

El Teatro Campesino y Mascarones: la búsqueda de una identidad

Julio César López Cabrera

LA RELACIÓN ENTRE EL TEATRO CAMPESINO, de Luis Valdez, en Estados Unidos y el grupo mexicano Mascarones, bajo la dirección de Mariano Leyva, vivió una época intensa de canje de formas de trabajo y puntos de vista sobre el hecho escénico, lo que trajo como resultado influencias y problemas mutuos de 1970 a 1974. En estos años el grupo mexicano realizó giras sucesivas por Estados Unidos y participó en los festivales que organizaron anualmente; a su vez los grupos chicanos visitaron periódicamente México.

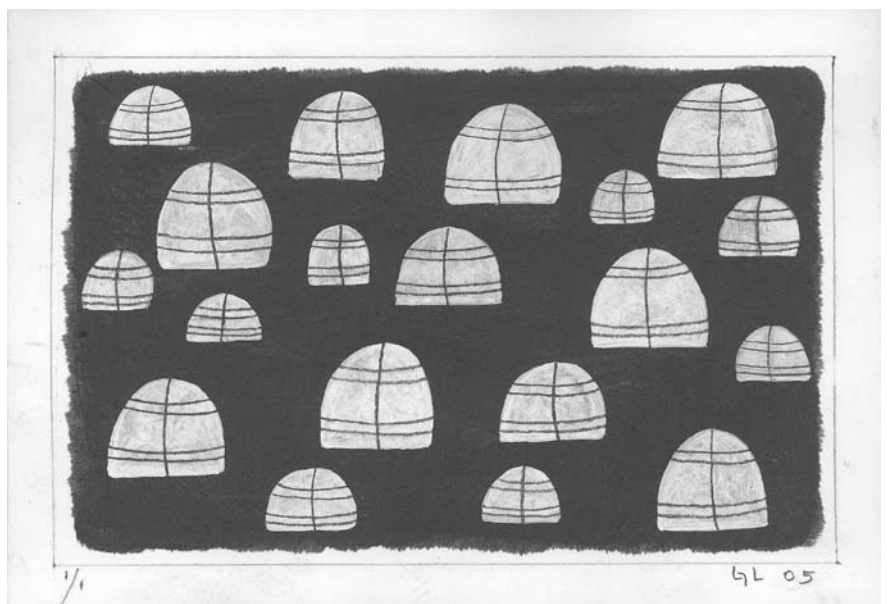
De estas visitas recíprocas resaltan tres sucesos que marcan su relación: *a)* En 1970 el grupo mexicano hizo su primera gira por Estados Unidos y luego, ese mismo año, asistió al Primer Festival de Teatro Chicano, en Fresno, California, donde fueron cofundadores del Teatro Nacional de Aztlán (Tenaz), organización que en seis años logró conjuntar cerca de 100 grupos de esa región, en la cual la agrupación mexicana tuvo una labor destacada.

b) En 1972 se reencuentran por tercera vez en ese año, ahora en los festivales Théâtre des Nations. Têâtres de Minorités Nationales, en La Sorbona de París; en el festival de Théâtre et Luttés Culturelles, en Nancy, donde conocieron a Enrique Buenaventura y a Santiago García, entre otras personalidades de Sudamérica; luego compartieron una gira de un mes por la provincia francesa, donde tuvieron que fusionar sus trabajos artísticos.

Algunas experiencias ahí vividas fueron tan significativas que rebasaron el intercambio artístico. Conocemos a través de uno

de los ex integrantes de Mascarones, José Manuel Galván, *El Topo*, en su libro en preparación *Voces de la popular*, una anécdota en esa gira:

En una ocasión nos tocaba representar en una plaza enorme. El evento se llevaría a cabo junto a la estatua del centro de la plaza. Ese mismo día estaba convocada una manifestación contra la guerra de Vietnam por varias organizaciones. Cuando estábamos preparando las cosas para empezar la representación, apareció por una de las bocacalles la manifestación con todo su ímpetu. Conforme iban entrando a la plaza apareció la policía, en el lado opuesto, con su equipo antimotines. Nosotros en medio de ellos, aún sin estar listos para empezar la representación y con el temor de no saber qué podíamos hacer, apresuramos los preparativos ante la insistencia de Luis Valdez y Mariano Leyva. No hubo tiempo de afinar los instrumentos y empezamos la música. La manifestación, como si nos hubiéramos puesto de acuerdo, se enfiló hacia nosotros y como iban llegando se fueron sentando a observar nuestra representa-



ción. La policía se retiró cuando se volvió un acto cultural. Fue multitudinaria la participación en la obra y además incorporó la participación de los oradores que en esa manifestación dieron su mensaje en contra de la guerra de Vietnam.

En esta experiencia además de afrontar el reto de conjuntar sus trabajos sin una preparación previa, tuvieron que aprender a resolver juntos una eventualidad que no era nueva para ellos: el Teatro Campesino había participado en una huelga agrícola en Delano, 1965, y Mascarones en la represión sangrienta contra los estudiantes mexicanos en 1971: el famoso halconazo. Sin embargo ahora era en un país que no conocían, que se regía legal y culturalmente de manera diferente.

c) En 1973 Mascarones participó de la fundación del Centro Libre de Experimentación Teatral y Artística (CLETA) y, más adelante, asistió al Cuarto Festival de Teatro Chicano, donde logró para México la sede del Quinto Festival, en 1974. Su organización requirió de una constante colaboración con el Teatro Campesino. En este festival el Teatro Campesino presentó *La carpa de los Rasquachis* y Mascarones *Don Camafér*, puestas que suscitaron una polémica viva. Enrique Buenaventura, dramaturgo colombiano, y Augusto Boal, brasileño, entre otros, vieron la búsqueda de la identidad en la cultura y en la raíz indígena como una peligrosa tendencia romántica y ahistórica que significaba un desvío de la realidad concreta del pueblo. En este encuentro lucharon diferentes tendencias por hegemonizar lo popular y para ello hubo una intersección de múltiples planteamientos que luego se reorganizaron y siguieron cada uno por su parte, construyendo su concepto. En el caso de Mascarones al final fue expulsado de CLETA y el Teatro Campesino inició su alejamiento de Tenaz.

En estas giras además compartieron conferencias en escuelas, foros públicos, medios de comunicación, libros, programas de televisión y películas como *Somos uno*, en 1973, la cual expone el pensamiento y los problemas del campesino mexicano y del chicano.

Es claro que el intercambio de formas de trabajo y de puntos de vista sobre el hecho escénico generó muchos puntos de encuentro entre ambos grupos. Si revisamos, en términos generales, su producción artística podemos observar que comparten propuestas similares.

Las coincidencias en los procedimientos creativos empiezan en la libertad y tranquilidad absolutas de los espacios de trabajo que sirven para lograr un desarrollo artístico. Mascarones, en 1973, cambia su residencia de la comuna de Coyoacán por la del Ciruelo, en Cuernavaca, Morelos,

donde establece su Centro Cultural. Por su parte el Teatro Campesino se mudó desde Fresno, California, a San Juan Bautista, donde compró cuarenta acres y estableció una comunidad colectiva basada en el cultivo de la tierra. La similitud para conformar sus elencos se da en los inicios de los grupos, cuando se integraron con actores sin formación teatral. Mascarones fue reestructurado desde 1969 con jóvenes estudiantes de los grupos que había constituido en las preparatorias populares, y el Teatro Campesino con un grupo dedicado a la educación y diversión de otros campesinos en huelga, al lado de su líder César Chávez, en contra de los terratenientes de la agricultura californiana. Los integrantes de estos grupos al inicio más que actores eran activistas militantes, pero a partir de su integración la mayoría de ellos se formaron y profesionalizaron como teatreros populares.

Otro factor de convergencia está en la visión de los directores artísticos. Mariano Leyva, a inicios de los años setenta señalaba en entrevistas a diferentes medios de comunicación:

hoy nos corresponde a nosotros descubrir en primer lugar estas raíces despreciadas durante tantos siglos para presentárselas al pueblo como un motivo de orgullo y no de vergüenza. Nuestro pueblo pasó de mano en mano, de colonizador en colonizador: los españoles, primero, los franceses, después, los americanos, llevándose la mitad del terreno en 1848.

Luego en otra entrevista apuntó:

El primer compromiso del artista es hacer un buen teatro y desde ese momento está comprometido con su realidad [...] Un teatro que se compromete, además de divertir está educando, enseña una realidad y está haciendo concientización de ella y ahí es donde surge el compromiso del hombre de teatro [...] Sin embargo, el teatro no puede suplir las cosas que los obreros o los campesinos pueden hacer. Nosotros no podemos suplir una huelga, el teatro no puede hacer una revolución, porque tiene sus limitaciones.

Mientras que Luis Valdez aseveraba también en una entrevista: “yo no espero el orgasmo político de una revolución que vaya a realizarse mañana, eso es un delirio, pero estoy decidido a trabajar tan duro como pueda, toda mi vida hasta que me caiga muerto, para desarrollar un teatro que exprese las necesidades de nuestro pueblo y que dé testimonio de la verdad del movimiento [chicano]”. Y en su visita a México, en 1972, enfatizó en un diario nacional: “además de tener un carácter de demandas económicas que mejoren el nivel de vida de nuestro pueblo, es de esencia cultural. Los chicanos estamos peleando también por nuestra identidad”. Es evi-

dente que ambos directores priorizan la búsqueda artística al servicio del pueblo en lugar del teatro como un medio para hacer la revolución.

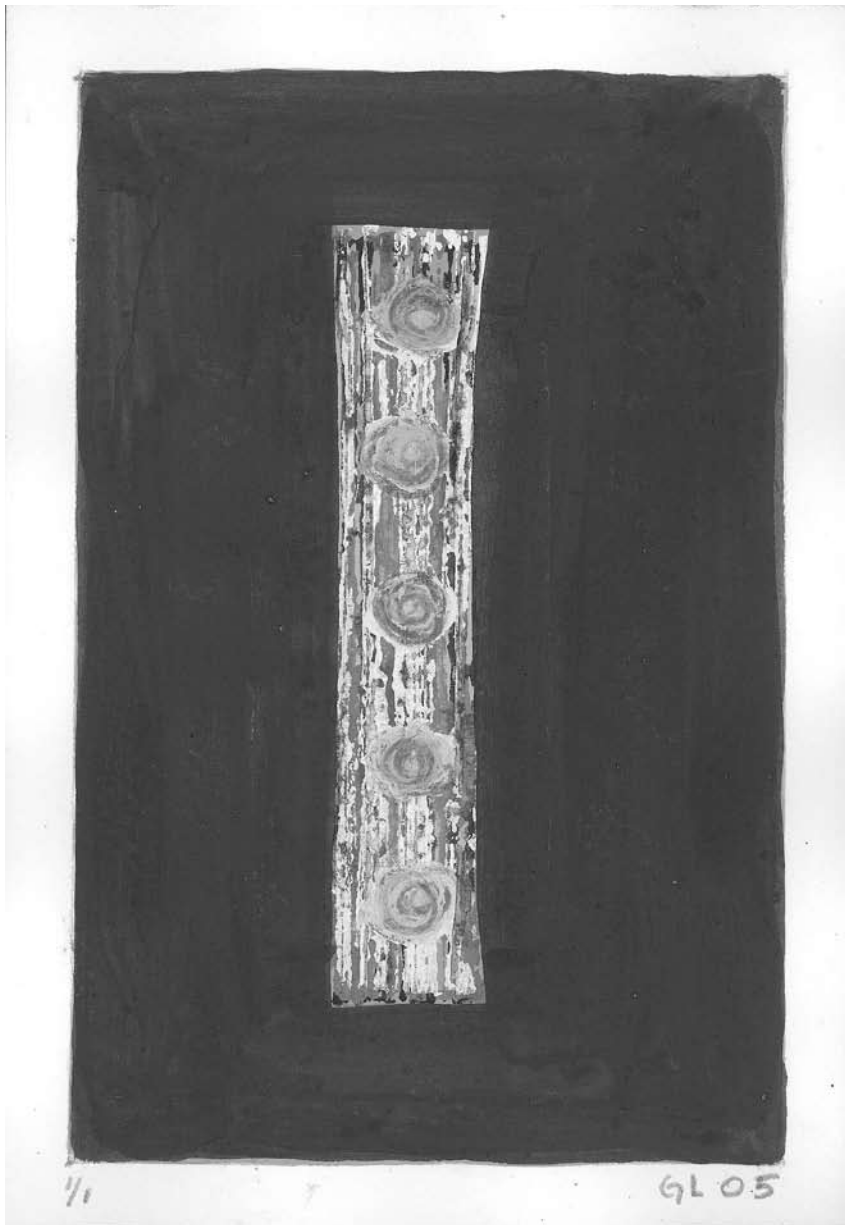
Cabe también destacar que tanto Mascarones como Teatro Campesino adoptan el proceso de creación colectiva a partir de improvisaciones guiadas por sus directores, buscando un lenguaje propio y experimentando profusamente con obras que expresen los problemas relacionados con los pueblos mexicano y chicano.

Mascarones creó las siguientes obras: *La huida de Quetzalcóatl*, poema dramático tomado del *Códice Chimalpopoca*, recopilado del náhuatl por el doctor Ángel Ma. Garibay, en una versión del grupo. *Canek*, una adaptación colectiva del grupo sobre la historia de la rebelión maya contra los conquistadores españoles, del libro de Ermilo Abreu Gómez. *Cantares mexicanos*, que restaura la humanidad del mito en la primera obra del teatro náhuatl a través de la historia del héroe cultural y conductor de pueblos indígenas en el año 1000 de nuestra era. *Máquinas y burgueses*, la historia del surgimiento del capitalismo y las primeras luchas obreras. *Don Cacamafer*, sobre la explotación de los campesinos en el estado de Morelos y su lucha por organizarse en contra de los acaparadores y los monopolios yankis, a través de un viaje a sus raíces con la danza de la lluvia dedicada a Tláloc y un encuentro con el espíritu de Zapata, al que le piden su opinión sobre su difícil situación. *El querreque* muestra la lucha y organización de los campesinos de Veracruz contra la Secretaría de la Reforma Agraria; a diferencia de la obra anterior, ahora es la Virgen quien aconseja al campesino. *De Tlatelolco a Tlatelolco* toma como tema la matanza de los españoles contra los aztecas en 1521 y la masacre contra los estudiantes en la Plaza de las Tres Culturas en 1968, es un *collage* con canciones, poemas, consignas, etc. *Las calaveras de Posadas* sobre la historia de México desde la época prehispánica a nuestros días. *Como México no hay dos*, espectáculo con base en corridos mexicanos al estilo de la carpa. *Vida y muerte de don Emiliano Zapata*, la historia del caudillo de la revolución mexicana contada con corridos creados por el pueblo. *Recitales de poesía coral*, integrados con autores de todo el mundo, principalmente de América Latina; y la puesta en escena de *La historia del corrido mexicano*.

En el Teatro Campesino, en sus inicios, sus primeras y sencillas improvisaciones fueron denominadas *actos*. Uno de los primeros actos fue *Quinta temporada*. Su propósito era animar a los trabajadores a incorporarse al sindicato e ir a la huelga. *La Virgen del Tepeyac*, representada en diciembre e inspirada en *Las cuatro apariciones de la Virgen de Guadalupe*,

enlazando así el teatro contemporáneo con una tradición de la época de la colonia. *Los vendidos*, ridiculiza a los chicanos que niegan su herencia. *No saco nada de la escuela* se refiere al fracaso del sistema en la educación de los chicanos. *The Militants*, satiriza a los llamados revolucionarios del Movimiento Chicano. *Vietnam campesino* y *Soldado raso*, obras antimilitaristas durante la guerra de Vietnam, cada una analiza sucintamente y con sencillez la situación de la familia y muestran los problemas que la guerra les causa. *The Shrunken Head of Pancho Villa* trata de una familia chicana en crisis que se esfuerza por sobrevivir económica y culturalmente, escrita en un estilo surrealista. *Bernabé* explora la herencia y los mitos de los indígenas chicanos contando el cuento del “loquito del pueblo”, cuyo deseo de “casarse con la Tierra” le transforma simbólicamente en un hombre natural. *Dark Root of a Scream*, sobre la guerra de Vietnam, intenta enlazar personajes y problemas contemporáneos con la leyenda indígena; investiga el mito indígena del redentor Quetzalcóatl, que igual que Cristo se supone volverá para calmar las turbulentas aguas de la existencia humana. *La carpa de los Rasquachi* es un cuento épico que comienza con una crucifixión y procesión rituales que recuerdan los dramas religiosos españoles, después se adentra en la historia de Jesús Pelado Rasquachi y culmina con el retorno de Quetzalcóatl de la mano de la Virgen de Guadalupe. *Los corridos*, obra que con el tiempo se convirtió en el primer producto teatral de un taller en el Teatro de San Juan.

Si bien cada una de estas obras explora situaciones específicas, como los diversos problemas del campesino, la discriminación racial, el sistema educativo, la guerra de Vietnam, también encontramos similitudes: se mezclan elementos religiosos católicos, figuras populares revolucionarias e indígenas; aunque no siempre se tratan con la misma actitud. Por ejemplo, *La familia Rasquachi* o *La Virgen del Tepeyac* comienzan con una escena de frailes españoles que discuten acerca de si los indios merecen el bautismo, en una versión muy respetuosa de la Virgen; pero en *El querreque* la antiolemonidad se asoma cuando la Virgen, a petición del campesino, le aconseja: “organízate, pendejo”. En otras obras las coincidencias son mostrar al hombre visto a través de los ojos de Dios; al campesino y al chicano como descendientes de razas culturalmente ricas y avanzadas; promover un reencontro espiritual y filosófico con estas raíces, una manera de reestablecer la tradición religiosa y la unidad cultural con estos grupos antiguos, a fin de recobrar una fuerza especial. En las obras donde representan música popular concuerdan al alternar la letra de las canciones con diálogos de los per-



sonajes, acentuando sus ritmos tanto como los conflictos del drama (aunque la concomitancia también se da en otros elementos del lenguaje escénico, como son el uso de las máscaras y el vestuario, sobre todo en la construcción similar del personaje de la muerte en diferentes obras de ambos grupos). Otras correspondencias fueron impulsar al público a la acción social, esclarecer puntos específicos de los problemas sociales, mostrar o insinuar soluciones, así como representar el sentimiento del público en los problemas tratados.

Es evidente que estas propuestas pretendían que el pueblo se identificara con una visión del mundo donde vieran reflejados sus intereses, necesidades y anhelos. Pero, al leer este fenómeno de dos grupos que estando en territorios de dos países distintos coincidían, me surgen las siguientes preguntas: ¿por qué en México el grupo Mascarones tenía grandes diferencias en CLETA por su concepción estética?, ¿por qué el Teatro Campesino, aunque hegemónico en

la agrupación de los grupos chicanos, tenía también sus críticos en el interior de esta organización?, ¿por qué en ambos casos sus críticos consideraban que los grupos habían sucumbido a filosofías etéreas antes que a verdades pragmáticas?

Será que el rechazo a la dominación y al monolitismo estatales de los años sesenta y setenta hicieron sobrevalorar la autonomía y la fuerza transformadora de los movimientos sociales produciendo así tendencias radicales y fundamentalistas que no aceptaban otro tipo de propuestas que no fueran las propias.

Será que coincidieron en sus planteamientos artísticos porque además de las múltiples influencias mutuas trabajaban con el mismo sector social que se encontraba diseminado en dos territorios; sectores que además se identificaban concebidos como expresión de un ser colectivo, una idiosincrasia y una comunidad imaginadas, de una vez para siempre, a partir de la tierra y de la sangre mexicana.

Lo que sí podemos afirmar, a más de treinta años de que estos grupos iniciaron una estrecha relación, es que sus propuestas significaron una lucha simbólica por la legitimación de las prácticas culturales de los sectores minoritarios en contra del eurocentrismo y de las políticas de homogenización modernizadora de la cultura imperante que eclipsaban las formas de

producción y de consumo de estas prácticas multiculturales subalternas.

Otra aseveración que podemos hacer es que su lucha simbólica también se dio en el lado de los grupos que reivindicaban *lo popular*, porque quedó al descubierto que las expresiones contenidas en el folclor, las industrias culturales y el populismo político que conforman *lo popular* son diversas y múltiples. De ellas, las propuestas de Mascarones y del Teatro Campesino representaron una búsqueda estética que tuvo como base su arraigo en la cultura de lo mexicano y en torno de una preocupación común: la pérdida de esta identidad frente a los medios de comunicación masiva que empezaban a organizar las identidades alrededor de sus propuestas de consumo que, ahora, han generado una cultura de masas. •

JULIO CÉSAR LÓPEZ CABRERA es investigador del Centro de Investigación Teatral Rodolfo Usigli (CITRU) del INBA.