

Luis Valdez y el Teatro Campesino

Autor: Díaz López, Ana (Licenciada en Filología Inglesa).

Público: Literatura norteamericana, Literatura chicana. **Materia:** Literatura norteamericana. **Idioma:** Español.

Título: Luis Valdez y el Teatro Campesino.

Resumen

Luis Valdez fundó en 1965 El Teatro Campesino. A través de este teatro, surgió una representación real de los chicanos y crítica con su situación como miembros de una minoría en EEUU. El Movimiento Chicano nutre ideológicamente a esta representación artística que surge por y para el pueblo y pretende la difusión tanto de su espíritu/espiritualidad como de su cultura e ideología. Un teatro revolucionario creado por y para el pueblo chicano.

Palabras clave: teatro, chicanos, nacionalismo, etnicidad.

Title: Luis Valdez and the Farmworkers' Theatre.

Abstract

Luis Valdez founded the Farmworkers' Theatre in 1965. Through this theatre, there emerged a real representation of Chicanos which also functioned as a critic of their situation, that of a minority in the USA. The Farmworkers' Theatre's representations are founded on the basis of being by and for its people, the Chicanos, pretending to spread both their spirit and spirituality, since it is the proper Chicano Movement which nurtured The Theatre ideologically.

Keywords: theatre, chicanos, nationalism, ethnicity.

Recibido 2018-03-23; Aceptado 2018-04-02; Publicado 2018-04-25; Código PD: 094117

Luis Valdez fundó el Teatro Campesino tras su paso por la *San Francisco Mime Troupe*, la cual abandonó en 1965 para unirse a César Chávez en la huelga de los *United Farmworkers* en el Valle de San Joaquín. Valdez escribió pequeñas obras de un solo acto, a menudo sin escenario, ni guión, ni atrezzo, pero con gran carga política, que dramatizaban las pésimas circunstancias de los trabajadores inmigrantes y motivaban un movimiento nacional chicano representado en el teatro.

Un aspecto característico de estos comienzos del teatro chicano contemporáneo es el énfasis en la creación colectiva a partir de improvisaciones y la ausencia de un texto fijo creado por una sola persona. Esto le proporcionaba al Teatro la flexibilidad requerida para llevar el espectáculo a la comunidad. Para Valdez el espíritu del Teatro Campesino debía ser revolucionario tanto en su técnica como en su contenido, sujeto a la crítica literaria, pero principalmente a la del pueblo, para quien se había creado. Se reclamaba no sólo la función artística del teatro sino también su función social, como espejo o reflejo de las circunstancias de los chicanos y como elemento motivador de una transformación.

El objetivo era deleitar al pueblo enseñando, por lo cual sus actuaciones estaban precedidas por introducciones y seguidas por debates con el público sobre su historia cultural y elementos que no sólo eran conocidos sino también enormemente apreciados, con el fin de mantener viva una larga tradición en vías de desaparecer. Era frecuente además la alternancia de códigos lingüísticos, la deformación de palabras y la ironía, así como la introducción de elementos folclóricos (cuentos que por su finalidad didáctica se ven como un medio apropiado para transmitir mensajes, figuras, leyendas, etc.) claramente reconocibles por el público, con los que se podían identificar.

La adaptabilidad de los actores se evidencia en su facilidad para amoldarse al público, tanto a nivel lingüístico como mediante referencias locales. Asimismo, el uso de máscaras y carteles para identificar a los personajes hace que puedan cambiar sus papeles con el simple cambio de cartel. Esto se facilita con la estereotipia de los personajes y hace que el enfoque recaiga sobre el contenido frente a la individualidad de los actores. En tan sólo un año, la compañía obtenía reconocimiento al conseguir un premio Obie (1968) por demostrar la política de supervivencia del pueblo chicano.

Paulatinamente, El Teatro fue ampliando sus horizontes abandonando la vinculación directa con la huelga de Delano y así logró establecerse como teatro autosuficiente, pudiendo dedicar más tiempo al aspecto artístico de su creación, que habían dejado un poco al margen centrándose en las necesidades político-sociales que marcaron el surgimiento de la compañía. En un esfuerzo por ampliar el alcance del Teatro y sus mensajes, comenzaron a preocuparse por temas que representarían otra experiencia chicana, como la discriminación en las escuelas, la violencia en los barrios y la educación. Valdez se dio cuenta de que los problemas que afectaban a la población chicana no eran únicamente los vinculados al

campo: Otros sectores de la sociedad permanecían desatendidos y en condiciones precarias, por lo que decidió abrir El Teatro a la crítica de todas las injusticias cometidas contra los chicanos. En 1971 publicó un volumen de nueve actos de los cuales sólo tres estaban basados en el tema de las labores del campo. El acto más largo, *No Saco Nada de la Escuela* (1969) sigue las andanzas de estudiantes negros, chicanos y blancos para revelar que la escuela anglosajona no prepara a los otros para la realidad de sus respectivos mundos. De un modo similar, los actos sobre la Guerra de Vietnam, *Soldado Razo* y *Dark Root of a Scream* (1967), demuestran la *estupidez* de los soldados chicanos luchando por un gobierno dominado por una mayoría anglosajona.

La década de los 70 vio el florecimiento del teatro chicano y su máximo esplendor gracias a Valdez y El Teatro Campesino. Lo que comenzó como un teatro de campesinos en los campos de Delano se convirtió en la explosión de un movimiento teatral nacional. Resaltando el orgullo étnico y la preservación de las tradiciones culturales, los grupos se adhirieron al dictado de Valdez que incitaba a seguir fieles a La Raza. El deseo de coordinar los esfuerzos de todos estos grupos a nivel nacional desembocó en la creación de un festival de teatros chicanos organizado por El Teatro Campesino, del cual “surgió en 1971 TENAZ (Teatro Nacional de Aztlán) como organismo centralizador, que comenzó a editar diferentes publicaciones y a organizar seminarios, talleres y otros festivales anuales” (Martín-Rodríguez 1995, 97).

Llegado el año 1970, El Teatro Campesino había establecido lo que pasaría a ser conocido como teatro chicano. Con un estilo caracterizado por el *agitprop*, este teatro incorporaba las formas espirituales y representativas que caracterizaban la *commedia dell'arte* junto con el humor, los personajes arquetípicos, el folclore y la cultura popular del teatro mexicano, el teatro épico de Brecht y el humor cantinflesco. Ese mismo año, comenzaron a experimentar con la relación entre música, danza y teatro, lo cual se materializó en obras como *La Carpa de los Rasquachis* o *El Fin del Mundo*. Concebida en un principio como un acto flanqueado por dos mitos, se realiza una equivalencia simbólica entre la Virgen de Guadalupe y Tonantzín. Tras la evolución que *La Carpa* supuso, surgió otra original obra, *El Fin del Mundo*, una alegoría fantasmagórica sobre la naturaleza de la vida y la muerte y las profundas raíces de la identidad chicana.

Posteriormente Valdez, uno de los principales exponentes de la ideología indigenista de Aztlán, escribió varias obras en forma de *Mitos* que introducen elementos fantásticos y surrealistas de la herencia cultural de esta tierra mítica. El mito nace como una forma complementaria del acto y los personajes son encarnaciones simbólicas de elementos naturales, ideas o deidades prehispánicas. Uno de ellos, *Bernabé* (1970), tiene como protagonista a un hombre que tiene una relación mítica con el sol, la tierra y la luna, y representa la encarnación del amor que los chicanos tienen a su tierra, de la que fueron expulsados. El mito *Bernabé* ponía de claro manifiesto la importancia de la herencia maya y azteca en su cultura. Estas innovaciones tenían como objetivo la introducción de los elementos culturales del pasado común del pueblo chicano: Se pretendía que, unificada la comunidad bajo la acción política, llegaba el momento de conocer su identidad histórico-cultural.

Fue en 1978 cuando escribió, dirigió y produjo *Zoot Suit*, basada en el caso Sleepy Lagoon (Los Ángeles, 1942) y centrada en la figura principal del pachuco. La crítica feminista chicana de esta obra aplaude los méritos conseguidos por Valdez pero a la vez es agria tanto con el papel estereotipado que éste presenta de la mujer chicana como con la distorsión que realiza de los acontecimientos: “[W]e again encounter the stereotypical dominant mother, the whorelike Bertha, the virginal Della, and a white savior, here Alice Bloomsfield. Most lamentable, the true historical role of Chicana Josefina Fierro in organizing the Sleepy Lagoon Defense Committee in 1942 in behalf of the zoot suiters was completely erased” (Broyles-González 160). También critica Arturo Flores la imagen estereotipada de la mujer chicana en esta obra frente a la actitud de autodeterminación que presenta la activista Alicia/Alice en un medio agresivo y masculino. Ésta rechaza los requerimientos amorosos de Reyna, el protagonista, mientras que Adela, presentada en el mismo entorno, está subyugada a las decisiones de su familia y su novio, con una actitud humillante por su sometimiento a los deseos de él. Flores destaca que “[esta] actitud presentada con Adela hace sistema con el estereotipo no solamente de la mujer, sino del hombre: la mujer dominada y el hombre dominante. Esto lesiona no únicamente la imagen de la mujer, sino de toda una cultura y contribuye a la falsa imagen de figuras como la novia, la madre y la hermana. Algunos de estos personajes los hemos visto en *Soldado Razo* y *Bernabé*” (1990, 113-114).

Pese a la importancia que El Teatro tuvo en el desarrollo del Movimiento Chicano, tanto como fuente de inspiración como por su promoción de la ideología nacionalista, la equiparación de igualdad entre el teatro y el director, que parecen funcionar como términos sinónimos, ha desembocado en alguna que otra crítica del “*great man concept*”. Ciertamente es que podemos conocer toda la historia del conjunto a través de los numerosos artículos y libros existentes, pero sólo Broyles-González parece haber encontrado fundamentos para publicar una crítica del machismo y la perpetuación de roles que éste promulga, si no explícita sí implícitamente. A lo largo de su proceso evolutivo, los roles femeninos han permanecido

constantes: Mientras que los hombres son nombrados según su trabajo, procedencia, etc. (Campesino Tejano/Coyote), las mujeres se definen de acuerdo a categorías referentes a la edad o estado civil (Viejita/Casada). Además, establece y perpetúa la dicotomía del modelo de mujer buena frente a la mala mujer: “In addition to the familial or age category, all women are also assigned one of two sexual categories: whores or virgins [...]. Wives, sisters, girlfriends, and mothers, are made to fall chiefly into either the whore or the virgin category. [...] women fall into only one of two categories: good woman or bad woman” (135).

Pese a que El Teatro parece tener conocimiento de la opresión del género femenino dentro del Movimiento, la implicación en subsanar este defecto fue nula. A modo de ejemplo, En *La Carpa de los Rasquachis* Cantinflucha entra en escena criticando que las chicanas no tengan más que papeles ínfimos, por lo que se deduce que la vinculación del Teatro con la acción podría promover una integración del rol de las mujeres chicanas en la vida pública. Sin embargo, el papel de Rosita, quien sólo se preocupa por conservar a su novio, nos hace ver que no se realizará nada al respecto. El carácter revolucionario de Valdez encontró su punto débil en la caracterización arquetípica que efectuaba de las chicanas, perpetuando en su Teatro una ideología patriarcal que relevaba a una posición secundaria la lucha de las mujeres chicanas. En su repertorio, los personajes femeninos funcionaban generalmente como figuras auxiliares, periféricas y unidimensionales, con papeles insignificantes. Uno de los pocos casos en los que figura una mujer con cierto protagonismo dentro de la obra lo encontramos en *Los Vendidos*. El personaje de Miss Jiménez entra en escena junto con otros cinco personajes masculinos, pero casualmente el papel de esta mujer dentro de este acto es el de *la vendida*. La principal aportación de la secretaria (que prefiere pronunciar la versión anglizada de su nombre) a la obra es la perpetuación de una de las ideologías dominantes del Movimiento, el Malinchismo, una referencia a la figura de la mujer que se crea en la época colonial y persiste en la actualidad, la de *la vendida*, la traidora y la *chingada*.

Bibliografía

- Broyles-González, Yolanda (1994). *El Teatro Campesino. Theater in the Chicano Movement*. USA: University of Texas Press.
- Flores, Arturo C. (1990). *El Teatro Campesino de Luis Valdez (1965-1980)*. Madrid: Pliegos.
- Martín Rodríguez, Manuel Martín (1985). *La Voz Urgente. Antología de Literatura Chicana en Español*. Madrid: Editorial Fundamentos.