

EL TEATRO CAMPESINO

(1965-1975)

CURATED BY
Daniela Lieja Quintanar
Samantha Gregg



Photo: Mimi Plumb (1975)

LACE Los Angeles
Contemporary
Exhibitions

EL TEATRO CAMPESINO

(1965-1975)

Curated by

Daniela Lieja Quintanar
Samantha Gregg

Introduction/Introducción	pg 4
The Stage/Escenarios	pg 5
Family/La familia	pg 8
March to Sacramento/Marcha a Sacramento	pg 9
Masks and Villains/Máscaras y Villanos	pg 11
Actos	pg 13
Humor and/y Rasquachismo	pg 15
The Chicano Theater Movement/ El Movimiento de Teatro Chicano	pg 18
Peter Brook	pg 19
Video	pg 20
Radicality/Radicalidad	pg 23
Boycott/Boicot	pg 24
El Malcriado	pg 27
Maya and/y Aztec (Sun Mural/Mural del Sol)	pg 28
United Farm Workers	pg 30
Exhibition Views/Vistas de la Exposición	pg 36
Actos, Soundtrack and/y Bibliography/Bibliografía	pg 41
Checklist	pg 45
An Homage to Diane Rodriguez (1951–2020)/ Homenaje a Diane Rodriguez (1951–2020)	pg 53

1. Patroncito (Boss) mask used in *No Saco Nada de la Escuela* (I Don't Get Anything Out of School), paper maché, ca. 1969.
Courtesy of El Teatro Campesino.

2. United Farm Workers, flag prop, fabric and wood, ca. 1969. Courtesy of El Teatro Campesino.

1. Máscara del Patroncito, utilizada en *No Saco Nada de la Escuela*, papel maché, ca. 1969. Cortesía de El Teatro Campesino.

2. Bandera de utilería, Sindicato de Trabajadores Campesinos (UFW, United Farm Workers), ca. 1969. Cortesía de El Teatro Campesino.



El Teatro Campesino (1965-1975)

El Teatro Campesino was founded in 1965 under the leadership of the Dolores Huerta. In 1966, the organization developed one of the first farm workers' theater companies in the United States. The company's purpose was to tell the stories of the people who worked in agriculture, to raise their voices, and to help them understand their rights and responsibilities. The company's work included performances, workshops, and educational programs, including the use of theater and other expressive arts to educate farm workers about their rights and responsibilities.

Theater pieces like "No Saco Nada de la Escuela" told the story of children who worked long hours in the fields and did not have time to go to school. The play helped to raise awareness about the rights of farm workers and their families. The company also produced plays that addressed issues such as racism, sexism, and classism, challenging the status quo and advocating for social justice.

El Teatro Campesino (1965-1975)

El Teatro Campesino was founded in 1965 under the leadership of Dolores Huerta. The company's purpose was to tell the stories of the people who worked in agriculture, to raise their voices, and to help them understand their rights and responsibilities. The company's work included performances, workshops, and educational programs, including the use of theater and other expressive arts to educate farm workers about their rights and responsibilities.

Theater pieces like "No Saco Nada de la Escuela" told the story of children who worked long hours in the fields and did not have time to go to school. The play helped to raise awareness about the rights of farm workers and their families. The company also produced plays that addressed issues such as racism, sexism, and classism, challenging the status quo and advocating for social justice.

Courtesy of El Teatro Campesino

Comments: I am not sure if this is the right place for this image. It is a photograph of a red flag with a white circle in the center containing a black silhouette of a person's head and shoulders. The flag is set against a bright yellow background. Below the flag, a small wooden object, possibly a prop or a piece of stage equipment, sits on a white surface.

In 1965, El Teatro Campesino was founded in California on the picket lines of the Delano Grape Strike. At first operating as a cultural subdivision of the United Farm Workers, this impromptu troupe of agricultural laborers began performing their own critical *actos* (one-act plays) to regional migrant workers and their families on flatbed trucks, at public rallies, and in union halls. In pursuit of a revolutionary form of theater, they employed satire, humor, improvisation, and participation with limited financial resources and an aesthetic that reflected the sociopolitical urgency of the times.

This exhibition is the first to locate El Teatro Campesino within the context of contemporary art and the lineage of social practice. Acting from the position of an in-depth case study, this project examines the many contributions of the collective in their first decade of work through a series of thematic focuses, including the use of family structure, *rascuache* aesthetics, and radical forms of theater. Ultimately, the work of El Teatro is as much a response to the Chicano movement as it is to the ability of performance to catalyze empathy in the contemporary world.

El Teatro Campesino fue fundado en 1965 en los piquetes de la “Huelga de las uvas” en Delano, California. Primero trabajaron como subdivisión cultural del Sindicato de Trabajadores Campesinos (UFW, United Farm Workers). Esta compañía de teatro, compuesta por trabajadores agrícolas, realizó sus propios *actos* (una obra corta) críticos frente a trabajadores migrantes regionales y sus familias. Actuaban en la parte trasera de camionetas, manifestaciones y auditorios de sindicatos. En la búsqueda de una forma de teatro revolucionario, utilizaron sátira, humor, improvisación y la participación del público, con escasos recursos financieros, y una estética que reflejaba la urgencia sociopolítica de la época.

Está es la primera exposición en que El Teatro Campesino es ubicado en un contexto de arte contemporáneo, así como en la categoría del arte de interacción social. A partir de un análisis exhaustivo este proyecto explora la primera década de trabajo de El Teatro a través de una serie de ejes temáticos como, el uso de la estructura familiar, la estética rascuache, y formas radicales de hacer teatro. En última instancia, el trabajo de El Teatro es tanto una respuesta al movimiento chicoano, como una muestra de la capacidad de hacer teatro para catalizar empatía en el mundo contemporáneo.

Curators/Curadoras: Daniela Lieja Quintanar and Samantha Gregg

The Stage

To understand the nature and development of the Teatro in their first decade, one can follow their relationship to the stage. Beginning in 1965 with a flatbed truck, a stage that literally allowed their work to mobilize, they toured to farms, small town plazas and participate in rallies, in order to reach their intended audience. In 1967, they officially left United Farm Workers to found El Centro Campesino Cultural in Del Rey, California.

There, now indoors, they continued to develop backdrops and sets that could be folded, rolled, or adapted for use in a variety of plays as they toured the country, but still working with UFW in their rallies. By the mid-1970s, while largely continuing the spirit of proletarian theater, the sets became notably more traditional fixed, permanent, and specific to each play.

Escenarios

Para comprender la naturaleza y el desarrollo del Teatro durante su primera década, podemos estudiar su relación con el escenario. En 1965 comenzaron con una camioneta con plataforma abierta como escenario, que literalmente permitió que el teatro se movilizara; recorrieron granjas, plazas de pequeños pueblos y participaron en los mitines de UFW con el fin de llegar a todo su público. En 1967, abandonaron oficialmente United Farm Workers (UFW), para fundar el Centro Campesino Cultural en Del Rey, California.

Ahora un espacio cerrado, donde continuaron construyendo escenarios que se pudieran desplegar, enrollar, o adaptar para ser utilizados en distintas obras mientras recorrían el país, seguían trabajando en los mitines de la UFW. A mediados de los setenta, mientras daban continuidad al espíritu del teatro del proletariado, los escenarios se tornaron notablemente tradicionales—fijos, permanentes y específicos para cada obra.



4



2



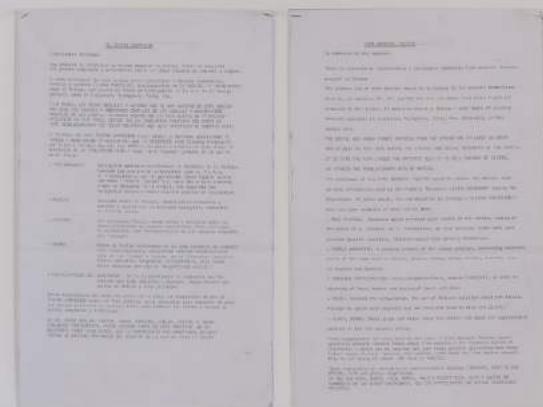
5



8



13



6



7



11



15



10



14



4



12



5



8



13



9



10



6



15



16



18



19



0



Family

The importance of family within the Teatro is significant in terms of relations as well as working structure. The family takes form in a variety of ways—from the collective development of actos, to at times sharing a literal home (referred to as living in “The White House,” which too was renovated by the joint efforts of the group), to together organizing the celebration of every related birthday, wedding, and baby shower.

This intimate approach to commitment allows the Teatro to sustain itself at once creatively, personally, and financially, while providing a sense of worth to each member involved

La Familia

La importancia de la familia en el Teatro es significativa en términos de relaciones, así como estructura de trabajo. La figura familiar tenía distintas formas, desde el desarrollo en colectivo de los actos hasta el compartir el mismo espacio doméstico (al que se referían como la “Casa Blanca”, la cual se renovó con los esfuerzos del grupo), en conjunto organizaron celebraciones de cumpleaños, bodas y baby showers.

Esta íntima aproximación permitió a el Teatro sostener su creatividad, personalidad y financiación, mientras tanto había una confianza establecida entre cada miembro.

March to Sacramento

In the spring of 1966, the United Farm Workers led a historic 340-mile march, from Delano to the State Capitol building in Sacramento in an effort to bring public attention to the labor strike against non-union grape growers.

For twenty-five straight days, el Teatro performed their own music and theater in support of UFW. Supplying a break from the long journey, the acts energized the farm workers by providing comic relief to a deeply political movement.

Marcha a Sacramento

En la primavera de 1966, el Sindicato de Trabajadores Campesinos (UFW, United Farm Workers) organizó una marcha histórica de 340 millas, desde Delano hasta el edificio del estado del capitolio en Sacramento, un esfuerzo para atraer la atención pública de la huelga en contra de cultivadores de uvas sin sindicatos.

Por veinticinco días sin interrupción, el Teatro presentó su propia música y sus obras en apoyo a UFW. Con los actos daban un descanso a los campesinos en su larga caminata, llenando de energía a éstos en tan profundo momento político, a través del humor.





Masks and Villains

As el Teatro reserved the use of props to only the bare essentials, the consistent use of masks in their *actos* was notable. Each mask was handmade by a member of the collective and used solely to designate the villain, who was understood as being literally “two-faced.” This idea derived from the first *acto* by el Teatro from 1965, *The Two Faces of the Boss*, where the character of the boss wore the face of a pig, in the form of a mask, upon his own.

“We use costumes and props only casually—an old pair of pants, a wine bottle, a pair of dark glasses, a mask, but mostly we like to show we are all strikers underneath, arm bands and all.”— Luis Valdez, El Teatro Campesino: The First 25 Years, 1985, pg.3

Máscaras y Villanos

Como el Teatro se reservaba el uso de utilería, a lo mínimo esencial, el uso frecuente de máscaras en sus *actos* era notable. Cada máscara fue hecha por un miembro del colectivo y usada exclusivamente para señalar al villano, quien era concebido como un ser literalmente de “dos caras.” Esta idea se deriva del primer *acto* del Teatro en 1965, *Las dos caras del jefe/The Two Faces of the Boss*, en la que el personaje del jefe porta una cara de cerdo, sobre su propio rostro.

“Solo en ocasiones usamos vestuarios y accesorios—un par de pantalones viejos, una botella de vino, lentes oscuros, una máscara, pero sobre todo, nos gusta mostrar que en el interior todos somos huelguistas, con nuestro distintivo y todo.” — Luis Valdez, El Teatro Campesino: The First 25 Years, 1985, pg.3

Preparing for La Carpa de los Rascuachis (The Tent Show), 1975. Courtesy of University of California, Santa Barbara, Special Collections.

Preparación para La carpa de los Rascuachis, 1975. Cortesía de University of California, Santa Barbara, Special Collections.



The primary theatrical form of el Teatro is the *acto*, a term that collectively developed to describe their signature one-act sketch plays. Each, only ten to fifteen minutes in length, was developed through improvisation, and utilized satire and parody to dramatize the crisis of farm worker labor rights.

By the late 1960s, the content of the *actos* grew to address a wider cast of socio-political issues, including the pressing need for education reform and the war in Vietnam.



Performance/Presentación of *Los Olivos* (*The Olive Trees*), 1972. Courtesy of University of California/Cortesía de University of California.

Performance/Presentación of *La Quinta Temporada* (*The Fifth Season*), Agustín Lira (Don Coyote) and Felipe Cantú (Don Sotaco), 1967. Courtesy of University of California/Cortesía de University of California.

Actos

La forma teatral básica del Teatro es el *acto*, término que el colectivo desarrolló para describir sus obras caracterizadas por ser escenas cortas en un solo acto. Cada una, de entre solo diez a quince minutos de duración, fue desarrollada por medio de la improvisación y utilizó la sátira y la parodia para dramatizar la crisis de los derechos laborales de los trabajadores del campo.

A finales de los sesenta, el contenido de los *actos* se amplió para abordar un espectro más amplio de cuestiones socio-políticas, que incluyeron la urgente necesidad de una reforma educativa y la guerra de Vietnam.



A principle characteristic of the *actos*, carpa, and the other productions is humor, as El Teatro found collective laughter to be an empowering agent for social change.

They sourced inspiration from a wide range of comedic approaches, including comics like Cantinflas and Delia Magaña, Mexican folk humor, and traditional slapstick, each notable for its lack of pretension.

Through the routine use of satire and parody, they were able to literalize the often-silenced social realities found in the clichés and euphemisms of labor relations at the time.

'Rasquachismo' is a truly Chicano term, a product of the working class understood by the people who have had to negotiate the uncertainties of life "en el norte," i.e. north of Mexico. As an aesthetic, the earliest Teatro Campesino actos were truly rasquachi. Because the group had no money, they had to be prepared to perform anywhere, usually outdoors, and design elements came together by chance. [...] Costumes are found and the exaggerated props are put together in somebody's kitchen. The Rasquachi Aesthetic cannot be 'designed,' it just happens.

- Dr. Jorge Huerta, "The Legacy of El Teatro Campesino," speech given at San Jose State University, 2015

El humor era una cualidad esencial de los *actos*, carpa y las otras producciones, El Teatro creía que la risa colectiva era una técnica empoderador para catalizar un cambio social.

El Teatro se inspiró en una diversidad de enfoques cómicos, por ejemplo Cantinflas y Delia Magaña, la picardía mexicana, y la tradicional payasada, cada una de las cualidades se destacaba por su falta de pretensión.

A través del uso rutinario de la sátira y la parodia, el Teatro podía dar voz a las realidades sociales frecuentemente acallados que existían en la época.

'Rascuachismo' es un término realmente Chicano, una condición de la clase trabajadora entendida por la gente que ha tenido que negociar con las incertidumbres de la vida "en el norte", o al norte de México. En su estética, los primeros actos del Teatro Campesino eran verdaderamente rascuachi. Como el grupo no tenía dinero, tenían que estar preparados para presentarse en cualquier lugar, usualmente al aire libre, y los elementos de diseño se reunían casi por suerte. [...] Los vestuarios son prestados y la utilería exagerada construida en alguna cocina de algún conocido. La estética rascuachi no se puede "diseñar," simplemente ocurre.

- Dr. Jorge Huerta, "El Legado del El Teatro Campesino," conferencia impartida en San Jose State University, 2015



28



27

31



36



41



29



34



33



38



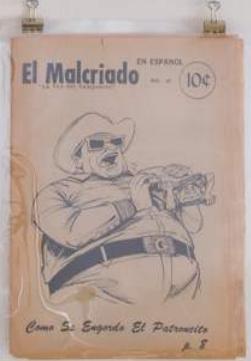
42



25



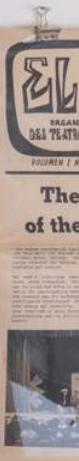
30



39



43

The
of the



40



44



48



51



41



45



46



52



53



42



47



49



54



43



Indigenous, the exhibition of Chicano theater from the 1970s to the present, is the first major survey of this important art form. It features over 100 objects, including posters, programs, photographs, and documents, from the collection of the National Museum of American History. The exhibition highlights the rich history and diverse styles of Chicano theater, from its early days as a community-based art form to its emergence as a professional theater movement. The exhibition also explores the political and social contexts that shaped Chicano theater, and its impact on the arts and culture of the United States.

Indigenous, the exhibition of Chicano theater from the 1970s to the present, is the first major survey of this important art form. It features over 100 objects, including posters, programs, photographs, and documents, from the collection of the National Museum of American History. The exhibition highlights the rich history and diverse styles of Chicano theater, from its early days as a community-based art form to its emergence as a professional theater movement. The exhibition also explores the political and social contexts that shaped Chicano theater, and its impact on the arts and culture of the United States.

The Chicano Theater Movement

Starting in the 1960s, The Chicano Theater Movement began in the Southwest, later spreading across the country throughout the 1970s. Many groups took to performing in community spaces in order to depict Chicano circumstances, culture, and activism to working class audiences. To mark the start of an organized movement, in 1970 the Teatro hosted The First Chicano Theater Festival in Fresno, CA.

The following year, they forged a national network of Chicano theater companies to create TENAZ, El Teatro Nacional de Aztlán. Soon after, the troupe began touring their production of *La Carpa de Los Raschuachis* (Rasquache Tent Show—a play that depicts the Mexican immigrant experience in the United States), which acknowledged the original mission of the movement and brought such content to an international audience.

Comenzando en la década de 1960, El Movimiento del Teatro Chicano comenzó en la región del Sudoeste, más tarde se extendió en todo el país durante la década de 1970. Muchos grupos tomaron espacios comunitarios para actuar, representando las circunstancias del Chicano, así como su cultura y activismo, con un enfoque a la clase obrera. Para marcar el empiezo de un movimiento organizado en 1970, El Teatro Campesino fue la sede del Primer Festival Anual de Teatro Chicano en Fresno, CA.

Al año siguiente, forjaron una red nacional de compañías de teatro Chicano: TENAZ, El Teatro Nacional de Aztlán. Poco después, la compañía empezó una gira donde presentaron *La carpa de los rasquachis* (una obra que representa la experiencia de ser un inmigrante Mexicano en Los Estados Unidos), que reconocía el objetivo original del movimiento y llevaba contenido a una audiencia internacional.

El Movimiento del Teatro Chicano

In the summer of 1973, the legendary British theatre director Peter Brook visited the Teatro in San Juan Bautista along with members of his Centre of International Theatre Research. The two groups exchanged their work, notably ending in Brook directing the Teatro on an adaptation of Persian poet Fadir Attar of Nishapur's master work of abstract symbolism, *The Conference of the Birds* (1977). The tour covered colleges and farm labor camps throughout northern and central California.

En el verano de 1973, el legendario director de teatro británico Peter Brook y otros miembros de su Centro Internacional de Investigación Teatral visitaron el Teatro en San Juan Bautista. Los grupos intercambiaron su trabajo, lo que dio pie a que Brook dirigiera al Teatro en una adaptación de la obra maestra del simbolismo abstracto *El lenguaje de los pájaros* (1977) del poeta persa Fadir Attar. La obra se presentó en universidades y campos de campesinos alrededor del norte y centro de California.



Performance workshop with members of El Teatro Campesino, theatre director Peter Brook, and members of his Center of International Theatre Research, ca 70's. Courtesy of Diane Rodriguez.

Taller de teatro con miembros de El Teatro Campesino, el director de teatro Peter Brook y miembros de su Center of International Theatre Research, ca 70's. Cortesía de Diane Rodríguez.

Video



Carpa Cantinflesca (*Tent Show*), derived from *Carpa* and inspired by the iconic Mexican comic film actor Cantinflas, performed at the East Los Angeles College, 3:20 minutes, silent film, 1972. Courtesy of El Teatro Campesino

Carpa Cantinflesca, derivado de *Carpa* e inspira en el actor mexicano icónico de comedia Cantinflas, se presentó en East Los Angeles College, 3:20 minutos, cine mudo, 1972. Cortesía de El Teatro Campesino

Vietnam Campesino, 25:54 minutes, ca. 1970.
Courtesy of the Department of Special Research Collections at Donald C. Davidson Library, University of California, Santa Barbara.

Vietnam Campesino, 25:54 minutos, ca.1970. Cortesía del Department of Special Research Collections at Donald C. Davidson Library, University of California, Santa Barbara.

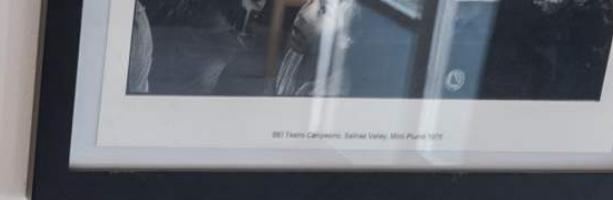




29



861 Teatro Campesino, Salinas Valley, Monterey, 1970



38



30



34



39

The Chicano Theater Movement, starting in 1960, The Chicano Theater-Movement began developing in the early 1960s and flourished throughout the 1970s. Many groups took to performing in community spaces in order to draw Chicanos and other working-class audiences. To mark the start of an original movement, in 1970 the Teatro Campesino Five Chicano Theater Companies from California, the following year, they forged a national network of Chicano Theater Groups. They were invited to the Teatro Nacional de Asturias, soon after, they began touring their production of La Goya or the Robber's Curse. In 1974 they began touring the United States, where they performed in New York, and in 1976 the group's first album, La Goya, was released. It depicts the Mexican immigrant experience in the United States, which acknowledged the original contributions of the Mexican migrant and brought such concern to an international audience.

El Movimiento de Teatro Chico, Comenzó en la década de 1960. El Movimiento de Teatro Chico surgió en los primeros años de los 60 y floreció durante los 70. Muchas agrupaciones comenzaron a presentar sus producciones en espacios comunitarios en vez de teatros, para alcanzar un público más grande. Para marcar el inicio del movimiento original, en 1970 las cinco compañías teatrales chicanas de California se reunieron y fundaron una red nacional de grupos teatrales, representando las circunstancias del Chico, así como su cultura y tradiciones, con un enfoque en la cultura mexicana. Luego fueron invitados al Teatro Nacional de Asturias,不久后，他们开始巡回演出他们的《La Goya或The Robber's Curse》。在1974年，他们开始在美国巡回演出。他们最初发布的专辑是《La Goya》。它描绘了墨西哥移民在美国的经历。通过认可墨西哥移民的原创贡献，他们将如此关注带到了国际观众面前。

Any theatrical form of Teatro is effectively developed to describe social conditions. In the early 1960s, this length, was developed through utilized satire and parody for a broad range of social comment. By the end of the decade, it became a major form of the active genre. Its purpose is to raise consciousness among the working class audience. To mark the start of an original movement, in 1970 the Teatro Campesino Five Chicano Theater Companies from California, the following year, they forged a national network of Chicano Theater Groups. They were invited to the Teatro Nacional de Asturias, soon after, they began touring their production of La Goya or the Robber's Curse. In 1974 they began touring the United States, where they performed in New York, and in 1976 the group's first album, La Goya, was released. It depicts the Mexican immigrant experience in the United States, which acknowledged the original contributions of the Mexican migrant and brought such concern to an international audience.



All items are courtesy of El Teatro Campesino
(left to right)

1. Theater program for El Teatro Campesino presented by the Idaho Migrant Council, 1974.
2. Brochure for El Teatro Campesino de Aztlán, 1974.
3. *Pensamiento Serpentino* (Serpent Thoughts) by Luis Valdez, publication, 1973.
4. Program for *The Shrunken Head of Pancho Villa* at the University of California, Berkeley, 1969.

Cada objeto es cortesía de El Teatro Campesino
(izquierda a derecha)

1. Programa de El Teatro Campesino presentado por el Consejo Migrante de Idaho, 1974.
2. Folleto de El Teatro Campesino de Aztlán, 1974.
3. *Pensamiento Serpentino* de Luis Valdez, publicación, 1973.
4. Folleto de *La cabeza enconjida de Pancho Villa* en Universidad de California, Berkeley, 1969.

The radicality of Teatro emerged from their relationship to the farmer workers, as well as their struggles related to the wider Chicano condition, which led them to develop unique strategies for creating, organizing, and taking political action. Their working class circumstances, in addition to the oral indigenous tradition and the pastoral performance, constituted the basis of their theatrical model.

As the group began professionalizing, the influence of radical theater models continued, resulting in their direct yet equivocal approach

to production. Throughout their first decade, they cited influence from Maya and Aztec rituals, Japanese Kabuki theatre, Guerrilla Theater, and agit-prop (agitation and propaganda).

They also drew from other radical theater groups that developed in the 1960s, including San Francisco Mime Troupe and the Vermont-based Bread and Puppet Theater, both, which are notably Brechtian models. These models share a common interest in anti-bourgeois aesthetics, audience participation, improvisation, and a proletariat sensibility.

La radicalidad del Teatro surgió de su relación con los campesinos, así como de la lucha Chicana. Por lo cual, El Teatro desarrolló tácticas especiales para crear, organizar, y realizar acciones políticas. Su modelo teatral se basa en las circunstancias de la clase obrera, así como la tradición oral indígena y el teatro de pastorelas fundado en la colonia.

Cuando el grupo empezaba a profesionalizarse, la influencia de modelos de teatro radical continuó directamente en su producción. En su primera década, citaron la influencia de los rituales Mayas y Aztecas, teatro Kabuki japonés, Guerrilla Theater

(Teatro de Guerrilla) y agit-prop (agitación y propaganda).

También se influenciaron de otros grupos de teatro radical de la década de los sesenta, dentro de los cuales destacaron el San Francisco Mime Troupe (La Colectiva de Mimos) y el Bread and Puppet Theater (Teatro de Pan y Títere) localizados en Vermont, los cuales usaron modelos de Brecht. Dichas formas comparten intereses en común en estéticas anti-burguesas, la participación del público, improvisación, y la sensibilidad de la clase obrera.

Boycott

Many labor rights groups have used the boycott as a tool of resistance. Notably, it promoted a simple and direct message, allowing seemingly disparate civil rights groups to rally around a common cause.

Additionally, the boycott engaged the general public in ethically responsible consumerism. In 1970, the Black Panther Party for Self-Defense endorsed the Delano Grape Strike and published a graphic design in support of the cause by Emory Douglas on the cover of their newspaper.

Muchos grupos en defensa de derechos laborales han utilizado el boicot como una herramienta de resistencia. En particular, este promueve un mensaje sencillo y directo que permite a grupos aparentemente distintos de derechos civiles a unirse sobre una causa en común.

Además, el boicot conecta a un público general con su responsabilidad ética en consumismo. En 1970, the Black Panther Party for Self-Defense (El Partido de los Black Panthers para la Defensa Personal) respaldó la huelga de uvas en Delano y publicó un diseño gráfico de Emory Douglas en la portada de su periódico en apoyo a la causa.

Boycott



All items are courtesy of Southern California Library
(left to right)

1. *We Boycott Grapes & Gallo*, rally poster, ca. 1970.
2. "Boycott Lettuce," cover design by Emory Douglas for *The Black Panther* in support of United Farm Workers, 1972. Courtesy of the artist and Southern California Library.
3. "Boycott Lettuce," *El Malcriado* Vol. IV No. 8, 1970.

Cada objeto es cortesía de Southern California Library
(izquierda a derecha)

1. *We Boycott Grapes & Gallo*, (Boicoteamos Uvas y Gallo), póster, ca. 1970.
2. "Boycott Lettuce" (Boicot a la lechuga), portada y diseñó de Emory Douglas, *The Black Panther* en apoyo a United Farm Workers, 1972. Cortesía de Southern California Library y del artista.
3. "Boicot a la producción de Lechuga," *El Malcriado* Vol. IV, No. 8, 1970.

El Malcriado
THE VOICE OF THE FARM WORKER
in English

El Malcriado
THE VOICE OF THE FARM WORKER
in English

WHAT ARE THEY
HIDING?
See Page 4.

10¢

El Malcriado
EN ESPAÑOL
THE VOICE OF THE FARM WORKER

10¢

El Malcriado
EN ESPAÑOL
THE VOICE OF THE FARM WORKER

10¢



El Malcriado
THE VOICE OF THE FARM WORKER
in English



El Malcriado
THE VOICE OF THE FARM WORKER
in English



DELANO PAYS \$1.00... P. 7
SCAB GROUP COLLAPSES... P. 4

El Malcriado
THE VOICE OF THE FARM WORKER
in English



El Malcriado
THE VOICE OF THE FARM WORKER
in English



Known as the “Voice of the Farm Worker,” *El Malcriado* (“the bad kid or wrong raised”) was the underground newspaper of the United Farm Workers since 1964.

A self-published effort that was written first in Spanish and then in English, the newspaper was an essential resource in providing the farm worker community with reliable content on the fast-growing union and related labor strikes.

Notably, many of their political cartoons served as content for the Teatro’s *actos*, which appropriated the basic character structure, immediate use of humor, and simple exchanges of dialogue, like Don Sotaco’s character from Andy Zermeño cartoons.

All Items are courtesy of the Southern California Library
(top left to bottom right)

"What are They Hiding? The Farm Worker on the Cover is Spraying a Dangerous Chemical, Thiodan Diazinon 3-2 Dust, on a Field of Broccoli Near Indio," cover by Fred Iltis, *El Malcriado*, Vol. II, Delano, CA, 1969.

"NFWA (National Farm Workers Association)," *El Malcriado*, No. 54, Delano, CA, ca. 1967.

"Huelga NFWA," (Strike NFWA) *El Malcriado*, No. 46, Delano, CA, 1966.

"Boycott Grapes," *El Malcriado*, Vol. III, No. 16, Delano, CA, 1969.

"Delano Pays \$1.00" and "SCAB Group Collapses," *El Malcriado*, Vol. II No. 17, Delano, CA, 1968.

"Migrant Mother," cover by Elizabeth Catlett, *El Malcriado*, No. 18, Delano, CA, 1966.

"El Rancho," *El Malcriado*, Vol. II No. 19, Delano, CA, 1968.

Conocido como “la voz del trabajador agrícola,” *El Malcriado* fue el periódico *underground* de la Unión de Trabajadores Campesinos desde 1964.

Un esfuerzo de publicación independiente que fue escrito primero en español y después también en inglés, el periódico era una fuente esencial para proporcionar a la comunidad de trabajadores del campo contenidos confiables sobre el acelerado crecimiento del sindicato y los paros laborales relacionados con él.

Particularmente, muchas de sus caricaturas políticas sirvieron como contenido para los *actos* del Teatro, que se apropiaron de la estructura básica de los personajes, el uso inmediato del humor y los intercambios simples de diálogos, por ejemplo Don Sotaco, personaje de una caricatura de Andy Zermeño.

Cada objeto es cortesía de Southern California Library
(superior derecha a anterior izquierda)

"El campesino en la portada está rociando pesticidas químicos peligrosos, Thiodan Diazinon 3-2 polvo, en un campo de brócoli cerca de Indio. ¿Qué están escondiendo?"

Fred Iltis, *El Malcriado* Vol. II, Delano, CA, 1969.

"NFWA (Asociación Nacional de Trabajadores Campesinos)," *El Malcriado* No. 54, Delano, CA, ca. 1967.

"Huelga NFWA," *El Malcriado* No. 46, Delano, CA, 1966.

"Boicot a la producción de uvas," *El Malcriado* Vol. III No. 16, Delano, CA, 1969.

"Delano paga \$1.00" y "Un grupo de Esquiroles colapsa" *El Malcriado* Vol. II No. 17,

Delano, CA, 1968.

"Madre migrante," portada a cargo de la artista Elizabeth Catlett, *El Malcriado* No. 18,

Delano, CA, 1966.

"El Rancho," *El Malcriado* Vol. II No. 19, Delano, CA, 1968.

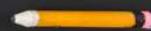
Maya y Azteca (Mural del sol)



Maya and Aztec (Sun Mural)

The Mexica sun mural included in the exhibition is a re-creation of El Teatro backdrop that was used interchangeably between different actos. A testament to the indigenous aesthetics of Mexico, the Mayan and Aztec cultures were a big influence on the work of El Teatro.

El sol mexica pintado en el muro de la galería, es una recreación de los escenarios que El Teatro utilizó de manera intercambiable entre diferentes actos. Este escenario es una evidencia de la estética indígena de México, ya que las culturas Maya y Azteca tuvieron una gran influencia en el trabajo de El Teatro.



United Farm Workers

United Farm Workers is a union formed by Cesar Chavez, Dolores Huerta and Helen Chavez in 1962. In 1965, the Agricultural Workers Organizing Committee (AWOC), a mostly Filipino union, asked the Mexican laborers to join in the Delano Grape Strike.

UFW aimed to provide basic labor rights to the working class laborers of agribusiness and they served as pioneers of socio-political justice for many Mexican-American laborers. The earliest members of the Teatro were both farm workers and members of the union, who came together by recognizing the importance of culture to the larger aims of the growing movement.

United Farm Workers button collection, ca. 1970. Courtesy of Southern California Library.

Colección de botones de UFW, ca. 1970. Cortesía de Southern California Library.

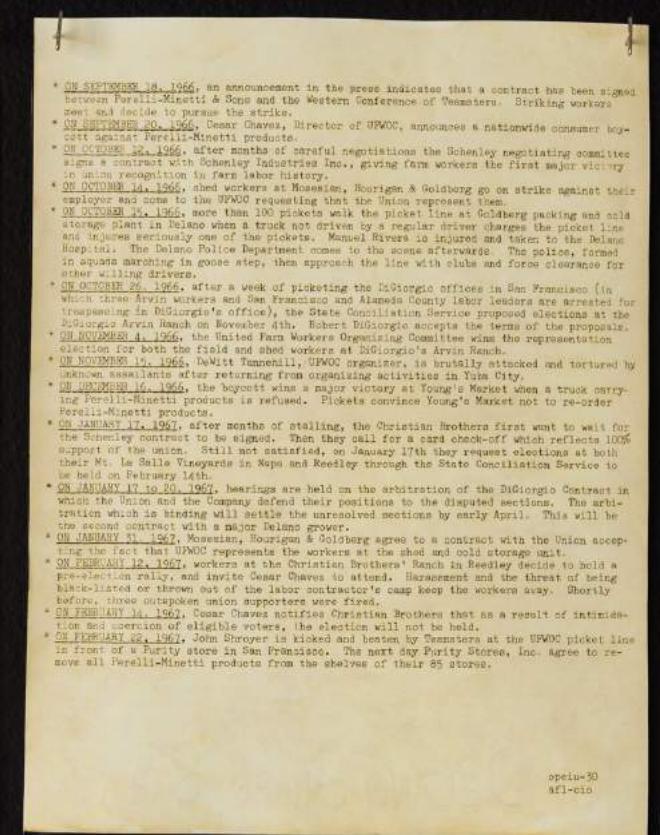
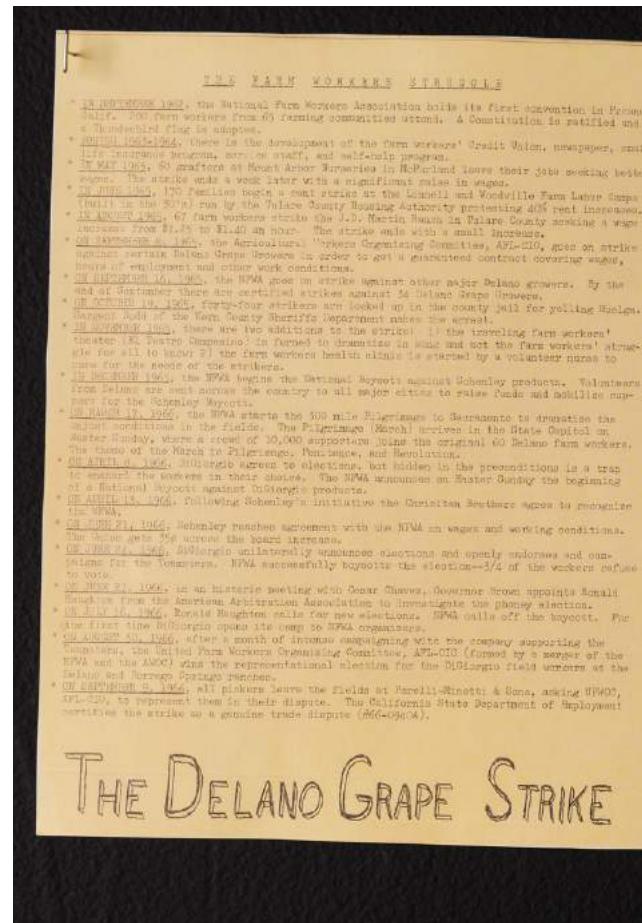


United Farm Workers es un sindicato de trabajadores campesinos creado por Cesar Chavez, Dolores Huerta y Helen Chavez en 1962. En 1965, AWOC (Comité organizacional de agrícolas trabajadores), en su mayoría de origen filipino, pidieron a los trabajadores mexicanos que se unieran a la huelga de las uvas en Delano.

UFW tenía el objetivo de otorgar derechos laborales básicos a la clase trabajadora de la industria agraria, fueron pioneros de la justicia socio-política para muchos trabajadores mexico-americanos. Los primeros integrantes del Teatro fueron tanto trabajadores y miembros del sindicato, uniéndose para reconocer la importancia de la cultura y para afirmar los objetivos del movimiento en crecimiento.

The Farm Workers Struggle (facsimile), United Farm Workers, ca. 1976. Courtesy of United Farm Workers Collections, Walter P. Reuther Library, Wayne State University.

La lucha de los campesinos (facsimil), El Sindicato de Trabajadores Campesinos (UFW, United Farm Workers), ca. 1976. Cortesía de United Farm Workers Collections, Walter P. Reuther Library, Wayne State University.



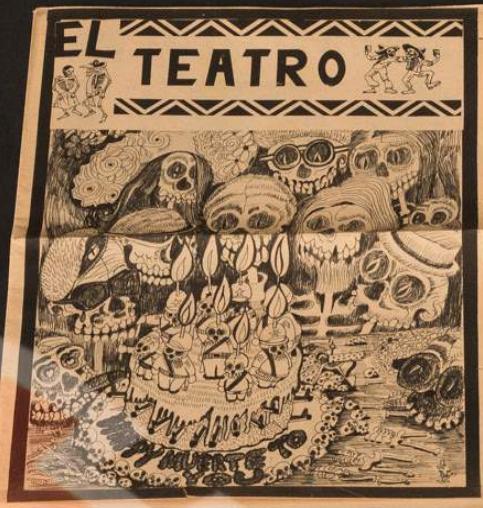


- A. Farm Workers Theater "Viva la Huelga! (Long Live the Strike!)," poster, ca. 1966. Courtesy of El Teatro Campesino.
 - B. El Okie, prop used in La Carpa de los Rasquachis (Rasquache Tent Show), burlap, ca. 1972. Courtesy of El Teatro Campesino.
 - C. "Viva La Huelga, Viva la Causa" (Long live the strike, long live the cause) by Dodecahedron, 1968. Courtesy of Southern California Library.
 - D. Appropriation of Guadalupe Posada engraving, El Teatro Campesino poster, black and white poster, 1960. Courtesy of El Teatro Campesino.
-
- A. Teatro de Campesinos "¡Viva la Huelga!," póster, ca. 1966. Cortesía de El Teatro Campesino.
 - B. El Okie, accesorio usado en La Carpa de los Rasquachis, costal ca. 1972 Cortesía de El Teatro Campesino.
 - C. "Viva La Huelga, Viva la Causa" diseño de Dodecahedron, 1968. Cortesía de Southern California Library.
 - D. Apropiación del grabado de Guadalupe Posada, El Teatro Campesino póster, en blanco y negro, 1960. Cortesía de El Teatro Campesino.



- E. "Campesinos en huelga para salvar su sindicato," Andy Zermeño, póster, 1971. Cortesía de Southern California Library.
 - F. El Teatro Campesino de Aztlán, póster, ca. 1973. Cortesía de El Teatro Campesino.
 - G. El Teatro Campesino presenta *El Fin Del Mundo*, póster, 1975. Cortesía de El Teatro Campesino.
 - H. Póster del 10th aniversario de la Moratoria Chicano, 1980. Cortesía de Southern California Library.
-
- E. "Farmworkers Strike to Save Their Union," Andy Zermeño, poster, 1971. Courtesy of Southern California Library.
 - F. El Teatro Campesino de Aztlán, poster, ca. 1973. Courtesy of El Teatro Campesino.
 - G. El Teatro Campesino presents *El Fin Del Mundo* (The End of the World), poster, 1975. Courtesy of El Teatro Campesino.
 - H. Rally sign from the 10th Anniversary of the Chicano Moratorium demonstration, 1980. Courtesy of Southern California Library.

Left to right:
1. "El Malcriado" (1) Bilingual No. 20, Fresno, California, 1968. Courtesy of the Southern Johnson Library.
2. "Casa de la Raza" (19) Mexican Pueblo, U.S.A., 1968. Courtesy of Hugo Huerta.
3. "Tijuana's First Bilingual Newsletter," (1) Mexicali No. 10, 1968 (1972). Courtesy of the Southern Johnson Library.
4. "Gobernador Brown" (1) Bilingual No. 20, Fresno, CA, 1968. Courtesy of Hugo Huerta.
5. "Gobernador Brown" (2) Bilingual No. 20, Fresno, CA, 1968. Courtesy of Hugo Huerta.
6. "Porque de la Gobernación" (1) Fresno, CA, 1968. Courtesy of Hugo Huerta.
7. "Newspaper & Other News," Andrea Jimenez, El Maestro No. 12, 1968 (1972). Courtesy of the Southern Johnson Library.



(left to right)

1. "Governor Brown," *El Malcriado*, No. 28, Delano, California, 1966. Courtesy of the Southern California Library.
2. Cover of *El Teatro* (The Theater), Fresno, CA, ca. 1968. Courtesy of Jorge Huerta.
3. "Don Coyote & Don Sotaco," Andy Zermeño, *El Malcriado* No. 32, 1968-1971, Delano, CA. Courtesy of Southern California Library.

(izquierda a derecha)

1. "Gobierno Brown," *El Malcriado* No. 28, Delano, CA, 1966. Cortesía de Southern California Library.
2. Portada de *El Teatro*, Fresno, CA, ca. 1968. Cortesía de Jorge Huerta.
3. "Don Coyote & Don Sotaco," Andy Zermeño, *El Malcriado* No. 32, 1968-1971, Delano, CA. Cortesía de Southern California Library.

EXHIBITION VIEWS/ VISTAS DE LA EXPOSICIÓN



THE
CHICANO
MOVEMENT
NEEDS YOU
NOW!



EL FESTIVAL DE LOS TEATROS

EXIT



DON'T SHOP HERE
BOYCOTT GRAPES





EL FESTIVAL DE LOS TEATROS

EXIT





ACTOS

SOUNDTRACK

1. Los Lobos and Raul Brambila, "Si Se Puede!: Los Lobos And Friends," 1976.
 2. El Teatro Campesino, "Rolas de Aztlán: Songs of the Chicano Movement," 2005.
-

1. *Las Dos Caras del Patroncito*, First performance: The Grape Strike, Delano, California on the picket line, 1965.
2. *Los Vendidos*, First performance, Brown Beret junta, Elysian Park, East Los Angeles, 1967.
3. *Quinta Temporada*, First Performance: At Delano, California, during a grape strikers' meeting in Filipino Hall.

BIBLIOGRAPHY/ BIBLIOGRAFÍA

Yolanda Broyles-González, *El Teatro Campesino: Theater in the Chicano Movement* (University of Texas Press, 1994)

Elam Jr. and Harry Justin, *Taking It to the Streets: The Social Protest Theater of Luis Valdez and Amiri Baraka* (University of Michigan Press, 1997)

John Weisman, *Guerrilla Theater: Scenarios for Revolution* (Anchor Press, 1973)

Luis Valdez, *Luis Valdez - Early Works: Actos, Bernabe and Pensamiento Serpentino* (Arte Publico Press, 1990)

Randy J.Ontiveros, *In the Spirit of a New People: The Cultural Politics of the Chicano Movement* (NYU Press, 2014)

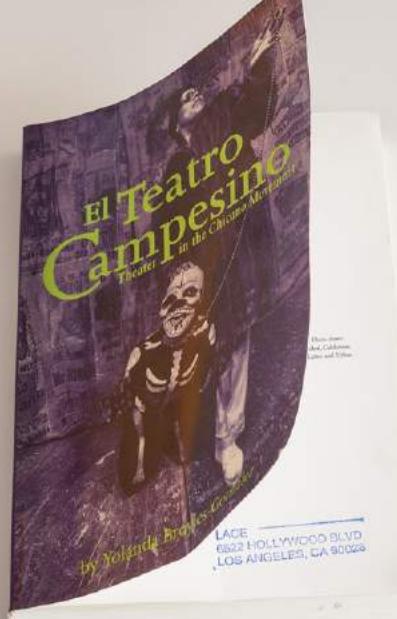
Los Vendidos

1987

CHARACTERS:
 HONEST SANCHEZ
 MRS. JIMENES
 FARM WORKER
 DIA DE LOS MUERTOS
 REVOLUCIONARIO
 MEXICAN-AMERICAN

FIRST PERFORMANCE: Brown Beret Juntas, Elysian Park,
 East Los Angeles.

LACE
 6822 HOLLYWOOD BLVD
 LOS ANGELES, CA 90028



Quinta Temporada

LURE

CHARACTERS:
 CAMPESINO
 DOM COYOTE
 PATRON
 WINTER
 SUMMER
 FALL
 SPRING
 THE UNIVERSE
 THE CHICHOS
 LA RAZA

FIRST PERFORMANCE: At Delano, California, during a
 grape workers' meeting in Filoli Hall.

LACE
 6822 HOLLYWOOD BLVD
 LOS ANGELES, CA 90028

Las Dos Caras del Patroncito

1985

CHARACTERS:
 ESQUIBOL
 PATRONCITO
 ARMED GUARD

FIRST PERFORMANCE: The Grape Strike, Delano,
 California on the picket line.

LACE
 6822 HOLLYWOOD BLVD
 LOS ANGELES, CA 90028



LOS ANGELES CONTEMPORARY EXHIBITION



LOS BURRITOS
KAKES

MONDAY - SUNDAY
11AM - 4PM
APPOINTMENTS: 323.957.3773
LOSBOYSCONTTEMPORARYART.COM
12028 CEDAR AVENUE, LOS ANGELES, CA 90040

ON THE

Carmen Sarno: home away from
home | June 29 - August 13, 2017

El Teatro Campesino (1965-1975)
Front | June 29 - August 13, 2017



EL TEATRO CAMPESINO (1965–1975)

Checklist

1. *Patroncito* (Boss) mask used in *No Saco Nada de la Escuela* (I Don't Get Anything Out of School), paper maché, ca. 1969. Courtesy of El Teatro Campesino.
2. United Farm Workers flag prop, fabric and wood, ca. 1969. Courtesy of El Teatro Campesino.
3. Farm Labor Employment Office sign from *La Carpa de los Rasquachis* (Rasquache Tent Show), ca. 1972. Courtesy of El Teatro Campesino.
4. Female demon mask from *Los Vendidos* (The Sellouts), papermaché mask, ca. 1970. Courtesy of El Teatro Campesino.
5. El Teatro Campesino family photo in Fresno, CA, 1970. Courtesy of University of California, Santa Barbara.
6. Call to establish a Farm Worker's Theatre in Delano, CA (facsimile), 1965. Courtesy of University of California, Santa Barbara.
7. Phil Esparza performing at the Gilroy labor camp, El Teatro Campesino, 1975. Courtesy of El Teatro Campesino.
8. El Teatro Campesino's stage before a performance of *Bernabé*, 1970. Courtesy of University of California, Santa Barbara.
9. Members of El Teatro Campesino eating together at their space in San Juan Bautista, CA, 1975. Courtesy of University of California, Santa Barbara.

EL TEATRO CAMPESINO (1965–1975)

Checklist

1. Máscara de Patroncito utilizada en *No Saco Nada de la Escuela*, papel maché, ca. 1969. Cortesía de El Teatro Campesino.
2. Bandera de utilería, Sindicato de Trabajadores Campesinos (UFW, United Farm Workers), ca. 1969. Cortesía de El Teatro Campesino.
3. Letrero de la Oficina del Empleo Agrícola, usado en *La Carpa de los Rasquachis*, tela y madera, utilería, ca. 1972. Cortesía de El Teatro Campesino.
4. Máscara original del demonio femenino de *Los Vendidos*, El Teatro Campesino, máscara de papel maché, ca 1970. Cortesía de El Teatro Campesino.
5. Retrato familiar de Teatro Campesino en Fresno, CA, 1970. Cortesía de University of California, Santa Barbara.
6. Folleto de organización en Español e Inglés para establecer un teatro de campesinos (facsímil), 1965. Cortesía de University of California, Santa Barbara.
7. Phil Esparza actuando en el campo de trabajo, El Teatro Campesino, 1975. Cortesía de El Teatro Campesino.
8. El escenario antes de una presentación de *Bernabé*, 1970. Cortesía de University of California, Santa Barbara.
9. Miembros de El Teatro Campesino cenando juntos en su almacén en San Juan Bautista, CA, 1975.Cortesía de University of California, Santa Barbara.
10. El Teatro Campesino family meeting, 1976. Courtesy of University of California, Santa Barbara.
11. Fresno City College Rally and Festival, 1969. Courtesy of El Teatro Campesino.
12. Performance of *El Fin Del Mundo* (The End of the World), (left to right) Diane Rodríguez (skeleton), Pedro Martinez and Socorro Valdez, 1978. Courtesy of El Teatro Campesino.
13. El Centro Campesino Cultural with mural by Antonio Bernal, Del Rey, CA, 1968. Courtesy of El Teatro Campesino.
14. El Teatro Campesino de Aztlán, Del Rey, CA, ca. 1967. Courtesy of El Teatro Campesino.
15. Group photo of the newly founded El Teatro Nacional de Aztlán (TENAZ) in San Juan Bautista, CA, 1977. Courtesy of El Teatro Campesino.
16. Musical performance by Danny Valdez and members of El Teatro Campesino, ca. 1969. Courtesy of Diane Rodríguez.
17. *Viva la Causa!* (Long Live the Cause!), vinyl record and case, 1965. Courtesy of El Teatro Campesino.
18. Performance of *Teatro Urbano* (Urban Theater), 1969. Courtesy of University of California, Santa Barbara.
19. Luis Valdez speaking during the United Farm Workers' March to Sacramento with El Teatro Campesino, 1966. Courtesy of El Teatro Campesino.
20. Performance of *La Quinta Temporada* (The Fifth Season), El Teatro Campesino, 1968. Courtesy of El Teatro Campesino.

- 10.** Reunión familiar de El Teatro Campesino, 1976. Cortesía de University of California, Santa Barbara.
- 11.** Mitin y festival en Fresno City College, 1969. Cortesía de El Teatro Campesino.
- 12.** Actuación de *El Fin Del Mundo* gira de EE.UU., (izquierda a derecha) Diane Rodríguez (esqueleto), Pedro Martinez and Socorro Valdez, 1978. Cortesía de El Teatro Campesino.
- 13.** Mural de Antonio Bernal, El Centro Campesino Cultural, Del Rey, CA, 1968. Cortesía de El Teatro Campesino.
- 14.** El Teatro Campesino de Aztlán, Del Rey, CA, ca. 1967. Cortesía de El Teatro Campesino.
- 15.** Retrato familiar del Teatro Campesino en su recién fundada localización El Teatro Nacional de Aztlán (TENAZ) en San Juan Bautista, CA, 1977. Cortesía de El Teatro Campesino.
- 16.** Una actuación musical de Danny Valdez y miembros de El Teatro Campesino, ca. 1969. Cortesía de Diane Rodríguez.
- 17.** *Viva la Causa!*, disco de vinilo y caso, 1965. Cortesía de El Teatro Campesino.
- 18.** Presentación de *Teatro Urbano*, 1969. Cortesía de University of California, Santa Barbara.
- 19.** Luis Valdez en la Marcha a Sacramento con el Teatro Campesino, 1966. Cortesía de El Teatro Campesino.
- 20.** Actuación de *La Quinta Temporada*, El Teatro Campesino, 1968. Cortesía de El Teatro Campesino.
- 21.** Performance of *La Banda Calavera* (The Skull Band) at the First Annual Chicano Theater Festival in Fresno, 1970. Courtesy of El Teatro Campesino.
- 22.** Performance of *La Banda Calavera* (The Skull Band) at the First Annual Chicano Theater Festival in Fresno, 1970. Courtesy of El Teatro Campesino.
- 23.** Performance of *La Banda Calavera* (The Skull Band) at a cemetery, 1973. Courtesy of El Teatro Campesino.
- 24.** Performance of *La Banda Calavera* (The Skull Band) at the First Annual Chicano Theater Festival in Fresno, 1970. Courtesy of El Teatro Campesino.
- 25.** Performance of *La Banda Calavera* (The Skull Band) at the First Annual Chicano Theater Festival in Fresno, 1970. Courtesy of El Teatro Campesino.
- 26.** Agustín Lira as Patroncito (Boss) and Felipe Cantú as Esquirol (Scab) in *The Theatrical Imagination* from El Teatro Campesino, 1966. Courtesy of El Teatro Campesino.
- 27.** *Actos* (Acts), El Teatro Campesino, San Juan Bautista, CA, Cucaracha Press, 1971. Courtesy of Southern California Library.
- 28.** Agustín Lira (left) and Felipe Cantú (right) performing, ca. 1970. Courtesy of El Teatro Campesino.
- 29.** The grapes turn to raisins because of the strike, El Teatro Campesino, San Juan Bautista, CA, 1968. Courtesy of El Teatro Campesino.
- 30.** Lupe Valdez performing, ca. 1971. Courtesy of El Teatro Campesino.
- 31.** Primer Festival Anual de Teatro Chicano, Fresno, CA, 1970. Cortesía de El Teatro Campesino.
- 32.** Actuación de *La Banda Calavera*, Primer Festival Anual de Teatro Chicano, Fresno, CA, 1970. Cortesía de El Teatro Campesino.
- 33.** Actuación de *La Banda Calavera* en un cementerio, 1973. Cortesía de El Teatro Campesino.
- 34.** Actuación de *La Banda Calavera* en el Primer Festival Anual de Teatro Chicano ubicado en Fresno, CA, 1970. Cortesía de El Teatro Campesino.
- 35.** Actuación de *La Banda Calavera* en el Primer Festival Anual de Teatro Chicano ubicado en Fresno, CA, 1970. Cortesía de El Teatro Campesino.
- 36.** Agustín Lira (Patroncito) y Felipe Cantú (Esquirol) en *The theatrical imagination* (La imaginación teatral) de El Teatro Campesino, 1966. Cortesía de El Teatro Campesino.
- 37.** *Actos*, El Teatro Campesino, San Juan Bautista, CA, Cucaracha Press, 1971. Cortesía de Southern California Library.
- 38.** Agustín Lira (izquierda) y Felipe Cantú (derecha) actuando, ca. 1970. Cortesía de El Teatro Campesino.
- 39.** Las uvas se convierten en pasas a causa de la huelga, El Teatro Campesino, San Juan Bautista, CA, 1968. Cortesía de El Teatro Campesino.
- 40.** Lupe Valdés actuando, ca 1971. Cortesía de El Teatro Campesino.
- 41.** Luis Valdez (Don Coyote) y Agustín Lira (el

- 31.** Luis Valdez as Don Coyote and Agustín Lira as The Farmworker in a performance of *La Quinta Temporada* (The Fifth Season), ca. 1968. Courtesy of Diane Rodríguez.
- 32.** Performance of *Las Dos Caras del Patroncito* (The Boss's Two Faces), El Teatro Campesino, 1978. Courtesy of El Teatro Campesino.
- 33.** *Patroncito* (Boss) mask, El Teatro Campesino, paper maché, 1965. Courtesy of El Teatro Campesino.
- 34.** Performance of *La Quinta Temporada* (The Fifth Season), El Teatro Campesino, 1968. Courtesy of El Teatro Campesino.
- 35.** Stage for a performance by El Teatro Campesino to mark the end of a rally through Salinas Valley, CA, led by Cesar Chavez for the United Farm Workers union, 1975. Courtesy of Mimi Plumb.
- 36.** Performance of *La Carpa de los Rasquachis* (Rasquache Tent Show), European Tour, with (left to right) Luis Oropeza, Alma Martinez, Rogelio Rojas and José Delgado, 1978. Courtesy of El Teatro Campesino.
- 37.** Performance with Socorro Valdez holding a UFWA sign, Salinas Valley, CA, 1975. Courtesy of Mimi Plumb.
- 38.** United Farm Workers marchers along the caminata (long walk) rally through the Salinas Valley, 1975. Courtesy of Mimi Plumb.
- 39.** "Como se engordo el Patroncito" (How the Boss Gets Fatter), *El Malcriado*, No. 41, Delano, CA, 1966. Courtesy of Southern California Library.
- 40.** Performance workshop with members of El Teatro Campesino, theatre director Peter Brook, and members of his Center of International Theatre Research, ca 70's. Courtesy of Diane Rodríguez.
- 41.** *Actuación de Las Dos Caras del Patroncito*, El Teatro Campesino, 1978. Cortesía de El Teatro Campesino.
- 42.** *La máscara del Patroncito*, El Teatro Campesino, papel maché, 1965. Cortesía de El Teatro Campesino.
- 43.** *Actuación de La Quinta Temporada*, El Teatro Campesino, 1968. Cortesía de El Teatro Campesino.
- 44.** *El escenario para el mitin final cuando los manifestantes llegaron a Salinas*, Salinas, CA, 1975. Cortesía de Mimi Plumb.
- 45.** *Actuación de La Carpa de los Rasquachis en la gira Europea*, Luis Oropeza, Alma Martinez, Rogelio Rojas y José Delgado, 1978. Cortesía de El Teatro Campesino.
- 46.** *Presentación en un mitin Socorro Valdez con un letrero de la UFW*, El Teatro Campesino, Salinas Valley, CA, 1975. Cortesía de Mimi Plumb.
- 47.** *Manifestantes cautivos en la caminata por el Valle de Salinas*, 1975. Cortesía de Mimi Plumb.
- 48.** "Como se Engordo El Patroncito," *El Malcriado* No. 41, Delano, CA, 1968-1971. Cortesía de Southern California Library.
- 49.** *Taller de teatro con miembros de El Teatro Campesino*, el director de teatro Peter Brook y miembros de su Center of International Theatre Research, ca 70's. Cortesía de Diane Rodríguez.
- 50.** *Chicano Theatre One* (Teatro Chicano Uno), Primavera 1973. Cortesía de Sou-
- 51.** *Performance workshop with members of El Teatro Campesino, theatre director Peter Brook, and members of his Center of International Theatre Research, ca 70's*. Courtesy of Diane Rodríguez.
- 52.** *Chicano Theatre One*, journal, Spring 1973. Courtesy of Southern California Library.
- 53.** Performances at the annual Teatro Nacional de Aztlán (TENAZ) festival, featuring the first large encounter with theatre groups from countries such as Brazil, Colombia, and Venezuela in Teotihuacan, Mexico, 1974. Courtesy of Diane Rodríguez.
- 54.** Mayan solstitial ritual dance *Baile de Los Gigantes* (Dance of the Giants) by El Teatro Campesino for the Fourth Annual Teatro Nacional de Aztlán (TENAZ) Festival in Teotihuacan, Mexico City, 1974. Courtesy of El Teatro Campesino.
- 55.** Performance of "The Conference of the Birds," adapted from Attar of Nishapur's original Persian poem by, by El Teatro Campesino under the direction of theatre director Pete Brook for the Fourth Annual Chicano Theater Festival, Santa Ana, CA, 1973. Courtesy of El Teatro Campesino.
- 56.** *Chicano Theatre Two*, journal, Summer 1973. Courtesy of Southern California Library.
- 57.** *Chicano Theatre Three*, journal, published by El Centro Cultural de la Gente, San José, CA, Spring 1974, magazine. Courtesy of Jorge Huerta.
- 58.** *El Tenaz* (The Tenacious, or "El Teatro

- thern California Library.
42. El primer encuentro con grupos de teatro de países como Brazil, Colombia y Venezuela. Teatro Nacional de Aztlán (TENAZ) actuando en Teotihuacan, México, 1974. Cortesía de Diane Rodríguez.
43. Ritual del solsticio maya Baile de Los Gigantes de El Teatro Campesino para el cuarto año del Teatro Nacional de Aztlán (TENAZ) Festival en Teotihuacan, Ciudad de México, 1974. Cortesía de El Teatro Campesino.
44. "Conferencia de las aves," adaptación del poema original persa de Attar por El Teatro Campesino, El Cuatro Festival de Teatro Chicano Anual, Santa Ana, CA, 1973. Cortesía de El Teatro Campesino.
45. *Chicano Theatre Two* (Teatro Chicano Dos), Verano 1973. Cortesía de Southern California Library.
46. *Chicano Theatre Three* (Teatro Chicano Tres), Teatro Nacional de Aztlán, publicado por El Centro Cultural de la Gente, San José, CA, Primavera 1974, revista. Cortesía de Jorge Huerta.
47. "Teatro Nacional de Aztlán," El Tenaz Vol. 1 No. 4, Fresno, Califas, Verano 1971. Cortesía de Jorge Huerta.
48. Máscara del maestro en *No Saco Nada de la Escuela*, El Teatro Campesino, papel maché, ca. 1960. Cortesía de El Teatro Campesino.
49. Diane Rodríguez en *La Carpa de los Rasquachis*, La Gira Europea, 1978. Cortesía de Diane Rodríguez.
50. Actuación de *La Carpa de los Rasquachis*, Vol. I No. 4, Fresno, CA, Summer 1971. Courtesy of Jorge Huerta.
51. Teacher mask from *No Saco Nada de la Escuela* (I Don't Get Anything Out of School), El Teatro Campesino, paper maché mask, ca. 1966. Courtesy of El Teatro Campesino.
52. Diane Rodríguez performing in *La Carpa de los Rasquachis* (Rasquache Tent Show), European Tour, 1978. Courtesy of Diane Rodríguez.
53. Performance of *La Carpa de los Rasquachis* (Rasquache Tent Show), 1978. Courtesy of Diane Rodríguez.
54. Preparing for a performance of *La Carpa de los Rasquachis* (Rasquache Tent Show), 1975. Courtesy of University of California, Santa Barbara.
55. Performance of *La Quinta Temporada* (The Fifth Season), 1968. Courtesy of El Teatro Campesino.
56. Performance of *Los Vendidos* (The Sellouts), 1972. Courtesy of El Teatro Campesino.
57. Performance of *El Fin Del Mundo* (The End of the World), ca. 1978. Courtesy of Diane Rodríguez.
58. Frontera/U.S. Border sign prop, wood and paint, ca. 1965. Courtesy of El Teatro Campesino.
59. Banner for *El Festival de los Teatros* (Theater Festival) for the First Chicano Theater Festival hosted by El Teatro Campesino in Fresno, CA, 1970. Courtesy of El Teatro Campesino.
60. Flag of satin used as set decoration for *El Fin Del Mundo*, 1978. Cortesía de Diane Rodríguez.
61. Preparación para *La carpa de los rasquachis*, 1975. Cortesía de University of California, Santa Barbara.
62. Actuación de *La quinta temporada*, El Teatro Campesino, 1968. Cortesía de El Teatro Campesino.
63. *Los vendidos* se presentó por primera vez en un mitin de los Brown Beret, en 1993 se televisó en KNBC, Los Angeles, CA, 1972. Cortesía de El Teatro Campesino.
64. Presentación de *El Fin Del Mundo*, 1975. Cortesía de Diane Rodríguez.
65. Letrero de la frontera/border, El Teatro Campesino, madera pintado a mano y palo. Cortesía de El Teatro Campesino.
66. Bandera para *El Festival de los Teatros*, Fresno, CA, 1970. Cortesía de El Teatro Campesino.
67. Bandera de satin usada como decoración en el set para El Teatro Nacional de Aztlán (TENAZ), ca 1971. Cortesía de El Teatro Campesino.
68. Actuación de *La quinta temporada*, 1968. Cortesía de University of California, Santa Barbara.
69. Bandera de UFW, ca. 1970. Cortesía de Southern California Library.
70. *Don't Shop Here, Fast for Life (No Compre Auí, Ayune Por la Vida)*, ca. 1970. Cortesía de Southern California Library.
71. Colección de botones de UFW, ca. 1970. Cortesía de Southern California Library.
72. *The Farm Workers Struggle (La lucha de los campesinos)* (facsimil), El Sindicato de Trabajadores Campesinos (UFW, United

- Teatro Nacional de Aztlán (TENAZ), ca. 1971. Courtesy of El Teatro Campesino.
- 58.** Performance of *La Quinta Temporada* (The Fifth Season), 1968. Courtesy of University of California, Santa Barbara.
- 59.** United Farm Workers rally flag, ca. 1970. Courtesy of the Southern California Library.
- 60.** *Don't Shop Here, Fast for Life*, United Farm Workers poster, ca. 1970. Courtesy of the Southern California Library.
- 61.** United Farm Workers button collection, ca. 1970. Courtesy of Southern California Library.
- 62.** *The Farm Workers Struggle* (facsimile), United Farm Workers, ca. 1976. Courtesy of United Farm Workers Collections, Walter P. Reuther Library, Wayne State University.
- 63.** *United Farm Workers (AFL-CIO)*, flag prop used by El Teatro Campesino, ca. 1966. Courtesy of El Teatro Campesino.
- 64.** Don Sotaco, a common character found in *El Malcriado* political cartoons and later in various actos by El Teatro Campesino, sign prop used as part of a costume, ca 1967. Courtesy of El Teatro Campesino.
- 65.** Pencil prop used in *No Saco Nada de la Escuela* (I Don't Get Anything Out of School), El Teatro Campesino, ca. 1966. Courtesy of El Teatro Campesino.
- 66.** Performance of *Los Olivos* (The Olive Trees), 1972. Courtesy of University of California, Santa Barbara.
- Farm Workers), ca. 1976. Cortesía de United Farm Workers Collections, Walter P. Reuther Library, Wayne State University.
- 63.** United Farm Workers se unieron en la lucha laboral con el American Federation of Labor and Congress of Industrial Organizations (AFL—CIO), un sindicato principalmente Filipino. Bandera de utilería roja, ca. 1966. Cortesía de El Teatro Campesino.
- 64.** Don Sotaco, un personaje campesino que fue inspirado El Malcriado una caricatura política, más tarde aparecería en otros acto de El Teatro Campesino. Letreró de utilería usado como parte de la obra teatral, ca 1970. Cortesía de El Teatro Campesino.
- 65.** El accesorio de lápiz, El Teatro Campesino. Cortesía de El Teatro Campesino.
- 66.** Presentación de *Los olivos*, 1972. Cortesía de University of California, Santa Barbara
- 67.** Presentación de *Quinta temporada*, Agustín Lira (Don Coyote) and Felipe Cantú (Don Sotaco), 1967. Cortesía de University of California, Santa Barbara.

El Teatro Campesino (1965-1975)

Programming

Talk with Diane Rodriguez and special guests professor María Elena Fernández and professor David Román.

Sunday July 30th, 2017 1-3PM

Director and playwright, Diane Rodriguez, will talk about her experience as an early member of El Teatro Campesino. Additionally, she will discuss her provocative project Latins Anonymous that examines Latinx stereotypes in Hollywood productions, as well as her meaningful contributions to theater arts. She will be joined by Professor María Elena Fernández and Professor David Román. Professor Fernández will talk about the United Farm Workers (UFW) and the Chicano Movement with a specific focus on womxn's social, political, and artistic contributions. And Professor Román will comment on Diane Rodriguez's leadership, advocacy work, and more recent projects while providing an overview of Latinx womxn theater today.

This event is a part of LACE's program *Se habla español*. Simultaneous interpretation was provided by Antena Los Angeles

Programación El Teatro Campesino (1965-1975)

Charla con Diane Rodriguez e invitados especiales profesora María Elena Fernández y profesor David Román.

Domingo, 30 de Julio del 2017 1-3PM

Directora y guionista, Diane Rodríguez, hablará sobre su experiencia en sus primeros años dentro de El Teatro Campesino. Comentará su provocativo proyecto Latins Anonymous (Latinos Anónimos) que critica los estereotipos latinos en las producciones de Hollywood, además de sus significativas contribuciones a las artes escénicas. La acompañarán los académicos María Elena Fernández y David Román. La profesora Fernández hablará sobre United Farm Workers (UFW) (Sindicato de Trabajadores Campesinos) y el movimiento Chicanx, centrándose sobre todo en las aportaciones sociales, políticas y artísticas de las mujeres a estos colectivos. El profesor Román realizará un comentario sobre el liderazgo de Diane Rodríguez, su labor de defensa y sus proyectos más recientes dentro de una panorámica más amplia de la mujer latina en el teatro de hoy.

Este evento es aparte de el programa de LACE, *Se habla español*. Interpretación simultánea fue dada por Antena Los Angeles



Left to right: David Roman, Diane Rodriguez, María Elena Fernandez at LACE event talk. July 30th, 2017.

De izquierda a derecha: David Roman, Diane Rodriguez, María Elena Fernandez en una charla en LACE, julio 30, 2017.

Diane Rodriguez is an anthologized writer, regional theatre director and the recipient of an Obie Award in 2007. She began her career with one of the most politically explosive theatre companies of it's era, El Teatro Campesino. In 1988, Rodriguez along with other Latinx actors, founded the theater collective *Latinxs Anonymous* as a response to Hollywood's normalized practice of employing Latinx stereotypes in productions. Her two-play anthology, written collectively with *Latinxs Anonymous*, is in its 16th printing. As of January 2017, she will have been at Center Theatre Group for over twenty-two years and is currently Associate Artistic Director and President of the Theatre Communications Group Board. Her recent work includes the successful and critically acclaimed production of *The Sweetheart Deal*, which she wrote and directed, at the Los Angeles Theater Center (LATC).

María Elena Fernández Born and raised in L.A., the daughter of Mexico City immigrants, María Elena Fernández is a professor, writer and performer. She teaches history, literature and the arts in the Chicana/o Studies Department at Cal State Northridge. Her first person essays have been published in the anthologies *Waking Up American*, *Remembering Frida* and others. She wrote about Latino music, books and film for the LA Weekly and toured her hilarious autobiographical solo show *Confessions of a Cha Cha Feminist* to sold-out audiences across the country. She holds a B.A. in American Studies from Yale University and an M.A. in U.S. History from UCLA.

David Román is a Professor of English and American Studies at the University of Southern California. Professor Román's research focuses on theatre and performance studies, Latina/o studies with an emphasis on popular culture; and queer studies with an emphasis on archival practices, subcultural histories, and artistic production, primarily in twentieth century America. He has written and edited books about AIDS and the arts, Latino studies, and contemporary US culture and performance.

Diane Rodríguez es una escritora con una extensa carrera profesional, directora de teatro regional y la ganadora de un premio Obie en 2007. Comenzó su carrera con una de las compañías de teatro más políticamente explosivas de su época. En 1988 Rodríguez junto con otros actores latinos fundó el colectivo de teatro *Latinxs Anonymous* como respuesta a la cotidiana práctica de Hollywood de usar estereotipos latinos en sus producciones. La ontología de sus dos obras, escrita de forma colectiva con *Latinxs Anonymous*, va por su 16 edición. En enero de 2017 hará más de 22 años que es miembro del Center Theatre Group y presidenta del Theatre Communications Group Board. Su trabajo reciente incluye *The Sweetheart Deal*, una producción exitosa y aclamada por la crítica que escribió y dirigió en Los Angeles Theater Center (LATC) (Centro Dramático de Los Ángeles).

María Elena Fernández Nació y creció en Los Ángeles, es hija de inmigrantes de la Ciudad de México. Fernández es profesora, escritora y performancera. Imparte clases de Historia, Literatura y Artes en el departamento de Estudios Chicana/os en la Universidad Cal State Northridge. Sus ensayos personales se han publicado en las antologías. *Waking Up American* y *Remembering Frida*, entre otros. Ha escrito sobre música, literatura y cine para el LA Weekly e hizo una gira por EEUU con su hilarante performance autobiográfica Confesiones de *Una Feminista Cha Cha Cha* a recintos agotados. Recibió su licenciatura en Estudios Americanos de la Universidad de Yale y su maestría en Historia de Estados Unidos en UCLA.

Profesor David Román es profesor de Inglés y Estudios Americanos en la Universidad de Southern California. Su investigación está centrada en tres campos distintos: estudios de teatro y performance; estudios Latinos con un especial énfasis en la cultura popular; y estudios queer desde prácticas de archivo, historias subculturales y producciones artísticas durante el siglo veinte en América. Ha escrito y editado libros sobre ETS (Enfermedades de Transmisión Sexual) en relación con el arte, estudios Latinos y la cultura estadounidense de performance contemporánea.

**AN HOMAGE TO
DIANE RODRIGUEZ (1951-2020)/
HOMENAJE A DIANE RODRIGUEZ
(1951-2020)**

An Homage to Diane Rodriguez (1951-2020)

“If you want a movement, you have to sacrifice”

LACE celebrates the life of our friend and collaborator, Diane Rodriguez, who passed away on April 10, 2020. In homage to Diane, we are featuring her powerful testimony that focuses on her experience with El Teatro Campesino. Additionally, she shared insights about how to create a social movement, and her recent compelling play, *The Sweetheart Deal* that delves into the personal challenges of being part of a collective effort of social change.

Diane Rodriguez, was a director, producer, writer, theater actress and activist. Her long term dedication to theater and advocacy to Latinx community resonates in times of uprisings, her unique feminist perspective and collective spirit was an important guide for the exhibition *El Teatro Campesino (1965-1975)* presented at LACE in the summer of 2017.

Thank you Diane Rodriguez for your legacy of art and advocacy!

Diane Rodriguez met with curators **Samantha Gregg** and **Daniela Lieja Quintanar** on January 28, 2017 to share her story for the research exhibition *El Teatro Campesino (1965-1975)*.

Homenaje a Diane Rodriguez (1951 - 2020)

“Si quieres un movimiento social, tienes que sacrificar”

LACE celebra la vida de nuestra amiga y colaboradora, Diane Rodriguez, quien falleció el 10 de abril de este año. En homenaje a Diane, estamos compartiendo su poderoso testimonio, donde recuerda su experiencia con El Teatro Campesino. Además nos comparte en este texto consejos para crear un movimiento social y detalles sobre su recién evocada obra de teatro, *The Sweetheart Deal*, que trata temas sobre los obstáculos personales que se presentan cuando eres parte de un esfuerzo colectivo para un cambio social.

Diane Rodriguez fue una productora, directora, escritora, actriz de teatro y activista. Su dedicación al teatro y la comunidad Latinx resuena con estos tiempos de levantamientos sociales, así como su única perspectiva feminista y espíritu colectivo fueron guías importantes para la exposición *El Teatro Campesino (1965-1975)* presentada en LACE en el verano del 2017.

Gracias Diane, por tu legado de arte y abogacía!

Diane Rodriguez se reunió en LACE el 28 de enero del 2017 con las curadoras **Samantha Gregg** y **Daniela Lieja Quintanar**, para compartir su historia para la investigación de esta exposición.

Diane Rodriguez, 1978 European Tour of “La Carpa”.
Diane Rodriguez, 1978 Tour europeo de “La Carpa“.



Samantha Gregg (SG): As an introductory question, how did you start with El Teatro Campesino and what was your first experience with Luis Valdez [director of El Teatro Campesino]?

Diane Rodriguez (DR): Well, I'm from San Jose which is a very important fact because Luis is also from San Jose. He was a migrant worker, and his family were migrants and so was my mother's family. Santa Clara Valley was a place where a lot of California migrant workers eventually landed. My mom did the migrant trail, her family was from Coachella, they worked in all of the garlic fields. They picked strawberries, they did everything in California. And when they finally landed in San Jose in the 40's, my grandmother, who's a long time widow, had nine kids. They met a Filipino farmer named John Ibarra, and he fell in love with my mom's oldest sister and they married. He then gave my grandmother and all the kids a house and they settled in San Jose. They eventually settled in Japantown in a house on 5th Street and that's an important fact also because they were there during the internment.

The intersection of the history in California that Luis has written about, and that my family has experienced, is really the core of all of the youth that belong to the Chicano Movement. Luis is not a baby boomer, he was a generation before, I am a baby boomer. I was born in the 1950's so it was a different experience.

Samantha Gregg (SG): Para hacer una introducción ¿Cómo comenzaste a participar en El Teatro Campesino, y cuál fue tu primera experiencia con Luis Valdez [director de El Teatro Campesino]?

Diane Rodriguez (DR): Bueno, yo soy de San José, [California]. Y eso es importante, dado que Luis también es de San José. Fue un trabajador migrante; su familia era de migrantes así comola de mi madre. El valle de Santa Clara fue un lugar donde muchos de los trabajadores migrantes eventualmente llegaron. Mi mamá realizó esa trayectoria, su familia era de Coachella, ellos trabajaron en campos de ajos y en todo lo que se pudo. Piscaron fresas, hicieron de todo en California. Y cuando finalmente llegaron a San José durante los años cuarenta, mi abuela quien enviudó muy joven, tuvo nueve hijos. Ahí conocieron a un campesino filipino llamado John Ibarra, quien se enamoró de la hermana mayor de mi mamá, y se casaron. Después, John le regaló a mi abuela y a sus hijos una casa en San José, y ahí se establecieron. Eventualmente, mis tíos se asentaron en Japantown, en una casa sobre la calle quinta. Este hecho es importante, porque estuvieron allí durante la época de los campos de internamiento.

La intersección de la historia de California que Luis ha escrito, y la que mi familia ha vivido, son experiencias donde se encuentra el núcleo de la juventud que perteneció al movimiento chicano. Luis no es un baby boomer, él pertenece a la generación anterior. Yo soy un baby boomer, nací en los años cincuentas y fue una experiencia diferente.

I came from a performing family. My father was a singer, he tried to have a career here in Los Angeles, and I think he was well on his way, but he didn't like that life. He knew my mom's brother, who was in the seminary school in Boyle Heights in East L.A. They became friends and he met my mother through my uncle and eventually went up to San Jose and married her. My dad was a crooner. He sang in English and he sang at the Beverly Hills Hotel. His mentor was a man named Hernando Courtright, who used to own the Beverly Hills Hotel. So, my father was very well positioned and had a great personality but he decided not to become an entertainer. However, he never stopped singing nor did my uncle and aunt, who had a quartet.

I have been in church plays since I was a little girl and performed in countless productions before I became a professional, when I was still a teenager. I say all that because, when Cesar [Chavez] was organizing in Delano, my uncle was in San Jose, who had his own business, was very middle class, had two Mercedes parked in their driveway, and watched Cesar organizing on television. He kept telling my aunt "you know, those are my people, those are OUR people." He convinced my aunt to close up their house and go to volunteer for the UFW [United Farm Workers] and work for their paper, *El Malcriado*. They took my four cousins with them, this was around 1970. They stayed for about two years, and my cousins were raised in that environment. So the first time I saw *El Teatro Campesino* perform, my cousins were in it. They were musicians and one of them is an actor. I thought, "oh, okay. This is what the family does."

Yo vengo de una familia de artistas. Mi padre fue un cantante que intentó tener una carrera aquí en Los Ángeles. Creo que iba por muy buen camino, pero no le gustó tanto esa vida. Mi papá conoció a el hermano de mi mamá, quien iba a una escuela de seminario en Boyle Heights, en el Este de Los Ángeles. Se hicieron amigos, y mi padre entonces conoció a mi mamá a través de mi tío. Eventualmente [mi padre] subió a San José para casarse con ella. Mi papá fue un crooner,² cantaba en inglés en el Beverly Hills Hotel. Su mentor fue un hombre llamado Hernando Courtright, que era el dueño del Hotel. Así que, mi padre estaba bien posicionado y tenía una gran personalidad, pero al final decidió no ser un artista. Sin embargo, nunca dejó de cantar. Tampoco mi tío y tía, quienes tenían un cuarteto.

Desde pequeña yo participé en obras teatrales de la iglesia y también en innumerables producciones durante mi adolescencia, antes de volverme en una [actriz] profesional. Digo todo esto porque cuando Cesar [Chavez] estaba organizando en Delano, mi tío lo vio en televisión en San José. Mi tío tenía su propio negocio y era clase mediero, tenía dos Mercedes Benz estacionados en la entrada de su casa, y él le decía a mi tía: "sabes, ellos son mi gente, son NUESTRA gente." Así convenció a mi tía de cerrar su casa e ir a hacer trabajo voluntario para la UFW [United Farm Workers] y para su periódico *El Malcriado*. Se llevaron a mis cuatro primos con ellos, allá por 1970. Y se quedaron ahí por dos años, mis primos fueron criados en ese ambiente. Entonces, la primera vez que presencié a el Teatro Campesino, mis primos eran parte de la obra. Ellos fueron músicos, y uno de ellos fue actor. Entonces yo pensé, "ah, pues esto es lo que la familia hace."

I went to University of California, Santa Barbara and I graduated from college. I had two options. I applied for graduate school at Cal Arts and I didn't get in. So, I went to the Teatro and I stayed there for about 11 years. That's how I started!

SG: Can you describe the climate of the troupe when you got there?

DR: I was still in college and in the summers I would work as an intern and didn't get paid. They put me up and fed me. I started when I was a teenager and I just kept going in the summers. If you just showed up, you were put to work and made to feel like you belong and they needed you. That feeling that they needed you was so important, and I think that's really where the union also made you feel like, "We need you. Come and volunteer." When a movement does that, I think it grows. That feeling of just show up, come, we will put you to work, and you'll feel like you are doing something.

Every summer I'd go, and that's where I did my first show. I don't even remember what it was, just a little part in a show. And then the second summer, I was part of a bigger show. It was exciting. There was always an audience there, and at that time, they were at a garden in San Juan Bautista, called the Jardines of San Juan. It was an old melodrama house. Super tiny, there was more space on the outside than there was on the inside, but they did performances in the little theatre and also it had a screening room with a film projector. It was

Yo fui a la Universidad de California en Santa Bárbara y me gradué con licenciatura. Tuve dos opciones: primero había aplicado a un programa de maestría en Cal Arts y no fui aceptada, entonces, me fui a el Teatro, y me quede ahí por casi 11 años. Así comencé.

SG: Puedes describir ¿cómo fue el ambiente de la compañía de teatro cuando recién llegaste?

DR: Yo estaba en la universidad cuando trabajé como voluntaria en los veranos con [la compañía], me soportaron, y me dieron de comer. Era una adolescente, y continúe yendo todos los veranos. Con solo presentarse, te ponían a trabajar y eso te hacía sentir que pertenecías al grupo. El sentimiento de que te necesitan, fue muy importante, y creo que realmente es ahí donde la unión [sindicato] te hacer sentir como: "Te necesitamos, ven a voluntariar." Cuando un movimiento social hace eso, creo que ellos crecen. Ese sentimiento de solo llegar, y que te digan ven te pondremos a trabajar, y entonces sientes que estás haciendo algo.

Cada verano visíte el teatro, y ahí es donde hice mi primera obra. Ni siquiera me acuerdo de que se trató, solo que fue una parte pequeña. Y en el segundo verano, fui parte de una más grande. Era muy emocionante, siempre había público, y en esos tiempos, estaban en el jardín de San Juan Bautista, llamado Jardines de San Juan. Era una casa antigua de melodrama. muy pequeñita, había más espacio afuera que adentro. Pero siempre hubo obras en el teatro pequeño, y también tenían un cuarto para filmes con un proyector. El ambiente

just a great environment. You were there in the summer, outdoors usually, people were always visiting and it felt urgent and it felt important. Luis was always welcoming and always inspiring, so, you had a leader who inspired you, and you wanted to be there, and you wanted to work, and you wanted to follow that vision that everyone else was following.

At that time, there were a lot of people who had been in college, some had stayed, and some like me had graduated. But a lot of them felt like "ughhh, I'm at UC Berkeley and I want to major in Theatre and this is not happening." Like my husband, two years after he left Berkeley, he was in Paris with Peter Brook, it was the best reason to leave school!

I think there was a kind of energy that we always talked about in San Juan. San Juan is on the San Andreas Fault and when you go there, you see it. The mission [Mission San Juan Bautista] is up here, and then there is almost like a drop and there is the stream where there is a crack on the earth, where the actual fault is and then it springs and there are willow trees and all this vegetation and you see it, there is just energy. San Juan Bautista has the largest California Missions there is an energy that continues to be there.

SG: Who made up the audience that would attend the performances? Was it a regular audience? Was it the same kind of people showing up? Was there conversation between the performers and the audience or was there a kind of dialogue?

era genial. Usualmente estábamos afuera en los veranos, la gente siempre nos visitaba, y se sentía urgente e importante. Luis siempre fue muy hospitalario, y siempre inspiraba. Tenías a un líder que te inspiraba y querías estar ahí, trabajar y seguir la visión que todos los demás estaban siguiendo.

En ese tiempo, había mucha gente quienes estudiaron en la universidad. Algunos se quedaron, y algunos se graduaron como yo. Pero muchos sentían como: "uy estoy en UC Berkeley y quiero estudiar en el departamento de Teatro, pero esto no está sucediendo." Como mi marido, dos años después de dejar Berkeley, estuvo en París con Peter Brook. Esa fue la mejor razón para dejar la escuela.

Yo creo que había algún tipo de energía de la cual siempre hablábamos sobre San Juan, porque está en la falla de San Andrés, y la puedes ver. La misión [Misión de San Juan Bautista] está aquí arriba, y luego hay una parte de la tierra que tiene como una caída y ahí hay donde hay una grieta en la tierra con un arroyo, donde de hecho está la falla, y entonces emerge, hay árboles de sauce y toda esta vegetación, y la ves, hay pura energía. San Juan Bautista tiene la misión más grande de California, hay una energía que sigue ahí.

SG: ¿Quiénes iban a ver las obras? ¿Había gente que iba regularmente? ¿Hubo algún tipo de conversación entre los actores y el público, algún tipo de diálogo?

DR: In those days, the audience were Chicanos, but also a lot of locals from Santa Cruz, Watsonville, Hollister, Salinas, Castroville, and Monterey. It was a really great area that was semi-rural. I mean It was rural, but had all these towns around it that were not as rural, it really had an advantage. At that time you really felt that the audience was an extension of your family because everyone was of the same class, it was a homogeneous group of Chicanos. We all shared a very similar history, either it was migrant workers, or cannery workers, like people who made cans or were around the industry of agriculture. You know that is a generalization, but it is pretty true. I married a guy who is from Hollister, his family were all not migrant workers, they were cannery workers. My mother worked cannery, and if you talked to anybody of that generation, most women worked at cannery at some point in their life before they got trained to do something else. It felt like you really knew your audience because they were like your family, they had the same values as your family. It is harder now to do work because it is different, in California now there are a lot of Mexicans who were raised in Mexico who have more of the Mexican value and they do not have the same history as we do. It is harder to find that audience that will relate completely, although they are coming out for Zoot Suit.

Daniela Lieja Quintanar (DLQ): Can you explain or tell us more about your experience in the different sites where the Teatro was doing the actos? like the fields or the union halls.

DR: En esos días, la mayor parte del público eran chicanos e incluso muchos residentes de Santa Cruz, Watsonville, Hollister, Salinas, Castroville, y Monterey. Era una área genial, semirural, quiero decir, fue rural pero tenían estos pueblos que no eran tan rurales, y había unaventaja. En esa época, se sentía una conexión entre los actores y el público, como si fuéramos una familia. Todos éramos de la misma clase social, un grupo homogéneo de Chicanos. Todos compartimos una historia muy similar, ya sea de trabajadores migrantes, trabajadores de la industria de comida enlatada. Sabemos que eso es una generalización, pero sí, es muy cierto. Me casé con un chico de Hollister, no todos sus parientes fueron trabajadores migrantes, sino, trabajadores de la industria de enlatados. Mi madre trabajaba haciendo latas, y si pláticas con cualquiera de su generación, la mayoría de las mujeres tenían ese oficio. Hasta que aprendieran algo más. Sentías como si conocieras íntimamente a el público, eran como familia porque ellos compartían los mismos valores que la tuya. Ahora es más difícil hacer este trabajo,porque es diferente. En California ahora hay muchos mexicanos que crecieron en México, tienen más de valores mexicanos y no tienen la misma historia que nosotros. Es difícil encontrar a ese público que se relaciona completamente contigo, aunque están viniendo a ver Zoot Suit.

Daniela Lieja Quintanar (DLQ): Puedes hablarnos de tu experiencia en los diferentes lugares donde el Teatro presentaba los ‘actos’, por ejemplo en las milpas o en los auditorios de sindicatos.

DR: Luis Valdez belonged to the union and actively worked in it, for only about two and a half, maximum three years when he was under the umbrella of the Farm Workers Union. He then subsequently went to Del Rey, California, which I think was in 1967, really only two years later, he still had a strong relationship with Cesar, but he was no longer under the umbrella of the UFW. The work changed, he [Luis] started doing actos about students and chicano militants, etc. By the time he moved to San Juan Bautista in 1973, he was doing longer theatrical pieces, and the actos were something we did when necessary. By '73, '74, '75, '76 we were writing actos that were not necessarily about the farmworkers. We would write about propositions that were happening. However, we would go back on occasion, and on many occasions, I am not saying we did not, in which we were going back to help with the strike in a certain year. By the time the 1970s came around the growers were not happy with the presence of the UFW organizing the farmworkers. You would go on the property on the ranch and the growers would literally come with shotguns and ask you to get off. Sometimes it was hard to perform the actos on the ranches because the growers would immediately come. There were court injunctions already in place. In the early days, growers did not know what the hell was happening, so the Teatro was able to get closer to the worker and then there were the union halls and the hiring halls that they were able to actually perform their work.

DR: Luis Valdez perteneció a la unión y siguió activo en ella, solamente alrededor de dos años y medio, tres máximo que estuvo bajo el techo de Farm Workers Union. Después se mudo a Del Rey, California, creo que era en 1967, posiblemente solo dos años después de dejar [la unión]. Él todavía tenía una muy buena relación con Cesar, pero ya no estaba bajo el techo de la UFW. El trabajo cambió, y él [Luis] empezó a hacer "actos" sobre estudiantes, militantes chicanos, etc. Para cuando se mudó a San Juan Bautista en 1973, Luis ya estaba produciendo obras más largas, y los "actos" fueron algo que hacíamos cuando era necesario. En el 73, 74, 75 y 76 estábamos escribiendo "actos" que no necesariamente tocaban temas de trabajadores agrícolas. Nosotros escribíamos sobre las propositions (propuestas de cambios de leyes en Estados Unidos) que estaba ocurriendo. Sin embargo, regresamos de vez en cuando, y en muchas ocasiones, no estoy diciendo que no hicimos, si regresamos a ayudar con la huelga en un año particular. Para cuando llegó la década de los setentas, los agricultores no estaban felices con la presencia de la UFW organizando a sus trabajadores. Tú ibas a una propiedad, un rancho y los agricultores literalmente salían con escopetas a pedirte que te largues de su propiedad. A veces era difícil realizar los "actos" en los ranchos, porque los agricultores venían inmediatamente. Ya había órdenes judiciales listas. En los primeros días, los agricultores no sabían qué demonios estaba pasando, entonces el Teatro se pudo acercar más a los trabajadores. También había los auditorios sindicales y salas de contratación, donde pudieron realizar su trabajo.

It seemed to be easier to perform at rallies, because you would be on a stage many times and perform the sketch in front of microphones. Performances were always on mic, we were very loud, but you had three mics and you would try to perform in front of them. There was obviously no set, just a mask and signs you had to be fairly broad. Oh my god, it took me years to stop over-acting. I was horrible! I was really a terrible actor, but it was good for those [type of characters]. J.D. my husband was a very good actor at twenty two. I became a very good actor at thirty five. Some people are different. People like my husband, Jose, J.D., and people like Socorro Valdez were the masters of the performance. They just knew how to do it, with craft and broadness but without over-acting. They were deeper in their craft. Basically, performing near a ranch was nearly impossible at a certain time in the 1970s because of the injunctions. Most of the performances happened at rallies or halls, and many times Cesar would be in the audience. He would always be in the front row, and he would always crack up. I think he was the best audience ever. He loved the humor and he was always around a lot of those performances.

They really worked. They really educated the worker on the issue of the day just by these simple sketches. That is how it related to the farm workers issue by the time we started creating larger pieces that were about campesinos, but they had a certain aesthetic. We had already crossed the threshold of being contemporary theater artists. There was really no other Chicano theater, and really no other Latino

Parecía más sencillo actuar durante manifestaciones, porque muchas veces te subías al escenario y realizabas el sketch en frente de los micrófonos. Las obras siempre fueron con micrófonos, éramos muy ruidosos, pero solo teníamos tres micrófonos para compartir. Obviamente no había un set, solo una máscara, tenías que ser bastante abierto. Ay dios mío, me tomó años dejar de sobre-actuar. ¡Fue horrible! ¡Fui una pésima actriz! Pero estaba bien para ese tipo de papeles. J.D., mi marido era muy buen actor a los veinte dos años. Yo me convertí en una buena actriz a los treinta-cinco años, algunas personas son diferentes. Gente como mi marido, Jose, J.D., y Socorro Valdez eran los maestros del performance/teatro, ellos simplemente supieron cómo hacerlo con destreza y brutalidad, pero sin sobreactuar y se concentraban en la historia. Básicamente, [tratar de] realizar una obra cerca de un rancho era casi imposible durante un periodo en los años setentas debido a las órdenes de restricción. La mayoría de las obras ocurrieron en manifestaciones o auditorios. En muchas ocasiones, Cesarestuvo sentado dentro del público. Siempre solía estar en la primera fila, riendo mucho. Creo que él fue el mejor público que tuvimos. Le encantaba el humor y siempre estuvo presente.

Ellos realmente educaron a los trabajadores sobre las problemáticas del día a través de simples sketches. Así es como se conectaron los asuntos de los trabajadores agrícolas. Ya para cuando empezamos a crear obras más grandes sobre campesinos, tenían una estética particular. Ya habíamos cruzado el umbral para ser artistas de teatro contemporáneo. Realmente no había otro teatro Chicano, ni

theater company in the United States that made that cross over. And now that I work in contemporary theater, I see that the festivals in Europe in which we made really our world class reputation were obviously interested in the subject matter, which were farm workers but also in the aesthetics which was physical and it kind of pushed us through to a whole different kind of audience.

DLQ: What was your personal daily experience with the Chicano resistance, with the movement?

DR: It was completely around the theater. I have to say that because we were a very disciplined company, I never had a chance to do anything else but theater with el Teatro. We wake up early and we would do a couple of hours of workouts. Luis was experimenting with an idea of what is called theater of the sphere. It is a way of a performer feeling circular, like a ball. We experimented with just a lot of Nahuatl thought and culture, Mayan numbers, the notion of hell, which is Mayan zero, when you perform you are empty and full at the same time. That contradiction as a performer you need, you know you are dead and alive. We had a philosophy that we tried to physicalize through exercise in the mornings, in the afternoon we would probably do a rehearsal and at night there was always some kind of study whether it was Mao Tse or whether it was Marxism. We would read, we learned Aztec poetry, we learned how to recite it in three different languages. It was like a masters program, it was a Ph.D. program for a dozen years.

compañía de teatro Latino en los Estados Unidos que hubiera cruzado al otro lado. Y ahora que trabajo en un teatro contemporáneo, veo que los festivales en Europa, en los cuales hicimos nuestra reputación internacional, estaban obviamente interesados en nuestro temas sobre trabajadores agrícolas, pero también en las estéticas físicas que nos empujaron hacia un nuevo tipo de audiencia.

DLQ: ¿Cuál era tu experiencia personal y cotidiana con la resistencia Chicana, con el movimiento?

DR: Fue completamente alrededor del teatro. Tengo que decir que nosotros fuimos una compañía muy disciplinada, por ello nunca tuve chance de hacer otra cosa más que teatro con el Teatro. Nos despertábamos muy temprano y hacíamos algunos ejercicios por unas horas. Luis estaba experimentando con una nueva idea llamada “theater of the sphere” (teatro de la esfera). Es una manera en que el actor se sienta en forma circular, como una pelota. Experimentamos mucho con pensamiento y cultura Nahuatl, números Maya, la noción de “infierno”, el cuál es el cero Maya. Cuando actúas, te sientes vacío y lleno a la misma vez. Esa contradicción como actor es lo que necesitas. Sabes que estás muerto y vivo. Teníamos una filosofía que tratamos de materializar a través de ejercicios en las mañanas. En las tardes probablemente se hacía una ensayo, y en la noche siempre se hacía un tipo de estudio, ya sea Mao Tse o Marxismo. Solíamos leer, aprendimos poesía Azteca, aprendimos cómo recitar en tres idiomas diferentes. Fue como un programa de maestría, y un programa doctorado por una docena de años.

DLQ: How did the Chicano Movement in California, the one here in Los Angeles, impact the work you were doing together?

DR: We lived in San Juan, which is great because we were isolated and could create. We went to the TENAZ festival in 1974. We were very controversial. Alma Martinez documented that festival in her P.h.d. From the quiet of a small town, we would go to Mexico City and the Marxists tore it apart. I mean, it's got Christian symbols in it and it was like the center of controversy. So we pulled back and created another show. From the quiet of a small town to the roar of large cities, we would find ourselves in it. And some people were completely inspired by the work and others were distracted, so you really never knew. That is when we would go to festivals.

When we would perform on the road, we would usually stay with people and then do a couple of performances, one in the theater, and one in the neighborhood. I remember being in Texas, and being on trucks with loud speakers going through the barrios announcing that we were going to be there and it worked. I remember we were in a place called San Juan, Texas, which is in the Rio Grande Valley, and we performed in a backyard of a UFW office on brown dirt, soft beautiful brown dirt. But then you were filthy. And then, that night we would go to this small town and there were no lights, so we literally performed with headlights. This was all in a really, really poor area in Texas. Then, the next moment, we would be on a plane and we would go to a wealthy community in Connecticut at the White Barn Theatre, a woman named Lucille Lortel owned it, and there was a luncheon that we had to attend. We had just flown in from Mexico and the last thing I remember was sleeping on tobacco leaves and then we are

DLQ: ¿Cómo el Movimiento Chicano de California y el de aquí en Los Ángeles impactó el trabajo que estaban haciendo en conjunto?

DR: Vivíamos en San Juan, lo cual fue genial porque estábamos aislados y podíamos crear. Fuimos a el festival TENAZ en 1974, y fuimos muy controversiales. Alma Martínez documentó este festival durante su doctorado. Desde la tranquilidad de un pequeño pueblo, viajamos a la Ciudad de México y los Marxistas nos destrozaron. Quiero decir, teníamos muchos símbolos cristianos en nuestro trabajo, y fue como el centro de la controversia. Entonces, nos retiramos y creamos otra obra. Nos identificábamos con la tranquilidad de un pequeño pueblo hasta el rugido de las ciudades grandes. Y algunas personas estaban completamente inspirados por el trabajo, y otros estaban distraídos. Eso fue cuando íbamos a los festivales.

Cuando nos íbamos de gira, normalmente nos quedamos con gente y luego hacíamos un par de presentaciones en un teatro y otra en la colonia. Recuerdo estar en Texas, y estar en unas camionetas con una bocinas ruidosas, íbamos a través de los barrios anunciando la presentación. Y funcionó. Me acuerdo que estuvimos en un lugar llamado San Juan, Texas, el cual está en el valle del Río Grande, y actuamos en el patio trasero de una oficina del UFW, en el piso de tierra, suave hermosa tierra color café, pero después uno se ensuciaba. Luego, esa noche fuimos a un pequeño pueblo donde no había luz, entonces presentamos la obra con las luces de nuestras camionetas. Fue en una parte muy humilde de Texas. Y al momento siguiente, estábamos en un avión para ir a una comunidad de gente adinerada en Connecticut, en el White Barn Theatre. Una mujer llamada Lucille Lortel era la dueña y hubo un almuerzo al que tuvimos que asistir. Apenas habíamos volado de México y lo último que

on this plane from Texas to Connecticut and we go to the White Barn theatre for a luncheon, and it is outdoors and all these ladies in hats and it is the Teatro Campesino. And we were performing the same show that we performed in Mexico City and the culture shock. We stayed with one of the editors of The New Yorker, who was super nice and super cool.

At that time people saw us as this movement that was exciting and bohemian. Rich people would host you, and poor people would also host you. We had very radical hospitality on either end. At that moment we were on a beautiful lawn, I see on a hill these guys coming down, one wearing a huge sombrero, and it is Miguel Piñero! We used to call him Pancho God, he was a director, and he came to see the Teatro and said, "Teatro, man, teatro!" And again these were like almost gangsters that the rich people just thought they were artists. Miguel had just done Short Eyes on Broadway. This is kind of a really weird combination of things. It was radical where we performed. The very different stages, from flatbed trucks to greco-roman theatres in Sicily that was the range and everything in between.

DLQ: What was your personal daily experience with the Chicano resistance, with the movement?

DR: It was completely around the theater. I have to say that because we were a very disciplined company, I never had a chance to do anything else but theater with el Teatro. We wake up early and we would do a couple of hours of workouts. Luis was experimenting with an idea of what is called theater of the sphere. It is a way of a performer feeling circular, like a ball. We experimented with just a lot

recuerdo es haber dormido encima de unas hojas de tabaco y al día siguiente estábamos en un avión de Texas yendo hacia Connecticut y fuimos al White Barn para almorzar. Era en un lugar abierto, y todas estas señoras con sus sombreros fashion y ahí El Teatro Campesino. Y actuamos la misma obra que hicimos en la Ciudad de México, y el choque cultural. Nos quedamos con uno de los editores de la revista The New Yorker, quien fue muy amable y buena onda.

En esa época, la gente nos veía como un movimiento emocionante y bohemio. Gente con dinero te hospedaba, gente humilde también te hospedaba. Teníamos una hospitalidad muy radical de ambos lados. En ese momento estábamos en un prado hermoso, y veo en la colina a estos tipos que vienen bajando, uno con un sombrero enorme, ¡era Miguel Piñero! Solíamos llamarlo Pancho God, era un director de teatro y vino a vernos y nos dijo, "Teatro, man, teatro!" Ellos eran casi como gangsters (pandilleros) y los ricos pensaron que solo eran artistas. Miguel apenas había terminado Short Eyes en Broadway. Fue una combinación de cosas, muy raro. Era radical por los diferentes lugares en donde realizamos nuestras obras, desde camionetas con plataforma, a teatros greco-romano en Sicilia. Ese era nuestro rango, junto con todo lo de en medio.

DLQ: ¿Cuál era tu experiencia personal y cotidiana con la resistencia Chicana, con el movimiento?

DR: Fue completamente alrededor del teatro. Tengo que decir que nosotros fuimos una compañía muy disciplinada, por ello nunca tuve chance de hacer otra cosa más que teatro con el Teatro. Nos despertábamos muy temprano y hacíamos algunos ejercicios por unas horas. Luis estaba experimentando con una nueva idea llamada "theater of the sphere" (teatro de la esfera). Es una manera en que el

WHITE BARN Theatre Festival

Westport, Connecticut 06880 (203) 227-3768

Lucille Lortel, Artistic Director

presents

El Teatro Campesino's

production of

LA GRAN CARPA DE LOS RASQUACHIS

written, directed and produced by

EL TEATRO CAMPESINO:

Felix and Lily Alvarez
Delfina, Rosemary and Jennifer Apodaca
Allen and Socorro Cruz
Jose Delgado
Roberta and Phil Esparza
Julio and Della Gonzalez
Andres Gutierrez
Miguel Angel Gutierrez
Ernesto Hernandez
Gloria Holguin
Carlos Martinez
Luis and Rosamaria Moreno
Smiley, Olivia and Itzpapalotl
Diane Rodriguez
Luis and Johna Ruiz
Edgar "Sancudo" Sanchez
Gayla and Jesus Trevino
Lorenzo and Victoriana Trujillo
Daniel, Armida, Mino and Primavera Valdez
Luis, Lupe, Anahuac and Kinan Valdez

Program for La Gran Carpa de los Rasquachis (The Magnificent Tent Show), El Teatro Campesino, White Barn Theatre Festival, Westport, Connecticut. Courtesy of Diane Rodriguez.

Programa de La Gran Carpa de los Rasquachis (The Magnificent Tent Show), El Teatro Campesino, White Barn Theatre Festival, Westport, Connecticut. Cortesía de Diane Rodriguez.

of Nahuatl thought and culture, Mayan numbers, the notion of hell, which is Mayan zero, when you perform you are empty and full at the same time. That contradiction as a performer you need, you know you are dead and alive. We had a philosophy that we tried to physicalize through exercise in the mornings, in the afternoon we would probably do a rehearsal and at night there was always some kind of study whether it was Mao Tse or whether it was Marxism. We would read, we learned Aztec poetry, we learned how to recite it in three different languages. It was like a masters program, it was a Ph.D. program for a dozen years.

SG: You also talked about the kind of different resources you were using when you were working at, or preparing for performances. Were you also actively viewing plays by other troupes or looking at theatre or at specific actors or troupes in reference to developing actos or styles of performing?

DR: Luis had been with the San Francisco Mime troupe, and I think they were our biggest influences. There was a comedia del arte aesthetic, there was broadness, there was performing outdoors, and he brought all of that knowledge to the Teatro. He started the troupe in 1965, by 1973 Peter Brook had come into the lives of el Teatro with his whole troupe and I think that we were able to see a quality of actor that we could aspire to, and also a way of life that was embracing our whole day. Peter Brook had the Institute of International Theatre Research and he had a group of international artists that traveled and toured with him all over Africa. They came to the U.S. and after us, they went somewhere in the Midwest. It was very inspiring to see the dedication and discipline these actors had that then influenced

actor se sienta en forma circular, como una pelota. Experimentamos mucho con pensamiento y cultura Nahuatl, números Maya, la noción de “infierno”, el cuál es el cero Maya. Cuando actúas, te sientes vacío y lleno a la misma vez. Esa contradicción como actor es lo que necesitas. Sabes que estás muerto y vivo. Teníamos una filosofía que tratamos de materializar a través de ejercicios en las mañanas. En las tardes probablemente se hacía una ensayo, y en la noche siempre se hacía un tipo de estudio, ya sea Mao Tse o Marxismo. Solíamos leer, aprendimos poesía Azteca, aprendimos cómo recitar en tres idiomas diferentes. Fue como un programa de maestría, y un programa doctorado por una docena de años.

SG: También hablaste sobre los diferentes tipos de recursos que estabas usando cuandoestabas trabajando o preparando para las obras. ¿Estabas activamente viendo otras obras de otras compañías de teatro, o a actores específicos como referencia para desarrollar los actos y los estilos de actuación?

DR: Luis había estado con la compañía Mime de San Francisco y creo que ellos fueron nuestras más grande influencia. Era una estética de la “comedia del arte”, había brutalidad, había actuación en espacios abiertos, él se trajo todo ese conocimiento a el Teatro. Empezó esa compañía en 1965, y en 1973 Peter Brook y su compañía entraron a la vida del Teatro, y creo que pudimos ver la calidad de actor al cual podíamos aspiramos a ser, y también como un modo de vida, que era aprovechar todo nuestro día. Peter Brook tenia el Institute of International Theatre Research y también un grupo de artistas internacionales que viajaron con él por todo África. Vinieron a los Estados Unidos, y después de quedarse con nosotros, viajaron hacia el Midwest del país. Fue muy inspirador ver la dedicación y disciplina que estos actores tenían, nos influenció en la segunda mitad de

us in the next half of the decade, in which I think our work was the strongest and most international because we were really aspiring towards a very big aesthetic and discipline. Malcolm Gladwell wrote a book about when you become an expert in a field, there is about ten thousand hours that you put into the work. I think that is where I put my ten thousand hours, as a theatre maker, starting off very broadly and then refining the craft until we left. It took that kind of dedication, from morning until night, to complete submerge. Which, people cannot afford to do anymore. It is hard to have a company. People accuse you of being a cult, which we were often accused of.

SG: What was the size of the troupe when you started?

DR: It averaged around thirteen people [that] we would take on the road. I always remember that number. But at home there were spouses and a lot of people did not travel because they had kids. At home we would make shows, and there would be bigger casts, and there were always community people involved. That notion of engagement, we would just do that naturally, and you would have people from the community that were in our shows and looked like they were professionals. You do not have to sacrifice excellence when you have someone from the community, because so many of our people were community actors. When there is passion and discipline, you just know how to carve it out so that they look good in what they can do. There was an exercise I would always do with the young artists, which is this notion of do what you can do, say what you can do first, and then do what you can do, and it is very hard. Because people all want to do more, and you cannot do that, you can only lift your arm this high, that is all you are going to do and you are going to

la década, donde creo que nuestro trabajo fue el más fuerte e internacional, debido a que nos comprometimos a una estética y disciplina más grande. Malcolm Gladwell escribió un libro sobre cómo volverse un experto en un sector/campo, hay alrededor de diez mil horas que inviertes en el trabajo. Creo que allí es donde yo puse mis diez mil horas. Como una creadora de teatro, empecé ampliamente hasta refinar la elaboración, hasta que me fui. Se tomó ese tipo de dedicación, desde la mañana hasta la noche, nos sumergimos completamente, lo cual ahora la gente ya no puede darse ese lujo. Es muy difícil sostener una compañía de teatro, mucha gente te acusa de ser una secta. Algo de lo que nos acusaron frecuentemente.

SG: ¿Cuántos eran en la compañía cuando empezaron?

DR: El promedio fue alrededor de trece personas quienes venían a las giras. Siempre me acuerdo de ese número. Pero en casa, había cónyuges, y mucha gente que no podían viajar porque tenían hijos. En casa hicimos producciones más grandes, y teníamos un elenco mayor, y la gente de la comunidad siempre se involucró. El concepto de participación, siempre fue algonatural para nosotros. Teníamos a gente de la comunidad que participaba en nuestras producciones y se veían como actores profesionales. Nunca tienes que sacrificar excelencia cuando tienes a alguien de la comunidad, porque mucha de nuestra gente fueron actores de la comunidad. Cuando hay pasión y disciplina, sabes cómo forjar a los actores para que se vean bien, en lo que pueden hacer. Hay un ejercicio que siempre hacía con los artistas jóvenes. Es una noción de “haz lo que puedes hacer, di lo que puedes hacer, y luego lo haces bien”, y es muy difícil. Porque la gente siempre quiere hacer más de lo que le es posible. Es decir, si puedes levantar los brazos a esta altura, eso es todo lo que vas a hacer. Y

lift it expertly. I think the troupe could have been twenty-five people but on the road, the maximum we ever took was about thirteen including musicians.

DLQ: You being a woman in this troupe, in that moment, how were your feelings about that? Especially when there have been critics about patriarchal models, now has been more developed in different ways? How was your experience in Teatro Campesino being a woman and now in your long career in theatre?

DR: First of all you have to understand, that the most important thing is that we were all pretty opinionated. And I would say, there was myself, there was Socorro Valdez, who was Luis's youngest sister, and there was a woman named Olivia Chumacero, who is still in town here. We were primarily the woman that would go on the road. There was a woman named Lily (Liliana) Alvarez who was very strong willed. The women were...very, very strong. We never shut up. We would fight. I mean, it was led by Luis. And no matter how loud we were at that time, it was about the man that led it. And clearly he had started it, it was his company. There was no way around that. We were there because of him, and because he had an amazing vision. In a way there was a story to be told. And at that moment, it was not our story. It was the story of a people. We gather around to tell the story of our people. Now I have the opportunity of telling the story of our people, through a woman's perspective and that is what I am doing now. But then, we had a bigger goal. It was not so much a bigger goal we had. We had a goal that seemed to be about positioning us as a valid member of the society. That was clearly the issue, but the roles were not great. They just weren't. I loved playing the androgynous

lo vas a hacer como experto. Creo que la compañía podría haber viajado con veinticinco personas en la carretera. Pero el número máximo de personas que íbamos siempre fue trece, incluyendo a los músicos.

DLQ: Siendo una mujer en la compañía, en ese momento, ¿cómo te sentías en esa posición? Recordando que han habido críticas sobre los modelos patriarcales, y ahora se han desarrollado estos temas de diferentes maneras? ¿Cómo fue tu experiencia en el Teatro Campesino como mujer, y ahora en tu trayectoria extensiva en el teatro?

DR: Primero que nada, debes de entender, que la cosa más importante era que todas [las mujeres] opinaban todo el tiempo. Y yo diría que, estaba yo misma, estaba Socorro Valdez, quien es la hermana menor de Luis, y había una mujer llamada Olivia Chumacero, quien todavía anda por aquí. Éramos las principales mujeres que viajábamos en las giras. Hubo una mujer llamada Lily (Liliana) Álvarez, que tenía mucha determinación. Las mujeres eran muy muy fuertes. Nunca nos callamos. Y luchábamos. Es decir, la compañía era dirigida por Luis, y no importaba que tan fuerte fuera nuestra voz. En esa época, se trataba del hombre que lideraba. Y claramente, él [Luis] la creó, era su compañía. No había manera de evitarlo. Estábamos ahí porque él tenía una visión increíble. En cierta manera, había una historia que setenía que contar, y en ese momento, no era una historia sobre nosotras [las mujeres], sino, una historia sobre nuestra gente. Ahora tengo la oportunidad de contar la historia de nuestro gente, desde la perspectiva de una mujer. Es lo que estoy haciendo ahora. Pero en ese entonces, teníamos una meta más grande. No era tanto por tener una meta más grande, nuestra meta se trató de posicionarse como miembros válidos de una sociedad. Ese fue el asunto principal,



Phil Esparza performing in the field, El Teatro Campesino, 1975. Cortesía del Teatro Campesino.

Phil Esparza actuando en el campo de trabajo, El Teatro Campesino, 1975. Cortesía del Teatro Campesino.

Teatro Campesino cast sitting in a living room, 1976. Right corner Diane Rodriguez. Courtesy of University of California, Santa Barbara, Special Collections

Todo el reparto del Teatro Campesino sentado en una sala, 1976. Cortesía de University of California, Santa Barbara. Special Collections.



[characters]. there were a lot of androgynous characters to play, and so that is what I did. I played la Muerte. I played the Diablo. A Calavera, which then you were dressed in full calavera, from head to toe. You could play a man or a woman, whatever. It was so fun, it was so liberating. We all had fun doing that.

Noo! I never played la Virgen. That was more reserved for a more dainty actor. Socorro, nor I, or Olivia ever played her. We were the ones that were always on the road. We were the ones that had a kind of muscle that could play a huge range of types of characters, that then freed us and so we found our freedom within the structure. And I very rarely played the suffering mother. There was a woman, Adela Gonzalez, who was a beautiful, beautiful young woman in her twenties. Her parents were Mexican, she is Chicana, but her Spanish was beautiful and she always would play those mothers. I was just so admiring of her, but I could never do that. I was bigger. I was broader. I was more brash. I was a whole other deal. I was never that fine .

DLQ: Did you collaborate with other theater and activist groups that were around that time these other groups that you were mentioning, Teatro de la Gente and how was the relationship?

DR: I have to say it was not bad, but there was a competition. Luis had started with the whole Chicano Movement, so we were the competition, and we always got the attention, but other groups thought they were better. Every year, we would go to a TENAZ festival, and we would all be together. It was very collegial and it was great, but there was a little resentment about the Teatro getting so much attention. I do not ever remember really doing a collaboration

aunque los roles en las obras no eran tan geniales. Simplemente no lo eran. Me encantaba realizar personajes andróginos. Siempre hubo personajes andróginos para interpretar, entonces, eso fue lo que hice. Yo interpreté a la Muerte, el Diablo, la Calavera. Y te vestías de pies a cabeza de calavera. Podrías interpretar a un hombre, o mujer, lo que sea. Era muy divertido y liberador. Todos nos divertimos.

Noo! Yo nunca interprete la Virgen. Ese papel fue reservado para una actriz más delicada. Nunca, ni Socorro, ni Olivia, ni yo realizamos ese papel. Nosotras éramos las únicas que íbamos a los viajes. Tuvimos el músculo para interpretar una gran variedad de personajes. Eso nos liberó, y encontramos una liberación en esa estructura. Muy raramente interpreté el papel de la mujer sufrida. Había una mujer, Adela Gonzalez, quien era muy bella, en sus veintes. Sus papás eran mexicanos, ella era chicana. Pero su español era hermoso, y ella siempre realizaba el papel de esas madres. Yo la admiraba muchísimo, pero nunca pude hacer eso. Yo era mas grande, más ancha, más descarada. Yo era toda otra historia. Nunca fui tan delicada.

DLQ: Colaboraron con otros teatros y grupos de activistas que estuvieron a su alrededor esa época, por ejemplo este otro grupo que mencionaste, Teatro de la Gente, ¿cómo fue la relación?

DR: Tengo que decir que no nos fue tan mal, pero si hubo competencia. Luis había empezado con el movimiento Chicano, entonces éramos la competencia. Teníamos toda la atención, pero otros grupos pensaban que eran mejores. Cada año, íbamos al festival TENAZ, y todos estábamos juntos. Era muy colegial y genial, pero si había un pequeño resentimiento hacia el Teatro por recibir tanta atención. No recuerdo haber colaborado con el Teatro de la Gente, aunque eran nuestros vecinos. Mi primo, Ed Robledo, participó en

with Teatro de la Gente, although they were our neighbors. My cousin, Ed Robledo was in el Teatro de la Gente and he was also a musician with us. We were aware, and of course we knew each other. TENAZ festival was an alliance of Chicano and international theater companies based in the United States. Every summer, we would go to festivals and we would show our work and there would be workshops. It was fantastic. There was one in San Jose, San Antonio, Chicago. There was one in Mexico City. The one in Mexico City, everyone ended up going to Calexico and taking a train down. Hundreds of teatristas went to Mexico City on a train. Some people got stuck in second class or third class where the windows were open. It was a journey. Everyone got there and we stayed at convents, in schools on the floors, and everyone performed and workshopped every morning. We would see a show at night, and in the mornings we would discuss the work. It was a great way of coming together, but it was also a great way of seeing who is better. It was a contradiction, because we were competitors, yet, we were in a movement together. We were after the same goals and appreciated each other. It was a healthy competition.

DLQ: Can you talk about The Sweetheart Deal and what led you

The Sweetheart Deal by Diane Rodriguez at LATC. Left to Right Linda Lopez, David Desantos, Valente Rodriguez.
2017 Courtesy of LACE.

The Sweetheart Deal de Diane Rodriguez en LATC. Der. a Izq. Linda Lopez, David Desantos, Valente Rodriguez,
2017. Cortesía de LACE.

el Teatro de la Gente y fue músico en nuestra compañía. Éramos conscientes el uno del otro, y por supuesto nos conocíamos. El festival TENAZ fue una alianza de compañías de teatro chico e internacional basado en los Estados Unidos. Cada verano viajamos a los festivales y presentamos nuestro trabajo. Ahí había talleres también. ¡Era fantástico! Hubo un festival en San José, San Antonio, Chicago, y en la Ciudad de México. Para ir a este último festival, nos fuimos a Calexico para tomar un tren hasta la Ciudad de México. Algunos se quedaron atascados en la segunda y tercera clase con las ventanas abiertas. Fue toda una travesía. Al llegar nos quedamos en unos conventos, en pisos de escuelas, todos actuaban y participaban en los talleres cada mañana. Veíamos alguna obra por la noche y al día siguiente la discutímos. Era una manera genial de reunirnos, pero también para ver quien era mejor. Fue una contradicción porque competíamos entre nosotros, ya la misma vez estábamos en el movimiento juntos. íbamos detrás de las mismas metas, y nos apreciábamos el uno del otro. Fue una competencia saludable.



to your interest in writing it?

DR: I have been writing plays for about ten years. I have these three plays that I have been working on that have women at the center. And it is basically about women coming to consciousness through various different stories. I was really intrigued with the story of my aunt and uncle leaving to go volunteer at the UFW for The Malcriado (newspaper). So, they were the kernel of the story. The beginning, the impetus of that story. But then, everything else is fiction. I was also interested in telling the story of the United Farm Workers Union, but the trap and reason people have not been able to produce this story is that everyone has to tell the story of Cesar and Dolores. And, that is too complicated. I don't want to do a story about them. I want Cesar and Dolores to be there, but I never see them. I hear them in a rally voiceover, but I never see them.

This is a story about the volunteers who made up the Union, like all of us who were everyday working in the movement but were not famous. This is about them. Their struggle. Their sacrifice. And the question of how much do you sacrifice for the greater good? Which is at the crux of my story. And at times, if you were at that cross work road where you have to turn in a family member, do you do it for the greater good? Or, if you are one of my characters, at that time there were less people with undocumented working in the fields, people called them illegals. Cesar called them illegals or wet backs. He would use those words. Organizers were forced to turn them in, because they were working as scabs, but to turn in your own people for the greater good...it still wears on you and you cannot sleep. There were sacrifices to be made for the greater good of the movement, and so these are

DLQ: Puedes hablarnos sobre The Sweetheart Deal (el acuerdo cariñoso) y cuáles fueron tus motivos para escribir esta obra?

DR: He estado escribiendo obras por alrededor de diez años. Tengo estas tres obras en que he estado trabajando, que tienen mujeres como centro de la historia. Y básicamente se trata de mujeres que se concientizan a través de diferentes historias. Estuve muy intrigada con la historia de mi tía y tío, quienes dejaron todo atrás para ser voluntarios en la UFW y para el periódico El Malcriado. Ellos son el núcleo de la historia, el inicio e impulso de esa historia. Y todo lo demás es ficción. También estuve interesada en contar la historia del United Farm Workers Union, pero la trampa y razón por cual la gente no han podido producir esta historia, es que todos tienen que contar la historia de Cesar y Dolores, y eso está muy complicado. Yo no quiero hacer una historia sobre ellos. Quiero que Cesar y Dolores estén allí, pero nunca los veo. Siempre los oigo por un altavoz en una reunión de manifestación, pero nunca los veo.

Esta historia se trata de los voluntarios, quienes formaron a la Unión, todos nosotros quienes trabajamos todo los días en el movimiento sin ser famosos. Se trata de ellos, sus luchas y sacrificios. Y la pregunta de ¿qué tanto sacrificas por el bien mayor? Lo cual está en el quid de mi historia. Y a veces si te encuentras en la encrucijada de tu trabajo, donde tienes que entregar un miembro familiar a las autoridades, lo haces por el bien mayor? Si tu eres uno de mis personajes, en esa época, había menos gente indocumentada trabajando en el campo, pero la gente los llamó ilegales. Cesar los llamaba ilegales y mojados. Él si usaba esas palabras. Los organizadores fueron forzados a entregar a los trabajadores indocumentados, porque ellos trabajaron como esquirolas. Tenías que entregar a tu gente por el bien mayor. Y eso te agota mucho, no te deja dormir. Había que hacer sacrificios

the big issues that the characters grapple with in my play. Then you have a family where a brother and sister [are] working for different sides, breaking up families. Very true, [it] happened all the time. How do you make that work? How do you live with that? I felt that I could really grapple with a lot of issues while discussing a movement. Now, when we have to have a movement, when we are at the beginning of a movement, it just feels so necessary to talk about these things and to understand what it is to be an organizer, and the world [un]certain and sacrifice come into play and are we willing to do that as we create a resistance. So these are big questions.

DLQ: Now that you work in institutions, what are the differences you see in the Teatro Campesino in terms of the impact with community engagement and political activism? In that time and now in this time.

DR: I think they become very local, less international but very local. They have all these education programs in the summer and they are still impacting the lives of youth. This is the way they have been able to survive for fifty plus years, it is really investing in the rural area of some of San Juan Bautista, East Salinas, and all of San Bernardino County. There are a handful of theaters across the country that are doing that, and they do it well and they have three local shows that they still do, The Virgen, The Pastorela, and Day of the Dead. And, they have created this new show Popol Vuh, which is the Mayan creation myth, in which they are able to get non professionals in it and they do an amazing job. I brought them up to do it with our community here in LA at Grand Central a year ago. It was amazing, and those people were non professionals, such a good show, very big

por el bien mayor de el movimiento, y estos son las principales problemáticas que los personajes se enfrentan en mi obra. Luego tienes a una familia con un hermano y hermana trabajando con diferentes lados, quebrando a la familia. Muy cierto, eso pasó todo el tiempo. ¿Cómo haces que eso funcione? ¿Cómo se vive con eso? Yo sentí que pude enfrentarme con muchos problemas en el proceso de discutir sobre el movimiento. Ahora, cuando se tiene un movimiento y estamos al inicio, es necesario hablar sobre estos temas para entender lo que es ser un organizador, en el mundo incuestionable, y los sacrificios que se vienen, y si, estamos dispuestos a hacer eso y a la vez crear una resistencia. Estas son las grandes cuestiones.

DLQ: Ahora que trabajas en instituciones, ¿cuáles son las diferencias que ves en el Teatro Campesino, en términos del impacto de involucrarse en lo comunitario y en el activismo político? En esa época, y ahora en el presente.

DR: Creo que se convirtieron en algo muy local. Menos internacional, pero muy local. El Teatro tiene estos programas educativos en el verano que aún tienen influencia en las vidas de los jóvenes. Esta es la razón por la cual han podido sobrevivir más de cincuenta años, es realmente invertir en las comunidades rurales de San Juan Bautista, East Salinas, y todo el condado de San Bernardino. Hay un puñado de teatros sobre todo en el país que están haciendo este trabajo y lo hacen excelente; hay tres producciones que hacen localmente, La Virgen, The Pastorela, Day of the Dead (Dia del Muerto), y ahora han creado una nueva producción del Popol Vuh, que se trata del mito de creación Maya, en donde han podido traer participantes sin experiencia y hicieron un trabajo increíble! Yo los traje para que trabajaran con nuestra

production, with people from Boyle Heights.

The big question is, and it is a broader question than just a Chicano organization or theater company, but, how do companies have longevity and sustainable leadership, and evolution to be able to continue to matter and be relevant in a world that is constantly changing? That is the bigger question. The Teatro has managed to continue to stay alive and their choice has been to only focus on the area around them. I would say that in the last 5 years, 3 years, there has been a resurgence of Latino Theater, and we have this new alliance called Latinx Commons. It is a hot group that has an open leadership platform, meaning that nobody is a leader, and we have an advisory committee that makes decisions. We have had common festivals like TENAZ, which developed new plays. We are having an encuentro at Los Angeles Theater Center (LATC) in the fall, that is part of the Latinx Commons. There has been a reemergence of Latino Theater collaborations and alliances to further contribute to the American theater narrative. The shows are not necessarily political, but this very act of doing this is a political act and the Teatro is involved in that. I find that there has been a lot of progress and even though there may not be the number of Teatros that existed in the seventies, there are many Latino artists who are politically conscious and companies that are doing work. The teatro was at the beginning of that. For me, because I was involved, I started young, and to still be very much having a career and having been able to see this, it is very rare. I feel I am at a very privileged point of a hill that I am able to see this huge trajectory. It is really exciting.

SG: This exhibition largely obviously existed in the present day and

comunidad aquí en Los Ángeles en Gran Central hace un año. Fue asombroso, y esa gente no son actores profesionales, fue un espectáculo genial, una producción muy grande, con la gente de Boyle Heights.

La gran pregunta es, y es una pregunta más amplia que una organización o compañía de teatrocicana es: ¿cómo es que las compañías pueden tener longevidad y un liderazgo sostenible? Una evolución para poder seguir siendo importante y relevante en un mundo que está constantemente cambiando. Esa es la cuestión más grande. El Teatro se ha mantenido vivo todo este tiempo y su decisión ha sido enfocarse en sus alrededores. Yo diría que en los últimos 5 o 3 años, hemos visto un resurgimiento de teatro Latino, y tenemos una nueva alianza llamado Latinx Commons. Es un grupo excelente que tiene una plataforma de liderazgo abierto. Nadie es el líder, y tenemos un comité de asesores que toman las decisiones. Tenemos festivales de Commons como el de TENAZ, que desarrolla nuevas producciones. Tenemos planeado en otoño un encuentro en Los Ángeles Theater Center (LATC) que es parte Latinx Commons. Ha habido una resurgimiento de colaboraciones y alianzas en teatro Latino para contribuir a la narrativa de teatro Americano. Las producciones no son necesariamente políticas, pero el acto de estar produciendo es un acto político, y el Teatro [Campesino] forma parte de eso. Veo que hay mucho progreso, aunque no haya habido varios Teatros que existieron en los setentas, siempre hubo varios artistas Latinos y compañías que tenían una conciencia política y estaban haciendo el trabajo. El Teatro estaba al inicio de todo eso. Para mí, porque me involucré desde muy joven, y todavía estoy muy presente en esta carrera, y soy testigo de esto, siento que es un privilegio grande estar arriba de una colina y ver esta gran trayectoria. Es muy emocionante.

largely the project looks at Teatro as a model. As someone that was part of it, What do you think given the current contentious political climate, what can we gain by looking at something like Teatro as a model? Or What do you personally benefit from having distance from the early performances to now?

DR: Let us talk about aesthetics. With the early aesthetics, you have this political sketch known as an acto that has certain rules. It is based on archetypes and stereotypes, that is number one. It is always a villain who is the boss. There are the signs you wear, masks, and you create a scenario around the protagonist. The antagonist will give a political message in a quick snapshot of about six to seven minutes, maybe less. That can be done with no set, just the actors bodies, their signs, and their masks or without masks. They are done in front of a large number of people or they can be done on video now, you just have to figure out how you want to get that out to the public. At the Women's March in downtown LA, there were speakers and a huge crowd but once you got to city hall you could have had an acto. Instead of talking heads you could have had some theater and now with huge puppets it can be whatever you can almost do an acto with huge puppets. It is taking that form that is number one.

The second thing is if you want a movement, you have to sacrifice. There is just no other way, there has to be sacrifice and if the sacrifice means you are not going to make a lot of money that is the sacrifice. We were able to participate in the movement because we were at the time only getting paid 16 dollars a month and we had our housing and food taken care of. The Teatro owned a house, and that is all we made and we were being taken care of by the movement. That is the thing.

SG: Esta exposición obviamente existe en el presente y principalmente el proyecto examina a el Teatro como un modelo. Como alguien que fue una parte de la compañía, dado el clima político discutible hoy, ¿qué crees que podemos ganar con examinar a el Teatro como un modelo de resistencia? ¿Cuál es tu beneficio personal de tener distancia entre las producciones de antes y ahora?

DR: Hablemos de estéticas. En las primeras estéticas, tienes un sketch político conocido como un acto que tiene ciertas reglas. Está basada en arquetipos y estereotipos. Eso es número uno. Siempre el patrón es el villano. Hay letreros que uno se pone, máscaras, y tienes que crear un escenario alrededor del protagonista. El antagonista dará un mensaje político en un instante rápido de seis a siete minutos. Tal vez menos tiempo. Eso se puede lograr sin un guion. Solo los actores, sus letreros, y máscaras. Se hace en frente de un público grande, o ahora se pueden hacer en un video. Solo tienes que averiguar cómo quieras comunicarlo al público. Durante la Marcha de Mujeres en el centro de Los Ángeles, había altavoces y una multitud de gente. Llegando a City Hall, puedes realizar un acto. En vez de tener personas hablando, puedes realizar una experiencia teatral con títeres gigantes. Puede hacer lo que quieras. Lo principal es tomar la forma.

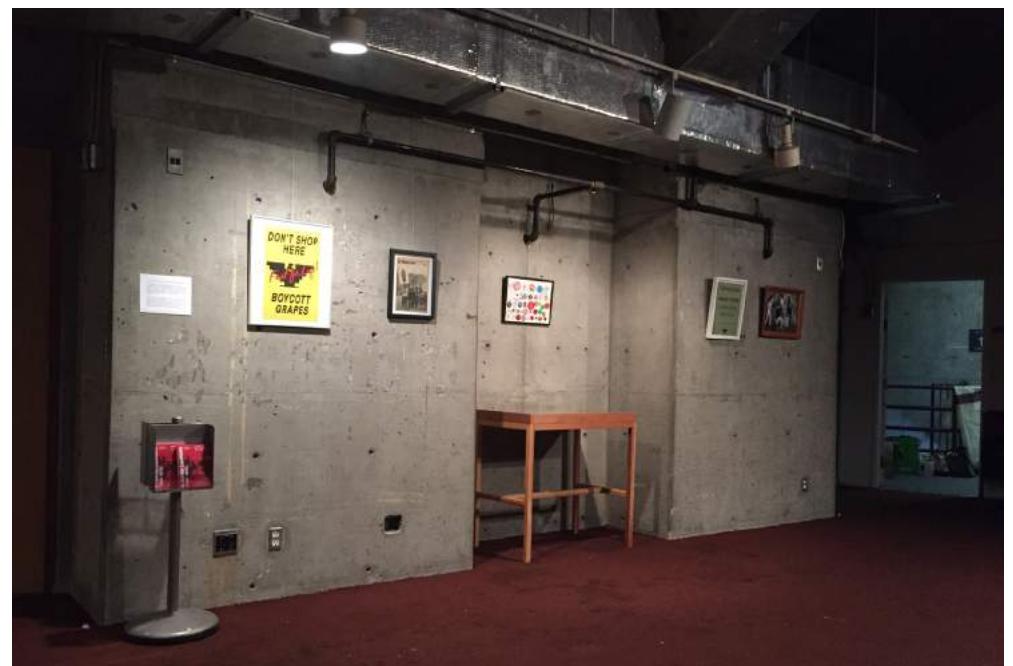
El segundo punto es, si quieres un movimiento, tienes que sacrificar. Simplemente no hay otra forma. Tiene que haber sacrificio, y si el sacrificio significa que no vas a hacer mucho dinero, entonces ese va ser el sacrificio. Pudimos participar en el movimiento porque estábamos en la época donde nos podían pagar \$16 al mes, y la comida y techo nos la daban. El Teatro tenía una casa, y eso fue todo lo que ganamos, porque el movimiento nos estaba cuidando.

You have to believe that the movement will take care of you. If you are in a company or a group of people in which people give you things, like they will house you, but it is living in poverty for a while, and I do not know if people get that. Martin Luther King, did he have a job? He did have a church he was a pastor of. Cesar Chavez, he did not have a job. Dolores Huerta, these people do not have jobs. Your job is being an organizer and it is low pay, it is that kind of thing of sacrifice. There are certain things that have to be in place in order for a movement to be created. Even if a movement is not created but there are people coming together to try to learn about issues, this model is important, and can be morphed into a more contemporary form. That is really why I was so compelled to write The Sweetheart Deal, to reintroduce the actos and to reintroduce the form as a possible way of us communicating change and making change.

El Teatro Campesino (1965–1975) exhibition was presented at the premier of The Sweetheart Deal in Downtown, LA. Courtesy of LACE

El Teatro Campesino (1965–1975) exposición presentada durante la premier de The Sweetheart Deal en Downtown, LA.
Cortesía de LACE

Eso es lo importante, creer que el movimiento te va cuidar. Si tu estas en una compañía o con un grupo de personas que te da cosas como techo, aunque sea vivir en pobreza por una temporada, yo no sé si la gente entiende eso. Martin Luther King Jr. ¿tuvo un trabajo? tuvo una iglesia donde él fue pastor. Cesar Chavez no tuvo un empleo. Dolores Huerta, esta gente no tenía empleos. Tu trabajo es organizar, y es poco el pago, ese es un tipo de sacrificio. Hay ciertas cosas que tienen que estar en su lugar para que un movimiento sea creado. Aunque no se realice un movimiento. Pero mientras que haya gente que se reúna para aprender sobre problemáticas, este modelo es importante y se puede transformar en algo más contemporáneo. Esta es la razón por la cual estuve motivada y sentí la obligación de escribir The Sweetheart Deal, para reintroducir los actos y el modelo como una posibilidad para que comunicarnos y hacer cambios.



This catalogue is published on the occasion of the exhibition
El Teatro Campesino (1965–1975)
Curated by Daniela Lieja Quintanar and Samantha Gregg
Los Angeles Contemporary Exhibitions (LACE)
6522 Hollywood Boulevard, Los Angeles, CA 90028
June 28 — August 13, 2017

Los Angeles Contemporary Exhibitions (LACE)

Executive Director: Sarah Russin
Programs Manager: Fiona Ball
Operations Manager: Andrew Freire
Curatorial Associate: Daniela Lieja Quintanar
welcometolace.org

El Teatro Campesino (1965–1975)
Published by: Los Angeles Contemporary Exhibitions (LACE)

Installation photographs: Chris Wormald

All artworks are © the individual artists.

All rights reserved. No part of the contents of this publication may be reproduced without the written permission of the publisher.

Editor: Daniela Lieja Quintanar
Translations: Paloma Orozco Scott, Michelle Vera, and Juan Silverio
Design: Louise Melon
Cover/postcard design: Paul Cooley
Curatorial assistance: Paloma Orozco Scott
Research assistance: David Perez
Design assistance: Camille Wong and Lilly McClure

Cover photo: Teatro Campesino performance with Socorro Valdez holding a UFWA sign, Salinas Valley, CA, 1975. Photo by Mimi Plumb. Courtesy of the artist.

Reproduction of El Teatro Campesino backstage, mural by Adrian Alfaro, Oscar Magallanes, Aaron Douglas Estrada, and Alfredo Dominguez Diaz.

Additional support for this exhibition is provided by Mary and Armando Duron. Special thanks to El Teatro Campesino, Southern California Library, Diane Rodriguez, Jorge Huerta, University of California, Santa Barbara, Walter P. Reuther Library, Wayne State University, and The Los Angeles Theatre Center.

Este catálogo se edita en ocasión de la exposición
El Teatro Campesino (1965–1975)
Curada por Daniela Lieja Quintanar y Samantha Gregg
Los Angeles Contemporary Exhibitions (LACE)
6522 Hollywood Boulevard, Los Ángeles, CA 90028
28 de junio – 13 de agosto de 2017

Los Angeles Contemporary Exhibitions (LACE)
Directora ejecutiva: Sarah Russin
Gerente de programas: Fiona Ball
Gerente de operaciones: Andrew Freire
Asociado curatorial: Daniela Lieja Quintanar
welcometolace.org

El Teatro Campesino (1965–1975)
Publicado por: Los Angeles Contemporary Exhibitions (LACE)

Fotografías de instalación: Chris Wormald

Todas las obras de arte son © de los artistas individuales.

Todos los derechos reservados. Ninguna parte del contenido de esta publicación puede reproducirse sin el permiso por escrito de la editorial.

Editora: Daniela Lieja Quintanar
Traducciones: Paloma Orozco Scott, Michelle Vera y Juan Silverio
Diseño: Louise Melon
Diseño de portada/postal: Paul Cooley
Asistencia curatorial: Paloma Orozco Scott
Ayudante de investigación: David Perez
Asistencia de diseño: Camille Wong y Lilly McClure

Foto de portada: Actuación en Teatro Campesino con Socorro Valdez sosteniendo un cartel de la UFWA, Salinas Valley, CA, 1975. Foto de Mimi Plumb. Cortesía del artista.

Reproducción del escenario de El Teatro Campesino, mural hecho por Adrián Alfaro, Oscar Magallanes, Aaron Douglas Estrada y Alfredo Dominguez Diaz.

Mary y Armando Duron brindan apoyo adicional para esta exposición. Un agradecimiento especial a El Teatro Campesino, Southern California Library, Diane Rodríguez, Jorge Huerta, University of California, Santa Barbara, Walter P. Reuther Library, Wayne State University, y The Los Angeles Theatre Center.