

***Las dos caras del patroncito* de El Teatro Campesino y su adaptación al Ecuador**

José Salvador Ruiz

Hace cuarenta años nació de la improvisación colectiva de un grupo de campesinos instados por Luis Valdez el acto que les daría un reconocimiento internacional: *Las dos caras del patroncito*. Lejos estaban de saber que ese acto serviría de inspiración a otros grupos de teatro en América Latina. Este agit-prop, como le han clasificado con anterioridad (Huerta, "Agit-Prop"), ha sido representado en innumerables ocasiones a lo largo y ancho de los Estados Unidos por grupos estudiantiles de teatro tanto a nivel bachillerato como universitario. De igual forma, El Teatro Campesino lo escenificó fuera de los Estados Unidos y continúa siendo uno de los actos que despierta mayor interés para el mundo académico. Además de las representaciones chicanas dentro y fuera de los Estados Unidos, *Las dos caras del patroncito* ha sido adaptado a otras realidades del continente americano. En 1971 el caricaturista mexicano Eduardo del Río, mejor conocido como Rius, dedicó un número de su revista cómico-didáctica *Los agachados* a los chicanos y comienza con una pequeña adaptación de *Las dos caras del patroncito*.¹ De igual forma, en 1973 a dos años de su publicación fue adaptada por el grupo teatral Ollantay de la Universidad Politécnica Nacional de Ecuador. Asimismo, desde 1979 *Las dos caras del patroncito* ha sido parte integral del repertorio de obras del grupo de Teatro la Fragua de Honduras fundado ese mismo año y siendo precisamente esta obra la que los diera a conocer. Sin duda, la odisea que ha experimentado este acto de El Teatro Campesino es significativa ya que nos permite pensar en una relación de influencia teatral de norte a sur y no sólo de sur a norte como ya se había manifestado en "The Influences of Latin American Theatre on Teatro Chicano" de Jorge Huerta. Consecuentemente, podríamos preguntarnos ¿Qué elementos estéticos o sociales trascienden la realidad californiana hacia una realidad continental? En este ensayo me

propongo dar respuesta a dicha interrogante arguyendo ciertos rasgos continentales de *Las dos caras del patroncito*. Posteriormente, hago un estudio comparativo entre el acto original de El Teatro Campesino y la adaptación del mismo por el grupo de Teatro Ollantay.

Sin duda, en *Las dos caras del patroncito* se presentan dos elementos sobresalientes que embonan perfectamente con la realidad social y cultural latinoamericana; me refiero a la intersección entre la comedia y una crítica de la realidad social inmediata. Quizás una de las maneras más efectivas de atraer y mantener atento a un público es por medio de la comicidad. De ahí que en las distintas adaptaciones de *Las dos caras del patroncito* a otras realidades sociales se haya mantenido dicho elemento con sus respectivas adecuaciones según el humor regional. Al respecto Luis Valdez aduce: "We use comedy because it stems from a necessary situation – the necessity of lifting the morale of our strikers..." (Bagby 77). La catedrática Yolanda Broyles-González ya ha explorado exitosamente la importancia del humor en la tradición oral popular mexicana y su papel en la forma actoral popular desarrollada por El Teatro Campesino.² Deja establecido que el humor no neutraliza cualquier acto subversivo sino que constituye un arma del pueblo frente a la cultura oficial. Por otro lado, el otro elemento que influye considerablemente para la adaptación de este acto en América Latina es el de la crítica de la realidad social. Ya en 1990 la investigadora Marina Pianca proponía y comprobaba la existencia de lo que llamó *El teatro de nuestra América: Un proyecto continental 1959-1989*. En dicha obra la autora plantea la existencia de un proyecto común de teatro en el continente americano, no sólo en América Latina sino también en la América anglosajona con ciertos grupos radicales de teatro, pero sobre todo con El Teatro Campesino de Luis Valdez. Estos grupos buscaban la creación de un teatro "auténticamente enraizado en el devenir histórico de las luchas populares" (19). *Las dos caras del patroncito* fue concebido como un elemento de agitación y propaganda para paralizar el trabajo en los campos de Delano y con el fin de que los campesinos se unieran a la huelga promovida por el sindicato campesino. Es decir, el surgimiento y objetivo de este acto y del grupo teatral en sí, su praxis social, aunado a su concepción del arte como una tarea social, son elementos que caracterizaban al Nuevo Teatro Popular Latinoamericano. En resumen, la mezcla de humor y crítica social aunados a la sencillez con que se presenta la relación de explotación y antagonismo entre la clase patronal y la trabajadora, hacen de *Las dos caras del patroncito* un medio ideal para comunicar una problemática continental.

En las representaciones de *Las dos caras del patroncito* montadas por El Teatro Campesino y por Ollantay es evidente la influencia del alemán Bertolt Brecht.³ Dicha influencia está presente en dos niveles, a nivel formal y a nivel ideológico. Bajo el nivel formal se encuentra el llamado *Verfremdungseffekt* o distanciamiento. El elemento distanciador en *Las dos caras del patroncito* de El Teatro Campesino se intenta a través de distintos mecanismos: la interpelación directa al público, el uso de letreros y máscaras, así como del movimiento y el humor de los personajes que rompen con el carácter realista del teatro aristotélico. A nivel ideológico, la influencia brechtiana se presenta en la idea de usar el teatro como instrumento de cambio social. Esto se hace patente en el uso de los actos a manera de agit-prop o *Lehrstücke* en estos colectivos de teatro.⁴ En lo que sigue, exploro las condiciones sociales en el momento histórico de las representaciones teatrales para entender la condición agitacional y contestataria de las mismas. Además al analizar los actos prevalece una visión comparativa entre ambas representaciones para identificar las diferencias entre éstos y el por qué de las mismas.

Cuando en septiembre de 1965 estalló la huelga en los viñedos de Delano en California, estallaba también una lucha por la reivindicación de los campesinos mexicanos y chicanos que por años habían sufrido la explotación de su fuerza laboral en condiciones de trabajo y vivienda deplorables. Esta huelga organizada por la National Farm Workers Association, un organismo campesino que tenía como líderes a Dolores Huerta y César Chávez, dio origen a una expresión cultural reivindicativa a la par de la lucha política que este organismo libraba. El Teatro Campesino fue precisamente esa expresión cultural que surgió de la necesidad y la urgencia de movilización política que ese momento requería. Este grupo teatral vino a crear colectivamente una serie de actos que reflejaban la realidad inmediata que vivían los campesinos y campesinas. Existía en estos actos una función política que expresaba la necesidad de una toma de conciencia que debía materializarse en la integración de los campesinos a la huelga. Cabe mencionar que el estallido de la huelga en Delano no fue un evento aislado sino que formó parte de lo que hoy se conoce como el movimiento de los derechos civiles en los Estados Unidos.

Por otra parte, el surgimiento del grupo de teatro Ollantay se debió también a la necesidad de responder a una realidad de marginación y explotación sufrida por campesinos, obreros e indígenas.⁵ El grupo Ollantay fue fundado en 1971 por estudiantes de ingeniería de la Escuela Politécnica Nacional de Quito. Ellos mismos nos informan que “a partir de 1960, y en

particular desde 1970, muchos cambios en la realidad ecuatoriana golpearon la conciencia inmóvil de una sociedad que recién parecía despertar de la noche colonial” (Luzuriaga, *Popular Theater* 326). El grupo se refiere a la dinamización de la economía de la agricultura ecuatoriana, especialmente en la costa, la urbanización del país y la consecuente migración hacia los centros urbanos. En 1972 Ecuador empezó a exportar petróleo extraído del Oriente del país y ese mismo año “sube al poder un gobierno militar que se instaura prometiendo reforma agraria, cambio de estructuras, lucha anti-imperialista y redención para seis millones de ecuatorianos” (Weiss 327). El asunto del petróleo había comenzado como algo esperanzador para la economía del país y para el pueblo ecuatoriano que creía que sería partícipe de los potenciales beneficios que esto trajera. Sin embargo, “las esperanzas que habían fincado en los recursos provenientes de la exportación del petróleo (700 millones de dólares para 1974, cuatro veces el presupuesto general del Estado de 1970), se habían desvanecido” (Weiss 327). El petróleo, como era de esperarse, era explotado en su mayoría por compañías extranjeras, norteamericanas mayoritariamente. Había en la percepción de la gente una indignación “al conocer sobre el entreguismo de las clases dominantes al capital extranjero” (Weiss 328). La presencia del capital extranjero, y su relación con las clases dominantes, era un hecho que producía una sensación de inconformidad en el pueblo. Además, el fracaso de la huelga del Frente Unitario de Trabajadores en 1971 impulsaba al grupo Ollantay a intentar levantar la moral del movimiento obrero ante este duro golpe durante la dictadura de Velasco Ibarra.⁶ Bajo estas circunstancias, el grupo Ollantay surgió como una voz concientizadora para el pueblo y el movimiento obrero a través de representaciones teatrales. Antes de la adaptación de *Las dos caras del patroncito* montaron varios recitales de poesía en donde utilizaban poemas de Nicolás Guillén, Bertolt Brecht y Pablo Neruda. Adicionalmente montaron *S + S = 41* que trata sobre el conflicto petrolero entre las compañías extranjeras Standard Oil Co. y la Shell Oil Co. las cuales se disputaron territorios petroleros en el Ecuador. Además, con la colaboración del Teatro Ensayo de Quito montaron *La bolsa de agua caliente* de Carlos Somigliana.⁷ Las obras de este grupo tienen una preocupación y una lectura política que comparte afinidades con El Teatro Campesino, como lo demuestra la adaptación de *Las dos caras del patroncito*.

Vale la pena señalar que si bien *Las dos caras del patroncito* fue una creación oral producto de la improvisación y del talento de los que conformaban ese recién formado grupo, en este estudio utilizo la versión

publicada del mismo.⁸ La trama es sencilla; trata de un campesino mexicano indocumentado que fue traído desde México para trabajar en las labores del campo con el fin de contrarrestar la pérdida de trabajadores que se declararon en huelga.⁹ El campesino lleva colgado a su cuello un pequeño letrero con la leyenda “esquirol” identificándolo como el personaje que afecta el movimiento campesino. En segundo término sale a escena el patroncito quien lleva un letrero que lo identifica como tal, además de un puro y una máscara de puerco. Enseguida, se establece un diálogo entre ambos personajes en donde se confrontan visiones irreconciliables de la realidad campesina y su relación con la clase patronal. El patroncito ve las condiciones inhumanas de sus trabajadores bajo una óptica romántica mientras el campesino va enumerando las carencias con las que lidian los trabajadores en las instalaciones del patrón. Dentro de esta relación jerárquica entre el patrón y el esquirol, éste no desaprovecha la oportunidad de expresar sus puntos de vista pero consciente de su posición subalterna, inmediatamente retira lo dicho cuando su opinión desagrada al patrón. Otro personaje importante es Charlie, una especie de guarda de seguridad contratado para reprimir a los huelguistas.¹⁰ Charlie aparece portando una máscara de mono (además se mueve como tal) y cuando el esquirol se acerca al patroncito para limpiarle los zapatos (de manera servil) Charlie aparta al trabajador con violencia hasta que el patroncito le ordena dejarlo en paz diciendo: “He is one of my Mexicans.” Después el patrón le pide al esquirol que intercambien papeles. Hay un intercambio de vestiduras y de los utensilios de trabajo (tijeras para la uva) así como de los símbolos de represión y dominación del patrón (el puro, el saco y la máscara de puerco que lleva desde el comienzo del acto). Una vez operado el cambio total de los símbolos de dominación y represión, ocurre una transformación en el campesino asumiendo el papel de patrón y tratando con despotismo al antes patrón. Pasados unos minutos, el antes patrón experimenta un poco de la explotación que viven los trabajadores e inmediatamente intenta restaurar el orden anterior. El antes campesino rechaza la sugerencia del patrón/campesino y trata de recuperar la máscara, pero al percatarse de lo sucedido, Charlie propina una golpiza al patrón/campesino y lo saca de escena de forma violenta. Inmediatamente después, el campesino/patrón se dirige a la audiencia para comunicarles que, aunque tiene ahora los objetos materiales del patrón, él sólo se quedará con el puro (Valdez 27).

Por otro lado, la adaptación ecuatoriana se basa en la versión escrita de este acto chicano pero también fue cambiando según reacciones del público y otras circunstancias. Algunas diferencias significativas entre las versiones

impresas de ambas obras informan sobre la orientación e influencia de esos colectivos teatrales. Cuando Luis Valdez llegó a Delano y se hizo a la tarea de formar un colectivo de teatro sabía de antemano que no sería compuesto de "gente de teatro" sino de campesinos. Contrario a dicha situación, el grupo teatral Ollantay fue formado por estudiantes de ingeniería con una formación académica considerable y con un conocimiento del teatro formal, específicamente de la teoría formulada por el alemán Bertolt Brecht. Este grupo ya había representado el *Lehrstücke* brechtiano *El que dijo que sí, el que dijo que no* y admitía abiertamente la influencia del germánico en sus adaptaciones y creaciones. Consecuentemente, *Las dos caras del patroncito* de Ollantay registra dicha influencia de forma consciente como se verá más adelante. En la versión original de *Las dos caras del patroncito* de El Teatro Campesino el primer elemento de distanciamiento se da al entrar el campesino a escena. Este campesino se presenta ante los asistentes creando desde el principio el carácter de teatralidad que para Brecht debe conservarse en este tipo de obras. Por ejemplo, cuando el campesino entra lo primero que hace es dirigirse al público:

¡Buenos días! This is the ranch of my patroncito, and I come here to prune grape vines. My patrón bring me all the way from Mexico here to California... Ay, here he comes in his big car! I better get to work. (*He prunes. The Patroncito enters, wearing a yellow pig face mask. He is driving an imaginary limousine, making the roaring sound of the motor.*) (Valdez 18)

Desde un principio aparece el campesino como elemento distanciador indicando, como señala Jorge Huerta, la teatralidad del acto: "with a twenty-second monologue to the audience, a direct communication with them (el público) is established, breaking any pretense at theatrical realism" (20). La cuarta pared es inexistente en este acto debido a los distintos elementos distanciadores implementados en éste. Había que comunicar un mensaje lo más pronto posible y eso hace que haya un personaje que se dirija al campesinado, proporcionando directamente la información necesaria para comprender la situación que está por representarse, mientras que al mismo tiempo cumple una función de distanciamiento. Más aún, las obras estaban pensadas para representarse en cualquier terreno y circunstancia, en la mayoría de los casos literalmente no había cuarta pared ni pared alguna. Esta misma escena muestra otros efectos de distanciamiento al utilizar máscaras y letreros en los campesinos/actores para indicar el papel que cumplen dentro de la obra. El campesino/actor que se dirige al público y su

letrero de esquirol por ejemplo. Al hacer el intercambio de papeles, el campesino pasa a ser el patrón y viceversa. El campesino llega a imitar el rol del patrón fielmente y el patrón, ahora campesino no soporta el trato que le da el nuevo patrón. Desconcertado el patrón se dirige al público para comentar lo bien que está actuando el campesino: "What an act. (*to audience*) He is good, isn't he?" (25). Este momento llega cuando la interacción entre el patrón y el campesino había sido constante y la atención del público no había sido interrumpida. Además de lo cómico que esto puede resultar, el dirigirse a los espectadores provoca una sacudida en éstos. El acto termina cuando Charlie no reconoce a su patrón y lo comienza a golpear. Al salir Charlie y el patroncito, el campesino voltea hacia el público y quitándose la máscara dice: "Bueno, so much for the patrón. I got his house, his land, his car. Only I'm not going to keep'em. He can have them. But I'm taking the cigar. Ay los watcho" (27). Adicionalmente, el acto termina con una invitación a la reflexión directamente dirigida a los espectadores que ahora tienen que decidir si continuar trabajando o parar y unirse a la Huelga de la Unión Campesina (UFWOC), de ahí su condición de agit-prop.

Aunque con algunas diferencias mínimas la adaptación del grupo Ollantay utiliza prácticamente el mismo monólogo que el original en la primera escena. Así, el acto inicia con la aparición de los tres personajes de la obra. Uno de ellos hace la introducción de los demás mientras se visten y se maquillan para la representación. Charlie deja su lugar a Guillo, quien tiene aspecto de militar y no de mono, mientras que el campesino hace la pantomima de cortar caña y el patrón descansa en el hombro de Guillo (guiño simbólico de su relación.) A lo largo de la representación los tres personajes se quedan en escena congelados hasta que les toca participar. Las variantes que se presentan muestran la diferencia de objetivos inmediatos pero sin dejar de implementar el distanciamiento brechtiano para lograrlos. En las instrucciones para los actores señalan: "Los actores salen a escena y uno de ellos hace una introducción. Los actores se visten y se arreglan en el escenario, de acuerdo a la caracterización de los personajes."¹¹ Aquí el campesino también se dirige al público con el mismo propósito que el original. La diferencia radica en la eliminación de los letreros y las máscaras en los personajes. A cambio, el grupo decide distanciar al público al vestirse y maquillarse frente a éste enfatizando la teatralidad del acto. Adicionalmente, esta adaptación fue escrita y contiene direcciones teatrales, mostrando una influencia también del teatro formal.¹² Además, los actores utilizan maquillaje y vestuario para

representar la obra. Los miembros de El Teatro Campesino sólo llevaban consigo letreros y máscaras.

En esta versión ecuatoriana se presentan tres momentos de distanciamiento vía la interpelación directa del actor/campesino al público, siendo la primera escena uno de éstos. El segundo momento adquiere singular importancia, aquí el patrón explicaba al campesino lo inconveniente y molesto que sería tener los bienes materiales (casa, cuentas en el banco, coches) que él posee ya sólo tendría los mismos problemas que él enfrenta ahora. No obstante, a diferencia del acto original, este intercambio termina con el campesino explicando que él necesita el dinero para comprar medicinas, para vestir, alimentar y educar a sus hijos. En seguida, el patrón se enfada y se retira dejando solo al campesino aunque sin hacer mutis ya que “agacha al Guillo y se sienta sobre él” mostrando así otro guiño simbólico sobre la relación entre los intereses capitalistas y el aparato de Estado. Es precisamente en este momento en que el campesino vuelve a interpelar al público diciendo: “no estoy trabajando ni dos meses y ya no le soporto al patrón. Él cree que me convence con sus hablaturías” (410). De esta manera, se muestra cierta conciencia política del campesino sobre el discurso engañoso del patrón. La tercera y última interpelación directa al público ocurre al final del acto. Aquí, el campesino expone la complicidad de la clase dominante (hacendados y patronos) con el ejército (representado por Guillo) y su relación opresora sobre la clase trabajadora (campesinos y obreros). Ante dicha relación conflictiva el campesino propone la unión de la clase trabajadora a través del sindicato:

pero si vamos todos los campesinos de la hacienda...y todos los campesinos de todas las haciendas... y todos los trabajadores de todas las fábricas... y todos... ni con diez mil Guillos no nos hacen nada... bueno esto es sólo pensando porque ya estamos cansados de vivir como vivimos.... Ya estoy cansado de esto, creo que voy entendiendo esto de unirse y organizarse, también creo que me estoy decidiendo entrar al sindicato. ¿Qué dicen ustedes compañeros? (*dirigiéndose al público*) ¿Entro o no entro al sindicato? (414-15)

Al igual que en el original, el final termina con el distanciamiento del público por medio de la interpelación mientras que en el plano agitacional promueve la unión al sindicato. Al romper con cualquier ilusión de realismo ahora el público puede reflexionar sobre la pregunta que les hace el campesino. Después de cada representación, el grupo Ollantay tenía un foro de discusión donde se hablaba de la problemática representada y de los problemas del

país en general. Aunque no había una huelga en ese momento en Ecuador era necesario promover primero un espíritu de solidaridad y la conscientización de la lucha de clases para dar fuerza al movimiento obrero y bajo estas bases alentar el apoyo y la incorporación a los sindicatos obreros o campesinos locales. Vale la pena aclarar que la utilización del *Verfremdungseffekt* no es una mera moda sino un recurso agitacional y didáctico en estos casos. El objetivo era siempre político-ideológico. Ollantay apoyaba al Frente Unitario de Trabajadores y utilizaba sus representaciones para la conscientización de campesinos, obreros y estudiantes. Aunque la temática del acto era meramente rural la adaptación intentó llegar a los distintos grupos populares del país.¹³ De ahí que en ésta se haga referencia a los obreros de las fábricas urbanas. Aquí observamos una diferencia muy marcada entre ambos montajes. La adaptación ecuatoriana responde a las necesidades de ese país y a los cambios que se venían dando en la última década. Respondía a una problemática nacional más que regional.¹⁴ Las ciudades se transformaban en grandes centros urbanos y había un crecimiento en la clase obrera. El petróleo llegó a significar la esperanza de bienestar y progreso para los ecuatorianos, cuando dicha esperanza nunca se materializó surgieron preguntas en la gente que no alcanzaba a comprender estas aparentes contradicciones. Este panorama rodeaba las representaciones de *Las dos caras del patroncito* e influía directamente en los cambios que tuvieron que hacerse al original. Es decir, la problemática ecuatoriana obligaba a replantear aspectos centrales presentados en aquél en términos nacionales haciendo a un lado el planteamiento desde una perspectiva étnica que marca al acto californiano.¹⁵

Dicha realidad ecuatoriana y la postura ideológica de los integrantes de Ollantay los obligaban en un plano didáctico a mostrar la lucha de clases y la oscura relación entre la clase dominante nacional y los intereses imperialistas:

PATRON: A pesar de que soy un hombre tan importante, soy accionista de los principales bancos del país, *soy el representante de las principales compañías extranjeras*, soy dueño de supermercados, de gasolineras, de fábricas... y sin embargo aquí me tienen, con las botas llenas de barro.... (404) [Mi énfasis]

Para ilustrar globalmente la lucha entre explotadores y explotados el grupo se vale de Guillo. “Guillo tiene apariencia de militar” y es el encargado de reprimir al trabajador cada vez que éste aparenta rebelarse. Aquí, Guillo simboliza todas las fuerzas represivas del país y del extranjero, la colusión a

nivel de aparato estatal con la clase dominante y el imperialismo. Enseguida, el patrón como símbolo de la clase dominante explica cómo mantiene su poder y riquezas:

PATRÓN: ... mis pertenencias, mis casas, mis carros, mis mujeres, mis haciendas, mis fábricas, necesitan ser cuidadas, necesitan ser mantenidas, y por supuesto no puedo hacerlo todo, por eso es que he creado esto (señalando a Guillo). Cuánto crees que me cuesta mantener un aparato como éste.

CAMPESINO: ¡¿Aparato?!

PATRÓN: ¡Gobierno, ignorante, gobierno!

CAMPESINO: ¿Aparato? ¿Gobierno? ¿Guillo?

PATRÓN: Guillo, Guillermo, puede llamarse Ponce, Velasco Ibarra, Nixon, Bánzer, Pinochet, el nombre no importa... el hecho es que es muy pero muy efectivo. Guillo, Guillermo, vete donde esa gente de los sindicatos, cuida de sus reuniones, nada de pliegos de peticiones, nada de contratos colectivos, nada de tomarse las tierras, nada de alza de salarios, no quiero que discutan nada, que aprendan nada, vete... ahora Juan..." (408-09)

La exposición de las redes de corrupción dentro de un sistema capitalista, tiene como propósito evidenciar al público (obreros, campesinos, estudiantes, subproletarios, etc.) la necesidad de unirse en un frente común para combatir al grupo hegemónico que los explota con la complicidad de los intereses imperialistas, especialmente, estadounidenses. Esta adaptación tiene una doble función: apoyar al movimiento obrero y conscientizar a la audiencia sobre la lucha de clases. Los grupos antagónicos son claramente identificados por la audiencia y entonces la obra cumple con sus objetivos artísticos e ideológicos. En este teatro popular lo político y el arte no son dos expresiones separadas sino que son una sola.

Me parece que el acto original tenía un objetivo más concreto y directo, el paro de labores y la unión a la huelga. Se trataba de una estrategia necesaria para combatir la explotación de los campesinos más que de una limitación de los objetivos de El Teatro Campesino. Por supuesto que el original también exponía la lucha antagónica entre la clase patronal y la campesina y precisamente esto explica su adaptabilidad e influencia en otros colectivos teatrales en América Latina. Además, habrá que resaltar que existe un factor de raza que no se encuentra en la adaptación ecuatoriana. Esto no se debe a que en el Ecuador los indígenas no fueran explotados sino a que el mensaje se dirigía más a un conjunto nacional que pretendía ser homogéneo en su

alcance. En el acto de *El Teatro Campesino*, el patrón no sólo pertenecía a la clase dominante sino que era anglosajón. Esto era relevante porque exponía la condición de grupo minoritario étnico en la que se encontraban los chicanos y mexicanos en los EEUU. Si en la adaptación de *Ollantay* había una denuncia del imperialismo sobre el Ecuador, en el original existía una denuncia contra el racismo y la marginación de los mexicanos y chicanos. El capitalismo norteamericano requería de mano de obra barata y esto se traduce en la explotación de los grupos minoritarios dentro de los límites de su territorio. Dentro de la obra esto se ve cuando el campesino escucha decir al patrón que ama a “sus mexicanos”, el campesino pone su brazo en el hombro del patrón y éste lo rechaza inmediatamente empujándolo y diciendo: “I love’em about ten feet away from me, boy. Why, there ain’t another grower in this whole damn valley that treats you like I do. Some growers got Filipinos, others got Arabs, me I prefer Mexicans. That’s why I come down here to visit you, in the field” (19). La opresión que sufren las minorías étnicas es la cortina de fondo del acto original. Lo que puede parecer una limitación en este acto por su carácter regional es una exigencia y una agenda política necesaria. De igual forma, la condición agitacional del acto requería de la desmitificación de la figura del patrón para alentar a los campesinos al paro de labores y apoyar la huelga. Esto se intenta evidenciando la relación corrupta entre la clase patronal y el aparato estatal represivo, de ahí la alusión a Ronald Reagan, en ese entonces gobernador de California:

PATRONCITO: Come on, boy! Head up, chin out! Look tough, look mean. (*Farmworker looks tough and mean.*) Act like you can walk into the governor’s office and tell him off!

FARMWORKER: (*With unexpected force and power.*) Now, look here Ronnie! (*Farmworker scares himself.*) (23-24)

La denuncia de dicha complicidad permite dos cosas fundamentales; por un lado expone dicha alianza oscura y, por otro lado, permite la desmitificación del patrón como ser superior, especialmente por cuestiones de raza y expone la construcción de su poder como consecuencia de una serie de alianzas económicas y políticas. La relevancia de este hecho es mostrar al patrón y su poder como parte de un proceso susceptible a ser transformado. Esto coincide con lo estipulado por Brecht con respecto a la función del teatro épico: “the human being is the object of the inquiry, he is alterable and able to alter... [the epic theatre sees] man as a process...” (Brecht 37). El hombre está en proceso, nada está terminado y definido por

completo. La realidad del ser humano puede ser transformada y ése es el propósito que según Brecht el teatro debía tener.

Una de las escenas más importantes para la desmitificación de la figura del patrón, es el intercambio de papeles entre el campesino y el patrón. Además de funcionar como elemento “distanciador,” debido a la improbabilidad del mismo, este intercambio permite ver al patrón como un ser humano que ha construido su poder por medio de alianzas y bienes materiales. Después de intercambiar el sombrero y el letrero del campesino por el letrero, el puro y el saco del patrón, sólo falta la máscara de puerco que caracteriza al patrón. Cuando el patroncito se quita la máscara y el campesino ve su verdadero rostro, éste comienza a reír asombrado por el parecido entre ambos:

PATRONCITO: You mean... I... look like a Mexican?

FARMWORKER: ¡Sí, señor! (*Farmworker turns to put on the mask, and patroncito starts picking up farmworker's hat, sign, etc. and putting them on.*)

PATRONCITO: I'm going to be one of my own boys. (*Farmworker, who has his back to the audience, jerks suddenly as he puts on Patroncito's mask. He stands tall and turns slowly, now looking very much like a patrón. Suddenly fearful, but playing along*)
Oh, that's good! That's... great!

FARMWORKER: (*Booming, brusque, patrón-like*) Shut up and get to work, boy!” (24-25)

El campesino se da cuenta que el poder que tiene el patrón es construido y no algo divino. Después de despojarse de los símbolos materiales del poder el patrón se muestra como lo que es, un ser humano, y por lo tanto potencialmente transformable. La posibilidad de transformar las condiciones de vida en las que viven los campesinos se expone como una posibilidad por medio de la organización y la unión entre los campesinos. Por otra parte, en la adaptación del grupo Ollantay ocurre algo muy similar, sin embargo, es importante hacer notar que el intercambio se da por medio de un sueño. Aunque el patrón expresa su deseo de ser un campesino: “Hay algunas veces que me siento en la oficina que tengo en la ciudad y pienso conmigo mismo y digo: como no hubiera querido ser uno de mis puercos campesinos” (409), dicho intercambio sólo ocurre en la mente del campesino. Los objetos que intercambian en el sueño aquí también son algo distintos. Intercambian sombreros, ropa y el machete, pero el cambio total no ocurre hasta que el patrón le da el látigo, el guante y el cigarro. Es ahí cuando el campesino dice: “Es que verá... usted... sin ranchos, sin lomas, sin cañas, sin carros, sin

fábricas... y sólo con las manos para trabajar, usted puede ser un campesino.” A lo que el patrón pregunta: “¿Quieres decir que me parezco a uno de mis puercos trabajadores?” Y el campesino responde: “si trabaja claro pues” (411). Aquí se expone la relación desigual y explotadora entre el patrón y el campesino, así como la diferencia entre estas dos clases sociales. Mientras que la clase dominante es dueña de los medios de producción, el obrero y el campesino sólo tienen su fuerza de trabajo a cambio de salario. La respuesta en esta adaptación es similar al original: la organización y la unión; sólo que en este caso no es sólo para apoyar a un sindicato, sino para hacer un frente común a través de la conciencia de clase.

En este estudio he intentado comprobar que la temática y forma de *Las dos caras del patroncito* de El Teatro Campesino contiene elementos de alcance continental que lo han llevado a inspirar a otros grupos teatrales de América Latina. Argumenté que el humor y la crítica de la realidad social que caracterizan a *Las dos caras del patroncito* han sido los dos elementos centrales que le han convertido en un acto continental. Así, la intención primordial de este artículo fue la de abrir otra vía de análisis y conversación en torno a la relación de influencia teatral ahora de norte a sur y replantear la contribución del teatro chicano al teatro del continente.¹⁶ Gracias al relato de las experiencias del teatro Ollantay del Ecuador con esta obra ha quedado de manifiesto no sólo dicha influencia sino también la riqueza y potencial de cualquier obra teatral cuando se traslada a otras latitudes.¹⁷

Imperial Valley College

Notas

¹ Aparece en el número 82 de *Los agachados*. Dicho número fue posteriormente traducido al inglés y publicado por el North American Congress on Latin America (NACLA) en 1972 con el título *The Chicanos*.

² Véase especialmente el primer capítulo de Broyles-González, *El Teatro Campesino*.

³ Representantes de ambos colectivos teatrales han reconocido la influencia del dramaturgo y teórico alemán en sus obras. Con frecuencia se cita a Valdez decir que El Teatro Campesino “was somewhere between Brecht y Cantinflas.” Véase Broyles-González, “Brecht” (33-34). Además véase Huerta, *Chicano Theater*. Sobre la influencia de Brecht en el grupo Ollantay véase “Cuánto nos cuenta el petróleo,” en Weiss, *Popular Theater*. Véase también el recuento de las distintas representaciones que hace el grupo Ollantay en *Las dos caras del patroncito* que aparece en Gutiérrez, *Teatro popular*.

⁴ El agit-prop tiene como objetivo el educar al público sobre un determinado problema social; esto debe lograrse de una manera rápida y concisa. Según Barclay Goldsmith, Brecht crea sus *Lehrstücke* influenciado por los agit-props. Estas piezas teatrales tienen como objetivo

clarificar ideas para educar y movilizar al público, teniendo éstas una exposición de las desigualdades económicas y sociales existentes.

⁵ *Ollantay* es el nombre de un drama andino perteneciente a la colonia. Al parecer fue representado ante Tupac Amaru II, el guerrillero indígena que protagonizó una serie de movimientos armados en contra de los españoles a fines del siglo XVIII (Véase Weiss et al. *Latin American Popular Theater*, 117-18).

⁶ Tomado de "Acerca de *Las dos caras del patroncito*" en *Teatro Popular* (420). Velasco Ibarra fue presidente de Ecuador varios términos, incluso llegó a ser dictador con apoyo de la milicia en 1970. Véase Crow. *The Epic*.

⁷ Otra obra posterior a *Las dos caras del patroncito* fue *Cuánto nos cuesta el petróleo*, obra en donde se trata la problemática del "oro negro." Esta última tiene un poco de influencia de la obra de Brecht, *Cuánto nos cuesta el hierro y El que dijo que sí, el que dijo que no*.

⁸ Para más información sobre los inicios del Teatro Campesino y un descripción de *Las dos caras del patroncito* véase Huerta, *Chicano Theater* (11-12).

⁹ Jorge Huerta señala que: "Immediately the audience knows that he is an undocumented worker, since the bracero program is no longer allowing growers to legally import cheap Mexican labor into the fields." Véase: *Chicano Theater* (20).

¹⁰ Cabe señalar que durante el tiempo que duró la huelga había policías observando los acontecimientos. Charlie porta un uniforme que lo hace parecer un policía y esto, como apunta Huerta, debió haber tenido un efecto significativo en la moral de los huelguistas (Huerta, *Chicano Theater* 21).

¹¹ De aquí en adelante cuando cite de la adaptación de *Ollantay* lo haré de la edición: *Teatro popular y cambio social* (403).

¹² No obstante, eso no limitaba a la obra a un guión inmutable. De hecho *Ollantay* cambiaba el acto según las reacciones y peticiones del público.

¹³ En su análisis de *Las dos caras del patroncito* el grupo *Ollantay* ofrece un recuento de los lugares en los que, a lo largo de 11 meses, representaron la obra. "La obra en cuestión fue representada 126 veces, en diversas zonas geográficas de la costa y la sierra del país, frente a públicos de diferente extracción social (obreros, campesinos, subproletarios, estudiantes, etc.) de la más variada condición (niños, mujeres, adolescentes, viejos, etc.) y en circunstancias distintas: en amplios locales teatrales y conchas acústicas, en escenarios improvisados al aire libre y pequeñas aulas o locales sindicales, ante públicos muy numerosos en ciertas ocasiones, así como ante un reducido grupo de espectadores en otras" (417).

¹⁴ Es importante señalar que el "acto" chicano nace con un fin específico; el de apoyar al movimiento campesino. Es un movimiento con fines bien delimitados y de ahí que me refiera a éste como problemática regional, con como una limitación sino como su característica. Sin embargo, la problemática de la explotación campesina ocurre en todo el territorio estadounidense. Este, y otros actos, también fueron representados frente a un público urbano aunque después de 1967 El Teatro Campesino se separa del sindicato campesino y se instala en Fresno, California, donde continúa con su labor política y teatral. Para un recuento de El Teatro Campesino y su separación de la UFW ver: Huerta, *Chicano Theater*.

¹⁵ Incluso la obra *Cuánto nos cuesta el petróleo* nace por la necesidad de expresar esas interrogantes que tenía el pueblo. En una ocasión después de representar "Las dos caras del patroncito" un espectador les propuso trabajar en "una obrita del petróleo." Véase Weiss (327).

¹⁶ La importancia del teatro chicano a nivel continental se está reconociendo día con día tal y como se ve en el homenaje a Luis Valdez organizado por el Centro Cultural Espacio 1900 y la University of Tennessee, Knoxville en la ciudad de Puebla, México en julio de 2005.

¹⁷ Agradezco los valiosos comentarios de Jorge Huerta así como las acertadas sugerencias de los dos lectores anónimos del *Latin American Theatre Review*. De igual forma, agradezco las sugerencias de Linda De Caterina.

Obras consultadas

- Bagby, Beth. "El Teatro Campesino: Interview with Luis Valdez." *Tulane Drama Review* 11 (verano 1967): 70-80.
- Bennett, Susan. *Theatre Audiences: A Theory of Production and Reception*. London & New York: Routledge, 1990.
- Boal, Augusto. *Técnicas latinoamericanas de teatro popular*. México: Nueva Imagen, 1982.
- Brecht, Bertolt. *Brecht on Theatre*. John Willet trans. New York: Hill and Wang, 1964.
- Broyles-González, Yolanda. *El Teatro Campesino: Theater in the Chicano Movement*. Austin: U of Texas P, 1994.
- _____. "Brecht: The Intellectual Tramp: An Interview with Luis Valdez." *Communications from the International Brecht Society*. 12/2 (April 1983): 33-44.
- Crow, John. *The Epic of Latin America*. 4th ed. Berkeley: U California P, 1992.
- Elam Jr., Harry. *Taking It to the Streets: The Social Protest Theater of Luis Valdez & Amiri Baraka*. Ann Arbor: U of Michigan P, 1997.
- Fleming, John. "Honduras's Teatro La Fragua: The Many Faces of Political Theatre." *TDR* 46. 2 (T174): 47-65.
- Goldsmith, Barclay. "Brecht and Chicano Theater." *Modern Chicano Writers*. Prentice Hall, 1979.
- Gutiérrez, Sonia ed. *Teatro popular y cambio social en América Latina*. Costa Rica: EDUCA, 1979.
- Huerta, Jorge. *Chicano Theater: Themes and Forms*. Tempe: Bilingual Press, 1982.
- _____. "Chicano Agit-Prop: The Early Actos of El Teatro Campesino," en *Latin American Theatre Review* 10/2 (Spring 1977): 45-58
- _____. "The Influence of Latin American Theatre on Teatro Chicano." *Revista Chicano-Riqueña* 11:1 (1983): 68-77.
- _____. "Los many Mundos de Luis Valdez: Del 'jale' a Hollywood and back." Ponencia magistral en *Decimoterceras Jornadas Internacionales de Teatro Latinoamericano*. Puebla, México (7 de julio de 2005).
- Labinger G., Andrea. "The cruciform farce in Latin America: two plays," *Themes and Drama* 10. Cambridge: Cambridge UP, 1988.
- Luzuriaga, Gerardo ed. *Popular Theater for Social Change in Latin America: Essays in Spanish and English*. Los Angeles: UCLA Latin American Center Publications, 1978.
- _____. *Bibliografía del teatro ecuatoriano, 1900-1980*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1984.
- Ollantay. *Las dos caras del patroncito*. Original de Luis Valdez, adaptación del grupo Ollantay. En Gutiérrez, Sonia, ed. *Teatro popular y cambio social en América Latina*. Costa Rica: EDUCA, 1979.

“El progreso del teatro la fragua.” <<http://www.fragua.org/articles/ARMANDO.HTM>>

Valdez, Luis. *Las dos caras del patroncito. Luis Valdez Early Works: Actos, Bernabé and Pensamiento Serpentino*. Houston: University of Texas, 1994.

Warner, Jack. “Hacia un nuevo teatro pobre para el siglo XXI”. Ponencia del Tercer Encuentro de Escuelas Superiores de Teatro; ENAT, México D.F., Octubre 1999.

_____. *Las dos caras del patroncito*. Adaptación de Jack Warner. Manuscrito inédito proporcionado por el autor vía correo electrónico.

Weiss, Judith et al. eds. *Latin American Popular Theater*. Albuquerque: U of New Mexico P, 1993.