfermann, 245).

El teatro tiene un sinfín de representaciones, tantas como personas que lo realizan, pero existe una manera en particular de hacer teatro la cual desea ocuparse y aprovecharse de la capacidad de este arte de adaptarse a cualquier circunstancia. El teatro posee la cualidad de llevar una satisfacción, por mínima que sea al más recóndito de los lugares, es un hecho que permite sensibilizar y generar empatía con el entorno. Éste fue el planteamiento del Grupo de Teatro Campesino de Luis Valdez, mostrar la vida para buscar mejorarla.

## ¿Por qué surge?

El teatro campesino es ante todo un medio que tiene la capacidad de impulsar a una comunidad (marginada en la mayoría de los casos), a comunicar ideas y vivencias que experimentan en su contexto. El teatro campesino es una alternativa de diversión que desarrolla la creatividad, genera confianza en las comunidades y conlleva a la reflexión, de este modo orienta respecto a los problemas que vive la comunidad, fomenta la organización y ante todo procura que el participante exprese con su propia voz sus problemas.

Hablar de teatro campesino es hablar de un teatro con limitaciones en el aspecto económico y de difusión, esto quizá dado a la técnica misma que emplea para llevar las obras a escena. Aunado a que persigue la cercanía ya que busca dentro de cada comunidad algo propio, que hable de identidad y que aproveche lo efímero de este arte para preservar por medio del recuerdo lo que se es y se tiene como comunidad.

La idea de hacer Teatro Campesino de campesinos y para campesinos, es una referencia, (que bien puede trasladarse, con las debidas acepciones a obreros, niños de la calle, madres solteras, etc...), esta no parte solamente de la búsqueda de identidad, sino de la necesidad de saber de dónde se viene y sobre todo encontrar la manera de entender el mundo como se vive y qué se puede hacer para que sea mejor.

Las situaciones en las que se realiza este tipo de teatro varían, desde comunidades rurales abandonadas como respuesta a los crecimientos poblacionales desmedidos, hasta los grupos marginados dentro de las grandes urbes. Es justo esto lo que definió

los fundamentos del método actoral del Grupo de Teatro Campesino de Luis Valdez, así como otros casos de grupos de teatro campesino que no son objeto de la presente investigación.

### **¿De dónde surge el teatro campesino?**

El teatro campesino es una manera de hacer teatro con diversos recursos escénicos heredados directa o indirectamente de la *commedia dell'arte*, los corrales españoles y las carpas en México; esta última influencia particular en el trabajo de Valdez por medio de Cantinflas y la realidad de la carpa mexicana como lo refiere Armando Partida (ver 1 – 2).

Los recursos escénicos del teatro campesino son diversos y tienen la finalidad de acercarlo al público por medio de la farsa, la comedia, los cuentos, las leyendas, etc., como bien lo dice Alfredo Mendoza en el texto *Nuestro teatro campesino*, se plantea un arte sencillo para aquel que lo ve, pero no simple (ver 12).

Arturo Flores muestra que este teatro tiene una mezcla de características heredadas, cualidades que son compartidas por la mayoría de los grupos que han entrado a este terreno de la representación teatral o así lo han considerado. Las características que el autor menciona y se retoman dentro de esta investigación son: la creación colectiva, el trabajo fuera de las grandes ciudades o de las elites privilegiadas y llevar teatro a los rincones más alejados (Flores, *Teatro campesino*, 31).

Del mismo modo, el teatro campesino en la mayoría de sus expresiones busca poner en claro las problemáticas que se viven dentro de una comunidad, justo como la idea que plantea el trabajo de Brecht dentro del teatro directo, herencia definitiva de Piscator, la cual en su momento se abordará.

En una entrevista respecto al trabajo de Brecht, Peter Stein declara que en un trabajo de teatro directo uno de los participantes le dijo: “Sus vidas les son tan familiares que se vuelven incomprensibles para ellos” (36), esta es justamente la primicia del teatro campesino en casi cualquier lugar que se haya hecho, evidenciar las situaciones para analizarlas.

Este proceso que vive el Grupo de Teatro Campesino de Luis Valdez marcará la pauta necesaria para que los actores que se formen en este contexto posean del mismo modo las herencias pero sobre todo la ideología que determinara la manera de encaminar su proceso actoral, ya que habrán de conjuntar la postura que abrazan y el discurso estético que el contexto requiere.

Si bien en la historia del teatro se pueden apreciar un sinnúmero de expresiones que se pueden nombrar como teatro campesino, en realidad existe una diferencia de contextos que aleja estas creaciones en cuanto a objetivos y maneras de realizarse.

Durante esta investigación se persigue un acercamiento a las bases de los procesos actorales desarrollados por el grupo de teatro campesino de Luis Valdez dentro de la comunidad chicana al sur de California, en los que consideramos los años de formación de 1965 a 1980.

El objetivo es analizar de qué forma el contexto político-social-histórico afectó a los actores en sus procesos de formación, a partir de las bases ideológicas que se plantean como antecedentes de éste grupo.

## Capítulo 1

### La realidad chicana.

#### Antecedentes históricos.

El desarrollo que vive la sociedad chicana en la década de los años 60, debe ser analizado para comprender la manera en la cual evoluciona esta lucha social y poder vislumbrar paralelamente el proceso del Grupo de Teatro Campesino de Luis Valdez por sus alcances.

Al igual que los cambios que experimenta el Grupo de Teatro Campesino de Luis Valdez en los 15 años que se consideran de formación, la comunidad chicana vive un proceso de creación de identidad y cultura, ambos planteamientos consolidaron las bases del grupo. En este trabajo se estudian como base para poder tener un acercamiento al método actoral que se desarrolló en ese contexto.

La realidad vivida por los chicanos en estos años es un cúmulo de injusticias hacia la comunidad, las cuales se verán expresadas en una serie de movilizaciones y protestas desde antes de la huelga en Delano de 1965, episodio que desencadena el movimiento chicano del siglo XX con mayor fuerza, como lo mencionan David Maciel y colaboradores en la compilación *Aztlán, historia contemporánea del pueblo chicano*. A raíz de este evento las movilizaciones serán no sólo más constantes sino de mayor impacto (ver 175).

Los México-americanos ya sea de nacimiento o de herencia conocidos hoy en día como chicanos, son una población minoritaria radicada en el territorio correspondiente a lo que ahora es el sur de los Estados Unidos, que se unió formalmente a este país desde

1848. Estas tierras eran pertenecientes a México antes de la cesión de territorio otorgada por el presidente mexicano Santa Anna después del conflicto bélico entre México y Estados Unidos en los años que comprenden de 1846 a 1848.

Las poblaciones que quedaron rezagadas en este conflicto habían habitado en el territorio del sur de los Estados Unidos desde 1598, este fue un movimiento poblacional y de migración propiciado por la colonización del norte durante el periodo de la Nueva España. El proceso no se dio a manera tajante, sino que se conformó debido a distintas empresas; pequeñas pero constantes que fueron poblando esa zona del entonces territorio mexicano.

A mediados de 1600, diferentes misiones franciscanas se asentaron en este lugar con permiso de varios virreyes españoles; la adquisición de tierras y asentamientos fueron minimizados en importancia, por las situaciones de conflicto que vivía México. La situación de desinterés generó un descuido de parte de las autoridades mexicanas en cuanto a la regulación de asentamientos de extranjeros en estas tierras.

El historiador Fernando Alvarado menciona en su libro *Crónica mexicayotl*, que “otro de los factores a considerar dentro del poblamiento de los territorios del norte de México es la llamada “fiebre del oro”, surgida con el descubrimiento de yacimientos de oro poco antes de concluir la guerra entre México y Estados Unidos. La “fiebre del oro” ocasionó una gran llegada de extranjeros llamados “argonautas”, entre ellos miles de sonorenses, que por la cercanía llegaron al territorio y asumieron estas tierras como propiedad de la misma nación” (15).

Cuando Santa Anna firmó el tratado Guadalupe Hidalgo en 1848, la República Mexicana perdió alrededor de 2, 378,539 km<sup>2</sup>; y un aproximado de 100,000 mexicanos se convirtieron en extranjeros dentro del territorio que habían ocupado cerca de tres siglos antes. En 1853 se señala definitivamente la transición al dominio político de los Estados Unidos (ver Nostrand, 150).

En 1853, el gobierno estadounidense plantea como parte de los convenios acordados en la segunda revisión del tratado Guadalupe Hidalgo, que todos los habitantes de esta zona pudieran decidir entre convertirse en México-americanos, mudarse al sur de la nueva frontera o aceptar únicamente la ciudadanía de los Estados Unidos. La mayoría optó por ser estadounidenses.

El historiador Richard Nostrand asegura que “la región oriental de Nuevo México fue una de las que tenía las mayores concentraciones de México- americanos desde los censos llevados a cabo en 1850” (162). A pesar de que no se tenían demasiados datos contabilizados, existen pruebas, según el historiador estadounidense, que la parte de California tenía una población de cerca del 60% de ciudadanos declarados México-americanos dentro de los convenios políticos pactados por Santa Anna en la pérdida del territorio.

Estos antecedentes son necesarios para enmarcar el contexto del Grupo de Teatro Campesino de Luis Valdez en lo referente a la situación histórico -geográfica de esta comunidad ya que va a ser uno de los ejes de formación de identidad a los que apelara Luis Valdez para la preparación de sus actores.

En este punto se marca desde el punto de vista de esta tesis, el surgimiento de la población chicana, ya que fue el parte aguas para

consolidarse en medio de una crisis no sólo geográfica sino histórica y de reconocimiento, de tal modo esto generó una necesidad y un deseo de retornar a su tierra, México.

Desde la visión de la comunidad chicana esa tierra es la que habitan pero que no poseen, simboliza la pertenencia que la cultura dominante les arrebató, comenzando con sus derechos civiles y llegando hasta la co-existencia en el espacio perdido. En este entender de la comunidad chicana se les negó la oportunidad de redimirse como mexicanos y aún más como estadounidenses.

Desde una visión más crítica Matt S. Meier y Feliciano Rivera exponen la situación cotidiana que experimentan ambos grupos tanto chicanos como estadounidenses al ser colocados en el mismo espacio aclarando que la problemática era bidireccional ya que; ni el anglo (estadounidense) ni el mexicano estaban preparados ni deseosos de entender y respetar la herencia y cultura del otro (ver 28).

Ambos autores manejan la posición social de los estadounidenses como “>>agresivos y hambrientos de tierras>>”, sin la capacidad como sociedad de apreciar el singular estilo de vida mexicano. Esto provocó que se viera al mexicano como vago, falso, extraño e incapaz de asimilación” (30).

En este contexto las familias asentadas en el territorio se ven envueltas en una serie de conflictos no sólo con la idea de los invasores y el exilio en su propia tierra, sino con la necesidad del arraigo a una cultura que era la suya que ahora sufre cambios para adaptarse a este nuevo ambiente. Un ambiente no sólo hostil sino beneficiado por las circunstancias, circunstancias dentro de las

cuales la labor creativa del Grupo de Teatro Campesino va a desarrollarse.

Bajo estas condiciones la sociedad chicana se va adaptando, sin embargo, se plantea diversas inquietudes propias a su cultura o aquella de la que se consideran parte (mexicana), aunque les sea un tanto lejana. En este entorno surge también la necesidad de reconocerse y a la par ser reconocidos como parte de un sistema político en el cual habitan, y para el cual son infinitamente necesarios, pero este sistema no los está tomando en cuenta, sino que al contrario los segrega y discrimina.

Esta “nueva” cultura (la chicana) fue nombrada y determinada por el lenguaje, éste posee elementos tanto angloamericanos como mexicanos pero sin encontrar una afinidad con ninguna, se les clasifica como híbridos y sin lugar de pertenencia, de aquí surge la fuerza de la palabra chicana en expresiones tales como el teatro, la poesía, la música la literatura etcétera, así lo mencionan Maciel y colaboradores en *Aztlán, historia contemporánea del pueblo chicano* (ver 137).

De la misma manera ellos mencionan que “el México–americano y chicano, son términos utilizados principalmente en la región de California, el primero de ellos por la población en general y el segundo más bien como parte del lenguaje de los jóvenes, los cuales se convirtieron en los militantes más activos, durante los periodos de movilización, con todo tipo de expresiones artísticas” (Maciel, 145).

Esta cultura considerada ajena y diferente debido a prejuicios desde la visión de la cultura dominante (los estadounidenses) como peligrosa, en ocasiones desvirtúa cada uno de los aspectos que se

puedan desarrollar dentro de la comunidad, desconociéndolos como parte de la sociedad y reconociendo su lejanía del origen mexicano.

La comunidad chicana desarrolla una serie de movilizaciones en esta búsqueda de identidad y reconocimiento como parte de una sociedad. Esta tarea comienza a volverse compleja debido a que ser chicano engloba a todo aquel de sangre mexicana, aún a aquellos que nunca han tenido un acercamiento a la cultura más allá de las historias conservadas por tradición oral. En este caso la coincidencia radica en la búsqueda de una vida mejor en la tierra que los chicanos consideran suya, Aztlán.

## **Aztlán**

### **Las raíces, la tierra prometida**

La mínima identificación o concordancia con México que pueda encontrar la comunidad chicana permite que surja el deseo de conocer más de la cultura mexicana. Lo cual, la lleva al intento de empatía y encuentro con el otro; el hermano mexicano. La identificación es el lugar de origen incluso antes de la gran Tenochtitlán, Aztlán.

Como lo refieren Matt S. Meier y Feliciano Rivera; “Aztlán se convierte así en el estandarte de la cultura chicana. No sólo porque en su cosmovisión es la tierra prometida, sino por la relación e identificación inmediata así como poderosa, con la cultura mexicana”, la utopía (83).

Según los datos de estos investigadores la cosmovisión chicana busca legitimar su raíz mexicana. El recurso que utilizan para hacerlo es adoptando la creencia de que Aztlán fue una tierra

prometida localizada al norte de México y fue de ahí de donde surgieron los después fundadores de la gran ciudad Tenochtitlán (ver Matt, 244).

En realidad existe una discusión más allá de esto respecto a Aztlán, por Meier y Feliciano denominada <<la región que queda al norte>> (86). Para algunos autores es un mito, para otros una región que existió realmente y se puede dar prueba de ello como un lugar bien determinado, como lo dice el cronista Diego Durán en La Historia de las Indias de Nueva España.

Durán menciona en el texto la existencia de “unas cuevas en la región denominada Teoculuacán, que por otro nombre se llama Aztlán, tierra de cual se tenían noticias casi hacia la parte del Norte, lo considerado tierra firme de la Florida” (8). El texto plantea una contradicción geográfica con la acuñada por la comunidad chicana.

Las crónicas de Fernando Alvarado, por ejemplo, denominan a Aztlán como el lugar de origen de los aztecas, aquellos que tiempo después fundaron la ciudad de Tenochtitlán, partiendo de lo que hoy en día se denomina Nuevo México, apoyando esto la versión chicana respecto a Aztlán. Según el planteamiento chicano, Aztlán es considerado un territorio del lado este del actual territorio de Estados Unidos (ver 15).

Estas teorías constantemente confrontan la idea de la localización de Aztlán. El planteamiento de éste como lugar mágico y paradisiaco es una respuesta de la comunidad chicana, generada a partir de la necesidad de retornar a estos orígenes que consideran lejanos. Esto permite hallar coincidencias en el lugar que cree el vínculo anhelado con el origen, por lo menos en lo que al espacio se refiere.

Los chicanos en el texto *El grito del norte* se consideran habitantes y civilizadores de la tierra norteña de Aztlán, de donde provienen sus abuelos, por lo cual buscan regresar a sus raíces y consagrar la determinación del pueblo del sol, declaran entonces que el grito de la sangre es su fuerza, responsabilidad y destino inevitable.

En esta declaración afirman que “Aztlán les pertenece ya que ellos siembran la semilla, riegan los campos y levantan la cosecha, y no al extranjero europeo” (Martínez, 5).

Este planteamiento forma parte del pensamiento central de la comunidad chicana. Puede considerarse violento y contradictorio dado que está desconociendo cualquier injerencia respecto al mestizaje que consolida la cultura mexicana, en la cual, basan los principios del movimiento.

De la misma manera es puesto en duda el planteamiento del movimiento al exigir igualdad y tolerancia, dado que albergan el mismo desconocimiento contra el cual luchan, razón que originó los conflictos. Así, el planteamiento chicano tiene diversos puntos en su contra desde la esencia pero aún se aferra a su entender el mundo.

En este contexto de búsqueda de identidad, se genera en la comunidad chicana un sin número de expresiones artísticas, dentro de ellas el hecho teatral. Todas estas expresiones están deseosas de decir lo que es ser chicano, las realidades, los problemas y la vida cotidiana de esta comunidad, la cual se va conformando al paso de los años como diversa.

Académicamente se podría enfrentar un conflicto respecto a la validación de la creación en este entorno, como en otra latitud lo relaciona José Carlos Mariátegui ya que menciona que algo

producido fuera de cierta determinación social no es reconocido como propio sino como un hecho aislado (ver 203).

En este sentido existen infinidad de polémicas respecto a si lo chicano podría catalogarse, haciendo una contra posición con lo dicho por Mariátegui en un sentido nacionalista como creaciones surgidas debido al entorno.

Esto se presenta en contra de la postura de catalogarlo en una subcultura relegada, respaldando uno de los argumentos de la visión hegemónica respecto a que no existe una nación chicana, realidad mencionada por Octavio Paz (ver 23).

Respecto a lo anterior, si se toman en cuenta los textos de Gramsci, sobre la idea de que “la existencia de una cultura nacional (en este caso la chicana) parte de la identificación de aquel que la produce con los valores del pueblo y no con los de la burguesía dominante” (los anglos) (170).

Se debe partir de la aceptación de una cultura consolidada, de esta manera acceder a las creaciones generadas por los chicanos validando la cultura milenaria que los respalda (pero tener en cuenta que ellos desconocen la herencia europea), haciendo de esta una cultura con una identidad e historia selectiva, un reconocimiento de nación cultural definida y concreta.

Pese a cualquier denominación académica, la sociedad chicana va generando así, bajo la premisa de procedencia de Aztlán, diferentes maneras de expresión que deben ser aceptadas como propias de su cultura por medio de las cuales persiguen el reconocimiento y la identidad.

Lo anterior se crea dentro de un nuevo entorno, “surgido de una dualidad que poco a poco deviene en un proceso de adaptación”, así lo menciona Arturo Flores (28). Aztlán, se perfila entonces como un símbolo, como una fundación que tiene características históricas. En esta especie de rescate histórico – mítico sirve de puente entre la realidad actual y un pasado remoto, toda vez que funciona como punto de identidad cultural al ahora habitante del suroeste.

El desarraigo respecto a un espacio físico que sufre el pueblo chicano y la búsqueda incesante por formar parte de esta cultura partiendo de conocerse a sí mismo está contenido en la idea de Aztlán. El defender su cultura, su lengua, su visión del mundo, así como la promoción de una sociedad más abierta da sus frutos en la década de los sesentas. Sus múltiples orígenes y la injerencia de factores ajenos a la comunidad proporcionan puntos a tratar por los actores del Grupo de Teatro Campesino de Luis Valdez. Utilizan de esta manera, como punto de apoyo y referencia las necesidades sociales que existen dentro de la comunidad.

### **El contexto artístico en los años 60 y 70**

Los 60 produjeron un estallido, los artistas fascinados con los nuevos medios, empezaron a investigar todo en cuanto la tecnología ponía a su disposición. Video, fotografía y nuevos ámbitos de circulación ampliaron el repertorio que tenían a la mano.

Esto produjo una fractura entre las formas tradicionales de producción y modificaron la recepción, fundiendo la una y la otra en la acción, así lo menciona Rodrigo Alonso (1).

En el campo de las artes surge en el creador una necesidad de tomar postura ante lo que acontece, no sólo en su comunidad y sobretodo en el entorno en el cual necesita ser incluido. El sentimiento de “estar tan en medio de México, en medio de los Estados Unidos” (Valenzuela, 2007), genera en la comunidad chicana la necesidad de crear y expresar desde este lugar.

Fue aquí el punto de caos e inflexión donde los generadores de arte, incluyendo desde luego al Grupo de Teatro Campesino de Luis Valdez, consolidan el punto fuerte de las expresiones artísticas que se irán desarrollando.

Los sesentas fueron una década difícil en el mundo, una década de movimientos sociales e impactantes movilizaciones, de líderes sociales y de despertares juveniles. Diferentes movimientos alrededor del mundo se hicieron notar y estallaron en los últimos años de esta década, como el 68, año emblemático para muchos países, realidad de la cual la comunidad chicana no se abstrae, por el contrario, se incluye.

Existió en este entorno un factor determinante para la comunidad chicana probablemente mucho más cercano y palpable. La nueva ola capitalista durante la post guerra que posicionó a los Estados Unidos como potencia económica generó aún más desinterés hacia las comunidades marginadas, la chicana entre ellas.

César Chávez lo menciona lo anterior como detonante en un texto que tituló *Relato de un organizador*, era momento de que el país progresara y en el nuevo sistema no estaban contempladas las minorías (ver 149).

Todo lo anterior provocó un malestar general en las sociedades minoritarias de los Estados Unidos y les dio así los motivos

suficientes para comenzar una serie de reacciones en contra de las políticas gubernamentales.

Esto sumado a la decisión del gobierno estadounidense de entrar en la guerra de guerrillas de Vietnam, la cual afectó de manera fuerte a la sociedad y presionó a las minorías a unirse a las campañas militares debido a que había que luchar para ser parte del país.

Los datos que proporciona Malaquías Montoya con base a estadísticas gubernamentales nos muestra que en esa guerra el 20 % de los soldados caídos en batalla eran latinos, siendo que en total la comunidad ocupaba el 5% de la población del país en ese momento (ver 314).

La situación de la comunidad chicana fue apoyada por los movimientos de contracultura no sólo dentro de los Estados Unidos, sino del mundo, tomando una fuerza particular que los habrá de impulsar a diferentes movilizaciones, pero sobre todo a la organización de estas minorías que estaban siendo hostigadas por el régimen que se estaba instaurando.

Existen en estos años diferentes líderes que propagan la lucha chicana a todo el sur de los Estados Unidos; como lo enumera Philip Ortego en su ensayo *El renacimiento chicano*; César Chávez en California, José Ángel Gutiérrez en Texas, Rodolfo “Corky” González en Colorado y Reies López Tijerina en Nuevo México. Los líderes dan pie a una unión de chicanos, fuera de lo establecido por el sistema, generando conciencia y organización civil (ver 5).

Como antecedente inmediato se debe considerar que diez años antes en 1950, César Chávez trabajó en San José California, en la lucha por los derechos civiles de los chicanos, como parte del Community Service Organization (CSO), rápidamente llegó a ser jefe

de organizadores y difundir los derechos chicanos en el sur de los Estados Unidos.

En 1962, renuncia a la CSO debido a que considera, se estaban perdiendo los objetivos de la causa. Viajó a Delano y comenzó a tratar de organizar al Valle (comunidad chicana) por su cuenta. Comenzó labor repartiendo fichas de inscripción de la nueva asociación aún en formación, entre los trabajadores y explicando los derechos que debían tener así como las injusticias de las cuales estaban siendo víctimas.

En septiembre de ese año, según datos compilados por David Maciel y colaboradores, se celebró en Fresno el primer gran mitin de trabajadores agrícolas, donde se decide formar a partir de ese momento la National Farm Workers Association, la cual se consolidó gracias a cuotas fijas de 42 dólares por miembro al año para generar recursos propios de la asociación, ya que se había decidido no recibir ayuda externa (ver 62).

Pasaron aproximadamente dos años para que el movimiento cristalizara, César Chávez comenzó junto con su esposa a administrar la asociación y en mayo de 1965 estalló la primera huelga en las rosaledas de McFarland, un lugar en el valle de San Joaquín.

La segunda huelga de la asociación, se realizó en los viñedos del rancho San Martín, ésta fue la última antes de la gran huelga de Delano, en California. Se consiguieron mejoras en los salarios y el trato de los agricultores, esto incitó a todos los asociados a expandirse a otras plantaciones en pro de la causa.

En 1965 estalla la huelga en Delano, la más grande de todas y la que dará fuerza al movimiento chicano. Aquí es donde surge el

movimiento de Luis Valdez, quien en ese momento es un hombre de 25 años, que ha terminado sus estudios en letras inglesas y radica en Delano, uno de diez hijos de inmigrantes mexicanos, que viven nómadamente debido a que persiguen las cosechas para poder subsistir.

Valdez plantea a Chávez reforzar el movimiento con teatro, conociendo él desde muy niño el impacto que puede generar y la facilidad de transmitir cuestiones complejas, como las que deseaba expresar y esa era la mejor oportunidad.

Cuando Chávez el líder del nuevo movimiento chicano llega a Delano, Valdez decide unirse a su causa y tras seguirlo por algún tiempo decide plantearle la posibilidad de hacer teatro en esas condiciones. Chávez evidentemente considera la propuesta como una locura y algo muy alejado de sus posibilidades, pero después de tomarlas en cuenta.

Valdez cuenta que le respondió: - “Qué oportunidad más chingona (para hacer teatro)” (30). Es en ese momento en el cual Valdez comprende el espíritu del movimiento y se une a los voluntarios de César Chávez. Él confiesa tiempo después que sin saberlo, se había lanzado a su vida como dramaturgo.

Se debe entender que los migrantes, en el caso a tratar los chicanos, transmiten crean y recrean cultura, la migración chicana va creando una nueva cultura, ellos son portadores de ideas, sueños, ideales, experiencias, mitos todo ello defendido ante la presión de la cultura dominante. Esta situación da como resultado que estos migrantes no tengan una sola propiedad o una sola identidad sino muchas.

Es así y bajo esta idea como Valdez se adentra en la exploración de esta manera de atacar un problema que lo afectaba tanto desde sus raíces y comienza a generar teatro para dejar en evidencia las cosas que los chicanos ya sabían, pero no alcanzaban a comprender del todo. A partir de esto comienza el movimiento del teatro campesino de Luis Valdez.

## **Luis Valdez.**

### **Vida antes del Teatro Campesino.**

Luis Valdez nace el 26 de junio de 1940, en un valle de California en el seno de una familia humilde de agricultores migrantes mexicanos; siendo uno de diez hermanos. En 1946 debido al constante cambio de residencia por los empleos temporales de sus padres, llega a un pueblo llamado Corcoran, donde él mismo dibuja desde una visión febril el comienzo de sus estudios, los cuales culminarán en una licenciatura en letras inglesas.

Cuenta Valdez en una entrevista concedida a Cristóbal Peláez que era el comienzo de noviembre del 46 cuando la madre de Valdez, preocupada porque sus hijos pasarán todo el tiempo de los jornales sin supervisión, decide enviarlos a estudiar (2010).

Fue en este punto en el cual, al emprender esta etapa de su vida, poco a poco se va propiciando de manera peculiar el surgimiento de la necesidad de hacer teatro, siendo un recurso en la escuela para amenizar los festejos de fin de cursos. No sólo por lo que significaba para un niño aprender a hacer teatro o la emoción que esto generaba, sino por el deseo de pertenecer; la búsqueda. Pero a pesar este

reciente descubrimiento, Valdez se ve orillado por las circunstancias a abandonar su recién encontrada pasión.

La situación familiar, al igual que la de millones de migrantes, muestra la imposibilidad de asentarse, esto lo hace alejarse de una escuela “rasquachi”, como él mismo la llama. Entonces a la edad de seis años, Valdez reconoce el sentimiento de pérdida y vacío. La curiosidad encaminada por la imposibilidad de concluir algo y hacerlo suyo; crear un vínculo (ver Valdez, *Deconstruyendo*, 26).

Fue entonces el comienzo de la búsqueda de lo perdido, aquello que la situación le arrebató sin preguntar y lo frustró. El alejarlo fue lo que acercó a Valdez a diferentes maneras de teatro y es la razón por la que buscar la teatralidad de cada una de las cosas se vuelve su labor. Parte desde los juegos con primos que después de algún tiempo terminaron quejándose de “jugar al teatro”, como el mismo Valdez lo relata, hasta títeres, ventrílocuos y pequeñas obras para los campesinos con los que trabajaba su familia.

En esta misma entrevista Valdez evidencia el gusto por hacer entender a los trabajadores, hablar de las cosas de sus vidas, de lo que estaban pasando. Comenzó a crecer en él, el sentido de que tal vez se podía hacer teatro, en puro juego según sus palabras pero realmente se convirtió en algo real (Peláez, 2010).

Después de este primer acercamiento y con el constante enfrentamiento de Valdez a la vida nómada, los cambios, los abandonos y las renunciadas a aquello que compartía, se generó un sentimiento de estar siempre incompleto, el constante duelo. Al fin, después de tanto trashumar, Valdez concluye la educación media y consigue una beca para estudiar, en *The San José State University*, la licenciatura en “Inglés y Drama”; de la cual se graduó en 1964.

Poco después de salir de la Universidad, ingresa a la *San Francisco Mime Troupe*, donde desarrolla diferentes puestas en escena gratuitas con modelos fársicos y con gran influencia de la *Commedia dell'arte*, que se presentaban en plazas públicas y parques; tratando temas políticos y sociales.

Este acercamiento a un tipo de teatro callejero, cercano a la gente y de crítica social, va a enmarcar el pensamiento que siguió Valdez a lo largo del periodo que se analiza en este texto, ya que gracias a este desarrollo se puede acercar a otras realidades como la cubana; una que marcó el proceder de Valdez a lo largo de su proceso de formación, y le permite conocer la capacidad de la farsa para impactar, transgredir y permanecer en el público que la ve, recurso que después habrá de utilizar para el Teatro Campesino.

La experiencia en la *Mime Troupe* y el desarrollo de sus estudios universitarios permiten a Valdez viajar a Cuba dentro de la “Brigada venceremos”. Esta brigada surge como rechazo a las políticas restrictivas del gobierno estadounidense para con la isla, busca por medio de movilizaciones internacionales igualdad de trato con el país caribeño, fin al bloqueo y libre tránsito entre las dos naciones, situación bien comprendida por muchos estadounidenses y por la sociedad chicana de la que Valdez es parte.

El contacto tan contundente de Valdez con Cuba se ve reflejado en el trato con la gente y por cómo entabla una empatía con el teatro cubano el cual en ese momento está apelando a temas referentes a los derechos humanos, la importancia de la revolución, la educación, los derechos fundamentales. Esta realidad le muestra que a pesar de estar lejos de los suyos es algo que lo acerca a lo que viven los campesinos, los cubanos y los chicanos.

Es aquí cuando él logra empatar y asimilar que es justo lo que sucede en su entorno más inmediato; redescubre así que eso también pasa en California. Tiene oportunidad de crear un contacto con los primeros ejemplos de aquella ola de teatros experimentales y de creación colectiva, que se genera en América Latina como el de Augusto Boal y el del Teatro Experimental de Cali.

En 1965 en Delano, California, y viviendo de cerca la huelga, Valdez conoce los antecedentes dado que su abuela lo actualiza con toda la información de lo ocurrido, mientras él está de gira con la *Mime Troupe*, con el movimiento desatado en noviembre de 1965. Éste es el momento en el cual Valdez decide que es tiempo de unirse a las protestas de los campesinos por mejores condiciones de empleo y contra los maltratos por parte de los patrones de manera más activa.

Durante todo el tiempo que dura el movimiento se hace cercano de César Chávez, líder del movimiento y del Comité Organizador de Trabajadores Agrícolas (A.W.O.C.), lo cual le abrió las puertas para impactar de forma trascendente en el movimiento de una manera peculiar, el teatro.

Ahí, al calor de los mítines no sólo apoyando una ideología de igualdad, justicia y derecho para los campesinos, sino también en el deseo y necesidad de “hacer de la nada”, surge en Valdez la necesidad de hacer un teatro de y para los campesinos, que buscaba convertir algo, su situación en teatro. Un teatro con una finalidad clara y partiendo de la nada en cuanto a recursos pero de todo lo complejo que implica ser chicano y enfrentarse a la realidad.

Esta idea comienza a desarrollarse después de muchas dudas dentro del mismo movimiento. El Teatro Campesino de Luis Valdez va surgiendo paulatinamente a partir principalmente de las canciones que se entonaban para amenizar las juntas de la asociación, los corridos

que se hacían para propagar el movimiento o aquellas que se conocían a través de la tradición oral, naciendo desde adentro, desde la austeridad.

En este trabajo sólo se considera la etapa que comprende desde 1965 hasta 1980. A pesar de que el Teatro Campesino es un proceso que continúa hasta el siglo XXI.

## Capítulo 2

### Comienzos del Teatro Campesino.

El Grupo de Teatro Campesino de Luis Valdez, comienza con la época que al igual que Arturo Flores es considerada por este trabajo como la más productiva, la del teatro social. Esta etapa de desarrollo nació en el contexto de la huelga. Luis Valdez persigue el acercamiento más adecuado a la gente, que no sólo tenía demandas claras sino que buscaba fortalecer la organización que habían conseguido (*Teatro campesino*, 33).

Las primeras obras presentadas por Valdez cuando ingresa al movimiento, se llevan a cabo en las plataformas de los tráileres de carga que estaban cerca de los mítines. Valdez afirma en una entrevista a la revista cubana conjuntos, que encontró en el teatro, el medio por el cual la comunicación iba a ser directa.

La anécdota que cuenta Valdez respecto a cómo inició el teatro el movimiento es 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. Llamó a tres campesinos y les colocó a dos de ellos carteles de <<Huelguistas>>. Entonces al tercero le dio un cartel de <<Esquirol>>, al principio, cuenta Valdez que él último campesino no quería participar ya que era una mala palabra en ese tiempo, pero al final lo hizo con entusiasmo. Entonces los <<huelguistas>> comenzaron a gritarle a “esquirol” y todo el mundo empezó a entrar en calor. Él había encontrado la forma de hacer entender lo que se pedía (Bagby, 20).

Valdez descubre que esta nueva expresión teatral surge de una necesidad, de un quehacer social, que es determinado por la situación

que los mismos campesinos plantean y también que está fuertemente determinado por el entorno. Es cuando Valdez ve en el Teatro Campesino el recurso didáctico para educar, mostrar y plantear problemáticas.

El Grupo de Teatro Campesino de Luis Valdez que comienza a desarrollarse en éste momento, se va enriqueciendo de diferentes tradiciones teatrales que Valdez conoce y al mismo tiempo de algunas que crean encuentro con aquello que persigue, el contacto con la gente y la toma de conciencia a partir del hecho escénico. Arturo Flores menciona entre estas tradiciones la *Commedia dell'arte*, la carpa mexicana, Brecht y sus principios de creación, la creación colectiva (*Teatro campesino*, 44).

El teatro de Valdez tiene un fin didáctico apoyado en lo colectivo y lo popular, colaborando con la organización de los trabajadores y poniendo en alto los valores étnicos y la búsqueda de identidad de los chicanos. Valdez en esta primera etapa comienza a trabajar con pequeñas escenas llamadas "Actos" que se presentan en las plataformas de los tráileres de las plantaciones, muy al estilo de la *Commedia dell'arte*.

En esta etapa se busca por medio de la comicidad atraer el interés de la gente y según lo que Valdez relata en su experiencia, facilita la comprensión de los problemas dado que levanta la moral tanto de los que la ven como los que la hacen y aunado a esto construir pensamiento a través de la comedia y no a pesar de ella (ver Bagby, 20).

Gracias al éxito obtenido y la buena recepción de los huelguistas, el teatro campesino se convirtió en parte del movimiento, hasta el punto en el cual se hacían representaciones al final de cada junta, "actos" de quince o veinte minutos, que trataban de animar a la gente, donde

siempre al final, se lograba el objetivo, no sólo como herramienta didáctica sino anímica, como dice Valdez “se hizo alma dentro del movimiento” (ver Vega, 61).

Valdez describe a este teatro como “bello, rasquachi, humano, cósmico, amplio, profundo, trágico, cómico como la vida misma de La Raza”. La idea de lo carente de arte radica en la ausencia de pretensiones, no se dedica a crear una escenografía, una atmósfera o un personaje. Sólo acción, el vestuario y las voces de los actores marcan la diferencia entre los personajes (ver Maciel, 164).

Este quehacer escénico responde a un contexto histórico – político – social muy específico, que relata en la inmediatez del hecho, las agresiones hacia la lengua y la cultura de un pueblo por medio de violencia, conflictos y usurpaciones. Todas estas situaciones orillan al hecho escénico a tomar un carácter combativo y partidario.

El Teatro Campesino es un teatro que podría calificarse de popular, pero al mismo tiempo se tendría que alejar de la visión simplista, vulgar y de fácil acceso, siendo el carácter popular algo más allá, algo propio del pueblo. No partiendo de la incorporación de elementos llamados “populares”, lo cual no da necesariamente esta denominación.

Sobre esto Néstor García Canclini da un parámetro de referencia a la incorporación de elementos populares en una creación artística ya que esto no caracteriza a dicha creación como popular. En otras palabras, la inclusión de elementos propios del pueblo como costumbres, giros idiomáticos y vestimentas en una determinada obra artística establece una separación entre lo que es del pueblo y su verdadera expresión artística (ver 47).

La manera para catalogar el Teatro Campesino tendría que comenzar lejos de un criterio cuantitativo, con esto se hace referencia a la

capacidad de acceso que puede tener una obra dentro de una comunidad. La aceptación masiva no supone la calidad ni el contenido de la obra y no podría referirse con la denominación “popular”. Hay que ligar el hecho popular con los aconteceres sociales, la posición que ocupa y su importancia dentro de las comunidades que las enmarcan.

Si se reconoce que lo popular está ligado al acontecer social se pueden tomar tres elementos para entender “lo popular” desde la visión que plantea Canclini: Uno la apropiación desigual, refiriéndose no sólo al poder adquisitivo sino también los valores socioculturales determinados por lo económico. Dos la elaboración propia, hablando de valores delimitados por el sector que los estipula y finalmente la interacción conflictiva de cómo se engranan estos valores en una cultura dominante.

Así desde esta perspectiva se habla entonces de una cultura hegemónica que pertenece a la ideología dominante y la subalterna la cual se opone a ésta realidad. Es así como un fenómeno popular, en este caso el Teatro Campesino de Luis Valdez se relaciona contraponiéndose a los valores de la cultura hegemónica.

Respecto a esto Augusto Boal en su libro de *Técnicas latinoamericanas de teatro campesino* da una perspectiva del teatro popular diciendo que “el espectáculo se presenta según la perspectiva transformadora del pueblo quien es, al mismo tiempo, su destinatario” (246). Una obra puede asumir la postura de la comunidad frente a ese fenómeno social que lo atañe, lo involucra y lo representa.

Lo que dará la popularidad a la obra de Valdez es el deseo de una perspectiva transformadora en el análisis de la realidad social. Aquí se puede decir que la línea de acción del Teatro Campesino es en forma ascendente, emana del pueblo hacia arriba.

Éste es el punto de encuentro que comparte Valdez con las ideologías subversivas y lo llevan a generar este teatro. El objetivo de abordar los problemas sociales es actuar como puente de entendimiento entre las circunstancias y el público. Todo esto encaminado a la toma de conciencia punto creativo que lo liga con el teatro y los planteamientos de Bertolt Brecht. Un teatro con ideología.

### **Consolidación de ideología a través de las etapas de grupo.**

Según el análisis de Juan Antonio Hormigón:

El teatro se convierte en algo más que un puro placer estético o un ofrecimiento variado de cultura y tendencias; cuando el teatro útil al hombre le proporciona un conocimiento concreto de la realidad y de la Historia; cuando se hace pedagógico, contradictorio y lúcido; cuando de una forma consciente, meditada, científica y estratégica ahonda la división entre las clases, luchando por su desaparición, profundiza en las contradicciones existentes en estructuras socio-económicas injustas, acelera los procesos de toma de conciencia y liberación de los pueblos..., este es un nuevo concepto de teatro popular aparece lo cual Brecht denomina teatro de la era científica. (154)

El Grupo de Teatro Campesino de Luis Valdez se formó gracias a los mismos adherentes al movimiento chicano. De esta manera se crea un grupo de actores que se van formando en las tablas, o mejor dicho en los tráileres.

Esta parte de la comunidad que se va encaminando a la creación tiene como objetivo fundamental reflejar su realidad y poner en evidencia lo

que sufren, lo que viven; así como la postura que los guía en este hecho escénico.

Todo el activismo político dentro del movimiento chicano consolida en un grupo de jóvenes activos la necesidad de crear un grupo de teatro, dirigidos por Luis Valdez. Ellos buscan representar a través de las convenciones teatrales las luchas de la población rural, sobre todo la chicana. La mayoría de las veces se enfocaron en actos políticos dramatizados, que buscaban generar conciencia y llamar a la población a politizarse, tomar partido.

La idea de que el hombre puede influir en el mundo y a la vez cambiarlo está claramente presente en las llamadas obras didácticas (*Lehrstücke*) de Bertolt Brecht y con mayor relieve en sus obras posteriores. El mundo visto desde esta perspectiva se presenta abierto a cambios y funciona en estrecha relación con el hombre. Hombre y mundo se influyen dialécticamente.

Estas primicias significan una verdadera revolución en todos los aspectos del quehacer teatral, la cual considera Arturo Flores, como “la gran herencia del teatro Brechtiano a la historia de este arte” (*Teatro campesino*, 43).

Esta reforma de Brecht al hecho escénico es algo que adopta Valdez al ver que el distanciamiento es lo que generaba la toma de conciencia por aquellos que observaban la obra y, al mismo tiempo, la de los actores al comprender que no debían identificarse o transformarse en el personaje sino ver el hecho como algo ajeno. Valdez utiliza recursos como carteles, pancartas, y luces en sus Actos.

Los Actos son pequeñas obras que reflejan hechos políticos como marchas, discursos, peticiones o realidades en la vida de los huelguistas y manifestantes chicanos; y tienen, ante todo, el objetivo

de clarificar ante los campesinos aquello que se exige o que se pretende. De esta manera, Valdez comienza a educar a los adherentes al movimiento, recurriendo a algo cercano, su realidad.

Así es como a partir de esto, se puede entender en esta etapa de Valdez que la creación colectiva se consolida como principio fundamental del grupo debido a que cada uno de los integrantes es vital, con una opinión válida y diferente. El trabajo de Valdez radica en conciliar las diferencias y ceder al objetivo primordial del grupo: redimir a la comunidad chicana.

Después de cinco años de participación activa en las demandas de la comunidad chicana, existe un cambio en la dirección del grupo ya instaurado de Teatro Campesino, la razón; el Moratorio Chicano un movimiento en el año 1970 que tuvo como sede la ciudad de Los Ángeles, el cual fue reprimido brutalmente por la policía ocasionando la muerte de tres manifestantes chicanos, infinidad de detenidos y lesionados. Ésta es la situación que orilla a Valdez a reflexionar sobre el camino que seguía del teatro que estaba haciendo.

El Moratorio Chicano es un suceso en el que se conjuga no sólo la lucha chicana, sino la afroamericana y la de estudiantes en todo el país. Desde algunos meses antes se expresan todos los sectores de la sociedad estadounidense a través de manifestaciones anti guerra, pro paz, pro derechos civiles. En este contexto y después de arduos años de lucha, los chicanos marchan en la ciudad más grande de California, Los Ángeles, el 29 de agosto de 1970, aproximadamente 25,000 chicanos terminan siendo víctimas de la brutalidad policiaca y la represión.

Este episodio modifica la actitud de Valdez frente al quehacer teatral y es el momento en el que decide dotar de importancia la identificación

étnica. Es cuando retoma los planteamientos respecto a la visión chicana de Aztlán, recurriendo a la filosofía maya: Nahui Ollin.

Valdez plantea que su estética está basada en el Nahui Ollin, en el pensamiento Maya que dice: *tú eres mi otro yo; si te amo y te respeto a ti, me amo y me respeto a mí, y si te hago daño a ti, me hago daño a mí*" (Valdez en Vega, 62).

Modifica así, como resultado del camino violento que parece tomar la comunidad, su percepción, considerando que un hecho violento no es la solución ya que el teatro debe propiciar la concordia como valor primordial y es esto lo que marca el inicio de la segunda etapa del Teatro Campesino de Luis Valdez.

Esta experiencia de la represión violenta contra el movimiento es muy cercana a Valdez y afecta profundamente el movimiento chicano, debido a que era un evento que llevaba varios años gestándose. El Moratorio produce en el grupo de Teatro Campesino no sólo un alejamiento de lo "social" (o por lo menos esa perspectiva de lo social que impactaba en la integridad física de aquellos que eran parte del movimiento).

Valdez plantea el regreso a los orígenes, a lo primordial, cuyo fin no es llegar a la violencia, pues jamás fue la intención del movimiento chicano y el grupo de Teatro Campesino jamás buscó promover la violencia como camino a seguir.

Esta es la pauta para explorar como chicanos una visión del mundo, un entender de las fuerzas positivas como medio para mejorar el estar de los chicanos en comunidad, en sociedad y en el mundo, alejándose de las luchas de clases y los odios. Valdez plantea el buscar en esta nueva etapa la verdad universal a través de la meditación, la vida en comunidad, el estudio y el cultivo de la tierra, esto como resultado de la

práctica de los postulados mayas a los que comienza a ceñirse él y el grupo de Teatro Campesino.

En esta segunda etapa del grupo de Teatro Campesino de Luis Valdez se interioriza, es una búsqueda de las raíces étnicas y el conocimiento de sus ancestros. Al mismo tiempo, se universaliza hacia lo cósmico, mudando de los actos de la primera etapa a los mitos, de esta nueva etapa que busca lo cotidiano y lo tangencial, lo propio de todos los hombres y desde ahí surge también un nuevo tipo de diálogo con el público, "...los actos y los mitos; one through the eyes of man; the other through the eyes of God." (Valdez en Flores, *Teatro campesino*, 47)

Ahora busca la visión total, no sin olvidar el ser chicano sino conjuntar lo que su trabajo anterior había aportado, con estos nuevos postulados y resultados de la búsqueda de sus raíces. Para Valdez la realidad indígena, está profundamente ligada a la tierra, toda la tierra pero en especial a la suya, sus raíces. Esto es lo que va a tomar en cuenta para generar los nuevos "mitos", lo que da por llamar la visión india del universo, una visión que él considera total (ver *Notas*, 7).

El ser chicano se vuelve a un doble reconocimiento, uno como chicano y otro como ser humano, parte de un todo complejo, que se complementa hacia ambos lados. Se habla de una pelea dirigida a la lucha social pero también al reconocimiento de los chicanos. Valdez comienza por negar que sean una minoría, ya que eso desde el nuevo proceder se convertiría en denigrar lo que se ha logrado.

Valdez en esta parte comienza a hablar de humanidad, de espíritu de como el espíritu que motiva toda la acción es un espíritu internacional. Un espíritu del mundo. Un espíritu universal. Un espíritu cósmico. Con esto hace referencia a las necesidades más allá de las

particularidades, en este punto Valdez quiere hablar de una realidad humana (Flores, *Teatro campesino*, 49).

Esta faceta del grupo lleva consigo una espiritualidad hacia el ser mexicanos y adoptar ideologías ancestrales de los pueblos que fundaron México. Sobre todo, Valdez se apega a la ideología maya, pues la considera el origen de la civilización en el mundo y acepta como deber el no dejar que el mundo olvide eso. Si bien es cierto que existe una contradicción como la mencionada en lo referente a Aztlán, Valdez va a acceder a esta cultura por ser la que él considera más extraordinaria de todas las que tuvieron lugar en la parte mesoamericana que refiere a México.

Esta búsqueda de raíces se convierte en uno de los objetivos primordiales de interiorizar y conocer, pero sobre todo surge la necesidad de a la par internacionalizar el ser chicano. Valdez y el grupo de Teatro Campesino buscan primero rescatar las raíces, pero no sólo las de ellos como chicanos sino las del teatro en el lugar místico de Aztlán, y paralelamente llegar a una definición étnica por medio del estudio de la filosofía maya.

La experiencia del Moratorio permite al grupo un análisis que concluye en que la esencia del teatro no es generar el odio sino generar armonía y una verdad universal, capaz de solucionar todos los problemas, tanto sociales como particulares. Todo ello sin alejarse de lo que es la cultura chicana.

El grupo reconoce y justifica este cambio en cuanto a su proceder aclarando que en la primera etapa carecían del conocimiento de la tradición que querían rescatar para poder reforzar su trabajo. Es así como el deseo y la necesidad de conocer más respecto a la cultura mexicana da paso a este nuevo proceso.

Después de los cinco años de trabajo activo dentro del grupo de César Chávez, se decide dentro del grupo de Teatro Campesino retomar la filosofía maya y vivir en comunidad. Deciden construir su propia comunidad, unida a la comunidad chicana, para que el trabajo sea más claro, sincero y cumpliendo los objetivos que se tenían planteados, dar pauta a esa necesidad de revalorar la cultura chicana en el mundo, partiendo de sus orígenes.

Valdez habla en una entrevista para la revista Conjuntos que para él, la vida es orgánica, se considera a sí mismo neo maya, yaqui realmente, pero que su estética está basada en el *Nahui Ollin*...Hace además una consideración para sus compatriotas, no sólo chicanos, sino también mexicanos, política, cultural y simbólicamente, Valdez asegura que México necesita restablecer la cancha de la pelota en medio del Zócalo, para jugar ese juego con bolas de hule, porque así los antepasados se reconectaban con las fuerzas cósmicas.

Se habla de esta actividad en particular porque asevera que el secreto de ese juego es que era teatro, deporte y ritual, es la clave del poder primordial de esta tierra sagrada. Este es el corazón de América. “La civilización tuvo raíz aquí, en esta zona del mundo. No hay que dejar que el mundo lo olvide. A través del teatro se puede ir a lo más profundo: buscar la verdad hasta la raíz, la verdad que nuestro pueblo lleva en las entrañas”. (Valdez, *Deconstruyendo*, 62).

Este nuevo acercamiento de Valdez al teatro, genera críticas fuertes a su trabajo y el de su compañía, acentuadas de manera más tajante en el quinto festival de teatros chicanos de la Ciudad de México en junio de 1974. Aquí es donde se ponen de relieve las diferencias de esta visión teatral un tanto religiosa debido al deseo de apegarse a la filosofía que ahora impera en el grupo. Este nuevo tratamiento es

defendido por Valdez como el origen y punto de partida, en contra de la postura marxista de diversos grupos latinoamericanos de teatro, que perseguían el cambio social, la revolución y el poder de las artes como medio de concientización.

Arturo Flores comenta que Valdez presenta en este festival una adaptación de Popol Vuh llamada “El baile de los gigantes”, que alude a la creación del sol y la luna. Esta obra fue vista con demasiada carga religiosa y ajena a lo que se planteaba en aquel festival que llevaba por lema “un continente, una cultura, por un teatro libre y por la liberación” (*Teatro campesino*, 54).

Bajo este discurso de las artes como medio liberador, el brasileño Augusto Boal presenta, una crítica en la cual se puede ubicar a Valdez respecto al momento que vivía su grupo de Teatro Campesino. Boal dice que la situación de los pueblos latinoamericanos no permite un idealismo romántico y pasatista. Es importante investigar el pasado de un pueblo, pero sin idealizarlo (*Técnicas*, 209).

Es cierto que esto no turba el valor del grupo de Teatro Campesino, el cual siempre marcó la postura de su quehacer teatral y las pautas necesarias para el teatro de Aztlán. Lo que se debe considerar en esta etapa es que se vio evidentemente carente de la vigorosidad de su deseo de concientización y de protesta. Sin embargo, el cambio enriqueció artísticamente el trabajo desde una visión más llena de significados y medios para poder acceder a la parte creativa. Se buscaba crear desde lo humano, de los orígenes del pueblo que deseaba gritar su estadía en el mundo y conmover desde la individualidad de un pueblo y una cultura tanto rica como contradictoria.

La tercera y última etapa a tratar en estos quince años de formación del grupo de Teatro Campesino de Luis Valdez es la de

comercialización, la cual se da a comienzos de los años setentas. En este proceso llega el tiempo en el cual el grupo decide dejar de ver al pasado y concentrarse en el futuro, creyendo que esto garantizaría la perseverancia de su teatro, lo cual desde luego no invalida lo que se había conseguido durante diez años de trabajo.

Este cambio radical fue considerado por muchos chicanos y observadores externos como una traición a los principios de La Raza y los ideales del movimiento. Pero Valdez trataba de ver más allá.

Como el mismo Valdez lo menciona en una conversación con Arturo Flores, “la realidad nos impulsa a realizar cambios y a experimentar. Mucha gente creía que ya no eran los mismos, que eran distintos a cómo eran. Él afirma que eso surge de una falta de entendimiento de la realidad. Ahora estaban trabajando, por ejemplo, en otro aspecto: el teatro comercial” (*El teatro*, 30). El teatro comercial les ofrecía un enganche hacia el futuro, la oportunidad de establecer su teatro de tal forma que mañana no fuera a desaparecer.

Todo surge a partir de recibir una beca de la fundación Rockefeller y un patrocinio de Mark Taper Forum. El grupo comienza a investigar sobre el caso “Sleepy Lagoon”, un acontecimiento de los años cuarenta en la ciudad de Los Ángeles donde se encontró muerto a un joven chicano de nombre José Díaz, crimen por el cual acusan a 24 jóvenes chicanos, mientras los periódicos alertan a la población del peligro que representa la comunidad chicana, según lo narra Luis Valdez como prólogo en la última edición de su obra en español (*Zoot*, 12).

Representó para el grupo un medio para criticar y expresar las injusticias vividas por el pueblo chicano y como este episodio tan claro fue la justificación del odio racial, al cual la comunidad chicana responde con el símbolo de la rebeldía, el *zoot suit*. Valdez logra así

poner en escena una realidad documentada y sensible de la comunidad México-americana.

## **Zoot suit.**

### **Un vistazo a la obra.**

El *zoot suit*, el traje de pachuco, y el nombre de la obra más representativa de la carrera de Valdez, por lo menos en este periodo, es en boca del mismo Valdez una obra para el público de Estados Unidos. La obra comienza con la irrupción de un pachuco de los años cincuenta que ostenta un *suit* negro y una pluma roja desafiante representando el lado oscuro, el Dios azteca Tezcatlipoca el negro, la encarnación de los conflictos y la disidencia de la cultura que representa. *Zoot suit* se convierte en un hito en las producciones artísticas de la comunidad chicana reformulando quién y desde dónde habla.

La obra tuvo un gran éxito en Los Ángeles tanto que fue nombrada por el crítico de teatro Jack Kroll como un acontecimiento clave para la conciencia de una comunidad. Pese a esto, al ser llevada a Broadway fracasó estruendosamente a pesar de las campañas de publicidad, lo cual califica Valdez como normal por no estar dentro de un contexto étnico social adecuado. Sin embargo y después de todo *Zoot Suit* llegó a Hollywood dirigida por el mismo Valdez y producida por *Universal Pictures*.

Al terminar esta etapa, el grupo de Teatro Campesino de Luis Valdez decide establecerse en San Juan Bautista, un pueblo californiano, regresan apelando a sus raíces, a la vida antes del “anglo”. Valdez lo

describe diciendo: - Tenemos nuestra raíz en San Juan Bautista, que es uno de los pueblos más viejos de California, y desde aquí actualizamos su historia (Flores, *El teatro*, 20).

Toda esta investigación realizada por el grupo de Teatro Campesino de Luis Valdez lleva como resultado diversas obras relevantes que no abordaremos en este texto. Aun así es importante aclarar que todo fue un proceso de aprendizaje, el cual llevó consigo infinidad de obras en el intento de identificar todo aquello que conformó sólidamente el actual grupo de Teatro Campesino, que surgió en un momento de reafirmación cultural y aún persigue este ideal.

## Capítulo 3

### El acercamiento a la técnica actoral

#### Influencias y posturas que consolidaron el Teatro Campesino de Luis Valdez

Hablando de los procesos de creación hay que decir que Valdez, como director, dramaturgo y actor, se contextualiza en una ola de teatro de creación colectiva que surge en respuesta a las formas tradicionales de hacer teatro. Rosalina Perales en su investigación *Teatro hispanoamericano contemporáneo* menciona que este movimiento se desarrolla claramente en América Latina por contemporáneos a Valdez, tal es el caso de Enrique Buenaventura y El Teatro Experimental de Cali, el Grupo Escambray en Cuba, Augusto Boal con el Teatro del Oprimido, etc.

Así mismo menciona que en las décadas de los 60 y 70, el Teatro Popular toma más fuerza en América Latina porque busca retomar las tradiciones que fueron desplazadas durante los períodos de dictadura y colonia. En este contexto, el Teatro Popular se puede dividir en: (1) místico-ritual, (2) didáctico y (3) de guerrilla.

La división permite reconocer características claras en cuanto a los objetivos de cada tipo de Teatro Popular Latinoamericano y la manera de alcanzarlos. El místico-ritual es mayormente folklórico y busca las raíces prehispánicas de los pueblos, retomando mitos, leyendas y ritos como forma de concientización. Tanto el didáctico como el de guerrilla buscan despertar la conciencia respecto a las responsabilidades sociales del pueblo ante el que se presenta; el

primero con miras a la mejor convivencia social y el segundo, a una acción directa en contra del sistema político dominante.

Durante este tiempo, en el teatro surge la necesidad de responder a la convulsión histórica que vive el mundo, se convierte en un hecho que olvida la función estética (herencia evidente de Jarry según el texto de Perales) (ver 9). En este marco se comienza a crear por medio de la Creación Colectiva, el teatro metafórico, las alegorías, los símbolos, elementos que a su vez rescata el texto de Arturo Flores (*Teatro campesino*, 14).

La necesidad de identificación con una cultura y una historia en Latinoamérica es un aspecto determinante en la comunidad chicana, parte de la búsqueda de Aztlán como retorno a sus orígenes ancestrales. En este camino, se hace un reclamo al arrebatado de tierras que históricamente les eran propias. Valdez defiende esta búsqueda en su trabajo más allá de su simpatía personal por el tema.

El movimiento de Creación Colectiva se puede abordar de tres maneras: (1) A partir de la discusión de un texto ya elaborado hasta su montaje, (2) desde la discusión grupal para el montaje de un texto elaborado por algunos integrantes del mismo grupo, y (3) con el grupo participando en todos los procesos creativos desde la redacción del texto hasta el montaje.

Esta metodología fue aportación del colombiano Enrique Buenaventura, que oficialmente publicó su trabajo en 1972, los puntos básicos que citaremos son aquellos que después utilizará Valdez en su propio laboratorio.

Los puntos a trabajar en el TEC son:

La investigación y elaboración del texto

Esta comienza con el trabajo de mesa a la manera brechtiana, de esta manera todos comienzan a responsabilizarse de la producción.

La división del texto

Esta es la etapa en la cual a partir de un esquema general se hace un discurso del montaje, principalmente con imágenes para identificar los conflictos, la coherencia y el rumbo a seguir.

La improvisación

En este punto se busca un acercamiento crítico al texto por medio de lo lúdico, influencia en mayor medida reconocida por Buenaventura de la *Commedia Dell 'arte*, busca así devolverle al actor la capacidad y el derecho creativo.

El montaje

Este proceso se trabaja desde tres puntos a partir de retomar el texto, el primero con la lógica del discurso del montaje, la segunda desde los personajes que se obtuvieron en la improvisación y la tercera última en la totalidad de todos los elementos del mismo.

La presentación ante el público

En esta última etapa se busca el diálogo con el espectador de manera que éste se vuelva co-creador del montaje y así poder mejorar el aspecto didáctico que persigue el grupo.

Cada uno de estos puntos tiene diversas influencias que heredará a los seguidores latinoamericanos e incluso llegará más allá del cono sur, incluyendo a México y Estados Unidos.

Este auge de la creación colectiva y métodos innovadores de hacer teatro está influenciada por casos brillantes como el que mencionamos de Alfred Jarry en 1896 con los “Ubús”, herencia que tanto Perales como Flores defienden como principio de la creación colectiva, así mismo Beatriz Risk lo menciona respecto a Buenaventura como influencia clara del nuevo teatro crítico latinoamericano (Perales, 10) (Flores, *Teatro campesino*, 42) (Risk, 32).

Jarry plantea un superrealismo que lleva a la deformidad del personaje y a la sátira agresiva de la realidad y transforma la relación del público con la puesta en escena. Esta última cualidad retomada en las sátiras y farsas que tuvieron gran auge en este periodo.

Como antecedente a la creación colectiva surgen las vanguardias apoyadas por el antecedente de Jarry, y de ellas la que más repercute en el teatro es el expresionismo, el cual retoma varios elementos como la deformación, la irracionalidad, lo figurativo, etc. elementos que después serán retomados por diversos creadores (Flores, *Teatro campesino*, 54).

Otras de las fuertes influencias que tuvo el movimiento de Creación Colectiva fueron Piscator y Brecht. El primero introdujo conceptos nuevos al teatro, entre ellos el teatro épico, tratando de evitar el patetismo en el teatro, además de simplificar su entendimiento, con lo que crea el teatro político, didáctico e histórico. Es una visión que

persigue la educación del espectador para concientizarlos e inducirlos a la lucha revolucionaria.

Además, Piscator innovó los elementos estéticos del hecho escénico de manera tal que hacía converger todas las artes, incluyendo el cine. En la experiencia misma de Brecht relatada en *Escritos sobre teatro* dice que Piscator convertía la escena en una sala de máquinas y el patio de butacas en una asamblea. Para Piscator, el teatro era un parlamento, y el público era una corporación legislativa.

También dentro del mismo texto Brecht dice que el escenario tenía el empeño de permitir a su parlamento, es decir, al público, tomar decisiones políticas en base a sus imágenes, estadísticas y consignas (ver 209).

Erwin Piscator director, escenógrafo, dramaturgo y teórico del teatro alemán es una de las mentes teatrales más progresistas del Siglo XX, siendo entre sus ideas revolucionarias la concepción de un teatro que atacara los problemas de la época, que satisficiera en palabras del mismo autor las necesidades del público de vivir su propia experiencia (ver 112).

Piscator plantea en sus postulados de *El Teatro político* una de las grandes influencias que tocaron el continente americano, la colectividad teatral. Para el teórico “la colectividad está en la esencia misma del teatro y tiene líneas fundamentales que deben considerarse” (120).

La primera de estas líneas está basada en el compañerismo animado por la idea revolucionaria, la segunda todo se decide en colectividad, la tercera la división del trabajo será equitativa y por

último se confiara en la iniciativa de cada socio para velar por el progreso del mismo colectivo (ver 202).

Estos planteamientos fueron de las grandes influencias que hicieron eco tal en América Latina que dio pie al movimiento de creación colectiva que comenzó a tener mayor auge con Enrique Buenaventura y el teatro experimental de Cali, como bien lo señala Rosalina Perales (ver 13).

Respecto a la figura del actor Piscator en su obra *El Teatro político* menciona que aquel que interprete un papel debe sentirse como un representante de determinada capa social, así “el actor debe invertir tiempo de cada ensayo en comprender a fondo desde el aspecto social la esencia del papel” (98).

Piscator aclara que la misión de los actores no solo es entretener sino enseñar y no puede pretender excluir al espectador por medio de “la cuarta pared” (58); este es uno de los fundamentos que tiempo después Brecht explotó en su teatro didáctico. Sin embargo existe una distinción pertinente entre la idea del actor y el distanciamiento que plantea Brecht y el que plantea Piscator.

Mientras Brecht romantiza, según Piscator, “la idea del distanciamiento al basarse en los teatros orientales, él separa la inteligencia y la emoción para unirlos en un nivel más alto” (72). Para este fin el actor necesita desde el planteamiento de Piscator un control de sus emociones para no ser envuelto por ellas; a lo cual llamó “la nueva objetividad”.

Respecto a los anteriores Piscator afirma que “Esta nueva objetividad libera al teatro de las antiguas formas caducas y provee al teatro de una nueva perspectiva, un nuevo espacio y al actor como creador, de una nueva libertad” (149).

Por otro lado, Brecht fue una de las figuras más polémicas del siglo XX, colaboró de cerca con Piscator y adoptó muchas de sus propuestas respecto a la ideología teatral. Esta conjunción de ideas dadas a conocer por Brecht ejerció una fuerte influencia en el movimiento teatral que fue contexto de Valdez y su quehacer teatral.

Arturo Flores muestra en su libro el Teatro campesino de Luis Valdez que Brecht no sólo se preocupó por la estructura externa sino también por la estructura dramática, que opuso a la poética de Aristóteles.

Algunas de las contribuciones más importantes del trabajo de Brecht, según la investigadora latinoamericana Rosalina Perales son ocho comenzando con el *Verfremdungseffekt* o el distanciamiento, también conocido como extrañamiento, el cual que consiste en apelar al intelecto en vez de los sentimientos del espectador, para evitar la empatía emocional y poder llegar al raciocinio crítico de lo visto.

La segunda aportación que Perales menciona es que toda acción arranca de una toma de conciencia dice Brecht, lo que sintetiza su posición de que el teatro es didáctico.

Como tercera contribución se considera que el teatro debe ser social y útil, pero sin caer en lo vulgar. Éste concepto se opone a la poética de Aristóteles, que presenta el teatro con una función “esteticista” (anexo 1).

La cuarta va dirigida hacia el resultado del espectáculo. Se pasa de un teatro pasivo a uno activo. El público debe ser parte del espectáculo y al final de la obra debe haber despertado a la conciencia de la acción.

La quinta recae en los elementos que fortalecen el hecho escénico, se utiliza la música para aclarar o confirmar el contenido.

La sexta refiere a la modificación en el planteamiento del discurso, se pierde la estructura aristotélica de ritmo ascendente, adoptándose la episódica.

En el séptimo lugar se refiere a eliminar las convenciones, detalles como el escenario desnudo y el cambio de papeles y escenografía ante el público, el uso de la luz blanca, la interpelación al público, los personajes representando ideas colectivas y muchos otros recursos que acentúan el anti-dramatismo.

Finalmente Perales cierra este conjunto de contribuciones con el Teatro dialéctico ya que sin perder los elementos épicos, al final de su carrera, Brecht desarrolla esta formulación que consiste en poner énfasis en lo contradictorio e histórico de las relaciones sociales (ver 25).

Para Brecht, el teatro le presenta el mundo al espectador para que se apodere de él; dentro de sus experimentos Brecht incluye artistas que trabajaron con escuelas, coros de obreros y otros grupos de aficionados al teatro. Los experimentos perseguían una simplificación del aparato teatral, en su interpretación y temática, de manera que acercaron el hecho escénico al público.

Los grupos que se formaban subordinaban todos los principios que tuvieran, actores entrenados o actores aficionados, a la finalidad social que se habían propuesto como objetivo para cada obra. Precisamente esta práctica es el eje que extrae Valdez para incluirlo en la formación de sus actores.

Además de Jarry, Piscator y Brecht, el teatro documental de Peter Weiss surge como otro elemento de gran influencia. “Este teatro representa situaciones políticas y sociales de la época con base en los materiales históricos de un suceso pasado y similar, seleccionados en torno a un tema en particular. En este sentido, el teatro documental de Weiss, en está un paso más allá del propuesto por Brecht” (Perales, 18).

De las influencias anteriores se puede decir que la de Piscator y la de Brecht ocasionan en Estados Unidos una efervescencia de movimientos artísticos con respecto al rechazo de las formas tradicionales, misma necesidad del teatro de Creación Colectiva. En los Estados Unidos uno de estos movimientos, fue el encabezado por los experimentos del *The living theatre*, dirigido por Julian Beck y Judith Malina, los cuales representaban obras de izquierda como crítica de la sociedad y la política estadounidense.

Pese a que tanto el *The living theatre* y el teatro de Brecht comparten la necesidad de modificar el pensamiento social por medio del hecho escénico, el *The living theatre* plantea el teatro callejero como estrategia para cubrir dicha necesidad, siendo este el concepto que hereda del teatro de Brecht adicionando la crítica que retoma de Piscator.

Barbella D´Acevedo refiere que el propósito del *The living theatre* radica en convocar la atención del espectador. El diálogo diferente y un tanto absurdo con el espacio obliga al transeúnte habitual a ponerse en nueva relación con el entorno (ver 2 - 3).

El *Living*, según D´Acevedo lo plantea, es demostrar con esta acción que se puede producir teatro de calle no sólo acudiendo al

ruido y la fiesta sino proponiendo una relación extrañada con el público mediante una acción cercana al performance (ver 3).

Con el auge del teatro callejero en Estados Unidos, se consolida la *Mime Troupe de San Francisco (The San Francisco's Mime Troupe)*, una compañía que integra elementos circenses, de mímica, teatrales y musicales dentro de sus espectáculos para criticar la sociedad circundante y las amenazas mundiales.

La *Mime Troupe* retoma, sí, elementos críticos y de ideología de Piscator y Brecht, desde el trabajo del *The living theatre* pero además de eso suma al trabajo los elementos circenses que después Valdez relacionará con la *Commedia dell'arte*.

Las influencias que relaciona (Jarry, Piscator, Brecht y Weiss) convergen en el *Living* y, como consecuencia, en la *Mime Troupe*. Valdez trabaja con este grupo por dos años, al cabo de los cuales se consolida la influencia que reflejará en el grupo de Teatro Campesino.

De manera que como lo menciona Beatriz Rizk en su texto de *Buenaventura: la dramaturgia de la creación colectiva*, se está en presencia de un teatro comprometido fuertemente con los procesos sociopolíticos y culturales determinados por el espacio geográfico. El teatro conocido como burgués y tradicional deja de tener importancia en cuanto a normas y disposiciones.

Sin embargo, la misma Risk considera que para hacer el compromiso más objetivo y con miras a lograr una mejor comunicación se comienza a trabajar en el proceso de creación: el momento que pertenece al autor teatral y con cuyo resultado el actor puede o no estar de acuerdo. De otro modo, el desarrollo

experimental se internaliza remitiéndose justamente al periodo anterior al representacional.

Se habla de teatro de creación colectiva con el cual se democratiza la relación tradicional entre autor, director y actores. Desde esta perspectiva, todos se preparan para participar en los quehaceres que son propios del grupo. Las posibilidades dramáticas en una obra que se crea colectivamente se enriquecen porque las relaciones de trabajo en el grupo cambian radicalmente (Risk, 167).

El teatro de Valdez sigue en sus inicios el planteamiento de la creación colectiva de acuerdo con las influencias que acabamos de mencionar. Con base en éstas, podremos caracterizar los elementos que se suceden en el proceso de creación del Teatro Campesino, como Valdez llama al Teatro Popular al integrarlo a su trabajo con campesinos en el sur de California.

De esta manera, se puede retomar a Valdez para decir que la actuación es un proceso orgánico que implica emerger desde las semillas y crecer; por lo que su desarrollo se liga íntimamente a las necesidades que se plantea el grupo desde el lugar del que parten para la creación (Valdez, *Zoot*, 14).

Arturo Flores resume esta idea de una manera muy precisa, el teatro popular tiene una abierta forma de posición frente al medio en que funciona y además porque se entiende como un nuevo teatro que NECESITA OTRO TIPO DE ACTOR. Un actor coherente en su quehacer teatral.

Flores además relaciona el trabajo de Valdez y los actores del teatro campesino con estos principios, así “la forma de creación colectiva permite esta coherencia y voluntad de entrega porque no se trata de representar lo ajeno, sino lo propio y lo ajeno a la vez” (*Teatro*

*campesino*, 69). En [este] teatro colectivo, el actor está plenamente consciente de que lo que va a representar es parte de él y que, por ser de él debe mostrar su propia visión de la realidad.

Hasta aquí, se han mencionado influencias que tiene el grupo de Teatro Campesino de Luis Valdez respecto a su estructura. Sin embargo, hay que aclarar que si bien todas las mencionadas fueron influencias importantes en el trabajo de Luis Valdez y su grupo, existen dos que lo desmarcan de las generalidades. Valdez adiciona al tratamiento de los montajes, la *Commedia dell'arte* y el trabajo de Cantinflas.

La *Commedia dell'arte* se desarrolla en la Italia del siglo XVI para evidenciar situaciones sociales como la hambruna, la pobreza y la picardía, entre otras. Sus recursos más utilizados fueron los arquetipos (*Arlequino, Colombina, Capitano*, etc.), la música, la máscara y la exageración tanto del cuerpo como del vestuario en los llamados *canovaccios*. Particularmente, la estructura corta de los *canovaccios* fue retomada por Valdez en el tratamiento del trabajo en su Teatro Campesino.

Mario Moreno fue el comediante que creó y desarrolló al personaje de Cantinflas, a mediados de los años 30 en las carpas a orillas de la Ciudad de México. Este personaje utiliza la picardía para evidenciar la situación de víctima, las transgresiones sociales y los falsos valores de la sociedad, como hace la referencia Arturo Flores al hablar de la carpa mexicana (*Teatro campesino*, 52).

Cantinflas goza según Miguel Ángel Morales, “de dos características particulares y totalmente reconocibles; la primera es el modo de hablar, que denota la desesperación por evadir la realidad que vive.

Y la segunda su típica e inseparable gabardina en jirones, que fue un chaleco en sus mejores tiempos” (34).

Los harapos que usa Cantinflas generan una empatía visual que lo vincula con las clases más vulnerables, incluyendo la comunidad chicana. Cantinflas se convirtió en un icono de la mexicanidad desde mediados de los años 30 hasta nuestros días, como lo menciona Morales en el mismo texto.

El investigador Armando Partida menciona que “el *cantinflismo* se impuso en México. No sólo en el teatro, el cine, la música popular oseudopopular (¡cuántas incomprensibles letras de canciones!), sino también se insinuó en la política y los negocios” (2).

Partida hace una referencia muy clara, “numerosos discursos políticos como que estaban escritos o dictados por Cantinflas, trepando en las tablas y hablando, hablando en chorro y sin respiro puras vaciedades” (1).

Cantinflas es un arquetipo que llega al cine mexicano, que es proyectado en los cines de pulgas improvisados de los Estados Unidos en los lugares en los que concurría la comunidad chicana luego del jornal. De este modo, el discurso de Cantinflas tiene resonancia en la comunidad chicana.

Se puede ver en la película *Águila o Sol*, una de las primeras interpretadas por Mario Moreno al lado de Manuel Mendel, las dos facetas del actor, la primera como el personaje de carpa (Cantinflas) y la segunda como la realidad del hombre fuera de la carpa (1937).

El estilo de actuación en la cual se desarrollan estos personajes es una de las bases que Valdez utilizó en el Grupo de Teatro Campesino. Este acercamiento al trabajo de Cantinflas como

arquetipo representativo de la sociedad mexicana, le dio a Valdez las herramientas necesarias para relacionar la realidad chicana con lo vivido en México.

Para la actuación en su Teatro Campesino, Valdez retoma la improvisación y la mímica de Cantinflas dada la empatía que el personaje genera con la comunidad chicana. Con ello, cada puesta en escena tendría un toque de cercanía y diversión, ya que el recurso cómico es el más utilizado por Valdez.

Las influencias que se retoman en la estructura del Teatro Campesino de Luis Valdez son dos, las que el mismo considera caracterizan su estética, Brecht y Cantinflas. Estos dos personajes resaltan en el trabajo del grupo ya que el mismo Valdez denomina su Teatro Campesino como “a cross between Brecht and Cantinflas” (Valdez en Flores, *Teatro campesino*, 52).

La influencia conjunta de Brecht y Cantinflas tiene mayor fuerza en la primera etapa del Teatro Campesino, como bien lo menciona Flores al citar las palabras de Valdez referentes a esto diciendo que “hay algo de ese personaje (Cantinflas) en el trabajo de Brecht, aquí y allá. Algunas veces son mujeres. Madre Coraje es un Cantinflas en mujer, a su manera, se puede ver según Valdez, esa cualidad tragicómica en ella” (33).

El vínculo entre Brecht y Cantinflas que plantea Valdez puede observarse en las situaciones de dolor y sufrimiento de Ana Fierling (Madre Coraje, Brecht), mismas que vive Cantinflas. Ambos personajes utilizan el humor como un recurso para enfrentar la dureza de su realidad, recursos que heredados en el caso de Cantinflas veces referenciado al *Arlequino* de la *Commedia dell'arte*, esto sin ser comprobado.

Es esto un recurso para poner de manifiesto los problemas de las sociedades que los destruyen, humanizándolos y evidenciando el patetismo de la situación de injusticia que los rodea.

Esto se convierte en el hilo conductor entre las dos influencias más evidencias en el trabajo de Valdez, dicho por él mismo, pero dentro de esta consolidación existen además las influencias ya mencionadas (Flores, *El teatro*, 23).

Así el método actoral o los planteamientos del trabajo del actor van a enmarcarse en diferentes niveles dentro de un desarrollo de una metodología que persigue aún hoy en día un resultado dirigido a la concientización y reconocimiento de la cultura chicana.

## Capítulo 4

### Método actoral

Un método es aquella serie de pasos que se siguen de manera cotidiana para obtener un resultado esperado o aquella obra que enseña los elementos de una ciencia o arte, según lo define la Real Academia de la Lengua Española (DRAE).

En la historia del teatro, existen diversos métodos actorales, pero dentro de ese trabajo se mencionará el método que plantea Diderot para compararlo después con las características que presenta Valdez en el trabajo de sus actores.

Diderot fue un escritor francés nacido en el siglo XVIII (1713), encargado de la que quizá es en palabras de David Apolinar Rincón la empresa más ambiciosa del siglo: *La Enciclopedia* (Apolinar, 3).

Pero además de esto fue un gran apasionado del teatro, gracias a ello escribe en 1773 un ensayo en forma de diálogo referente al actor y el arte de la interpretación, es una teoría sobre las cualidades auténticas del actor. En este ensayo Diderot compara al actor instintivo con el actor reflexivo.

El literato francés plantea dentro de su libro *La paradoja del comediante*, algunas de las cualidades que debe poseer el actor son convertirse en un riguroso y atento imitador de la naturaleza, al mismo tiempo ser riguroso en la observación de sí mismo y de sus estudios (Diderot, 36).

Para Diderot el actor que interprete reflexivamente contará con la ventaja de que todas sus representaciones gocen de la misma

perfección. Los actores que se entrenen bajo esta capacidad técnica tendrán así, a partir de su interpretación de la naturaleza una gama de recursos provenientes de todo aquello que les impresiona.

De la misma manera plantea que aquel actor reflexivo, tendrá la capacidad de disfrutar el espectáculo en comparación con el actor instintivo ya que analizará fríamente las situaciones en las que se ve expuesto durante el espectáculo. Diderot considera a los actores instintivos carentes de organización.

Hablando de la naturalidad escénica Diderot menciona que la diferencia entre la cotidianeidad que pueda poseer bajo el escenario el actor se verá afectada y modificada por el desarrollo escénico de cada una de las acciones y los recursos que posea.

Diderot plantea básicamente en este análisis del trabajo del actor que la perfección al representar los signos exteriores con un arreglo orientado a un modelo ideal, será el mejor actor. Así mientras más fuertes sean las acciones acompañadas de las palabras más simples darán la grandilocuencia al actor.

Dentro de estos parámetros que plantea Diderot podemos referir el trabajo de los actores del Grupo de Teatro Campesino de Luis Valdez como imitadores de la naturaleza, y no haciendo referencia al deleite estético que pudieran provocar; sino porque no existe en ellos una necesidad que apele al actor instintivo ya que, y sobre todo en la primera etapa, se busca comunicar lo que sucede de manera clara y eficiente.

Es cierto que el planteamiento de Diderot va enfocado al proceder personal del actor, que debe comprender y observar lo que le rodea, sin embargo el trabajo de los actores del Grupo de Teatro

Campesino de Luis Valdez, busca además empatar esta capacidad actoral con la injerencia del entorno en la creación escénica.

Así bajo este planteamiento de lo que se podría considerar el esbozo de una metodología podemos continuar un acercamiento al método actoral del Grupo de Teatro Campesino de Luis Valdez.

## **Valdez y Brecht.**

### **Semejanzas y diferencias en el trabajo actoral**

Es claro que Brecht es la influencia más contundente en el trabajo de Valdez. A continuación, se mostraran los puntos de Brecht que se retoman en el Teatro Campesino de Valdez para el entrenamiento actoral.

Uno de estos puntos es que el personaje no es libre en absoluto como bien lo dice Augusto Boal es una relación objeto-sujeto; esto se debe a que Brecht utiliza una poética marxista en la que el ser social condiciona el pensamiento social y, en consecuencia, la relación social del personaje crea la acción dramática. (*Teatro del oprimido*, 142).

Para comprender mejor esta idea de Brecht respecto al proceso creativo, se presenta un cuadro que Arturo Flores utiliza en el cual muestra la crítica de Brecht a las formas dramáticas tradicionales y su propuesta (Brecht en Flores, *Teatro campesino*, 62) (Revisar anexo 1).

Se ve el objetivo de Brecht de despertar una conciencia crítica, ligado con las razones de Valdez para formar el grupo de Teatro Campesino. Para ambos creadores, toda naturaleza humana tiene una razón de ser que puede encontrarse a través del teatro; un teatro cuyas obras no deben terminar en reposo o equilibrio, sino que deben evidenciar los desequilibrios sociales. En consecuencia, es un teatro que busca transformar a los transformadores de la sociedad.

La idea que da Brecht sobre el Teatro Popular es la que puede en cierta medida definir el teatro que hace Valdez. Brecht habla sobre abandonar las salas y los recintos teatrales para ir a los barrios, para realmente encontrar a las personas que desean cambiar la sociedad.

La idea de Brecht sobre los actores proletarios es lo que él llama “manera sencilla de actuar”, Brecht menciona que no le conmueve a priori el afán del actor sin formación o con poca, pero sí me conmueve el entusiasta del arte, y aborrece el esnobismo que lleva a algunas personas con el gusto estragado a preferir “pan negro sencillo” a las *delikatessen* [...]

Brecht aclara que las acciones del actor proletario (campesino) son sencillas pero sólo en determinado sentido, no pueden permitirse grandes instalaciones; los actores trabajan durante el día. Aquellos que están en paro no trabajan menos que los otros, ya que la búsqueda de trabajo también es trabajo. Brecht afirma que ese arte es efectivamente sencillo en el sentido de pobre (105).

Pero en su arte también se encuentra una sencillez de otra clase, menciona Brecht en el mismo texto, sencillez que no es la

consecuencia de escasez de todo tipo, sino que es el resultado de una actitud especial y de un esfuerzo especial.

Brecht habla de sencillez cuando problemas complicados se plantean de modo que resultan más fáciles de manejar y pierden su impenetrabilidad ya que el arte de los mejores actores proletarios tiene esa sencillez cuando trata de la convivencia social de los hombres (134).

El teórico alemán exige un compromiso diferente de parte de los actores, que va ligado al entorno en el que se desarrollan. Para Brecht existe la idea de ser hijos de una época científica, la obligación de asumir una posición crítica frente al mundo.

Brecht expresa que las representaciones en la vida social deben estar destinadas a todos los miembros que hacen que la sociedad así, él invita a que vengan al teatro para que sea posible entregar el mundo y su visión del mundo a mentes y corazones de aquellos que son capaces de modificar el mundo a su criterio (167).

Se debe ver esta postura de ambos autores respecto a que el arte es inmanente a todos los hombres y es algo que no se vende, y el deber del artista es demostrar, por todos los medios de que sea capaz, cómo son verdaderamente las cosas.

Como lo dice José Luis Valenzuela es la razón por la que nace el Teatro Campesino, una necesidad de mover a la juventud chicana para levantar su orgullo chicano, bajo la premisa de que “la guerra se viene sobre las minorías: son las minorías los que van a ir a la guerra” (96).

Valdez retoma el distanciamiento, que se incluye en lo que hemos mencionado como propuesta de Brecht ante las formas dramáticas

tradicionales (ver Cuadro: Forma dramática, Forma épica). El distanciamiento propuesto por Brecht significa simplemente quitarle a la acción o al personaje los aspectos obvios, conocidos, familiares y provocar en torno suyo el asombro y la curiosidad.

Distanciar dice Brecht, significa colocar en un contexto histórico, representar acciones y personas como históricas, es decir, efímeras. Lo mismo puede hacerse naturalmente con los contemporáneos, también sus actitudes puede representarse como atadas al tiempo, históricas y efímeras. El teatro ahora le presenta el mundo para que se apodere de él (204).

Para retomarlo en el Teatro Campesino, Valdez argumenta que el distanciamiento es un hecho completamente natural, refiriéndose a un episodio específico de las actividades del grupo dice que es interesante que los trabajadores durante una representación esperaron hasta que estuviera oscuro porque temían ser reconocidos.

A pesar de esto se logró una multitud de 200 a 300 personas. Eso siempre ha creado, según Valdez, un efecto alienante en automático, siendo justo esa división entre nuestro estar en propiedad pública y su estar en propiedad privada, divididos por la oscuridad, y divididos por la emergencia política del momento (Flores, *Teatro campesino*, 64).

Además del distanciamiento, Valdez retoma de Brecht la idea de que el actor debe estar comprometido con el teatro, tener un punto de vista y la necesidad de un principio ideológico tanto político como filosófico respecto a todos los quehaceres escénicos.

Al respecto, se puede referir lo que dice Matthias Langhoff:

El ser brechtiano es afirmar que me anima la búsqueda de un teatro que hoy sigue siendo político, que habla de verdaderos problemas de una sociedad, que no recula ante ningún riesgo, que no teme equivocarse, quebrantar las reglas, en especial las dramáticas, siempre con el deseo de estar inscrito en la marcha del mundo. (111)

En el grupo de Teatro Campesino de Luis Valdez, cuando los actores comenzaban a formarse, tenían en mente la realidad que vivía la comunidad chicana, aún tiempo después, es la constante inquietud que los lleva a progresar.

La mentalidad chicana puede resumirse en las palabras de Malaquías Montoya que dice;

Cuando lleguemos, cuando lleguemos, ya, la mera verdad ya estoy cansado de llegar. Es la misma cosa llegar que partir, porque apenas llegamos y... la mera verdad estoy cansado de llegar. Mejor deberían de decir cuando no lleguemos, porque esa es la mera verdad. Nunca llegamos. (Encuentro, 204)

Es en este contexto en el que se gesta en muchos activistas campesinos el deseo de ser actores y apoyar a la causa chicana de una manera diferente: el teatro. Es aquí cuando todo lo que Valdez puede decir sobre Brecht cobra una dimensión diferente. Ambos parten de la misma necesidad: cambiar y ver objetivamente, o lo más que se pueda, una realidad que los aplasta y ante la cual no pueden permanecer impávidos.

Los planteamientos de Brecht, respecto a la necesidad de tomar partido, plantean un teatro no conformista. Esto armoniza con la idea de Valdez de generar un teatro para apoyar las revoluciones. Este nuevo teatro definitivamente necesita de actores no sólo comprometidos con el arte sino con la causa social, en este caso la chicana.

Este es un grupo teatral formado por campesinos que deciden dejar la vida que llevan para integrarse a una compañía que persigue la creación de consciencia en su público, así como la construcción de identidad en colectivo. Dentro de esta necesidad surge entonces un proceder ideológico que permea todo el trabajo del grupo de Teatro Campesino de Luis Valdez: La identidad chicana.

Se observa que los recursos que se utilizan en la actuación no son una coincidencia. Los objetivos del grupo son claros y van profundamente ligados. Valdez decide recurrir a los recursos de la *Commedia dell'arte* y la carpa mexicana, con el caso de Cantinflas, porque encuentra en estos arquetipos el acercamiento más claro a los vicios sociales que quiere trabajar.

Todos estos elementos convergen con la herencia brechtiana en el desarrollo de farsas o actos durante la primera etapa del Teatro Campesino de Luis Valdez, que evidenciará las situaciones de la huelga. Esto hizo que el proceso actoral se centrara en la forma como medio para expresar el discurso pero siempre tomando en cuenta la ideología que el grupo tenía en sus cimientos.

La primera etapa del grupo de Teatro Campesino de Luis Valdez es muy clara en el desarrollo estructural de los actos, el recurso que utiliza Valdez para poner en práctica y comenzar los procesos creativos en el grupo. Es en esta etapa cuando consolida todas las

influencias de las que hemos hablado en este capítulo, es la más didáctica y la más apegada a la forma brechtiana.

El trabajo de Valdez durante la primera etapa se encaminó a concientizar a los actores en objetivos sociales claros que les permitían enfrentar el hecho escénico desde una postura clara. Esto debido a que el trabajo del grupo debe responder a la necesidad de mostrar y generar reacción en un entorno muy específico, el mismo que los relaciona en más de un sentido; como actores, campesinos y chicanos.

En la segunda etapa del grupo, de 1970 a 1975, éste dio un giro después de 5 años de trabajar en un teatro meramente social. Ahora hay un deseo de retornar a la filosofía Nahui Ollin de los mayas, Valdez considera que el proceso actoral debe hacerse en el marco de esta filosofía y, como entrenamiento, se plantea la vida colectiva, la meditación, y tanto estudio como el cultivo de la tierra; es una preparación que persigue interiorizar y al mismo tiempo universalizar, buscando lo cósmico y el mito como interpretación de la realidad.

Todo esto sumado y sin demeritar los logros obtenidos en la primera etapa, en esta nueva manera de abordar el teatro, se deja un poco de lado la cuestión fársica heredada de la *Commedia dell'arte* y el cantinflismo, sin olvidar los temas principales ya bien abordados desde la etapa anterior, pero se retoman en un aspecto ritual y siempre bajo la primicia de hacer teatro para y por el bien común.

La interiorización de la segunda etapa exige de los actores una conciencia histórica de su pueblo y de ellos mismos, lo cual permite que cada uno interiorice los procesos siempre con miras a internacionalizar este conocimiento. El proceso parte de la primicia

de que el pueblo chicano tiene algo que comunicar al mundo, en tanto concibe a los mayas como civilizadores del mundo.

En su última etapa, el grupo de Teatro Campesino de Valdez busca una expansión tanto de su trabajo como de la expresión chicana a públicos ajenos a la comunidad. Debido a la entrada del grupo de Valdez, gracias a la beca Rockefeller, a los grandes espectáculos de Broadway y las producciones hollywoodenses. Esta expansión requiere disciplina académica del proceso actoral y su adaptación a las nuevas exigencias institucionales que en ese momento van a permitir el desarrollo del grupo.

Todo esto, a pesar de muchas opiniones, sin olvidar el objetivo de redimir a la comunidad chicana y permanece el deseo de congeniar los principios brechtianos y las innovaciones escénicas de principio del Siglo XX. En esta etapa, decide tomar la oportunidad institucional y avanzar en el proceso del grupo de Teatro Campesino. Valdez plantea que es tiempo de presentar al mundo lo que genera la comunidad chicana, su realidad y su aportación al mundo. Este es el momento y éstos los medios, la manera de hacer oír a la comunidad chicana, hacer que resuene en todo el mundo.

En este trabajo nos referimos solamente a los primeros 15 años del trabajo de Valdez con su grupo de Teatro Campesino, durante los cuales no siempre estuvo ligado al proceder brechtiano aunque conservó los valores fundamentales en la formación de actores. El compromiso social siempre se mantuvo en el Teatro Campesino de Valdez.

El panorama que se abre respecto a las herencias que fueron consolidadas el trabajo de Luis Valdez, nos deja ver cómo el contexto histórico, político social-económico determinó el

surgimiento de este grupo y el trabajo de sus integrantes. Éste es el punto que queremos rescatar en el presente trabajo, el entorno en el caso de la comunidad chicana, determina y modifica el quehacer actoral, de esta manera podemos suponer que es un fenómeno que se repite en diversos entornos y todos requieren una formación actoral comprometida con la sociedad y la realidad que les enmarca.

## **ANEXOS**

### **Los recursos actorales del Grupo de Teatro Campesino de Luis Valdez**

(Revisar Anexo 2, CD)

A continuación se plantea el análisis más detallado respecto a los actores del Grupo de Teatro campesino de Luis Valdez y los recursos que utilizan para los espectáculos. Se busca demostrar las influencias ya mencionadas en el trabajo de los mismos.

Se presentan para fines didácticos algunos fotogramas ejemplificando cada una de las etapas del Teatro Campesino de Luis Valdez que siguió la presente tesis.

## Primera etapa del Grupo de Teatro Campesino de Luis Valdez

1965 - 1970

Actos.

Video filmado durante la celebración de los 50 años de la National Farm Workers Association en 2002



Descripción.

Se muestra el escenario de manera prácticamente vacía a excepción del logo representativo de la National Farm Workers Association. Debido a la duración de los actos y requerimientos, no existe una necesidad de elementos escenográficos.



### Descripción.

Presentación de personaje principal, el héroe, aquel que va a generar la empatía con el espectador. El actor llega rompiendo la cuarta pared y presentándose como un igual. El actor utiliza gestos amplios y descriptivos para dejar clara la convención teatral.

El recurso escénico utilizado en este acto es el cartel que porta el personaje denotando su condición “campesino”.



Descripción.

La presentación del personaje que generara el conflicto. El actor presenta a su personaje de manera amplia y evidente pero no hace contacto directo con el espectador de manera que no genera la misma empatía que el primero.

Recurso escénico utilizado al igual que en el primero un cartel “coyote”.



#### Descripción.

El juego escénico con los personajes es acompañado de música incidental que empata con las acciones de cada uno de ellos, los actores mantiene un trabajo corporal grande y expresivo,

El dialogo es poco pero goza de los rasgos necesarios y la cercanía para transmitir lo que se desea al espectador. Los actores usan elementos típicos de los personajes que representan ya que usan arquetipos, además desde luego de los carteles, recurso que usa Valdez desde los años de formación.



Descripción.

El manejo escénico en lo que respecta al tiempo y el objetivo planteado por el primer personaje (el héroe) se aborda a manera de baile coreografiado en el cual se desarrolla un resumen del proceder de la historia.

La “campesina” recolecta dinero que entrega al “coyote” y el “coyote” lo entrega al “patrón” sin devolver nada a la “campesina”.



Descripción.

El manejo actoral de las expresiones cotidianas maximizadas en el gesto, los recursos arquetípicos que cada personaje permite y la mímica como toque humorístico a los actos, hacen de esta pieza didáctica un recurso capaz de explicar, presentar y poner a discusión , los problemas de la comunidad.

**Segunda etapa del Grupo de Teatro Campesino de Luis Valdez.  
(1970 – 1975).**

Mitos. Popol Vuh.

Video grabado en una representación callejera en San José California.



Descripción.

En esta etapa el recurso será lo tradicional, las grandes mojigangas y las leyendas de los antiguos pueblos mesoamericanos y yaquis.

Se presentan dos marionetas gigantes por medio de una canción que explicara la historia que se va a representar acompañada de bailes con tintes de rito.



#### Descripción.

La expresividad de los cuerpos de los actores se ve reducida drásticamente, sin embargo ganan en esta etapa es una calidad de movimiento y de encuentro a un nivel extra cotidiano.

En esta etapa el grupo da más significación a los gestos y trabaja el valor de cada uno de ellos, no solo por complementarlos sino por hacerlos de una manera más comprometida.



### Descripción.

La jerarquía del personaje determina si es trabajo para uno o más actores dado que la movilidad de cada uno de ellos según su papel en el desarrollo de la historia se va ligando a esas capacidades no sólo físicas sino también espirituales.

Los elementos principales de estas representaciones fueron, la música en vivo, la danza y las referencias al pasado mesoamericano.



### Descripción.

Durante esta etapa el trabajo de los actores ira dirigido a una vinculación interior con la tierra, con los otros y con las raíces de cada uno, esto expresado en la representación del rito en cada uno de los trabajos.

Los mitos de Valdez en esta etapa estuvieron relacionados en su mayoría con las leyendas mayas, aztecas y yaquis.

### Tercera etapa del Grupo de Teatro Campesino de Luis Valdez (1975-1980).

Representación de la obra Zoot Suit en Los Ángeles California, con el apoyo de la beca Rockefeller.



#### Descripción

En esta etapa del grupo se busca la conjunción de las ideas trabajadas diez años antes, el teatro político de Piscator, la idea de teatro didáctico de Brecht y en esta obra en particular, el teatro documental de Peter Weiss.

Obra que parte de un hecho real y documentado que exige a sus actores el compromiso social de la etapa de formación y la identificación personal de la etapa de interiorización.



#### Descripción.

La obra plantea al igual que el trabajo de Valdez que ha sido analizado, la música como elemento fundamental de encuentro con el público.

Plantea a la vez la exigencia a los actores de un compromiso físico dentro de los bailes característicos de la época y los personajes que están interpretando dado que, es un movimiento social que conlleva la carga ideológica que se está presentando.



### Descripción.

El trabajo gestual de los actores sigue siendo amplio y expresivo pero en esta etapa va enmarcado en una ficción que los respalda desde la estructura hasta la infraestructura.

Si bien es cierto que se siguen manejando arquetipos, estos gozan ya de las características de las cuales lo dota el actor en ese acto de encuentro con sus raíces además de la conciencia ideológica que lo precede tanto a él como al personaje.



#### Descripción.

La escenografía en esta etapa es más elaborada pero no pretende llegar al realismo, al contrario, evidencia las convenciones teatrales, las ironías y las críticas que se plantean en todos los aspectos de la obra.

Los elementos escenográficos siguen respetando la sencillez característica del Grupo de Teatro Campesino de Luis Valdez. La propuesta escenográfica plantea la creación de escenografía con elementos cotidianos que permitan que el mensaje de la crítica que se hace sea claro e identificable.



#### Descripción.

El trabajo de los actores en esta etapa del Grupo de Teatro Campesino de Luis Valdez es completo desde el planteamiento del mismo. Los actores son conscientes de la realidad que viven y de la que representan.

Cada uno de ellos puede en esta última etapa conjugar, la intención político- social, la identidad como parte de la comunidad chicana y la labor artística como muestra de esta última etapa de comercialización e internacionalización.

## Conclusiones

Se ha planteado, al comienzo de esta investigación, la importancia del contexto histórico, político, y social para el desarrollo de un hacedor de teatro. El proceso que hemos seguido es referente los primeros quince años del grupo de Teatro Campesino de Luis Valdez (1965 – 1980).

Después de un repaso de los procesos que vivió la comunidad chicana de manera histórica desde 1848 hasta el movimiento chicano de la década de los 60 se evidenciaron las relaciones que existen entre la historia personal de Valdez y las decisiones que lo llevarán a formar el grupo de Teatro Campesino.

Se obtuvieron diversos puntos de convergencia a analizar en las influencias de pensamiento que resonaron en el trabajo de Valdez, en las cuales se puede observar más detenidamente los parámetros y principios con los cuales se fundó el grupo de Teatro Campesino. Este es el punto en el cual se construyeron las bases de los futuros actores.

Los actores de Valdez adquieren principios ideológicos para generar teatro a partir de una necesidad real. Una realidad que le atañe en todos los aspectos de su vida, su realidad palpable. Estos actores buscan conciliar su arte con su realidad, ambas realidades suyas y ambas vívidas.

Para cumplir este propósito Valdez les da a sus actores las herramientas necesarias, adquiridas por la vida del mismo Valdez y las oportunidades de desarrollo. Desde la teoría de Piscator y el espacio, las alteraciones híper realistas de Jarry, hasta la disciplina brechtiana respecto a la ideología radical para crear un arte activo y sin prejuicios.

Todo esto se conjuga para generar una base para el método actoral propio del Teatro Campesino.

Los actores de Valdez desarrollan estos principios pero además adhieren a su desarrollo artístico los elementos propios de la cultura chicana, su acercamiento a México, el deseo por su lugar y la visión del exilio en su propia tierra. Todo esto determina el proceder actoral de cada uno de los participantes para dar como resultado un elemento único a su trabajo, la identidad y la originalidad

A la par de entender todos estos procesos de manera intelectual, Valdez permite que los experimenten en el cuerpo y que adhieran los aspectos respecto a forma heredados quizá por la *Commedia dell'arte*, sumado al cantinflismo (elemento que les era muy cercano) y la mímica, herencia de la Mime troupe de San Francisco de la cual Valdez formó parte.

Toda esta mezcla congenia de manera maravillosa con los procesos de búsqueda hacia la identidad chicana que fundamentó el grupo, sumando entre sus influencias las escuelas latinoamericanas tanto de creación colectiva como de teatro del oprimido.

Poco a poco en el proceso de formación actoral se va consolidando gracias a las influencias que le preceden. Esto deviene en un enriquecimiento de los procesos actorales a la par de los procesos sociales que los concentra, de esta manera el Teatro Campesino de Luis Valdez va ganando terreno, respecto a las demandas del público y las del mismo grupo. Ambas partes pueden desarrollarse de manera más equitativa apoyándose mutuamente.

Después de este análisis se puede decir que el tipo de teatro generado por el grupo de Teatro Campesino de Luis Valdez, conlleva una

responsabilidad actoral muy grande, dado que los actores deben comprometerse con la causa que representan en más de un aspecto.

Es entonces que se toma la responsabilidad de comprender y transmitir la raíz étnica concentrada en el concepto de Aztlán, desde la visión de la comunidad; y del hecho político que como comunidad los atañe, ambos hechos ligados profundamente. El conocimiento del primero permitirá el mejor manejo del segundo.

La importancia de analizar el proceso actoral en un contexto preciso ayuda a comprender de qué manera el actor se convierte en un ciudadano activo de las sociedades, debido a que el arte depende necesariamente de las sociedades en las que se contextualiza.

Esta es la gran aportación de Brecht al trabajo de Valdez, siendo éste el eje de ambos planteamientos creativos.

En cada una de las etapas que analizamos del desarrollo del teatro campesino podemos encontrar las razones por las cuales el actor necesita ser consciente de su realidad para generar un teatro que realmente impacte en aquellos que lo observa.

En este trabajo, sostenemos la hipótesis de que el teatro que busque transgredir, impactar y perdurar en la memoria de la sociedad necesita de actores dispuestos a llevar a cabo esta labor.

Es cierto que muchos otros abordajes manejan el mismo planteamiento, pero la situación del grupo de Teatro Campesino de Luis Valdez es tan puntual por la situación chicana que hace más evidente esta hipótesis.

El actor debe tener, según lo demuestra esta investigación, dentro de los parámetros de creación del método del Grupo de Teatro Campesino de Luis Valdez, un desarrollo intelectual que le permita

vislumbrar la sociedad en la que vive y proyectarla desde el lugar en que se arraiga, para así, dar a conocer los mensajes que se tienen por decir.

Un actor que conoce las raíces de su pueblo puede identificar por qué percibe el mundo de la manera en que lo hace y de esa forma, analizar los aspectos positivos y negativos que lo llevarán a él y a su comunidad a mejorar.

Comprendido este punto, el actor se basa en dichos principios para ir al punto siguiente: elegir la problemática social que desea tratar en su trabajo artístico, preferentemente una que pueda ayudar a la comunidad en la que habita.

El actor va a apelar a los conocimientos previos de su cultura para así, elegir del bagaje que posee para este punto, que recursos son los óptimos para acercarse a su comunidad, él pertenece ahí y lo sabe y ocupara eso para desarrollar un hecho escénico que impacte y cumpla con los objetivos.

Todos estos conocimientos y búsquedas deben ir guiados en grupo debido a que el grupo de Teatro Campesino nace del interés común y una de sus primicias es sin lugar a dudas, crear una identidad colectiva, alimentada por las vivencias, las percepciones y los aprendizajes de todos sus integrantes.

Estas expectativas a lo largo del proceso actoral, exigen al actor evolucionar respecto a la interiorización, de esta forma el grupo de Teatro Campesino opta por la filosofía Nahui Ollin, siendo este desde su visión el camino más afín a sus intereses.

Parte del asumir una filosofía que se ve fortalecida por la ideología previamente adoptada por el grupo, radica en la preparación del

espíritu y cómo esto va a determinar de una manera diferente la relación que se pueda establecer con el hecho escénico.

Al completar estas etapas de concientización e interiorización, el Grupo de Teatro Campesino de Luis Valdez decide comenzar un proceso más ambicioso en carrera, la institucionalización. El entrar con todos estos recursos a un modelo regulado que exige ahora, que se ordenen estos principios de manera que funcionen dentro del sistema al que se incorporaron.

El aceptar la importancia de tomar partido e identificar la postura desde la cual el actor va a abordar la creación permite que el hecho escénico adquiera una riqueza más allá de la parafernalia, dota de significado cada una de las acciones visibles o no de los actores que desde este proceso tienen algo que decir. Lejos de los grandes escenarios o los vestuarios sofisticados, este teatro apela a la unidad del espectáculo y la mejora de comunicación con el espectador.

Es justo en este punto en el que se puede retomar a Brecht diciendo que el único principio que jamás quebrantamos a sabiendas era: subordinar todos los principios a la finalidad social que nos hemos propuesto cumplir en cada obra. (235).

La importancia de esta investigación radica en la necesidad de plantear paradigmas olvidados en la formación de actores tales como; la decisión, la individualidad al servicio colectivo y la creación como medio para expresar lo que puede hacer de este mundo un lugar mejor.

Si se concientiza el hecho de que un actor tiene la capacidad de mostrar las ideas, las situaciones y las vivencias que atañen a la humanidad, se debe comprender entonces que el hecho de que los

discursos de esta sociedad, sean comprendidos por el mismo actor para poder desarrollar su trabajo.

Esta situación genera la exigencia hacia el actor de comprenderlos desde el punto de vista social, ya que el hecho escénico ya un hecho social que además va a demostrar las realidades humanas.

Desde este punto de vista, un actor que tenga la capacidad de aceptar y aprovechar las circunstancias que lo envuelven y determinan su desarrollo, será capaz de transmitir mucho más de la realidad y hará de su actuación en hecho entrañable para aquellos que lo observan. Ya que lo comprenderá en sí mismo, y lo dará a entender, cumpliendo el objetivo de mejorar los canales de comunicación.

Se considera que el proceso actoral necesita retomar esta posición activa, desde todos los puntos, se necesitan actores comprometidos, dispuestos a arriesgar y poner entre dicho la historia que los forma, para así fortalecerlos en su quehacer escénico.

Es entonces cuando el trabajo del grupo de Teatro Campesino de Luis Valdez plantea una alternativa para optimizar la tarea de entretener y enseñar: Si el actor es consciente de su propio discurso podrá expresarlo de manera clara y lograr un teatro activo de ambos lados, el público y el hecho escénico, después de todo, el uno no existe sin el otro.

## Obras citadas

*Águila o Sol*, Dir. Arcady Boytler, Actores: Mario Moreno, Manuel Mendel y Margarita Mora, Cinematográfica Internacional, 1937.

Alvarado Fernando, *Crónica mexicayotl*, México DF, UNAM, 1975.

Beth Bagby, "El teatro campesino: entrevista con Luis Valdez", *Conjunto*, (La Habana) Núm. 8, 17 - 25.

Brecht, Bertolt, *Escritos sobre teatro*, Madrid, Ed. Alba, Artes Escénicas, 2004.

Boal Augusto, *Técnicas latinoamericanas de teatro popular*, México DF, Ed. Nueva Imagen, 1982.

Boal Augusto y Copfermann Emile, *Teatro del oprimido*, México DF, Ed. Nueva imagen, 1980.

D´Acevedo, Barbarella, "Siglo XX. Teatro de calle y espíritu contestatario," *Esquife* (La Habana), (mayo, 2008). Consultado el 12 de febrero de 2013. Disponible en [http://www.esquife.cult.cu/index.php?option=com\\_content&qiew=article&id=886:siglo-xx-teatro-de-calle-y-espiritu-contestatario&caid=126:agenda-23-de-enero-2012&itemid\\_88](http://www.esquife.cult.cu/index.php?option=com_content&qiew=article&id=886:siglo-xx-teatro-de-calle-y-espiritu-contestatario&caid=126:agenda-23-de-enero-2012&itemid_88).

Durán Diego, Fray, *Historia de las indias de Nueva España*, México DF, Ed. Nacional, 1965.

Flores, Arturo, *El teatro campesino de Luis Valdez (1965 – 1980)*, Madrid, Pliegos, 1990.

---. "El teatro campesino: conversación con Luis Valdez", *Plural*, 175, (abril 1986).

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

Gramsci Antonio, *Cultura y literatura*, Barcelona, Península, 1972.

Hormigón Juan Antonio, *Teatro realismo y cultura de masas*, Madrid, Edicusa, 1974.

Maciel David, Patricia Bueno, Yolanda Gil, *Aztlán, historia contemporánea del pueblo chicano*, México DF, SEP / Setentas, 1976.

Martínez, Elizabeth, *El grito del Norte*, Nuevo México, La Española, 1968.

Mariátegui, *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, Lima, Amauta, 1959.

Matt S. Meier y Feliciano Rivera. *Los chicanos una historia de los méxico-americanos*, México DF, Ed. Diana, 1979.

Montoya Malaquías, *Encuentro chicano 1976*, México DF, UNAM, 1977.

Nostrand Richard, Trad. Roberto Gómez Ciriza, *Los chicanos. Geografía histórica regional*, México DF, SEP/Setentas, 1974.

Partida Armando, “La opereta, el vodevil y el teatro de revista”, *La cabra*, Núm. 2, (Noviembre 1978).

Paz Octavio, *Puertas al campo*, México DF, Ed. Seix Barral, 1972.

Peláez G. Cristóbal, transcripción Juan David Correa, “Luis Valdez. El teatro campesino”, *Matacandelas*, 20, (julio, 2010). Consultado el 24 de noviembre de 2012. Disponible en <http://www.matacandelas.com/Entrevista-Luis-Valdez-El-Teatro-Campesino.html>>>

Perales, Rosalina, *Teatro hispanoamericano contemporáneo*, México DF, Escenología, 1989.

Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, 22da., Madrid, 2001. Consultado el 25 Junio de 2013. Disponible en <http://www.rae.es/rae.html>

Risk, Beatriz, *Buenaventura: la dramaturgia de la creación colectiva*, México DF, Escenología, 1991.

Stein, Peter, André Steigner, *Con Brecht*, México DF, UNAM – INBA, 2007.

Valdez Luis, “Deconstruyendo Zoot Suit. Una memoria de vida”, *Conjuntos*, (Marzo 2009).

Valdez Luis, *Notas sobre teatro chicano*, Milwaukee, College of letters and science, University of Winconsin, 1983.

Valdez Luis, *Zoot suit*, México DF, CONACULTA, 2010.

Valenzuela, José Luis, *Encuentro chicano México 1987*, México DF, SEP /CEPE / UNAM, 1988.

Vega, Patricia, “Una plática con el padre de zoot suit y el teatro campesino”, *Emeequis*, (3 mayo 2010), México DF.

## ANEXO 1

Cuadro comparativo entre la forma dramática y la forma épica. (Brecht en Flores, *Teatro campesino*, 54).

<b>La llamada forma “dramática”, según Brecht (poética idealista)</b>	<b>La llamada “forma épica”, según Brecht (poética marxista)</b>
El pensamiento determina al ser (personaje-sujeto)	El ser social determina el pensamiento. (personaje – objeto)
El hombre es algo dado, fijo; inalterable, inmanente, considerado como conocido	El hombre es alterable, objeto de estudio, esta “en proceso”
El conflicto de voluntades libres mueve la acción dramática; la estructura de la obra es un esquema de voluntades en conflicto	Contradicciones de fuerzas económicas, sociales o políticas, mueven la acción dramática; la obra se basa en una estructura de esas contradicciones
Crea la empatía, consistente en un compromiso emocional del espectador, que le resta la posibilidad de actuar	“Historiza” la acción dramática, transformando al espectador en observador, despertando su conciencia crítica y capacidad de actuación

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

## **ANEXO 2**

Descripción.

Se anexa al presente trabajo un total de tres videos de las diferentes facetas del teatro campesino de Luis Valdez que se abordan en el presente trabajo, así se pueden observar los elementos descritos en el trabajo de los actores y la relación que estos generan con el público.

## ÍNDICE

Consideraciones -----	1
Introducción -----	3
Capítulo 1	
La realidad chicana -----	7
Capítulo 2	
Comienzos del Teatro Campesino -----	26
Capítulo 3	
El acercamiento al método actoral -----	41
Capítulo 4	
Método actoral -----	56
Conclusiones -----	83
Obras citadas -----	89
Anexo 1 -----	92
Anexo 2 -----	94