



Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Universidad del Perú. Decana de América

Dirección General de Estudios de Posgrado
Facultad de Letras y Ciencias Humanas
Unidad de Posgrado

**El *Teatro campesino* en tres actos: ciclos y
transformación del escenario y los personajes**

TESIS

Para optar el Grado Académico de Magíster en Literatura con
mención en Literatura Peruana y Latinoamericana

AUTOR

José Manuel CÁRDENAS CAMPOS

ASESOR

Santiago Humberto LÓPEZ MAGUIÑA

Lima, Perú

2022



Reconocimiento - No Comercial - Compartir Igual - Sin restricciones adicionales

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Usted puede distribuir, remezclar, retocar, y crear a partir del documento original de modo no comercial, siempre y cuando se dé crédito al autor del documento y se licencien las nuevas creaciones bajo las mismas condiciones. No se permite aplicar términos legales o medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otros a hacer cualquier cosa que permita esta licencia.

Referencia bibliográfica

Cárdenas, J. (2022). *El Teatro campesino en tres actos: ciclos y transformación del escenario y los personajes*. [Tesis de maestría, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Unidad de Posgrado]. Repositorio institucional Cybertesis UNMSM.

Metadatos complementarios

Datos de autor	
Nombres y apellidos	José Manuel Cárdenas Campos
Tipo de documento de identidad	DNI
Número de documento de identidad	47186405
URL de ORCID	https://orcid.org/0000-0001-8588-5984
Datos de asesor	
Nombres y apellidos	Santiago Humberto López Maguiña
Tipo de documento de identidad	DNI
Número de documento de identidad	31629955
URL de ORCID	https://orcid.org/0000-0002-4658-7025
Datos del jurado	
Presidente del jurado	
Nombres y apellidos	Jorge Adrián Terán Morveli
Tipo de documento	DNI
Número de documento de identidad	10104795
Miembro del jurado 1	
Nombres y apellidos	Javier de Taboada Amat y León
Tipo de documento	DNI:
Número de documento de identidad	29658333
Miembro del jurado 2	
Nombres y apellidos	Percy Abel Encinas Carranza
Tipo de documento	DNI
Número de documento de identidad	08266219
Datos de investigación	
Línea de investigación	E.2.1.1 Literatura oral y escrita
Grupo de investigación	No aplica

Agencia de financiamiento	Sin financiamiento
Ubicación geográfica de la investigación	<p>Universidad Nacional Mayor de San Marcos:</p> <p>País: Perú Departamento: Lima Provincia: Lima Calle: Av. Universitaria S/N. Avenida Venezuela cdr. 34 Latitud: 12°03'21.6''S Longitud: 77°05'03.9'' W</p>
Año o rango de años en que se realizó la investigación	Junio 2020 - Marzo 2021
URL de disciplinas OCDE	<p>Lenguas, Literatura https://purl.org/pe-repo/ocde/ford#6.00.00</p> <p>Humanidades https://purl.org/pe-repo/ocde/ford#6.00.00</p>

**UNIDAD DE POSGRADO
ACTA DE SUSTENTACIÓN DE TESIS DE
GRADO ACADÉMICO DE MAGISTER**

A los dieciocho días del mes de marzo de dos mil veintidós, siendo las 11.00 horas, vía virtual, se reunió el Jurado de Grado integrado por los profesores Mg. Jorge Adrián Terán Morveli (Presidente), Dr. Santiago Humberto López Maguiña (Asesor), Dr. Javier de Taboada Amat y León (Informante) y Mg. Percy Abel Encinas Carranza (Informante) para calificar la sustentación de la tesis titulada *El Teatro campesino en tres actos: ciclos y transformación del escenario y los personajes*, presentada por el señor **José Manuel Cárdenas Campos** Bachiller en Educación, para optar el Grado de Magíster en Literatura con mención en Literatura Peruana y Latinoamericana.

Hecha la exposición y absueltas las preguntas formuladas por el Jurado, éste acordó la siguiente calificación de acuerdo a lo establecido por el Reglamento General de Estudios de Posgrado.

Excelente (19)

Habiendo sido aprobada la sustentación de la tesis, el Jurado recomendó que la Facultad proponga que se le otorgue el grado académico de Magister en Literatura con mención en Literatura Peruana y Latinoamericana al bachiller **José Manuel Cárdenas Campos**.

El acto académico de sustentación concluyó a las 12:01 horas.



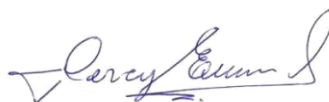
Mg. Jorge Adrián Terán Morveli
Presidente
Profesor Asociado T.C.



Dr. Santiago Humberto López Maguiña
Asesor
Profesor Principal T.C.



Dr. Javier de Taboada Amat y León
Informante
Profesor Auxiliar T.C.



Mg. Percy Abel Encinas Carranza
Informante
Profesor Auxiliar T.P.

DEDICATORIA

A:

Santiago López

por alumbrar el camino

María Luna, Yolanda y Bety

por sostener mis pasos

Víctor Manuel e Irene

por ser mi punto de partida y llegada

Gracias...

ÍNDICE

	Pág.
DEDICATORIA	ii
LISTA DE FIGURAS.....	v
RESUMEN	vi
ABSTRACT.....	vii
INTRODUCCIÓN	viii

PRIMERA LLAMADA

LÍMITES Y ORIENTE DEL ESPECTÁCULO

1.1 Principios orientando la investigación	11
1.2 Unidad de análisis	17
1.3 Recepción crítica de la obra	20

SEGUNDA LLAMADA

MARCOS Y VOCES EN EL ESPECTÁCULO

2.1 La escena teatral en los sesenta.....	31
2.2 Voces que dejan rastro	42

TERCERA LLAMADA

“INICIA LA FUNCIÓN”

ACTO I

LA TIERRA, SIEMPRE LA TIERRA: PRINCIPIOS Y REPRESENTACIÓN

1.1 Primera escena: el eterno problema	55
1.2 Segunda escena: nuestro problema en la literatura.....	65
1.3 Tercera escena: entre bambalinas aparece el protagonista	69
1.3.1 <i>Síntesis de las obras</i>	70
1.3.2 <i>Sobre los personajes</i>	82
1.3.3 <i>Sobre la música</i>	84
1.4 Cuarta escena: sentido y organización del conflicto.....	88

ACTO II

RECONOCIMIENTO Y UNIÓN CON EL MUNDO ANDINO

2.1 Primera escena: la esencia que identifica y relaciona	103
2.1.1 <i>La identificación : una forma de verse en el otro</i>	110
2.1.2 <i>La relación: vínculo continuo</i>	118
2.2 Segunda escena: el hacedor ilumina el teatro	125
2.2.1 <i>Tres pilares soportan al hombre y el mundo</i>	128
2.2.2 <i>Planos de la esencia andina en las obras de Zavala Cataño</i>	131
- <i>Kama [cama]</i>	132
- <i>Runa</i>	133
- El otro (lik'ichiri).....	135
- <i>Iphu pacha</i> o naturaleza	137
- Dimensiones de la <i>Pacha</i>	139

ACTO III

UNIENDO LAZOS, RESOLVIENDO DUDAS

3.1 Primera escena: reaparecen los sujetos	148
3.2 Segunda y última escena: todos los principios tienen un hilo común	165

CONCLUSIONES	189
---------------------------	-----

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	195
---	-----

- Bibliografía primaria	195
- Bibliografía secundaria	195
- Bibliografía complementaria	196

ANEXOS

1. Canciones	208
2. Entrevista	216

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	Problema de la tierra en la obra <i>Teatro campesino</i>	80
Figura 2	Fases del programa narrativo	92
Figura 3	Síntesis de programas narrativos	97
Figura 4	Esquema de identificación	114
Figura 5	Esquema de identificación y relación	124
Figura 6	Pacha y los espacios-tiempos andinos	143
Figura 7	Horizontes e identificación del <i>kay pacha</i>	145
Figura 8	Roles temáticos en los segmentos narrativos	164
Figura 9	Ciclos míticos del <i>Teatro campesino</i> y el Inkarrí	185

RESUMEN

La presente tesis estudia la obra *Teatro campesino* (1969) del dramaturgo peruano Víctor Zavala Cataño. La hipótesis de la investigación es que *el conflicto por la tierra expuesto en los programas narrativos de la obra Teatro campesino contiene principios de la cosmovisión andina, la cual se evidencia en la “relacionalidad” animista y analógica del sujeto del ande con respecto al espacio natural en el que se encuentra, así como en los “roles” que ambos cumplen en las transformaciones hacia una “situación final”*. Con el propósito de esclarecer esta proposición, el análisis de la fuente se realizó en tres capítulos y con diferentes áreas científicas. Con el campo histórico y la crítica literaria se explicó el problema de la tierra en las obras, así como la caracterización de los personajes y el valor de la música. Con la semiótica fundamental se propuso tres programas narrativos. En ellos, el sujeto andino (personaje campesino) se encuentra en estado de unión (“apropiación histórica” y “reapropiación mítica”) o desunión (“interferencia transformadora”) con la naturaleza. Con la antropología se estableció el reconocimiento ontológico del hombre andino con la tierra, demostrando una identificación “animista - analógica” y una relación recíproca. Finalmente, con los principios de la cosmovisión andina se reveló la esencia “mágica” de la obra y se constató que, tanto los personajes como las acciones, están suscritos a una ciclicidad andina. Todo el análisis se muestra a través de actos y escenas, al igual que una obra teatral; además, se añade dos acápites correspondientes al marco conceptual y contextualización del texto dramático.

Palabras clave: *Teatro campesino*, Víctor Zavala Cataño, problema de la tierra, identificación animista, ciclicidad andina.

ABSTRACT

This thesis studies the play *Teatro campesino* (1969) by Peruvian playwright Víctor Zavala Cataño. The hypothesis of the research is that the conflict for the land exposed in the narrative programs of the play *Teatro campesino* contains principles of the Andean cosmovision, which is evidenced in the animistic and analogical "relationality" of the Andean subject with respect to the natural space in which he finds himself, as well as in the "roles" that both fulfill in the transformations towards a "final situation". In order to clarify this proposition, the analysis of the source was carried out in three chapters and with different scientific areas. With the historical field and literary criticism, the problem of the land in the works was explained, as well as the characterization of the characters and the value of the music. With fundamental semiotics, three narrative programs were proposed. In them, the Andean subject (peasant character) is in a state of union ("historical appropriation" and "mythical reappropriation") or disunion ("transforming interference") with nature. With anthropology, the ontological recognition of Andean man with the earth was established, demonstrating an "animistic-analogical" identification and a reciprocal relationship. Finally, with the principles of the Andean cosmovision, the "magical" essence of the work was revealed and it was found that both the characters and the actions are subscribed to an Andean cyclicity. The whole analysis is shown through acts and scenes, just like a theatrical play; in addition, two sections corresponding to the conceptual framework and contextualization of the dramatic text are added.

Key words: *Teatro campesino*, Víctor Zavala Cataño, land problem, animist identification, Andean cyclicity.

INTRODUCCIÓN

Para abrir el telón de un escenario y mostrar un espectáculo se necesita un objetivo y formas de lograrlo. Para mirar al teatro peruano del siglo XX, en su forma literaria, se quiere una meta y otros criterios. Se precisa, por ejemplo, reflexionar sobre un conjunto de obras dramáticas de carácter variado, abundante y de composición heterogénea. No solo por la realidad o personajes representados, sino también por las influencias europeas y americanas que han recibido desde sus albores. Además, se debe observar a las propuestas populares y de temática andina, pues constituyen una parte importante de la nueva composición nacional.

La investigación que se presenta a consideración del lector contiene estos principios; y, al igual que en una puesta teatral, descubrimos en cada llamada, acto y escena la esencia del libro *Teatro campesino*. Este se publica a fines de los años sesenta y permite que el hombre andino adquiriera protagonismo en el teatro nacional, tanto en el plano de la dramaturgia como en la representación. La obra contiene siete textos dramáticos, los cuales conservan rasgos importantes de la transformada escena peruana. Además, la estética brechtiana, el indigenismo literario y la revaloración de la cultura mítica andina son, en esencia, sus pilares.

Como hipótesis general sostenemos que el conflicto por la tierra expuesto en los programas narrativos de las obras contiene principios de la cosmovisión andina. Esta se evidencia en la “relacionalidad” animista y analógica del hombre andino con su naturaleza. Ambos, a su vez, cumplen distintas transformaciones en cada situación final en donde se encuentran.

La presente investigación posee un estudio multidisciplinario. Nos servimos de los análisis históricos- sociales para comprender el conflicto de la tierra. Con ello, ubicamos el problema en el plano literario y aunamos la semiótica fundamental para esclarecer los programas narrativos de las obras. Incorporamos luego los preceptos antropológicos para determinar la relación del hombre andino con la naturaleza. Finalmente, tomamos los fundamentos de la cosmovisión andina y planteamos un diálogo con las obras.

Todo esto se realiza de forma secuencial, como si de un espectáculo teatral se tratara. En “la primera llamada”, por ejemplo, reconocemos los lineamientos de la investigación. También se recoge los estudios críticos de la obra y el dramaturgo. En “la segunda llamada” repasamos la escena teatral de los años sesenta en el continente y el país; además, se reconocen las influencias directas de Víctor Zavala. El “distanciamiento” como efecto estético de Bertolt Brecht es una de ellas. La otra corresponde a José María Arguedas, quien aporta la mirada crítica sobre la condición del campesino, el uso del lenguaje con sintaxis quechua y los rasgos mágicos del mundo andino.

En la “tercer llamada” se desarrolla la hipótesis. El primer acto aborda el conflicto de la tierra, presenta una síntesis de los textos, reconoce las características de los personajes y precisa los programas narrativos. El segundo acto comprende el reconocimiento del sujeto andino con la tierra y los principios de la cosmovisión andina presentes en la obra. Resalta de este acápite el “animismo” como forma de identificación entre el indio y la naturaleza; así como la “relacionalidad” de los elementos humanos y no humanos. El tercer acto, retorna a los personajes y precisa los roles que adoptan durante el recorrido narrativo. Además, se realiza una

comparación entre las obras de Zavala Cataño con el mito del Inkarrí. Esto con el afán de comprender el por qué los momentos narrativos adquieren una ciclicidad de tiempo y el sujeto andino posee un rol mesiánico.

Con lo mencionado, se pone en valor la obra dramática de Zavala Cataño; sobre todo, por la problemática del indio en una composición heterogénea. Además, se realiza un aporte para la historiografía del teatro peruano; el cual, según Rivera Saavedra o Silva Santisteban, posee vacíos en su periodización. Por esto, esperamos que el lector encuentre en la presente investigación una mirada global del *Teatro campesino* y que, en cada llamada y acto, descubra los ciclos y transformaciones del hombre andino y su naturaleza.

PRIMERA LLAMADA

LÍMITES Y ORIENTE DEL ESPECTÁCULO

Es importante, al iniciar la investigación, reconocer los marcos interpretativos y los antecedentes críticos de la obra. Ello requiere lineamientos y contextos que presenten al *Teatro campesino* como una puesta en escena y a cada acto como un punto a investigar. En este sentido, se necesita proponer objetivos y marcos de investigación; así como voces y comentarios del texto que nos lleven a un criterio original. De esta forma, cuando el telón abra sabremos nuestros propósitos y qué aspectos rescatar del espectáculo.

1.1 Principios orientando la investigación

“El teatro en el Perú se ha hecho siempre gracias al esfuerzo, la locura y la inexplicable terquedad de los teatristas peruanos y del apoyo de un público inquieto y fiel” declara el reconocido Alberto Ísola¹ (1994) en una revista. Esta sentencia también comprende al grupo de dramaturgos, críticos e investigadores. Ellos, según Silva-Santistevan², también

¹ La entrevista al actor y director peruano la realiza Nora Eidelberg (1994) para la *Latin American Theatre Review*.

² Véase la “Introducción” del libro *Antología general del teatro peruano* (2002).

son parte primordial en el devenir teatral peruano, el cual se ha estudiado poco e, incluso, ha sido abandonado por las instituciones.

Esta situación, en la mayoría de casos, es resultado del papel subordinado que tiene en comparación con la lírica y la narrativa; o también, por las reducidas investigaciones en facultades universitarias de letras y artes. A pesar de ello, prevalecen en el país autores y estilos dramáticos variados, quienes reflejan disímiles aventuras creativas y permiten que el teatro peruano proponga cuestionamientos ideológicos a la par de la escena latinoamericana³. Estas experiencias teatrales se han recreado en su mayoría, según Vargas Salgado (2011), en la década del sesenta, debido a que se dejaron los principios aristotélicos y se dio paso a un “nuevo teatro peruano”. Dicha conjetura es propuesta también por Hernández, 1989; Joffré, 2001; Peirano, 2016; Rivera, 2007; entre otros.

En este marco, orientamos la investigación al plano de la dramaturgia peruana contemporánea, en la cual se desarrollaron cambios y experiencias nuevas. Para Cáceres (1970), esta situación es producto de la influencia que tuvieron los dramaturgos y creadores teatrales; sobre todo de las corrientes europeas (Brecht, Piscator Becket, etc.), estadounidense (Williams) y latinoamericana (grupos de teatro independiente). De esta forma, se promueven distintos escenarios y el retorno a personajes ya tratados en otros géneros, pero descartados por el teatro. Víctor Zavala Cataño aparece en este contexto. El dramaturgo⁴ y narrador⁵ natural de Huamantanga escribe durante esta década (sesenta)

³ Chesney Lawrence (2009) considera que el teatro latinoamericano ha propuesto cuestionamientos ideológicos con respecto al género en el que se suscribe y al rol cumplido en los grupos sociales

⁴ Víctor Zavala, según el recuento inédito de su hija Elvira, ha publicado los siguientes textos: *Teatro campesino* (1969), segunda reimpresión del mismo (1983); *Teatro popular* (1984); *Teatro infantil* (1972); entre otros.

⁵ Ha publicado también *El color de la ceniza y otros relatos*. Una serie de cuentos publicado por Ediciones Nueva crónica en 1981.

una serie de textos teatrales que se consolidan en el libro *Teatro campesino* (1969). En él se conservan rasgos del Indigenismo, estética brechtiana y principios de la cosmovisión andina; además, guarda semejanzas con un mito andino, como se explicará más adelante.

Cabe resaltar que esta investigación se suscribe a un marco temporal y temático (1965- 1969), puesto que años más tarde el autor publica obras dramáticas de corte infantil y otros. De igual manera, deslindamos el presente trabajo de la posición política del dramaturgo; debido a que, desde nuestro punto de vista, han generado años de violencia. Una “que no solo destruye la vida física sino además nuestras posibilidades de hacernos y sentirnos más humanos.” (Jara, 1998, p. 19)

Precisado ello, proponemos como eje de la investigación a las siguientes preguntas: ¿Cómo se representa el problema de la tierra en las obras dramáticas del libro *Teatro campesino*?, ¿qué principios semióticos, antropológicos y de la cosmovisión andina se expresan con este conflicto? Para resolver dicho cuestionamiento, centramos la investigación en cinco textos del libro mencionado e incorporamos bases teóricas. De esta forma, planteamos la presente conjetura:

- La semiótica fundamental (Fontanille: 2001 y Grupo de Entrevernes: 1982), la propuesta filosófica de Esterman y las formas de reconocimiento (ontología) ofrecidas por Descola (2012) permiten articular la siguiente hipótesis: el conflicto por la tierra expuesto en los “programas narrativos” del *Teatro campesino* contienen principios de la cosmovisión andina, la cual se evidencia en la “relacionalidad” “animista y analógica” del sujeto del ande con respecto al espacio natural en el que se establece, así como en los “roles” que ambos cumplen en las transformaciones hacia una “situación final”.

De esta precisamos las hipótesis específicas:

- El análisis de las obras dramáticas pertenecientes al libro *Teatro Campesino* de Zavala Cataño evidencia que el conflicto en torno a la tierra es un tema fundamental y se expone en los “programas narrativos”. Además, refleja el principio de ciclicidad temporal de la cosmovisión andina.
- Las situaciones de los “programas narrativos” en las obras dramáticas del *Teatro campesino* evidencian una identificación “animista- analógica” del sujeto andino con su naturaleza, recreando así un principio del pensamiento andino: “la relacionalidad”.
- En las transformaciones y situaciones de los “programas narrativos”, los roles que cumplen los actores (humanos y no humanos) se hallan en correspondencia con el conflicto de la tierra y los principios de la cosmovisión antes mencionada.

Con este afán hipotético sistematizamos un conocimiento global sobre la obra y justificamos la investigación del texto. Proponemos para ello algunas razones. En primer lugar, Zavala Cataño presenta en la escena peruana un personaje no tratado anteriormente, sobre todo en su dimensión política y representativa, como lo menciona Hernández (1989). En segundo lugar, posee una propuesta heterogénea al reunir el indigenismo literario cercano al de Arguedas⁶ con el estilo brechtiano visible en el manejo del tiempo, escenas, canciones y personajes. Sobre este criterio, Cáceres (1970) señala que Víctor Zavala, gracias a estos rasgos, realiza una obra peculiar para la década y representa el verdadero teatro latinoamericano. Finalmente, destacamos los principios mágicos de la cosmovisión andina suscritos a su recorrido narrativo.

⁶ Sustentamos esta afirmación en la mayoría de investigaciones o entrevistas hechas al dramaturgo. Destacamos la de Campillo, 2013; Forgues, 2011; Rivera Saavedra, 2007; Sánchez, 2011; Valenzuela, 2013 y la propia (2016). Para la última ver anexo 2.

Ahora bien y a pesar del rechazo de algunos sectores⁷, pensamos que una investigación al *Teatro campesino* aporta, a los estudios literarios, perspectivas importantes. En principio, destaca a un dramaturgo con diferentes premios a su producción literaria⁸ y reconocimiento en el Movimiento de Teatro Independiente⁹ (MOTIN) por sus creaciones escénicas. Pone en valor, también, una obra dramática de composición heterogénea que resalta el conflicto por la tierra y representa un sujeto andino de rasgo colectivo poco tratado, hasta ese momento, en la dramaturgia nacional. De igual manera, la investigación ofrece una lectura con diferentes campos teóricos y presenta un análisis transversal entre la semiótica, antropología y cosmovisión andina. Por último, hacemos frente al vacío en los estudios y periodización del teatro peruano contemporáneo, como sostiene Rivera Saavedra o Silva Santisteban, e incluimos una pieza importante del teatro político peruano; el cual tendrá protagonismo en las siguientes décadas.

Lograr este objetivo requiere de diferentes autores y propuestas teóricas. Entre los principales tenemos a José Carlos Mariátegui (1972, 2007) y González Prada (1941, 1976) para el aspecto histórico social del problema de la tierra. En el sentido de la crítica literaria a Cornejo Polar (1980, 2005), Tomas Escajadillo (1971, 1989, 1994) y López Maguiña (1998). Para el análisis semiótico recurrimos a Desiderio Blanco y Raúl Bueno

⁷ Ernesto Toledo Bruckman en la publicación "Perú: Teatro campesino del dramaturgo Víctor Zavala censurada en exposición de Casa de la Literatura" relata cómo a pedido del gobierno central se retira de la feria "Panorama del teatro del siglo XX" (CASLIT) el nombre de Zavala Cataño.

⁸ En 1960 gana el primer puesto en el concurso organizado por el Teatro Universitario de San Marcos (TUSM) por su obra "Una hora de lectura o Paco Yunque". En 1966 recibe el primer puesto organizado por el TUSM a su obra "La gallina". En 1974 ocupa el primer puesto en el V Concurso Nacional de Obras de Teatro de Corto reparto (TUSM) con su obra "analfabéticas". En 1980 recibe una mención honrosa por su obra "Fiebre de oro" en el Concurso Internacional de Obras Teatrales de Autores del Tercer Mundo (Venezuela). En 1981 consigue el segundo puesto con su narración "Campanitas de plata" en el Concurso Literario José María Arguedas.

⁹ Precisa Víctor Zavala (1983) en las "Notas" de la segunda edición del *Teatro campesino*: en la VIII Muestra de Teatro Peruano (1981), realizada en Cerro de Pasco, de las 27 obras presentadas, 15 trataron el tema campesino.

(1980), Fontanille (2001, 2012) y el Grupo de Entrevernes (1982). En el plano de la antropología revisamos a Descola (2001, 2002, 2011, 2012) y Eugenia Carlos Ríos (2015). Para la interpretación del pensamiento andino utilizamos a Estermann (2006, 2013), Taylor (1974, 1987), Lozada Pereira (2006) y García Escudero (2010). Finalmente, en la breve comparación de la obra con un mito andino, recurrimos a Ossio (2019), Fourtané (2004), Pease (1977, 2014) y Vega Centeno (2011). A todos hemos incluido una serie de investigaciones y otros autores, con el propósito de sustentar cada criterio de la investigación.

Con respecto a la metodología, reconocemos que una investigación literaria no es un proceso necesariamente lineal, sino sistemático (Hibbett y Ríos, 2019, p. 18). Por ello, del abanico de posibilidades nos apropiamos del método “exploratorio” de Philips y Pugh¹⁰, el cual ofrece un sistema descriptivo, analítico y comparativo. A partir de allí, relacionamos los términos contenidos en la hipótesis o el objetivo con los referentes empíricos y teóricos antes mencionados. Por otro lado, los métodos empleados responden a una afinidad de aproximaciones a lo largo de la investigación. A propósito, Leo (2016) sostiene que una interpretación literaria guarda afinidad con algunas semejanzas y admite que existen diferentes ángulos para llegar a su realización.

En este sentido, reconocemos que durante el presente trabajo se apeló a métodos diferentes y, en el transcurso de los mismos, se complementaron o modificaron. Sobre este criterio, Hibbet y Ríos en su manual para la investigación literaria escriben:

Por ejemplo, puede necesitarse la comparación o el análisis métrico, identificar y analizar los tópicos, mapear las conexiones intertextuales, o elaborar una genealogía. La

10 Ambos autores proponen una clasificación triple para la investigación, nombrándolas: “la exploratoria”, “La comprobación” y “la solución de problemas”. Sobre la primera sostienen: “[...] El problema puede proceder de cualquier parte de la disciplina, puede ser un problema teórico de investigación o tener una base empírica. El trabajo de investigación necesitará examinar qué teorías y conceptos son apropiados, desarrollando unos nuevos si fuera necesario y si se pueden utilizar las metodologías existentes. (Phillips y Pugh, 2008, p. 69)

metodología elegida debe responder a lo que consideramos que es necesario para demostrar cada punto de nuestro argumento a favor de nuestra hipótesis. (Hibbett y Ríos, 2019, p. 30)

La esencia del fragmento reconoce que en las investigaciones literarias cada momento conserva un paso diferente. Prueba de esto es el estudio al *Teatro campesino*. En la fase inicial y antes del planteamiento del problema, realizamos la exploración bibliográfica y una entrevista a Zavala Cataño. Durante el recojo y análisis de fuentes secundarias, recurrimos al fichaje y comentario de los textos. Finalmente, en la etapa de escritura e interpretación de la obra, se utilizó el comentario crítico apoyado de los principios teóricos y otras fuentes literarias.

Con esos pasos, conectamos cada anillo que comprende la cadena de investigación, como escribe Leo (2016), y encontramos una sintonía con el texto analizado. De esta manera, nuestras palabras establecen una línea entre lo que el dramaturgo desea escribir y la lectura interpretativa que realizamos.

1.2. Unidad de análisis

Elvira Zavala, hija del dramaturgo, en una reseña biográfica¹¹ de su padre enumera todas las obras que ha escrito, así como los premios obtenidos. Ella propone veinticuatro textos dramáticos¹² aproximadamente (entre publicados e inéditos). De estos, la mayoría se reúnen en los libros: *Teatro campesino* (1969, 1983), *Teatro infantil* (1972) y *Teatro popular I* (1984).

Para el presente trabajo usamos el texto *Teatro campesino*. La primera edición es de 1969 y se publica gracias a la Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y

¹¹ El Texto mencionado aún no se publica; sin embargo, cedió la información para este trabajo.

¹² Los títulos más conocidos, fuera del libro *Teatro campesino* son: "Analfabéticas", "El despojo", "Fiebre de oro", "La fábula de los ricos", "La hormiga y la cigarra", "Las aventuras del zorro y el conejo", "La asamblea".

Valle “La cantuta”. Esta contiene una introducción elaborada por el autor, las siete obras dramáticas y un vocabulario al finalizar. La segunda edición, fuente primordial de la investigación, se publica en 1983 por Ediciones Escena Contemporánea. Esta incorpora, a diferencia de la anterior, algunos apuntes relacionados al impacto que ha tenido el texto y algunos principios ideológicos. De esta parte podemos rescatar el siguiente:

TEATRO CAMPESINO¹³ estableció el rompimiento con la imagen fanteche y ridícula del campesino, cortó el lirismo melodramático y llorón al encarar su situación, otorgó una personalidad menos individual y más masiva a los protagonistas e hizo con el drama del campesinado un hecho importante tratando de elevarlo a lo típico, en el sentido brechtiano. (Zavala, 1983, pp. 7-8)

En el fragmento se reconoce el valor que tiene la representación de los personajes y la influencia del dramaturgo alemán; sin embargo, los textos también poseen particularidades. En las siete obras de las dos ediciones (1969 y 1983) los personajes campesinos (usaremos en la investigación la categoría “indio” o “sujeto indígena andino”¹⁴) se encuentran sometidos a una condición de abuso. Estos han perdido sus tierras o agua debido a la interferencia de un hacendado; además, viven en una condición de explotación económica y estatal. Por ello, desean reivindicar su situación y restablecer su forma de vida anterior. Los títulos del libro son: “El gallo”, “La gallina”, “El collar”, “El cargador”, “El turno”, “El arpista” y “La yunta”.

Estas obras, como afirma el autor en la introducción, muestran por primera vez al hombre del campo en un rol protagónico; además, sus características y acciones son consecuencia del problema de la tierra y varían a lo largo del libro. Por esta razón, los textos se agrupan dependiendo al conflicto y estilo. El primer grupo corresponde al drama “El gallo” (obra inicial) que se publicó en 1965. Se basa en un argumento chino y conserva rasgos del distanciamiento brechtiano debido a los cambios de tiempo y espacio

¹³ Énfasis del autor.

¹⁴ Véase la explicación a esta categoría en el acápite 2.1.2 “La relación: Vínculo continuo”

de forma espontánea, así como el uso de la pantomima como un recurso para narrar acciones complementarias¹⁵.

El siguiente grupo corresponde a “La gallina” y “El collar”, segunda y tercera obra respectivamente. Estas relatan el conflicto de la tierra y sus consecuencias en un marco individual. Los protagonistas conservan, como en las demás obras, un rol protagónico y caracterización colectiva; sin embargo, no precisan para el momento de la reivindicación una acción concreta y menos la intervención de su comunidad. El tercer grupo corresponde a las obras “El cargador”, “El turno” y “El arpista”¹⁶, las cuales visibilizan mejor los rasgos del Indigenismo literario. Las acciones destacan la desposesión de la tierra por una intromisión del hacendado y los problemas individuales como una consecuencia de ello. Esta situación se reconoce en el abandono de la comunidad, el encierro o el rechazo por parte del grupo social. También, durante la recuperación de la tierra toman relevancia los demás comuneros. Ellos son agentes que acompañan al protagonista durante este momento, el cual se basa en principios de la cosmovisión andina.

Finalmente, el cuarto grupo es para “La yunta”, última obra del libro. En ella, el problema central del Indigenismo se reemplaza por una sequía, el arrebato de animales y los personajes, aunque conservan la representación colectiva, dejan a un lado las características antes mencionadas. También, el momento final no se expresa como en las obras anteriores, puesto que no busca una recuperación de lo desposeído, sino la reconciliación marital. Con esto, reconocemos que en el libro hay una transformación temático- estilística, debido a que el conflicto del Indigenismo y principios brechtianos

¹⁵ Véase “El gallo” (Zavala, 1983, p. 21).

¹⁶ Cuarta, quinta y sexta obra respectivamente.

cambian con el pasar de las obras. Entendemos que esa particularidad es consecuencia de las diferentes influencias que tiene el dramaturgo, las cuales se mencionarán en el siguiente capítulo.

Para la presente investigación se han considerado cinco títulos: “La gallina”, “El collar”, “El cargador”, “El turno” y “El arpista”. Esto se debe a que “El gallo” no precisa un conflicto por la posesión de la tierra y su estilo deslinda de las otras obras. También descartamos “La yunta”, puesto que al igual que la primera, sus acciones se centran en la pérdida del ganado y no en la intromisión de un hacendado con el cual se crea un caos en el espacio andino. No obstante, las obras en mención no son excluidas del todo, debido a que se consideran algunos rasgos o canciones que fortalecen la hipótesis planteada o las teorías necesarias.

1.3. Recepción crítica de la obra.

Las investigaciones hechas a Zavala Cataño y su obra *Teatro campesino* no son numerosas. Por ello sintetizamos la mayoría de ellas, organizándolas por año y resaltando principios acordes al objetivo del presente trabajo.

Tito Cáceres (1970)¹⁷, en su tesis doctoral, reconoce al dramaturgo como un escritor serio, en concepción y problemática, puesto que recrea estampas de la sierra peruana con economía del lenguaje, profundidad de imágenes y acciones rápidas. También destaca el crítico arequipeño la reflexión que hace Zavala sobre la realidad nacional. Por esto lo nombra como el único peruano dedicado al arte escénico, político,

¹⁷ El investigador arequipeño elabora una investigación titulada: “En torno al teatro político actual”. En ella se presenta un largo comentario a la obra teatral de Víctor Zavala.

popular y brechtiano, destacándolo de otros autores como Solary Swayne, Bernardo Roca Rey, Rivera Saavedra, etc. Esta idea la complementa con:

Zavala es consciente de su deuda al teatro político, como el de Brecht, y ensaya efectos de ‘distanciación’(sic) utilizando canciones, mimos y danzas típicas de las serranías. Entre todas sus obras – ‘La gallina’, ‘El collar’, ‘El cargador’, ‘El turno’, ‘La yunta’ – ilusionan hechos reales que van progresando desde el rápido esbozo psicológico hasta el contorno social, hasta crear climas de exaltación y protesta que superan la mera denuncia o la ilustración de la explotación, la contraposición entre gamonales, guardias, ingenieros, campesinos o trabajadores. (Cáceres, 1970, p. 461)

Cómo se observa, el crítico pone en valor el estilo de Zavala con respecto a la ideología propia de un teatro político¹⁸. Asimismo, reconoce la importancia de algunos textos como “El arpista”. Esta obra, para Cáceres (1970), trasciende lo político y expresa plena contraposición de los personajes; además, muestra el proceso revolucionario como una oleada incontenible, acompañada por el ritmo épico de un arpa. Finalmente, comenta para el texto mencionado y, a nuestra consideración, para todo el libro: “El final es elocuente: el amanecer que vislumbra el nacimiento de un nuevo Perú, que anuncia el imperio de justicia Social” (Cáceres, 1970, p. 461).

Alberto Villagómez (1986), en la revista Casa de las Américas¹⁹, publica un artículo en donde resalta los personajes del *Teatro campesino* por su caracterización y el valor social que poseen para la escena peruana. Por ejemplo, escribe: “por primera vez en la historia teatral del Perú [...] se representaban las humillaciones y la protesta que ha venido expresando, a través de varios siglos el campesinado” (Villagómez, 1986, p. 149). Asimismo, el crítico señala una asimilación tardía de la producción dramática nacional con respecto al campesino. Él sostiene que, a nivel latinoamericano, el Perú es el último país en tratar este tema y que recién la obra de Cataño inicia “la etapa de la recuperación

¹⁸ Según Chesney (2009), el teatro político es el que mayor profusión alcanzó desde fines de los años cincuenta hasta los setenta. Este se relaciona con ideas o conceptos que normalmente encauzan el deseo de atacar o respaldar una posición política cultural.

¹⁹ Villagómez publica en la revista Casa de las Américas el ensayo: “Víctor Zavala: diecinueve años de teatro campesino”.

del teatro por y para el teatro”. (Villagómez, 1986, p. 150). Finalmente, da valor a la representación de los personajes y el estilo brechtiano de los textos zavalinos. Reconoce estos rasgos en “la mirada interna”²⁰ que se tiene del poblador andino y en su construcción no aristotélica, así como en las contiendas de grupos humanos y “clases sociales ubicadas en el tiempo y el espacio de una realidad concreta” (Villagómez, 1986, p. 150)

De igual forma, Rafael Hernández en 1989, escribe un pequeño libro²¹ cimentado en tres aspectos: ideología e influencia, lenguaje y valor estético. Con respecto al primero, el autor propone como influencias a la tradición del ande y el teatro brechtiano, debido a que está enmarcado en “la cosmovisión del mundo andino y la nueva concepción del campesino”²² (Hernández, 1989, p 13). El mismo que se encuentra en una lucha contra la explotación y la miseria. Además, los textos agrupan los rasgos “anti aristotélicos”²³ como el distanciamiento, la contradicción y la caracterización marcada de los personajes.

Sobre el lenguaje usado en la obra de Zavala, Hernández resalta la musicalidad y el habla de los personajes andinos, que es semejante a la propuesta arguediana²⁴. Él afirma que en los dramas “detrás de ese castellano poetizado, metafórico, fabulado, prevalece la estructura sintáctica del quechua con toda su riqueza” (1989, p. 15). Por otra parte, el valor estético se plantea a nuestro criterio de manera ligera; pues afirma que en las obras se “logra una visión auténtica del campesino, transformado en un personaje dramático

²⁰ Menciona Villagómez: “El origen campesino de Zavala [...] le permite convivir, conocer y mostrar el campesino *desde dentro*” (1986, p. 150). Énfasis nuestro.

²¹ Hacemos referencia al texto *Aproximaciones a la dramaturgia de V. Zavala Cataño: influencias en la estructura dramática del teatro campesino* a cargo del Centro de estudios del teatro peruano.

²² Rafael Hernández relaciona esta característica con la narrativa de Ciro Alegría y Arguedas; quienes, según el crítico, influenciaron en gran medida al dramaturgo.

²³ De esta forma resume el autor: “Víctor Zavala, como Brecht, es anti hegeliano y anti aristotélico: ninguna de sus obras termina en la armonía” (Hernández, 1989, p. 25)

²⁴ Rafael Hernández (1989) sostiene que Zavala Cataño y José María Arguedas guardan un parentesco fundamental en su producción, puesto que refleja en ellos- los personaje- la cosmovisión del mundo andino y la nueva concepción del campesino (p. 13). También, escribe el investigador, que estos escritores recogen la musicalidad en la pronunciación del habla y son cuidadosos de no caer en la imitación vulgar o uso del mote (p. 15).

con voz propia y mostrado fidedignamente en sus contradicciones fundamentales” (1989, p. 9). Con ello, Hernández deja entre líneas que el autor logra construir un sujeto andino semejante al hombre real. Sin embargo, este principio no es congruente con el proceso literario.

Otros autores han escrito sobre el dramaturgo y su obra de manera sucinta; básicamente en investigaciones relacionadas a la historia del teatro peruano. Por ejemplo, Peirano (2006) en su tesis doctoral, expone la visión que se tenía del arte escénico antes de la década del sesenta. Hacer teatro, sostiene Peirano (2006, p. 12), era una “actividad alejada del mundo académico [...] vinculada a la bohemia o vida peligrosa”. Además, la mayoría de obras eran de estilo burgués, con personajes muy marcados y europeizados²⁵. A diferencia de otros investigadores²⁶, este autor plantea que en los primeros años del sesenta no existía diferencia con el teatro realizado antes, salvo por la influencia de la televisión. Esta provocó un gran cambio en la profesión y la dramaturgia, corroborando de alguna manera “el efecto diabólico” que se había profetizado.

La hegemonía de este teatro sufre un quiebre a finales de la década (sesenta), escribe el investigador, puesto que irrumpe el marxismo y la dinámica social en el drama peruano, haciendo de este un “recurso de planteamiento y ejecución del poder” (Peirano, 2006, p. 121). Allí aparece el “Teatro de difusión” que comprende a los jóvenes actores y dramaturgos dedicados a promover un arte popular. Este se caracteriza por representar las clases sociales mayoritarias y sus conflictos, así como su compromiso con la sociedad y las políticas izquierdistas. En este movimiento sitúa a Víctor Zavala Cataño, quien a su

²⁵ Ricardo Silva-Santistevan señala que a inicios de 1900 hubo “innumerables visitas y representaciones de compañías extranjeras. Pero no solo compañías de teatrales sino también compañías de ópera italiana y de la mediocre zarzuela española [...] sobre todo esta última satisfacía el gusto burgués en el peor sentido de la palabra” (Silva-Santistevan, 2002, p. xv).

²⁶ Véase a Sara Joffre (2001, 2003); Vargas Salgado, 2011; entre otros.

criterio es un escritor premiado y reconocido; además, propone que su teatro de corte andino denuncia el teatro burgués y la situación de las comunidades campesinas.

Por otra parte, Rivera Saavedra en el año 2007, dedica un apartado en su historia del teatro peruano y resalta los laureles obtenidos por Cataño en 1965. Él rescata su influencia intertextual, de la cual sostiene: “Brecht ha aportado a la obra de Víctor la forma de exposición de la realidad [y] en el tratamiento de los personajes desde su posición de clases, en cuanto personajes positivos y negativos socialmente” (Rivera, 2007, p. 313). Así, el crítico e investigador pone sobre la mesa una de las principales preocupaciones del teatro de Zavala: reflejar las clases populares que son la mayoría del pueblo peruano.

Roland Forgues en 2011 publica²⁷ un grupo de entrevistas a los dramaturgos peruanos, en donde sobresale la de Víctor Zavala Cataño. En principio, el investigador precisa una semejanza con Mariátegui, debido a que ambos pretenden “adelantar, aunque de modo simbólico, una solución a los problemas presentes” (p. 104). De esta manera argumenta Forgues (2011), el teatro se conduce como un arma ideológica dirigida, no a un simple público, sino a las organizaciones de masa o mayorías con un sentido mínimo de organización. Las mismas que podrán, en palabras del crítico francés, instaurar un nuevo orden de justicia social y solidaridad.

En las influencias intertextuales encontradas por Forgues sobresalen las figuras de Arguedas y Brecht²⁸. Con respecto al teatro brechtiano y el zavalino, descubre una similitud en el manejo de las escenas cortas y dinámicas, así como el tratamiento de los personajes. En ellos rescata su representación socialmente diferenciada; debido a su actitud y su actuación como parte de un grupo social. Por último, pone en valor el

²⁷ Aludimos al texto *Palabra viva. Tomo 4: hablan los dramaturgos*. Publicado por la editorial San Marcos.

²⁸ En la entrevista, Víctor Zavala sostiene que logra conocer el teatro épico del alemán gracias a Washington Delgado. Véase Forgues (2011, p. 105).

significado de la luz o “la aurora” presente en la mayoría de las obras dramáticas. Con ello, anota Forgues, se visualiza principios marxistas, puesto que el amanecer es el nuevo día de la comunidad. Además, denuncia la semifeudalidad y sus consecuencias como la explotación, la opresión y la servidumbre del campesinado por los latifundistas.

Mención aparte poseen los artículos de Manuel Valenzuela (2011 y 2013). En ellos, el investigador relaciona la obra de Zavala con los lineamientos de Gramsci y fuerza los principios del *Teatro campesino* con la ideología maoísta²⁹. No obstante, damos cabida a estas publicaciones por el análisis ideológico de los textos dramáticos y el punto de vista hacia los personajes.

En “Subalternidad y violencia política en el teatro peruano...” (2011), el autor propone un deslinde entre los términos “indio” y “campesino” dentro de los textos de Zavala. Según Valenzuela, el dramaturgo prefiere el segundo vocablo, puesto que no es despectivo, refleja la actividad a la que se dedican y representa a un sujeto que vive en y por el campo. Asimismo, el crítico conserva una lectura de los personajes dramáticos como sujetos subalternos (con base teórica en Gramsci). Ellos transitan hacia una postura reivindicativa y llegarían a ella “cuando combatan las condiciones que los oprimen, logren salir adelante en defensa de sus derechos, organicen a los grupos campesinos y reviertan su condición marginal” (Valenzuela, 2011, p. 166).

También resalta el simbolismo de los personajes. Su caracterización colectiva, según Valenzuela (2011), representa a un hombre en oposición a una clase dominante inmerso en un discurso subalterno. Por eso, la obra de Zavala se inscribe en el Indigenismo; sin embargo, sus personajes no adquieren la personalidad sumisa de otros autores; todo lo contrario, caracteriza un individuo con la capacidad de decidir sobre su

²⁹ Hacemos esta anotación, debido a que en la obra analizada no prima una posición maoísta. En ella, como sostiene Forgues, se vislumbra una ideología marxista; sin embargo, esta situación cambia en otros títulos como en *Teatro popular*.

destino. Por esta razón, complementa el investigador, el teatro de Zavala se reproduce en todo el país y propicia un espíritu contestatario en los jóvenes. Así lo precisan en: “La propuesta de Zavala era revolucionaria para su época [...] su propuesta es única en el teatro peruano y marcó un hito en la inserción de los discursos campesinos en la escena nacional” (Valenzuela, 2011, p. 169).

El año 2013, Valenzuela publica un artículo³⁰ llamativo. Él sostiene que la obra *Teatro Campesino* se relaciona con el maoísmo del PCP – SL (Partido Comunista Peruano Sendero Luminoso); sin embargo, el texto zavalino fue publicado antes que aparezca el grupo terrorista. Para ello cita fragmentos de una entrevista al dramaturgo publicada años antes³¹. En ellas, el investigador resalta la intención de las obras, en las cuales se expresan las acciones y abandonan las sensaciones, puesto que no sirven para un teatro de contenido social y político. También se precisa la formación política del dramaturgo, mencionándose para ello a José Carlos Mariátegui y algunos jóvenes con interés social. Esto durante su estadía en la ciudad de Ayacucho (1974 y 1975).

Plantea, también, que la obra de Zavala Cataño posee influencia de Brecht y las tendencias maoístas. Su creación dramática, sostiene el investigador, corresponde a un momento de conflicto agrario y su obra (1969) es un agente formador del grupo terrorista (SL), el cual llama a una guerra popular (Valenzuela, 2013, párr. 32). Creemos que esta postura no concuerda con la obra investigada; debido a que Zavala, por la década del sesenta, pregonaba fundamentalmente la ideología marxista – expresada en el teatro épico- y no buscaba un “teatro de guerrilla³²” como sostiene el crítico.

³⁰ Se titula: “Violencia política y teatro en el Perú de los 80. El teatro producido por Sendero Luminoso y el movimiento de Artistas Populares”. Es publicado por *Pacarina del Sur: Revista de pensamiento Crítico Latinoamericano*.

³¹ Véase el libro de Valenzuela *El teatro de la guerra. La violencia política de Sendero Luminoso a través de su teatro* (2009). Editado por el grupo Arteidea.

³² Término acuñado por Augusto Boal.

Paz Mediavilla (2016), en su tesis doctoral, elabora una lectura crítica de Zavala y su producción dramática, posicionándola como referente del teatro peruano en las últimas décadas. Un primer aporte de la investigación es el fin político y social que arrastra el teatro zavalino. Por ello dice:

Su libro [Teatro campesino] responde a esa realidad social: la lucha campesina para librarse de un sistema todavía en una situación semifeudal y semicolonial que se fue prolongando a lo largo de los años, fomentado por la explotación bajo una óptica capitalista del campo. (Mediavilla, 2016, pp. 82)

En la cita, observamos un tema recurrente en las críticas y lecturas hechas a Zavala: la pugna contra la opresión del campesinado. Sin embargo, Mediavilla (2016) profundiza y considera que Cataño denuncia también estas situaciones en la población, evidenciando así la injusticia del sistema social³³. Aquella que recae con fuerza en las personas que en el campo o la ciudad se levantan muy de mañana para trabajar mucho y comer poco. En base a esto, la autora afirma que el teatro de Víctor Zavala no tiene precedentes en la literatura peruana. Además, refleja la situación del campesinado como colectivo, porque no presenta sobre el escenario sus penurias particulares. En nuestra interpretación, estos criterios aportan valor al autor y su obra; así como a la representación del hombre andino y su comunidad.

Mediavilla (2016), líneas después, toma en cuenta los rasgos estéticos de los textos teatrales. De esta forma, destaca los que posibilitan alejar al espectador del drama e

³³ En una entrevista a Danilo Sánchez en el 2011, Zavala cuenta: “Cuando voy a trabajar a Huamantanga, a dirigir el teatro de la universidad, salíamos todos los fines de semana a la parte rural y ahí veía cuadros desgarradores de miseria extrema. En una de esas tantas ocasiones encontramos en plena puna una covacha donde vivía un campesino con sus cuatro hijas, enfermas todas de tuberculosis. La madre había muerto escupiendo sangre y todos ellos también estaban afectados y lo hacían, tanto que parecían cadáveres. Sin embargo, porque así es el campesino, nos ofrecieron su comida. Nadie aceptó, por su puesto. Pero, yo sí. ¿Qué era? Agua con unas cebadas flotando, con una pizca de sal, su comida de todo el día. Prácticamente nada. Ni una papa, ni un maíz. Yo cogí el plato que me sirvieron y lo devoré, como un juramento, como una promesa, como una inmolación. Era como morir, ir directo al hospital o al panteón. Fue mi elección. Pero estaba con ellos, asumiendo y compartiendo su destino. Lo contrario hubiera sido limitarme a mirarlos y tenerles compasión. Ahí asumí hacerme carne y aliento de su destino, junto a ellos. Véase el documento completo en: http://letras-uruguay.espaciolatino.com/aaa/sanchez_lihon_danilo/victor_zavala_catano.htm

intentan darle conciencia sobre un problema social³⁴. Entre ellos tenemos: uso del monólogo, la pantomima en algunas ocasiones, la danza y el canto proveniente de manifestaciones populares. También el portar carteles y el hecho que los personajes no pretenden exponer en escena una complejidad psicológica, sino mostrar un prototipo social. De igual modo, toma en consideración un elemento importante para delimitar la caracterización de un personaje dramático: el lenguaje. Por ello destacamos esta cita:

Otro elemento fundamental de su obra, que considero un gran logro por lo que tiene de innovador y porque refleja su maestría literaria, es el uso que hace del lenguaje [...] el “traslado” de la estructura del quechua al castellano es de una verdadera maestría y disfrutamos tanto al leerlo como cuando escuchamos los parlamentos. Este “invento lingüístico” lo que logra es capturar la esencia de la lengua y, aunque resulta chocante la primera vez que te enfrentas a un texto de estas características, lo cierto es que muy fácil adentrarse, sin perderse, por sus recovecos literarios y disfrutar de su musicalidad. Además de ser muy hermoso, transmite perfectamente el mensaje de una manera sencilla, no simplista, porque capta la carga emocional de cada una de las situaciones y de cada uno de los personajes. (Mediavilla, 2016, p. 87)

Como se aprecia, el uso particular de la lengua evidente en los diálogos primarios de los personajes, constituye un elemento esencial del teatro zavalino. Este criterio es compartido por otros autores y en la presente investigación toma relevancia. Por medio de él se delimita la caracterización andina de los personajes, así como las semejanzas con la obra arguediana: punto importante del siguiente capítulo.

Finalmente, la investigadora comenta una obra utilizada en esta investigación: “La gallina”. De ella resalta las estructuras lingüísticas usadas en la acción dramática, ya sea del quechua perteneciente a los campesinos o del castellano “propio del habla peruana, que habla el cabo y el resto de los policías” (Mediavilla, 2016, p. 93). Asimismo, precisa una semejanza con los principios brechtianos, puesto que el espectador puede tomar una posición frente al hecho expuesto en escena; sobre todo, con los prototipos de individuos que juegan un papel similar en la sociedad.

³⁴ Dichas características se relacionan con el distanciamiento brechtiano mencionado anteriormente.

Para finalizar, presentamos la investigación de Gallardo Saborido (2017). Él, en principio, acerca su artículo a un marco literario mayor: el Indigenismo. Sostiene esta postura al observar, en las creaciones del dramaturgo, un enlace con la tradición literaria mencionada. Para ello, toma el lenguaje usado por los personajes y las semejanzas del texto estudiado con la obra arguediana y, claro, con el mismo narrador. A su vez, enfoca su investigación en la representación del campesino indígena como un sujeto político; e indaga en la obra de Zavala los rasgos estéticos de Brecht con el fin de esclarecer su discurso artístico e ideológico³⁵.

Por otro lado, resulta llamativo en la investigación de Gallardo (2017) el cuerpo metodológico empleado para su análisis y comentario. Este se basa en la semántica estructural de Greimas y la semiótica teatral de Ubersfeld. Con ellos elabora un esquema actancial en donde el “sujeto” es el campesino; el “objeto”, la liberación de la comunidad; el “destinador” o elemento que justifica la acción del sujeto, la injusticia y pobreza; el “destinario” o beneficiario de la acción, la comunidad indígena; y el “oponente”, el hacendado o capataz (p. 103). Esta lectura y los comentarios a otros textos de Zavala Cataño son un aporte valioso para nuestra propuesta, puesto que brinda otra mirada teórica. Esta se utilizará para el análisis del personaje andino, la construcción del mundo dramático y los programas narrativos del relato.

De esta manera concluimos el primer capítulo de la investigación. Aquí cimentamos la propuesta en principios hipotéticos y delimitamos el campo de interpretación. También recogemos los principales comentarios hechos al autor y la obra

³⁵ Para este fin establece un diálogo entre el *Teatro campesino* y *Teatro popular I*. En ambos textos analiza los rasgos artísticos e ideológicos. Véase Gallardo (2017, pp. 98 – 99).

de estudio. En ellos sobresale sus principios y las influencias que posee. Estas, en esencia, son dos y el acápite siguiente las desarrolla.

SEGUNDA LLAMADA

MARCOS Y VOCES EN EL ESPECTÁCULO

Para interpretar una obra o espectáculo no bastan los objetivos y comentarios. Se necesita contextos, fuentes y semejanzas que sitúen la investigación en una escena mayor y recuperen autores que son influencia para el escritor. En este sentido, proponemos el teatro de los años sesenta como marco para la escena latinoamericana y del país. Además, recuperamos voces disímiles que facilitan la composición heterogénea del *Teatro campesino*.

De esta forma, una luz tenue aparece en el escenario. El telón aún está cerrado y algunos pasos se escuchan entre las tablas.

2.1 La escena teatral en los sesenta.

La creación escénica y dramática de Zavala Cataño aparece en una década con muchos estilos e ideologías. Rodríguez y Suárez (2017 a) sostienen que esta situación, a nivel latinoamericano, ha sido un proceso de autenticación gradual y que tiene la finalidad de crear conciencias para sectores más amplios de la población. Además, no solo expresan el enfrentamiento del hombre a sus realidades y el desarrollo de sus capacidades; sino el

descubrimiento de sus auténticos valores esenciales. Estos, finalmente, constituyen su verdadera personalidad y son el resultado de múltiples aportes raciales, culturales y artísticos integrados a lo largo de los siglos.

A partir de allí y gracias a Eduardo Márceles (1984) sostenemos que siempre ha existido un teatro en América Latina³⁶. Este ha evolucionado desde su forma ritual o pre-dramática de la época precolombina hasta la amalgama de propuestas y diversidad de códigos que hay en la actualidad; significando así que el teatro ha sufrido y está sufriendo una serie de cambios. De ellos podemos resaltar: superar las influencias europeas y norteamericanas, adaptarse a principios ideológicos de posguerras o denunciar los problemas cotidianos y sociales del continente³⁷. Sobre este punto, Rodríguez y Suárez sostienen:

está surgiendo una nueva dramaturgia, una dramaturgia auténticamente popular, que hace evidente el derecho inalienable del pueblo al disfrute de la cultura “no solo como impresión, sino como expresión” [...] un teatro nacido del pueblo³⁸, que hará más evidente aún la necesidad de erradicar definitivamente las influencias culturales neo-colonialistas impuestas por pequeñas minorías o por la penetración extranjera. (1971 c, p. 14)

Como se observa, un tema recurrente del teatro en este periodo (sesenta) es la realidad política y social. Este criterio genera, en torno a la ciudadanía, juicios de valor, denuncias y búsqueda de soluciones³⁹. Utiliza, también, algunas ideologías análogas a revoluciones o guerras mundiales. George Woodyard (2010) y Sara Joffré (2001)

³⁶ El director e investigador teatral Miguel Rubio sostiene el mismo principio para el teatro peruano. Véase el libro *Raíces y semillas: maestros y caminos del teatro en América Latina*.

³⁷ Sobre este punto, Márceles añade: “sí existe un verdadero teatro latinoamericano en la medida que éste asimile y exprese estas transformaciones históricas que sufre el continente” (1984, p. 58).

³⁸ Los autores precisan sobre esta población: “los campesinos asfixiados en enormes latifundios, los habitantes hacinados en poblaciones marginales, los vecinos apretados en los barrios humildes” (Rodríguez y Suárez, 1971 c, pp. 15)

³⁹ Estas nociones son parte de las características para el movimiento de teatro latinoamericano. Se agrupan en cuatro principios: “Teatro nacional”; “participación de la juventud”; “independencia” y “penetración en los grandes sectores del público”. Véase Rodríguez y Suárez (1971 a, pp. 18-19).

reconocen aquí la influencia de la Revolución Cubana⁴⁰ (1959) y su campaña de transmitir la ideología por medio del arte. Sin embargo, su incidencia innovadora no recae tan solo en el contenido, sino también en la expresión. De esta manera, escribe Dimeo (2007), se adquiere un teatro que articula rupturas conceptuales, ideológicas y pragmáticas del hecho escénico; así como una predisposición al diálogo con el público a través de una escena performativa y de acción.

Por otra parte, Solórzano reconoce en la culminación de la segunda guerra mundial un punto crucial para el teatro latinoamericano. Ante ello, propone una modalidad⁴¹ o estilo llamado “teatro de postguerra” y destaca los cambios políticos e ideológicos que posee. También resalta la preocupación hacia los problemas sociales y la revisión de los “valores culturales” imperantes en la época. Sobre este criterio, sostiene el investigador, que el teatro de la época lleva una “indagación al plano metafísico, mediante un proceso de dudas sistematizadas, de preguntas a las preguntas, de acusación lúcida y directa a cualquier norma de vida, que en una u otra forma limita la libertad humana” (Solórzano, 1964, p. 136). En otras palabras, pone en duda lo desarrollado y rompe con el racionalismo aristotélico, facilitando mayores aventuras en el género dramático; sobre todo, al decir algo que va más allá de los hechos y de las personas.

Reconocemos en la mayoría de propuestas una inclinación hacia el teatro de corte político-social y se precisa algunos eventos históricos como marcos referenciales. Por

⁴⁰ Woodyar escribe: “un momento clave es la Revolución Cubana de 1959. Su influencia sobre el teatro, no solo de Cuba sino en toda América Latina, fue enorme. Cuando el gobierno reconoció la posibilidad de utilizar el teatro como vehículo para su ideología partidaria, los presupuestos teatrales en Cuba subieron a niveles apenas inimaginables” (2010, p. 98).

⁴¹ Solórzano clasifica al teatro latinoamericano en capítulos, los cuales subdivide en cinco modalidades. Ellas son: “El teatro de costumbres”, “la primera década del siglo XX”, “el teatro de tendencias universales”, “teatro de exposición y crítica de los problemas nacionales” y “el teatro de la posguerra” (Solórzano, 1964, pp. 1). Resaltamos que el nombre de la época o modalidad se debe a las características y coincidencia en las fechas.

esta razón, se proponen para la época nombres como teatro “de posguerra”, de “crítica social” o de “contenido político”. Sin embargo, consideramos idónea la denominación de Beatriz Rizk (1987): “Nuevo teatro latinoamericano”. Este se define como el movimiento teatral que surge al finalizar la década de los cincuenta y conserva nociones de la Revolución Cubana y la creación colectiva. Asimismo, su propuesta considera los parámetros estéticos, la incursión de otro público y el abandono de patrones burgueses.

El siguiente fragmento resalta estos criterios:

el énfasis en el Nuevo Teatro está primordialmente en lograr una relación polémica con un nuevo público. En este caso el pueblo, el proletariado y muy especialmente el campesinado que al emigrar en masa a las ciudades se va constituyendo en proletario al igual que la clase media pauperizada; segmentos todos de la población que constituye la abrumadora mayoría de las naciones latinoamericanas. Esta relación polémica [...] se efectúa precisamente al hallarse convertida en expresión artística una nueva realidad concretizada. Nueva porque es una realidad, la de la mayoría, que hasta ahora no había sido motivo de entusiasmos creadores. En otras palabras, esta relación está basada en el entendimiento mutuo de que lo que está sucediendo en escena les importa a todos, les concierne a todos, tiene que ver con los problemas de la sociedad a la que pertenecen tanto el público como los actores y a la manera como ambos perciben esta realidad que es susceptible a ser representada, y lo más importante de todo, que es también susceptible de ser transformada. (Rizk, 1987, p. 14)

En la cita se propone una clasificación del teatro acorde al público y la población representada. Este criterio reconoce una amplitud de creaciones teatrales y, por ende, propuestas con distintos actores y temas como se plantea en el “Teatro rural hispanoamericano”. Este movimiento artístico toma importancia en la investigación por las semejanzas con la obra de Zavala Cataño: tanto en expresión como en contenido.

Para Neglia (1971), el interés de este teatro se encuentra en la vida del hombre de campo, en sus faenas agrícolas o ganaderas, modo de hablar y pensar, apego por la tierra y, sobre todo, en la protesta contra las injusticias que se realizan en su territorio. Además, sostiene el investigador, esta forma teatral de ambiente campesino⁴² es un medio de

⁴² En América han existido distintos movimientos teatrales con este nombre. El más conocido, fuera del Perú, es el teatro campesino o chicano de Luis Váldez. En 1965 aparece en el valle de San Joaquín (California) y se organiza como un grupo de trabajadores agrícolas que improvisan breves obras para hacer

transmisión del patrimonio folklórico en su misma versatilidad; debido a que engloba la música, la danza, el canto y otras expresiones populares (Neglia, 1971). Con respecto a sus conflictos, el protagonista (perteneciente al campo en la mayoría de veces) se encuentra en una situación de agravio y busca justicia por su propia cuenta. Asimismo, enfrenta problemas ambientales como sequías, inundaciones y epidemias. Es en estas circunstancias que sus esfuerzos para evitar los desastres pueden resultar inútiles; sin embargo, muestra tenacidad en su lucha⁴³. A propósito, escribe Neglia:

el teatro rural hispanoamericano capta esta tragedia, dramatizando la lucha del hombre de campo por prevenir o contener los efectos calamitosos de estos fenómenos (naturales) o de las epidemias. Claro está que la lucha es más dramática cuando se trata de pobres campesino cuyos medios económicos no les permiten sostener a sus familias durante el periodo de escasa producción. Sin embargo, estas desgracias no vienen siempre solas. Otras más graves y que apenan más al hombre de campo son las causadas por los embustes y la prepotencia de los hacendados que se aprovechan de la situación desesperada de la pobre gente del campo. (1971, p. 52)

La esencia del fragmento y el teatro rural se acercan a la obra de Víctor Zavala, puesto que los conflictos ocasionados por factores ambientales o el poder del hacendado son los mismos que plantea el dramaturgo peruano. En el *Teatro campesino*, el segundo conflicto se representa con el atropello a los hijos o esposa del campesino y la explotación económica de este. Por esta razón, Neglia sostiene que Zavala es más realista que algunos novelistas peruanos; particularmente, por las expresiones folclóricas que representa. El crítico escribe: “El folklore no se pierde; lo demuestra la necesidad de incorporar un

propaganda o divertir a los labradores. Con los años, este colectivo forma un sindicato para explorar áreas de lucha social, problemas en el ámbito agrícola o, incluso, contra la guerra del Vietnam. Con respecto a la ideología, Váldez concibe al teatro como una herramienta propagandística para efectuar cambios sociales; pero, a diferencia de Zavala Cataño, reposa su interés en el espectáculo teatral y en los actores – obreros. Véase el estudio completo en “El teatro campesino de Luis Váldez” escrito por Juan Bruce-Novoa.

⁴³ Agrega el autor: “las sequías, las inundaciones y las epidemias hacen azarosa su vida: sus esfuerzos por evitar los desastres pueden resultar inútiles. Sin embargo, él muestra una tenacidad descomunal en la lucha contra estas adversidades. Su fe se quebranta sólo cuando percibe la hostilidad de sus semejantes y se siente acosado por todos los lados” (Neglia, 1971, p. 51).

vocabulario de términos campesinos al final de libro⁴⁴. Con todo, este folklore aparece más estilizado que como normalmente lo han presentado los autores realistas” (Neglia, 1971, p. 54).

Finalmente, destaca el apego de la tierra como un tema recurrente para el teatro rural. Precisa sobre este criterio el investigador: “sea la tierra el tema principal del drama, sea que sirva como fondo, consciente o inconscientemente, los autores se identifican con ella y su cariño se desprende de los pormenores con que pintan las escenas rurales” (Neglia, 1971, p. 55). Con esto, se reconoce un periodo teatral indigenista, aunque no se utilice el nombre; además, se perciben periodos consecuentes al contexto histórico.

En el segundo periodo del teatro rural (posterior a la posguerra) se considera las variaciones ideológicas y se posee interés en las creencias ancestrales con el intento de lograr una visión total del alma del pueblo. Además, escribe Neglia (1971), se resaltan las injusticias contra el hombre del campo y se sugiere la insurrección campesina como último recurso. En el aspecto de la técnica, como se vio anteriormente, se depura los excesos del realismo y se presentan los fenómenos mágicos y las supersticiones en la conciencia popular a través de elementos técnicos. Ejemplo de ello es la obra *Teatro campesino*, debido a que las ideas propias del pensamiento andino se recrean a través de símbolos y cambios cromáticos en las acotaciones. Esto se explicará mejor en los últimos capítulos de la investigación.⁴⁵

De esta manera, la escena de América Latina descubre sitios y coincidencias con el teatro de Zavala Cataño. Sus cambios ideológicos, variaciones de estilo e influencia dan cuenta de varios momentos y nombres. En vista de ello, proponemos como marco de la investigación el “Nuevo teatro latinoamericano” de Rizk aunado al “teatro rural” de

⁴⁴ Con esto alude al vocabulario presente en las dos ediciones (1969, 1983). Véase el acápite 1.2 “Unidad de análisis”.

⁴⁵ Véase el acápite 2.2.2 “Plano de la esencia andina en las obras de Zavala”.

Neglia. Sin embargo, salta en nosotros las preguntas: ¿qué ocurría en el país?, ¿en qué condiciones estaba el teatro peruano en la década del sesenta?, y en especial ¿existe un teatro peruano?⁴⁶

A propósito de ello y como presunción histórica, consideramos que el teatro peruano siempre ha existido; sin embargo, diferentes criterios e intereses han desestimado estas experiencias en comparación a la forma occidental. El valor otorgado al texto dramático como fuente principal de la creación escénica es uno de ellos. Otro se relaciona con las ideas de cuándo, cómo y en qué condiciones es posible un hecho teatral. Y, finalmente, se encuentra la opinión de instituciones, investigadores y artistas. Ellos califican, según sus normas, si un acontecimiento es o no teatro.

Complementan esta conjetura las dos formas de teatralidad andina propuestas por Miguel Rubio (2009). La primera corresponde, según el investigador peruano, a la manera occidental y literaria que aparece hace quinientos años. La segunda, por otro lado, constituye el modo ancestral y se relaciona con el acontecimiento teatral⁴⁷ de las fiestas originarias. En ellas predominan, hasta ahora, dinámicas del juego, danzas, asignación de roles y códigos de representación⁴⁸. Por otra parte, Carmen Márquez (2016) sostiene que, si bien el teatro peruano no alcanza a otras escenas de América Latina y su tradición no

⁴⁶Mediavilla (2016) escribe que muchos jóvenes y escritores aficionados, especialmente Sara Joffré, empezaron a preguntarse si ¿existe un teatro peruano?, e iniciaron una búsqueda de respuesta que, en algunos casos, les ocuparía toda la vida (p. 57).

⁴⁷ Para la filosofía del teatro de Jorge Dubatti (2012), el teatro es un acontecimiento complejo dentro del que se producen necesariamente tres sub acontecimientos relacionados: convivio, *poiesis* corporal *in vivo* y expectación. Estos se encuentran imbricados y son inseparables en la teatralidad (p. 20). El primero es la reunión de cuerpo presente sin intermediación tecnológica de artistas, técnicos y espectadores. El segundo, son las acciones físicas y físico verbales con luces, sonido, etc., de una forma estética. El tercero constituye la conciencia que existe otro ente poético en el espacio.

⁴⁸ Sobre ello precisa el investigador peruano: “En el danzante enmascarado podemos encontrar, no sólo expresiones contemporáneas de teatralidades incorporadas a la fiesta y mezcladas con el rito y la representación, sino que también, a través de estas formas actuales, podemos encontrar signos ancestrales de juego, representación y teatralidad. La máscara, que es un elemento asociado de manera indiscutible al teatro y sus orígenes, tiene en el Perú una iconografía oriunda que se remonta a más de 10.000 años atrás” (Rubio, 2009, p. 248).

es igual que otras naciones, los dramaturgos siempre han acompañado la problemática y evolución del país. En este sentido, el pensar un teatro peruano paralelo al devenir histórico es plausible, puesto que su origen es ancestral y se transforma con la sociedad. Sin embargo, su reconocimiento no se ha generalizado. Por ello y en distintos periodos, se descalifica la autenticidad de las producciones anteriores.

A partir de la segunda mitad del siglo XX, esta situación cambia y las miradas hacia el teatro y la ritualidad dan pie a un “nuevo teatro peruano”. Salazar del Alcázar (1990) y Vargas Salgado (2011) proponen esta noción y, al igual que Beatriz Risk, resaltan una creación escénica y dramaturgica con nuevos estilos e ideologías. Ello significa una variación sobre un estilo precedente, al cual Mario Delgado llama “teatro fotocopia”⁴⁹. Esta noción es repetida por diferentes investigadores. Luis Peirano (2006), por ejemplo, sustenta que previo a este periodo, el hacer teatro era una actividad alejada del mundo académico, vinculado a la bohemia y vida peligrosa; además, las obras eran de estilo burgués, con personajes muy marcados y europeizados. Por otra parte, Mediavilla (2016) plantea que, durante las primeras décadas de 1900, las representaciones teatrales eran puramente universales, debido a la repetición de estilos foráneos.

Estas afirmaciones, como se mencionó, acarrear un sentido de exclusión o inaccesibilidad; sin embargo, las reformas del sesenta en adelante cambiaron esta situación. Sobre ello, Mediavilla (2016) reconoce que las bases teatrales del continente y el Perú se mueven debido a las guerras mundiales, el levantamiento armado en cuba y la propagación de ideales políticos. Por esta razón, se gesta un teatro alejado de las salas reconocidas e institucionales y aparecen espacios populares con diferentes discursos

⁴⁹ En una entrevista de Paz Mediavilla, Mario delgado sostiene: “A finales de los sesenta se produce la llegada de actores y productores argentinos y hasta los setenta, en que aparecen Cuatrotablas (sic) y los otros grupos, el teatro era ‘teatro fotocopia’, es decir, a la manera de EEUU y de Europa. Se representaba teatro universal y para élites” (Mediavilla, 2016, p. 53).

dramáticos como en algunas zonas periféricas de las ciudades (Villa el Salvador, Comas, etc.). También, como escribe Vargas Salgado (2011) se muestran experiencias discursivas híbridas, debido a la interrelación de las propuestas escénicas de vanguardia con el repertorio cultural indígena.

A ello se incorpora el compromiso social de los autores y grupos teatrales. Piga (1992), al respecto, reconoce una dramaturgia novedosa para este periodo. Esta, según el investigador, explora respuestas a los cambios y refleja la transformación social. Además, muestra en el escenario al hombre peruano inmerso en un compromiso social y en la búsqueda de su identidad (p. 137). La obra dramática de Zavala Cataño responde a estas características, debido a que representa una identidad a partir de la cosmovisión andina y pretende un cambio social acorde al pensamiento marxista de la época. Todo esto con un propósito de identidad y unidad como lo propone Salazar del Alcázar para una década posterior. Él anota:

El nuevo teatro peruano intenta esta restitución simbólica frente al desencuentro de una sociedad poco cohesionada y en constante eclosión, donde las diversas formas de la violencia rebasan y cooptan cualquier institucionalidad y símbolos de identificación. El nuevo teatro apela inevitablemente a la historia para ensayar la utopía de la identidad, de la unidad en la diversidad. (Salazar, 1990, p. 18)

Por lo mencionado, el teatro (en su forma dramática y escénica) a partir de los sesenta presenta distintos cambios como efectos de las transformaciones sociales y políticas. Este periodo, para Márquez (2016), es un ambiente propicio para que se produzca una gran eclosión y aparezcan autores con evidente crítica social e inconformismo, debido a las diferentes tendencias recogidas del exterior. Sobre este punto escribe:

La década del sesenta y la del setenta se caracterizaron, en definitiva, por la adopción de nuevas formas teatrales, en un intento de modernizar la escena fuertemente influenciados por las producciones europeas y norteamericanas, sobre todo *Living Theatre*, *Open Theatre*, *Bread and Puppet*, Peter Brook, Grotowsky, Peter Weis y, sobre todo Brecht. (Márquez, 2016, p. 807)

En la cita reconocemos las influencias externas de la época y destacamos la de Brecht por ser oriente ideológico y político de muchos autores⁵⁰. A ello incorporamos la mirada hacia los rituales andinos y amazónicos en una suerte de composición heterogénea, como escribe Vargas Salgado basándose en Cornejo Polar. El primero apunta: “el mapa de la teatralidad peruana ha de ser necesariamente también un mapa de la heterogeneidad peruana, en tanto en cuanto, las expresiones teatrales están atravesadas por tal experiencia macrocultural y sociohistórica” (Vargas Salgado, 2011, p. 115). De esta forma, precisa el investigador, existe un conglomerado de discursos en el campo teatral que se pueden organizar en tres fuerzas centrípetas o zonas teatrales⁵¹.

En este marco, la segunda zona llamada “teatro independiente” sería un punto referencial para la investigación. Esta se encuentra conformada por el “teatro experimental o de grupo” y el de “autor peruano”. Se caracteriza por su mayor riesgo estético y sus métodos de composición se asocian con las formas teatrales originarias (Vargas Salgado, 2011). Víctor Zavala y su obra *Teatro campesino* serían una figura de este campo y, claro, de la década⁵². Especialmente por el compromiso a la revolución y

⁵⁰ Sara Joffré (2001) sostiene que se habla por primera vez del dramaturgo alemán en un artículo de Salazar Bondi, en donde se cuestiona por qué los teatros, sobre todos los experimentales, no incluían a su repertorio las obras de Brecht. Agrega Joffré que esta situación es posible porque sus postulados no son de élite teatral o económica. Asimismo, el libro *Palabra viva: hablan los dramaturgos* de Forgues refleja la influencia del escritor alemán en la dramaturgia peruana. Todos los entrevistados (César de María, Zavala Cataño, Rivera Saavedra, etc.) precisan tener un periodo de composición relacionado al teatro épico.

⁵¹ Vargas Salgado, teniendo en cuenta a Bordieu y la heterogeneidad de Cornejo Polar, precisa tres fuerzas en el teatro peruano. El primero es llamado Teatro hegemónico, el cual tiene un corte moderno burgués y concentra el mayor capital económico (2011, p. 117). El segundo, denominado Teatro independiente, aglutina el teatro experimental o de grupo y se caracteriza por tener bajo presupuesto, riesgo estético y se presentan en salas medianas y pequeñas (2011, p. 118). El tercero, Teatro comunitario, se relaciona con las zonas periféricas de Lima y toma en cuenta la situación histórico social de la expansión urbana y de las migraciones de los andes a la costa (2011, p. 119).

⁵² A propósito del dramaturgo, Vargas Salgado (2011) escribe que Víctor Zavala fue un dramaturgo muy importante del teatro peruano en los años sesenta. Luego se convierte en miembro del comité central del PCP SL (p. 127).

su proyecto ideológico como alternativa de una transformación, como lo precisa Valenzuela (2011).

Los alcances del teatro peruano para esta década reflejan, como en la escena de América Latina, una suerte de cambios y experiencias heterogéneas. Las propuestas innovadoras, el compromiso de los autores, las influencias disímiles, la búsqueda de identidad, la unidad social y las expresiones culturales indígenas andinas y amazónicas son sus características primordiales. A ello, podemos incorporar el espectador. Gemma Zavala (2015) sostiene que durante los años sesenta se genera una preocupación por alcanzar un nuevo público, el cual vive en los barrios periféricos, las organizaciones populares y el interior del país. Sobre esta base, menciona los grupos y escritores con mayor notoriedad de la época, los cuales enumeramos para consolidar el marco referencial que la investigación requiere:

Durante los años 60 [...] aparecieron grupos y compañías que realizaron destacada labor a cargo de Lucía Irurita, Carlos Gassols y Herta Cárdenas, Felipe Sanguinetti, Alfredo Bouroncle y Rosa Wunder, presentándose en el Teatrín de Radio Mundial y en el Teatro “La cabaña”. En aquel momento surgió el Teatro Nacional Popular y ocurrió la llegada del dramaturgo brasileño Augusto Boal, contratado por el gobierno militar de entonces para sus Programas de Alfabetización. En el interior del país, específicamente en Ayacucho, el dramaturgo Víctor Zavala Cataño, señalando que el teatro era la isla a la que la imagen del trabajador agrario no había podido arribar, creo el “Teatro campesino”. Dramaturgos como Gregorio Díaz, Julio Ortega y Juan Rivera Saavedra manifestaron también sus preocupaciones tanto por las guerrillas del 65 como por los movimientos sociales. (Zavala, 2015, párr. 13)

En la cita reconocemos, según Gemma Zavala (2015), los mayores representantes del teatro peruano en los años sesenta. La mayoría de ellos comparten las características señaladas y evidencian que la obra *Teatro campesino* supo ser una mirada distinta en una escena tan variada. Es obvio que no podemos enumerar en una cita a los dramaturgos y grupos teatrales de una época; sobre todo, porque existen obras que no son consideradas dentro del canon. Sin embargo, la información de la investigadora delimita con precisión las tendencias de aquella década.

Con todo lo mencionado, el teatro de los años sesenta como marco para la investigación se sintetiza en un criterio: “transformaciones heterogéneas”. Tanto el “nuevo teatro latinoamericano” de Beatriz Rizk como en el “nuevo teatro peruano” de Salazar del Alcázar y Vargas Salgado comparten estos principios. En ellos, las experiencias sociales, históricas y las influencias de vanguardia aparecen en una situación de continuismo y apogeo de los estilos europeos (Mediavilla, 2016; Peirano: 2006). Con ello, no negamos la existencia de un teatro peruano anterior a esta época. Al contrario, en nuestra posición los acontecimientos teatrales han existido de forma ancestral y se reflejan en las tradiciones andinas y amazónicas presentes en la actualidad (Márceles, 1984; Rubio, 2009). Sin embargo, en la segunda mitad del siglo XX se abandonan los escenarios tradicionales y las experiencias teatrales hegemónicas para ofrecer propuestas con miradas internas e ideologías de izquierda. En este contexto, Víctor Zavala Cataño propone el *Teatro campesino* y establece una reunión o diálogo entre las manifestaciones culturales. Ellas actúan como una “tempestad que ha de barrer la noche del viejo orden, y que hará surgir la aurora del nuevo orden que, incontenible, viene por el camino que José Carlos Mariátegui señalara para nuestro pueblo” (Zavala, 1976, pp. 12-13).

1.2 Voces que dejan rastro

El teatro en la década del sesenta recibe diferentes discursos e ideologías que renuevan sus bases y principios de composición. La escena peruana no es ajena a este suceso y menos la propuesta dramática de Zavala Cataño; debido a que, en sus obras como se explica más adelante, existe una amalgama de características. El problema de la tierra y la cosmovisión andina, por ejemplo, son sus rasgos principales. La representación de sus personajes y el valor que tiene la naturaleza la particulariza. Finalmente, su expresión

brechtiana y el indigenismo⁵³ arguediano la convierten en un texto heterogéneo. A ellos orientamos este sucinto tratado, con el afán de observar en el *Teatro campesino* las voces detrás del escenario.

“Quien sepa lo que es discriminación, tiene en Brecht un amigo con quien puede expresarse” sostiene Sara Joffré (2001, p. 67) en su investigación sobre la presencia del escritor alemán en la dramaturgia peruana y, por extensión, en la de América Latina⁵⁴. Él, como señalan Cáceres, 1970; Forgues, 2011; Gallardo, 2017; Hernández, 1989; Mediavilla, 2016; y Rivera, 2007, representa un pilar en la dramaturgia de Zavala Cataño. En ese sentido, descubrir las características del sistema brechtiano en el *Teatro campesino* requiere dos razones fundamentales: ideología y estética. Fernando de Toro (1980), al respecto, sostiene que la primera pide a los autores un compromiso entre su arte y la sociedad en la que viven. La segunda, añade el investigador, guarda relación con los principios que expresan las contradicciones sociales de una forma artística y va más allá de una obra propagandística. El análisis y aproximación que hoy realizamos sobre el teatro épico⁵⁵ considera estos criterios.

En “El pequeño organón para teatro escrito”, Brecht presenta los postulados básicos de su propuesta. Acerca, para ello, la ideología marxista y sus aplicaciones al terreno literario, sobre todo al dramático⁵⁶. Por esta razón, en el principio 23, sostiene que

⁵³ En un capítulo posterior y con base en “El indigenismo narrativo peruano” de Tomás Escajadillo precisamos que el *Teatro campesino* pertenece al neo- indigenismo. Véase el acápite 1.3 “Tercera escena: entre bambalinas aparece el protagonista”.

⁵⁴ Mediavilla sostiene que Brecht tuvo un papel relevante en el proceso ideológico de Hispanoamérica en las décadas del sesenta y setenta. “En el ambiente teatral se visibiliza su influencia en Santiago García, director de La Candelaria y Enrique Buenaventura en Colombia; el grupo Teatro de arena, el escritor Chico Barque y Augusto Boal en Brasil; el grupo El galpón en Uruguay; los escritores Osvaldo Dragún y Griselda Gambaro en Argentina; Octavio Paz en Méjico” (Mediavilla, 2016, p. 27).

⁵⁵ Tomamos esta expresión en el sentido brechtiano y lo definimos como “una práctica y un estilo de representación que supera a la dramaturgia clásica, ‘aristotélica’, fundada en la tensión dramática, el conflicto y la progresión regular de la acción” (Pavis, 1988 b, p. 484).

⁵⁶ Sobre el texto, Carlos López escribe: “El pequeño organón para teatro, contiene los postulados básicos del teatro [...] en él se recogen experiencias acumuladas en esos treinta años, cuando su producción

su deseo es que el teatro llegue a los suburbios en un periodo y se ponga al servicio de los grupos sociales desfavorecidos. Así “estas masas verán en el teatro reflejados sus grandes problemas y podrán divertirse útilmente [debido a que] el teatro tiene que comprometerse con la realidad con el fin de extraer representaciones realmente eficaces de ella” (Brecht, 1948, párr. 23). Para esto, agrega el dramaturgo alemán, es necesario y fundamental tomar una posición fuera del aspecto teatral, debido a que la transformación de la sociedad es un acto de liberación y es la alegría surgida de esa libertad lo que debe realizar esta forma escénica.

Lo mencionado implica que la actitud crítica hacia la sociedad no permanezca en el plano del dramaturgo o artista escénico, sino también en el espectador. Él, según Cáceres (1970), es quien conduce a las masas hacia una acción y conversión moral. Por esta razón, las obras de corte brechtiana recogen un problema social y lo representan en lugares populares y asequibles a todo público. O en su defecto, se lleva las propuestas a zonas retiradas de las ciudades como practicaba Zavala Cataño y su grupo teatral⁵⁷. Ellos visitaban algunos distritos de Lima (Rímac, Comas, etc.) o diferentes regiones del país (Junin, Ayacucho, Cerro de Pasco, Huánuco, Huaraz, etc.). Sobre ello, escribe el dramaturgo:

El tratamiento épico, o semi épico, de los personajes y del drama campesino en el escenario, así como la introducción de la música, la danza, las máscaras y la sobre actuación mímica en el lenguaje y la acción teatrales pueden ser contados como logros de Teatro campesino para el teatro peruano. Las siete piezas del libro fueron estrenadas y difundidas por su elenco en medios fundamentalmente populares: sindicatos obreros,

dramática ya era extensa. Se trata de un acercamiento a la ideología marxista y sus aplicaciones en el terreno literario, más concretamente en el dramático” (2011, p. 19).

⁵⁷ El grupo artístico que forma Víctor Zavala y algunos compañeros suyos también adquiere ese nombre. Escribe el dramaturgo: “La misma necesidad de expresión escénica de las obras obligó al surgimiento de TEATRO CAMPESINO como grupo, en 1970. Esta institución cumplió, hasta 1976, un papel muy importante en el desarrollo del teatro popular” (Zavala, 1983, p. 9). La historia del grupo se presenta bajo el título “Apuntes biográficos del grupo Teatro Campesino” publicado en 1971 por el diario El correo de Huancayo. Véase la información en el siguiente link: <http://teatrocampesino.blogspot.com/>
A partir del siguiente capítulo, la expresión “teatro campesino” solo se refiere a la obra dramática publicada en 1969 y 1983.

instituciones regionales, asociaciones barriales, culturales o educativas y comunidades laborales y campesinas. (Zavala, 1983, p. 9).

Notamos en la descripción de Zavala Cataño un deseo por transmitir a diversos espectadores una forma de actuar o ver su realidad, con el fin de generar una reacción social. Con respecto a ello, Brecht (1984) no considera al hombre como un ser aislado, sino como un ente que pertenece a un pueblo y que se organiza para luchar por los derechos de los hombres. Escribe sobre este punto:

Están ahí los pueblos que han luchado y luchan entre sí y que deben unirse para ir otra vez al combate; están así los pueblos que todavía no tienen derechos humanos; está ahí la conciencia de la dificultad de la lucha, y ¡está ahí la certidumbre de la victoria! (Brecht, 1984, p. 294)

Resulta evidente, como plantea Cáceres (1970), que se busca una sublevación marxista como una guerra justa, la cual se base en contradicciones de clase y haga frente a la historia que se está desarrollando. Ello requiere, en palabras de Gisselbrecht (1973), del compromiso del elemento proletario; puesto que “al contrario que la burguesía, la clase obrera no aparece como tipo, sino como masa, y seguirá siendo masa, pues en eso precisamente radica su fuerza” (p. 28). En el ámbito teatral, añade el investigador, esta lucha de clases no es solo un asunto de hombres, sino de la facultad de asombro que persuade sobre la realidad y destaca sus falencias. Todo, con el propósito de revelar en el espectador la razón fundamental de esas anomalías chocantes (Gisselbrecht, 1973). En este marco, el fragmento del poema “Loa de la dialéctica” es un claro ejemplo:

Quien aún esté vivo no diga “jamás”.
 Lo firme no es firme.
 Todo no seguirá igual.
 Cuando hayan hablado los que dominan,
 hablarán los dominados.
 ¿Quién puede atreverse a decir “jamás”?
 ¿De quién depende que siga la opresión? De nosotros.
 ¿De quién que se acabe? De nosotros también.
 ¡Que se levante aquel que está abatido!
 ¡Aquel que está perdido, que combata!
 ¿Quién podrá contener al que conoce su condición?
 Pues los vencidos de hoy son los vencedores de mañana

y el jamás se convierte en hoy mismo. (Brecht, 1980, p. 63)

Las razones ideológicas que aludimos se sintetizan en el poema. La reflexión sobre la condición de las masas populares y sus acciones para transformar su historia es lo primordial. Zavala Cataño recupera estas formas y las proyecta en el hombre andino peruano de su obra dramática. Este personaje, como se anticipó, se encuentra en un estado de explotación enmarcado en el problema histórico de la tierra. Por esta razón, adquiere principios de José Carlos Mariátegui⁵⁸ y formula un teatro comprometido con una u otra clase social; sobre todo, porque “ya es hora de que el multitudinario hombre de la tierra haga su ingreso, herramienta en mano, al escenario nacional” (Zavala, 1983, p. 12).

Para este fin, se apropia de algunos principios del “distanciamiento” o “efecto V”⁵⁹. Esta técnica, según Brecht (1948), permite reconocer a un objeto, pero lo muestra como algo lejano y distante. Además, impide la identificación con el fin de que el público se extrañe y haya una distancia de lo familiar (párr. 42). En cualquier caso, sostiene Victoria Gaspar (2003), es un recurso aplicado a varios elementos de la obra y en muchos casos simultáneamente. Entre ellos mencionamos: la iluminación, la música, el diseño de escenario, el vestuario o a la forma de recitar de los actores. Además, su función primordial consiste en alejar al público de la representación teatral y que no se identifique para nada con los personajes ni con la obra. Esto, con el propósito que solo observe un espectáculo y despierte una crítica sobre las condiciones en las que se encuentra su sociedad⁶⁰ (p. 32).

⁵⁸ Manuel Valenzuela (2011, 2013) cita algunos fragmentos de la entrevista hecha a Zavala Cataño en donde declara que su formación política se da con Mariátegui, sobre todo, para la realidad del país. De igual modo, Roland Forgues (2011) observa varias semejanzas entre el dramaturgo y el Amauta.

⁵⁹ Este nombre es una síntesis del vocablo alemán *Verfremdungseffekt* y designa la famosa teoría de Bertolt Brecht (Schoo, 1997). La primera vez que aparece el término en la obra del dramaturgo es en 1936, concretamente en sus anotaciones a la obra *die Rundköpfe und die Spitzköpfe* (Gaspar, 2003, p. 29)

⁶⁰ Sobre ello escribe Bertolt Brecht: “Esta técnica permite al teatro adaptar el método de la nueva ciencia social, el materialismo dialéctico, a sus representaciones. Para entender la sociedad en su movimiento, este método trata las condiciones sociales como procesos y los sigue en su contradictoriedad (sic). Para

En este marco, proponemos un cuadro comparativo elaborado por Brecht en su obra *Grandeza y decadencia de la ciudad de Mahagony*⁶¹ (1928). De él sustraemos algunos rasgos de su teatro épico y establecemos una comparación con la obra *Teatro campesino*.

Forma dramática	Forma épica
El escenario encarna un suceso	El escenario lo cuenta
Implica al espectador en una acción	Le convierte en observador pero
consume su actividad	despierta su actividad
le posibilita sentimientos	le obliga a tomar decisiones
le procura vivencias	le procura conocimientos
El espectador es implicado en una acción	El espectador es confrontado con ella
Se trabaja con la sugestión	Se trabaja con argumentos
Los sentimientos se conservan	se exacerban hasta producir conocimiento
El hombre se presenta como algo conocido	El hombre es objeto de análisis
El hombre inmutable	El hombre mutable e inductor de mutaciones
Los acontecimientos se suceden linealmente	En curvas
<i>Natura non facit saltus</i>	<i>Facit saltus</i>
El mundo como es	El mundo como se va transformando
Lo que el hombre debe hacer	Lo que puede hacer
Sus instintos	Sus motivos

Nota: El presente gráfico se obtiene del libro *Escritos sobre teatro*. Véase Brecht (2004, p. 46)

En el cuadro comparativo observamos las diferencias que establece Brecht entre el llamado “teatro aristotélico” y su propuesta teórica (forma épica). En la obra *Teatro*

este método todo existe solamente en cuanto se transforma, es decir, en contradicción consigo mismo” (1948, pár. 45).

⁶¹ El presente gráfico se sustrae del libro *Escritos sobre teatro* de Brecht (2004, p. 46)

campesino reconocemos la intención de persuadir al espectador. Él debe, según la propuesta zavalina, tomar una decisión sobre el problema de la tierra en nuestro país. Por ello, algunos textos poseen final abierto y, en otros, los personajes no concluyen su acción. Verbigracia es “La gallina”, puesto que la acotación final solo precisa: “*campesino toma la piedra, va acercándose a la puerta donde se encuentra el cabo*”⁶² (Zavala, 1983, p. 41).

Por otro lado, de las características mencionadas en el gráfico y usadas en los textos de Zavala, la mutabilidad de los personajes y escenarios (espacio dramático⁶³) es la que más resalta. Por ejemplo, en “El turno”, algunos personajes cambian su caracterización en escena; por ello, de ser hombres y mujeres del campo pasan a representar un “Juez” y “secretaria” de la capital⁶⁴. Asimismo, el espacio de representación en las obras se transforma según la acción. Puede ser una comunidad y al mismo tiempo la ciudad de Ayacucho como en “El cargador”. También una sementera y a la vez una oficina en la ciudad de Lima (“El turno”) o, por último, una casa en el campo, un camino cerca al río y una hacienda amplia como muestra “La yunta”.

Otro criterio que toma Zavala Cataño es la gestualidad y movimientos coreográficos de los personajes. Para Brecht, la coreografía no debe anular la naturalidad sino acrecentarla. Al respecto escribe: “la misma elegancia de un movimiento o el encanto de una figura de danza sirven ya para distanciar y los hallazgos de la pantomima contribuye a realzar la fábula”⁶⁵ (Brecht, 1948, párr. 73). En el *Teatro campesino*, esta propiedad se observa en distintas coreografías. En “El cargador”, dos hombres dejan caer

⁶² Énfasis del autor.

⁶³ Patrice Pavis sostiene que el espacio dramático se construye cuando tenemos una imagen de la estructura dramática del universo de la obra. Esta imagen, a su vez, se construye a través de los personajes, sus formas, sus características y el desarrollo de sus acciones (1988 a, p. 179).

⁶⁴ Véase “El turno”: Zavala (1983, pp. 103- 105)

⁶⁵ Este término designa una “serie de hechos que constituye el elemento narrativo de la obra” (Pavis, 1988 a, p. 210). Brecht utiliza la fábula de esta manera; sin embargo, le añade los rasgos del teatro épico.

un saco pesado sobre la espalda del protagonista causándole un grave daño⁶⁶. En “El turno”, José y Juan (personajes andinos) luchan por el agua para sus chacras, provocando un herido de muerte⁶⁷. Finalmente, en “La yunta” se representa un joven campesino trabajando con sus animales, mientras su tío y esposa lo observan⁶⁸. A ella, el hablante dramático básico⁶⁹ la denomina “la danza de los toros”. Cabe resaltar que estas acciones de pantomima, tal como lo escribe Zavala Cataño, se orientan a un sello característico del escritor alemán: el “teatro narrativo”⁷⁰.

Por último, las intervenciones musicales son un elemento importante de la estética brechtiana. Estas, en el teatro épico, acompañan siempre a lo que se quiere mostrar, “por eso, no debieran pasar los actores a ellas ‘sin transición’, sino, por el contrario, diferenciarlas claramente del resto” (Brecht, 1948, párr. 71). En otras palabras, debe acompañarse de los otros medios teatrales como se concreta en las obras de Víctor Zavala. En “El cargador”, por ejemplo, se especifica que los personajes inician la canción cuando se presenta un cambio de luces, el cual se ejecuta en una escena cotidiana⁷¹ o en el instante de la reivindicación⁷². También se aprecia este efecto en “El arpista”; sobre todo en la recuperación de la tierra por parte de los campesinos⁷³. Allí, un coro de arpas y voces se eleva, en tanto que la escena se ilumina.

⁶⁶ Véase “El cargador”: Zavala (1983, pp. 79-81)

⁶⁷ Véase “El turno”: Zavala (1983, pp. 109- 110)

⁶⁸ Véase “La yunta”: Zavala (1983, pp. 159- 160)

⁶⁹ Para Juan Villegas (1971), el hablante dramático básico proporciona información y organiza la entrega del mundo.

⁷⁰ Roberto Schwarz escribe al respecto: “El sello característico de Brecht, por supuesto, el teatro narrativo [...] en él consideraría el papel desde una distancia, como si estuviese narrando desde afuera, en tercera persona. La escenificación antiilusionista (sic) pondría al desnudo los métodos de la teatralización: el público adquiriría conciencia de la cualidad construida de las figuras que aparecen en escena y, por extensión, de la realidad a la que imitan e interpretan” (2007, p. 80).

⁷¹ Véase Zavala (1983, p. 63).

⁷² Véase Zavala (1983, p. 92).

⁷³ Véase Zavala (1983, p. 147).

Resaltamos, en este sentido, que el papel de la música en el *Teatro campesino* no es exclusivo de la estética brechtiana. Al contrario, es un rasgo importante del indigenismo que posee y que más adelante se estudiará⁷⁴. Además, representa un motivo para afirmar que la propuesta del teatro zavalino, según el propio autor, no debe compararse a la de Brecht. Víctor Zavala, en un breve comentario, sostiene que no se puede ni se debe tomar a Brecht tal cual su teoría, técnica teatral y escénica para una posible interpretación, puesto que este teatro solo es un camino para difundir la realidad social a las grandes mayorías y su método debe ser adaptable a distintos contextos sociales y culturales⁷⁵ (Citador por Hernández, 1989). Por esta razón, requiere de otros autores y corrientes para darle mayor valor a la obra. Noción por la cual José María Arguedas y su obra cobran importancia.

Alberto Villagómez (2011) sostiene que la presencia de Arguedas en el teatro peruano se relaciona con las adaptaciones de su obra y con el océano de ideas y sensaciones que produce su vida. Esto se acompaña de las creaciones en base a los mitos y relatos del mundo andino que recopila en sus investigaciones etnográficas, como en *Dioses y hombres de Huarochirí*. De sus obras, señala el investigador, se sustrae el imaginario del hombre andino, los climas tensionales, las situaciones y los conflictos expresados en las ficciones literarias. Todos ellos iluminan, para Villagómez (2011), la imaginación y sensibilización de los integrantes del Movimiento de Teatro Independiente del Perú, quien propuso en diferentes encuentros teatrales obras como “La agonía del

⁷⁴ Véase el acápite 1.3.3 “Sobre la música”.

⁷⁵ Este comentario es parte de unas reflexiones escritas por Zavala Cataño bajo el título “Con motivo de cuarenta años de la publicación del libro *Teatro Campesino*”. En este documento añade: “El problema se resuelve no con aplicación al pie de la letra, sino como aplicación creadora de lo que sirve y encaja a/ y en la realidad social de las grandes mayorías del Perú y de Latinoamérica, tomando lo principal que hizo B. Brecht: aplicar la dialéctica científica al arte teatral” (Zavala, 2009, párr. 5).

Rasu Ñiti”, “El sueño del pongo”, *Todas las sangres y Los ríos profundos* (Villagómez, 2011, pp. 67- 69). Sobre la última⁷⁶, Zavala Cataño manifiesta:

Yo he leído todas las obras de Arguedas. A mí me influyó Arguedas en el sentido de cómo tratar al campesinado [...] *Los ríos profundos* me impresionó bastante y él pues escribía traduciendo su quechua al castellano también. Eso me hizo ver la influencia quechua en el castellano y también del castellano en el quechua. (anexo 2, 2016)

Como ejemplifica la experiencia de Víctor Zavala, la incidencia del narrador en los grupos teatrales de la época fue notable. Al respecto, Vargas Salgado (2013) expresa que la obra de Arguedas tiene dos asideros considerables para el teatro. El primero guarda relación con la riqueza de roles, caracteres y situaciones teatrales; los cuales constituyen una poderosa invitación para una acción escénica. El segundo, es la identificación cultural e ideológica de los artistas del teatro independiente o “nuevo teatro peruano” con el ideario de los colectivos populares. Por esta razón, Mediavilla (2016) anota que es imprescindible citar a José María Arguedas para entender el contexto del teatro contemporáneo a partir de los años setenta⁷⁷.

En la obra *Teatro campesino*, Rafael Hernández (1989) reconoce la presencia del narrador indigenista en diferentes aspectos. Él afirma que Zavala guarda un parentesco fundamental en su producción, puesto que toma de Arguedas la cosmovisión del mundo andino y la nueva concepción del campesino. El primer punto es parte de la hipótesis y se desarrolla con amplitud en el tercer acápite⁷⁸. El segundo corresponde a las circunstancias en las que se presenta al sujeto andino⁷⁹. Tanto el narrador como el

⁷⁶ También afirma Zavala que al leer *El zorro de arriba y el zorro de abajo* realizó una obra teatral. No especifica el nombre. Véase la entrevista en el anexo 2.

⁷⁷ Añade Mediavilla: “Los grupos de creación colectiva toman esta situación para la escena e intentan hacer propuestas de una nueva identidad nacional y una nueva estructuración social. Para ello se echa mano de pensadores como José María Arguedas o César Vallejo que, además de ser una fuente de textos, pasan a ser sus referentes ideológicos” (2016, p. 151).

⁷⁸ Véase el apartado 2.2 “Segunda escena: el hacedor ilumina el teatro”.

⁷⁹ Rafael Hernández (1989) escribe que Zavala Cataño recibe una influencia de la narrativa de Ciro Alegría y José María Arguedas; por ello guarda un parentesco fundamental con ambos y se refleja en su producción (p. 13)

dramaturgo tratan las luchas del campesinado en contra de una cultura dominante y una clase que mantiene un estado de explotación; además, comparten relatos, canciones y danzas que reflejan el pensamiento y la situación de los personajes (p. 14). Al respecto, Rowe (1987) sostiene que para Arguedas la música es un conocimiento alternativo al racionalismo occidental y refleja, según Núñez (2015), una capacidad integradora que tiene la música andina y que utilizó como modelo de aprendizaje. Así lo expresa en este fragmento:

El escritor encontró en la música andina la materialización de la resistencia cultural en medio de los cambios acelerados de los que fue testigo en el siglo XX, cambios que se esforzó por retratar en su novela *Todas las sangres* y posteriormente en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. (Núñez, 2015, p. 72)

La música del *Teatro campesino* es una forma de resistencia al igual que la de Arguedas, pero también es resultado de una composición heterogénea. Es decir, tiene el sentido brechtiano para promover el “distanciamiento” y, a su vez, recrea la identidad y cosmovisión del mundo andino. Verbigracia es el género musical “toril” de la obra “El arpista.

Ahora bien y, siguiendo a Rafael Hernández (1989), precisamos que en los dos autores la semejanza más resaltante es el lenguaje. Ambos poseen una forma particular de expresión, debido a que es un castellano poetizado, metafórico y fabulado con estructura sintáctica del quechua. Sobre este punto, Zavala declara en una entrevista⁸⁰:

Las obras de ‘Teatro campesino’, en cuanto a lenguaje, fueron confrontadas con campesinos en Ayacucho cuando las escribía. Yo le planteaba, por ejemplo, a un campesino cómo se decía literalmente en quechua una determinada frase. Luego que me la traducía, hacíamos el proceso inverso y la frase quedaba como una traducción literal del quechua. De allí comencé a estudiar los mecanismos sintácticos de su construcción para escribir en castellano la forma de habla del campesino. (Hernández, 1989, p. 17).

⁸⁰ En la entrevista que realizamos, el dramaturgo sostiene que la traducción la realizaban alumnos de la Universidad La Cantuta. Allí tuvo oportunidad de encontrarse con Arguedas, el cual elogiaba las obras teatrales que escribía hasta ese momento. Véase el anexo 2.

La esencia del comentario expresa el proceso de composición que utilizó Zavala Cataño. Sin embargo y, a pesar de la semejanza con el lenguaje arguediano, señalamos que el dramaturgo no es quechuahablante. Por tanto, no se alcanzaría esa pluralidad discursiva que propone Alberto Escobar (1984) al hablar de José María Arguedas. En el caso de Víctor Zavala solo tendríamos un traslado en la estructura del lenguaje, el cual posee una verdadera maestría, en palabras de Paz Mediavilla. Recordemos⁸¹ que la investigadora en su interpretación a la obra *Teatro campesino* escribe:

Este ‘invento lingüístico’ lo que logra es capturar la esencia de la lengua y, aunque resulta chocante la primera vez que te enfrentas a un texto de estas características, lo cierto es que es muy fácil adentrarse, sin perderse, por sus recovecos literarios y disfrutar de su musicalidad. Además de ser muy hermoso, transmite perfectamente el mensaje de una manera sencilla, no simplista, porque capta la carga emocional de cada una de las situaciones y de cada uno de los personajes. (Mediavilla, 2016, p. 87)

Por lo visto, el lenguaje recreado por Zavala es similar al del narrador debido a que captura lo más importante del mundo andino y lo transmite de forma sencilla y concreta. En Arguedas, por otra parte, el mayor logro según Escobar (1984) es mostrar en la sintaxis narrativa una valencia lingüística doble, pero no con simples variedades dialectales o registros distintos. Con esto, agrega el autor, la ficción hace que el indio de habla quechua se produzca fluidamente como si lo hiciera en su lengua materna y que el lector lo comprendiera⁸². Pensamos que la breve comparación entre ambos escritores descansa en este criterio. Si bien es cierto que la cosmovisión andina en ambos es importante y la música es un elemento mágico de sus obras, el lenguaje que poseen los personajes es la clave para la representación de su mundo. Es decir, no necesitamos una

⁸¹ La síntesis de la investigación escrita por Mediavilla se encuentra en el acápite 1.3 “Recepción crítica de la obra”.

⁸² Añade Alberto Escobar: “Esta mecánica supone dos cuestiones: *a.* el lector sabe que él no domina ni conoce el quechua; y *b.* sabe así mismo que el actor indio no tiene control suficiente del castellano y que aparece como si estuviera hablando quechua” (Escobar, 1984, p. 72).

descripción del espacio si al percibir el discurso lo evocamos. Para este fin, proponemos un fragmento de “La gallina”:

Campesino: Mis hijos miraron sus cucharas sin nada. Fuerte con sus ojos ellos mismos empezaron a llorar. Su cara en mi poncho la Rumicha escondió. En el suelo mi mujer gritando revolcaba don dolor de barriga. Antojo había agarrado. Embarazada, está, pues [...] Enferma he dejado a la Juana. A Rumicha he visto temblar, y después se ha ido corriendo por chacra muerta. Mis guaguas subieron hasta cerrito colorado a mirar, llorando, mi partida; ya vuelvo, hijos, he dicho. (Zavala, 1983, p. 34)

Con el presente fragmento damos cuenta del lenguaje utilizado en la obra *Teatro campesino*. Además, descubrimos una condición social del personaje andino semejante al indigenismo de Arguedas y el “teatro rural” estudiado por Neglia (1971, p. 52). De esta forma, reconocemos que la propuesta teatral de Zavala Cataño pertenece a un marco escénico mayor, quien recibe el nombre de “nuevo teatro” “latinoamericano” (Beatriz Rizk) para el continente o “peruano” (Salazar del Alcázar y Vargas Salgado) para el país.

Asimismo, comparte principios disimiles y forma una obra heterogénea con la presencia de Brecht y Arguedas. El primero, a nivel ideológico, deja en el dramaturgo de Huamantanga el sentido de la reflexión sobre la sociedad y el cambio que parte de las masas populares. En el sentido estético, el distanciamiento del teatro épico aporta el uso de la música, el cambio de personajes o escenarios y, sobre todo, el empleo de coreografías o pantomima. Finalmente, José María Arguedas deposita en la obra de Zavala Cataño un sentimiento por retratar al campesino con voz propia. Por ello usa la cosmovisión andina como recurso mágico de los textos, la música como expresión de resistencia y el lenguaje como elemento distintivo de los personajes. Quizá por ello, Arguedas le decía al dramaturgo luego de leer sus obras: “vas por buen camino Zavala”⁸³

⁸³ Anécdota contada por el dramaturgo en la entrevista que realizamos en el 2016. Véase el anexo 2.

**TERCERA LLAMADA
INICIA LA FUNCIÓN**

ACTO I

LA TIERRA, SIEMPRE LA TIERRA: PRINCIPIOS Y REPRESENTACIÓN

*“[...] soy pajita de la jalca, que todo el mundo me quema
pero tengo la esperanza de retoñar cuando llueva”.*

Ciro Alegría.

La investigación deja, hasta ahora, miradas y conjeturas generales sobre el *Teatro Campesino* en los últimos cincuenta años; sin embargo, tenemos la necesidad de ahondar en sus bases y principios. Por ello y, con el entusiasmo de un novel espectador al iniciar la función, reflexionamos ante el discurso y nos preguntamos: ¿cuál es el punto de partida?, ¿qué y cuántos ideologemas⁸⁴ se entremezclan en las obras?, ¿qué rasgos y acciones tendrían los personajes para cumplir tal cometido?

A partir de allí y con deseo de respuesta, observamos diferentes puntos de vista, abrimos el telón e iluminamos el escenario.

1.1 Primera escena: el eterno problema.

Cuando en 1965 se estrena la obra “La gallina” en el Teatro de la Universidad de Huamanga, relata el profesor Villagómez (1985), “por primera vez en la historia teatral

⁸⁴ Siguiendo a Pavis (1988 a), es la ideología presente en los signos semióticos de una pieza teatral.

del Perú dos actores vestidos de campesinos subían al escenario y con el peculiar lenguaje del hombre andino representaban las humillaciones y la protesta que ha venido expresando, a través de los siglos” (p. 149). Es evidente que la percepción del crítico no es exclusiva a esta representación escénica, sino a la producción dramática de Víctor Zavala durante estos años. Este dramaturgo, en la segunda edición del título estudiado (1983), hace un comentario semejante e incorpora la noción que el campesinado es un factor fundamental de nuestra nacionalidad y refleja el problema de la tierra con sus secuelas sociales y políticas.

Este problema, sostiene Olivari (2015), es una constante desde tiempos inmemoriales, porque el hombre peruano siempre estuvo vinculado a la tierra. En su breve recorrido histórico, el investigador sostiene que el régimen provocado por la conquista española no varió en nada la relación hombre- tierra, tan solo cambió la jerarquía, ahora favorable al invasor europeo. De esta manera, aparece un dominio feudal intensificado, sobre todo en los periodos iniciales de la joven República Peruana, que son los primeros del siglo XIX (p. 20). De igual modo, Kapsoli y Reategui (1972) en su texto *El campesinado peruano: 1919 – 1930*, resumen la situación del hombre andino con la siguiente propuesta:

A grandes rasgos, la situación del campesinado, durante este lapso, como en todo el proceso histórico, a partir de la conquista española, no cambió mayormente ni en lo económico ni en lo social, siendo su condición siempre deplorable, especialmente en sus capas más pobres. Podríamos sostener, inclusive, que los abusos y la explotación de los terratenientes, autoridades de toda clase y de los demás actores de la sociedad peruana, se mantuvieron y se mantienen aún a lo largo de todo el Perú. (Kapsoli y Reategui, 1972, p. 23)

A partir de la cita, observamos un hecho evidente y perenne. Por esta razón, es factible comprender a los investigadores cuando plantean que en esta situación económico-social hay un “padecimiento” intergeneracional y que se advirtió su existencia cuando surgieron los grandes movimientos campesinos y sus pensadores (Kapsoli y

Reatequi, 1972). Hacemos referencia a los críticos del otro Perú: aquellos personajes que veían “al problema del indio” como un conflicto central del país y que más tarde formarían el movimiento indigenista.

Con respecto a ello, Antonio Cornejo Polar es una lumbrera para su historiografía y entendimiento. En 1980, menciona el crítico: “El indigenismo es uno de los componentes esenciales de producción artística, ideológica y científica que refleja y estimula las turbulencias sociales de un periodo excepcionalmente conflictivo” (Cornejo Polar, 1980, p. 77). Este se enmarca en un complejo proceso económico y social muy perceptible, en donde el problema de la tierra no es ajeno y mucho menos clausurado. Así lo especifica más adelante, al proponer que la polémica sobre el carácter de la sociedad peruana (moderna en la costa y arcaica en la sierra⁸⁵) no está cerrada. “Al revés, formalmente [inicia] en la década de los 20, [reaparece] con intensidad creciente en los años 60 y se [tiñe] desde entonces de inmediatez política” (Cornejo Polar, 2005, p. 22). Como en la actualidad.

Destacamos estas décadas por su relevancia, tanto en la investigación como en el presente acápite. Sin embargo, retomamos el ya mencionado “problema de la tierra” y nos trasladamos al pensamiento de Manuel González Prada. Nuestro interés por el ensayista reposa en sus artículos “Nuestros indios⁸⁶” iniciado en 1904 y “La cuestión indígena” publicado por el periódico ácrata *Los Parias* en 1905. En el primero, el autor sostiene que el indio es parte inseparable de la problemática socio-económica nacional y que se encuentra oprimido por un tirano con varios rostros; por ello escribe:

Existe una alianza ofensiva y defensiva, un cambio de servicio entre los dominadores de la capital y los de provincia: si el gamonal de la sierra sirve de agente político al señorón

⁸⁵ Cornejo Polar escribe: “Por lo general se especializa este disloque situando el sistema más moderno en la costa, en referencia a la organización urbana, y el más arcaico en la sierra, obviamente adscrito al sistema rural. La selva se considera una zona marginal” (2005, p. 22)

⁸⁶ Ensayo que González Prada no concluyó y del cual Eugenio Chang sostiene: “su mejor ensayo indigenista que al fin se publicó póstumamente en la segunda edición de *Horas de lucha* (1924)” (2009, p. 103).

de Lima, el señorón de Lima defiende al gamonal de la sierra cuando abusa bárbaramente del indio. (González Prada, 1976, p. 336)

De esta forma, Manuel González deja a un lado el pensamiento sobre las razas superiores e inferiores y da pie a la idea de un individuo “heterogéneo” o “encastado”. Es decir, un indígena que eleva su clase social o se españoliza y que resulta ser mucho peor⁸⁷. Ahora bien, destacamos este razonamiento en nuestra revisión del problema de la tierra, porque esos que fueron serviles del virrey, ahora son agentes de La República⁸⁸ y “se acercan al indio para engañarle, oprimirle o corromperle” (González Prada, 1976, p. 338). Y en ese acontecer se lo despoja de su propiedad, se lo conserva en la ignorancia, la servidumbre y se los embrutece con el alcohol.

Este criterio es el punto central en “La cuestión indígena”. Aquí González Prada (1941) dirige su pluma hacia las autoridades del Estado peruano, quienes de cuando en cuando hablan de la “muchedumbre explotada y oprimida”. Específicamente, sostiene el escritor, cuando se ha cometido una barbarie en contra de ellos, ya sea por la mano de una autoridad o un rico hacendado. Empero, es el problema del alcohol en el hombre andino quien toma mayor relevancia. De él, se considera las dos caras de la moneda, dado que dicho mal no solo aparece en las fiestas populares sino también es consecuencia del pago con aguardiente que se hace a los indios y de la injerencia del Estado. Así lo expresa en:

El día que por encantamiento desaparecieran los ebrios, la humanidad ganaría inmensamente, pero los estados sufrirían una tremenda crisis económica. La taberna es hermana del Estado; para el fisco, todo bebedor consuetudinario representa un capital que rinde subidos intereses. Nada importa a los gobiernos si cada taberna que se abre multiplica el número de camas en el hospital y de celdas en las prisiones. (González Prada, 1941, p. 115)

⁸⁷ González Prada: “durante la esclavitud del negro, no hubo caporales más feroces que los mismos negros; actualmente, no hay quizá opresores tan duros del indígena como los mismos indígenas españolizados e investidos de alguna autoridad [...] El verdadero tirano de la masa, el que se vale de los indios para esquilar y oprimir a los otros es el encastado, comprendiéndose en esta palabra tanto al cholo de la sierra o mestizo como al mulato y al zambo de la costa” (1976, p. 336)

⁸⁸ Aquí alude Manuel González Prada (1976) a presidente, congresistas, ministros e incluso los “indiófilos” (sic).

En la cita es clara la posición del escritor; sin embargo, comenta Alfredo González Prada (su hijo) que este fragmento es una notoria alusión al Presidente de la República de ese entonces, José Pardo⁸⁹, quien era copropietario del fundo azucarero “Tumán”⁹⁰.

Con esa anecdótica realidad del país, en la cual “los hombres públicos que fingen desvelarse más por el bien de sus desvalidos conciudadanos son los que menos piensan en combatir la ignorancia y la esclavitud del indio” (González Prada, 1941, p. 118) concluimos nuestra primera pausa. De ella destacamos la imagen del hombre andino como un punto importante y las circunstancias en las que se encuentra, las cuales escapan de lo pedagógico. Por esto, su posible solución resida en que “el ánimo de los oprimidos [adquiera] la virilidad suficiente para escarmentar a los opresores” (González Prada, 1976, p. 343).

Para continuar con el camino trazado, retomamos las fechas planteadas por Cornejo Polar y hacemos otra pausa en la escena de los años veinte. Década en la cual El Amauta cobra protagonismo⁹¹. Sobre él y su obra se ha escrito en demasía y en muchos idiomas. Por ello internalizamos con esmero las palabras de Aníbal Quijano (2007) en el prólogo a los *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana* y sostenemos: “Yo no tengo competencia para discutir con profundidad y acaso ni siquiera con propiedad este tema. Solo quiero apuntar un par de ideas” (p. CIX). Con ellas, deseamos iluminar el panorama del conflicto por la tierra y abrir paso al problema central del *Teatro campesino*.

⁸⁹ Presidente del Perú en dos ocasiones: 1904 – 1908 y 1915 – 1919.

⁹⁰ La presente edición de *Prosa Menuda* (1941) es comentada por Alfredo González Prada.

⁹¹ La relación que descubrimos entre Zavala Cataño y José Carlos Mariátegui no responde solo al problema de la tierra, sino también a los principios ideológicos. Roland Forgues (2011) establece semejanzas entre los dos, puesto que pretenden adelantar de forma simbólica una solución a los problemas presentes y, en el caso del dramaturgo, permitir que el teatro se conduzca como arma ideológica dirigida (p. 104). Manuel Valenzuela (2013), por su parte, relata que el dramaturgo en una entrevista se refiere a Mariátegui como su mentor sobre la realidad peruana.

De esa “experiencia intelectual [y] fundamental del Perú del siglo XX” (Quijano, 2007, p. CXI) que constituye Mariátegui, se resalta el 9 de diciembre de 1924. En esta fecha *El Amauta* se inicia como indigenista al publicar “El problema primario del Perú”. En él adopta, según Chang (2009), las conclusiones de González Prada sobre el problema del indio. Además, plantea la redención del mismo lejos de las especulaciones de los caudillos, los cuales ignoran las verdaderas condiciones que mantienen al “amerindio” y la solución social que requiere.

Otro referente para el estudio de Mariátegui y el conflicto por la tierra se encuentra en la revista *Amauta*. En ella, desde su primera presentación en septiembre de 1926, se publicaron diferentes expresiones indigenistas (ensayos, poemas, historias, pinturas, cuentos, etc.) en donde participaron muchos intelectuales y artistas peruanos⁹². Iglesias (2006) escribe que la revista en mención acentuó la necesidad de renovar la identidad nacional peruana a partir de una nueva lectura del pasado (p. 97); la cual se sitúa en una línea indigenista reivindicatoria. En ese sentido, apunta Viviana Gelado (2002, párr. 1), uno de los aspectos históricos – políticos más tratados y cuestionados será el de la distribución y explotación de la tierra y los recursos naturales. Esto se evidencia en el número 5, enero de 1927, cuando se publica el título “La nueva cruzada pro-indígena” en

⁹² Ampliamos este punto, tomando en cuenta la presentación del primer Boletín de Defensa Indígena, en el cual se escribe:

Acaba de nacer en el Cuzco una asociación de trabajadores intelectuales y manuales -profesores, escritores, artistas, profesionales, obreros, campesinos-que se propone realizar una gran cruzada por el indio. Se llama Grupo Resurgimiento. Figuran en el elenco de sus fundadores los hombres representativos del indigenismo cuzqueño: Luis E. Valcárcel, J. Uriel García, Luis F. Paredes, Casiano Rado, Roberto la Torre, etc. Y en las primeras sesiones del grupo han quedado incorporados otros fautores (sic) del renacimiento indígena: Francisco Choquehuanca Ayulo, Dora Mayer de Zulen, Manuel Quiroga, Julio C. Tello, Rebeca Carrión, Francisco Mostajo y nuestro gran pintor José Sabogal. Faltan aún varios más, entre otros César Vallejo, Antenor Orrego, Enrique López Albújar, Víctor R. Haya de la Torre, Julián Palacios, Gamaliel Churata, Alejandro Peralta, Jorge Basadre, J. Eulogio Garrido. Pero lo que ha quedado formado es sólo el núcleo inicial que, poco a poco, reforzará sus rangos con las demás personas que, en el actual periodo histórico, representan la causa del indio, en sus diversos aspectos. Yo me siendo particularmente honrado por mi incorporación (*Amauta*, 1927, párr. 1)

el Boletín de Defensa Indígena. Este texto ratifica su posición con respecto a “las crueldades del gamonalismo” y aclara lo siguiente:

El proceso de gestación del Grupo viene de más lejos. Se confunde con el del movimiento espiritual e ideológico suscitado por los que, partiendo de afines principios o comunes sentimientos, piensan, como ya una vez he dicho, que “el progreso del Perú será ficticio, o por lo menos no será peruano, mientras no constituya la obra y no represente el bienestar de la masa peruana, que en sus cuatro quintas partes es indígena y campesina”. (Amauta, 1927, párr. 2)

En este fragmento ya es evidente la posición de denuncia y reivindicación que tomaría Mariátegui con el tiempo. Siempre con el propósito de iluminar la conciencia pública y ofrecer testimonios sobre la conducta explotadora de los gamonales. Verbigracia encontramos en el prólogo a *Tempestad en los Andes*⁹³ de Valcárcel, en donde sostiene que la situación del hombre andino se debe plantear en nuevos términos, muy semejantes a la propuesta de González Prada:

El problema indígena no admite ya la mistificación a que perpetuamente lo han sometido [...] la miseria moral y material de la raza indígena aparece demasiado netamente como una simple consecuencia del régimen económico y social que sobre ella pesa desde hace siglos. Este régimen, sucesos de la feudalidad colonial, es el gamonalismo. (Mariátegui, 1972 p. 13)

La posición de Mariátegui es clara en la cita, debido a que habla de un sistema tiránico e histórico, el cual posee un sujeto clave: el latifundista. Él se propone como la expresión de un fenómeno opresivo y, en la investigación, será agente de transformaciones y “estados finales”. En este marco, retomamos la lectura de Mariátegui y exponemos su posición con respecto al gamonal⁹⁴:

El término gamonalismo no designa sólo una categoría social y económica: la de los latifundistas o grandes propietarios agrarios. Designa todo un fenómeno. El gamonalismo no está representado solo por los gamonales propiamente dichos. Comprende una larga jerarquía de funcionarios, intermediarios, agentes, parásitos, etc. El indio alfabeto se transforma en un explotador de su propia raza porque se pone al servicio del gamonalismo. El factor central del fenómeno es la hegemonía de la gran propiedad

⁹³ En el presente acápite no desarrollamos el trabajo de Valcárcel por las coincidencias que tiene con Mariátegui; además, su propuesta sobre “el nuevo indio” se tomará en el análisis de las obras dramáticas.

⁹⁴ Más adelante, Mariátegui escribiría: “la herencia colonial que queremos liquidar no es, fundamentalmente, la de tapadas y celosías, sino la del régimen económico feudal, cuyas expresiones son el gamonalismo, el latifundio y la servidumbre” (2007, P. 41)

semifeudal en la política y el mecanismo del Estado. Por consiguiente, es sobre este factor sobre el que se debe actuar. (Mariátegui, 1972 p. 13).

Consideramos que la descripción sobre este personaje y su ejercicio del poder en el ámbito rural⁹⁵ es llamativa e histórica; debido a su perpetuidad en el pensamiento andino⁹⁶. En 1904 ya se habla del “encastado”: una noción descrita anteriormente y con la cual podemos revisar en los dos autores (Mariátegui y González Prada) una suerte de “Felipillo”, quien colabora con el explotador de sus semejantes. También coincide con la visión del gamonalismo que imprime Zavala Cataño en sus obras dramáticas (cuarenta años después). En ellas se muestra un hacendado que interrumpe la vida de las comunidades de manera abrupta, se apropia de sus tierras y para conservar ese estatus se apoya en otro: “el capataz”.

Gracias al Amauta, el problema de la tierra se ha propuesto en dos líneas concretas: régimen económico y presencia de un gamonal. Sin embargo, sentimos que hay un principio intrínseco en dicho conflicto, así como una relación directa entre el hombre andino y el espacio en donde habita. Para ello, nos remontamos a los *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana* y consideramos algunos puntos. En “El problema del indio”, el autor reinterpreta su propuesta escrita en el prólogo de *Tempestad en los andes* y niega continuamente que el problema del “indígena” sea étnico o moral. Al contrario, sobresale el aspecto educativo⁹⁷ y, sobre todo, el de la posesión. Así lo observamos en:

⁹⁵ Es posible ampliar el significado con los alcances de Hernán Ibarra: “el gamonalismo es una forma de poder político local rural, resultante de la vigencia de una estructura estamental o de castas en la que se ha ‘naturalizado’ la dominación étnica. Su sustento son las sociedades rurales en las que hay subordinación campesina por el predominio de sistemas agrarios en los que impera la gran propiedad” (2002, p. 138)

⁹⁶ En el segundo y tercer capítulo se describe cómo el gamonal de Mariátegui es semejante a un personaje del mundo andino llamado *lik'irichi* y, en el plano del mito, al español que asesina al Inka-rey.

⁹⁷ Mariátegui escribe: “el gamonalismo es fundamentalmente adverso a la educación del indio: su subsistencia tiene en el mantenimiento de la ignorancia del indio el mismo interés que en el cultivo de su alcoholismo” (2007, p. 33)

la cuestión indígena arranca de nuestra economía. Tiene sus raíces en el régimen de la propiedad de la tierra. Cualquier intento de resolverla con medidas de administración o policía, con métodos de enseñanza o con obras de viabilidad, constituye un trabajo superficial o adjetivo, mientras subsista la feudalidad de los ‘gamonales’. (Mariátegui, 2007, p. 26)

Este enunciado que linda con lo social y económico guarda relación con el “mito” que menciona Luis Valcárcel⁹⁸ y que Encinas emparenta, según José Carlos Mariátegui, con la vitalidad. Por ello, en una nota de pie, el ensayista sostiene en base al texto *Contribución a una legislación tutelar indígena*⁹⁹ lo siguiente: “la fuerza económica del indio se encuentra en la tierra, retirarlo de allí equivale alterarlo profundamente; ya que en ninguna otra parte, ni en ninguna otra forma puede encontrar mayor fuente de riqueza que en ese espacio” (Mariátegui, 2007, p. 29). Con este comentario, Mariátegui da pie a una propuesta más antropológica, en la cual la relación hombre – tierra es subjetiva e, incluso “animista”¹⁰⁰, como se observa en:

En una raza de costumbre y de alma agraria, como la raza indígena, este despojo ha constituido una causa de disolución material y moral. La tierra ha sido siempre toda la alegría del indio. El indio ha desposado la tierra. Siente que ‘la vida viene de la tierra’ y vuelve a la tierra. Por ende, el indio puede ser diferente a todo, menos a la posesión de la tierra que sus manos y su aliento labran y fecundan religiosamente. (Mariátegui, 2007, p. 36)

Es evidente que el fragmento deja a un lado la visión occidental de la tierra y se “figurativiza (sic) una alianza”. Así lo propone Santiago López (1998) en su artículo sobre apegos naturales y pasionales. De él destacamos lo siguiente:

se trata de un recíproco enlace íntimo y permanente. Íntimo en su acepción de parte profunda de una cosa, de parte que integra el interior de su ser. De modo que el lazo que conecta al indio y a la tierra siendo bilateral permite que ambos cuerpos se compenetren para formar uno solo. (pp.11 – 12)

⁹⁸ Luis Valcárcel escribe: “La tierra en la tradición regnicola, es la madre común: de sus entrañas no sólo salen los frutos alimenticios, sino el hombre mismo de la tierra depara todos los bienes” (Valcárcel, 1972, p. 38)

⁹⁹ No todos los aportes de José Antonio Encinas son a favor del hombre andino; sin embargo, rescatamos la “Ley de protección a los indios de las comunidades indígenas” (1979, p. 37).

¹⁰⁰ Esta noción de Philippe Descola será desarrollada más adelante. Véase 2.1.1 “La identificación: una forma de verse en el otro”.

Con esta precisión entendemos al “indio” y la tierra como unidad “íntegra y sintiente”¹⁰¹; además, resaltamos que los dos comparten un *continuum*¹⁰² de origen y destino, el cual pierde valor cuando existe una desposesión causada por un tercero. Precisamente, en el artículo “El problema de la tierra”, Mariátegui escribe sobre la posesión¹⁰³ de forma concisa: “comenzamos por reivindicar, categóricamente, su derecho a la tierra” (2007, p. 39). Con ello, deja en claro que el problema mencionado es intrínseco al hombre andino; así que la forma en que se los aborde debería ser en términos absolutamente inequívocos y netos. El mismo sentido se percibe líneas después, debido a que une el derecho de poseer con el valor subjetivo (pasional) que ambos poseen:

En lo que concierne al problema indígena, la subordinación al problema de la tierra resulta más absoluta aún, por razones especiales. La raza indígena es una raza de agricultores. El pueblo inkaiko era un pueblo de campesinos, dedicados ordinariamente a la agricultura y el pastoreo [...] En el Perú de los Inkas (sic) era más cierto que en pueblo alguno el principio de la ‘la vida viene de la tierra. (Mariátegui, 2007, p. 42)

A partir de allí, el ensayista hace un recorrido histórico en torno a la pertenencia de la tierra durante la conquista, la colonia, la revolución de la independencia, la república y la gran propiedad. Este último es el feudo llamado gamonalismo y en el cual resurge la noción de “comunidad”. Ahora bien, esta institución casi familiar y en cuyo seno se conservan factores constitutivos de los “ayllus” adquiere relevancia en la presente investigación. En todas las obras del *Teatro campesino*, los personajes viven acorde al principio de “comunidad agrícola” y al destruir este vínculo, por efecto del latifundismo, se desvirtúa su esencia, se hunden en la servidumbre, abandonan sus tierras o son víctimas de enfermedades.

¹⁰¹ Ambos criterios son propuestas por López Maguiña (1998); los cuales se desarrollan más adelante.

¹⁰² Ídem.

¹⁰³ Sobre esta relación, escribe López (1998): “la posesión indica el acto de mantener, de conservar, de retener” (p. 14).

Hasta aquí, hemos encontrado en González Prada y José Carlos Mariátegui diferentes aportes para entender el problema de la tierra en las obras estudiadas. Sin embargo, nuestro camino recién inicia y es pertinente recordar los apuntes de Cornejo Polar (2005). Él menciona a los años sesenta como la década en donde el Indigenismo “reaparece con intensidad creciente” (p. 22).

1.2 Segunda escena: nuestro problema en la literatura.

En la presente investigación el Indigenismo literario es semejante a una luz que esclarece el escenario. En ese sentido, el “problema de la tierra”, como punto de partida, orienta la interpretación a diferentes posturas como la de Miguel Ángel Huamán (2009). El investigador sanmarquino sostiene que este movimiento cultural no solo es un género literario que traslada el tema político, sino también un discurso con potencial estético-literario. Con esta base, indagamos en algunos pilares de la crítica literaria peruana y reconocemos ambos principios: lo económico- social (contenido) y lo estético (expresión).

La mayoría de autores coinciden en el principio de reivindicación que tiene este movimiento, pero también hay otros aspectos que se deben considerar. Por ejemplo, Cornejo Polar (1980) plantea que esta urgencia de transformación social se asocia con la necesidad de preservar la raíz autóctona de la nacionalidad. A nuestro parecer, esta idea es semejante a la “suficiente proximidad” que propone Tomás Escajadillo¹⁰⁴ (1994), pues evidencia el vínculo del “indio” con el mundo recreado, es decir, el ande. Esto no constituye para nuestra investigación un “sentido romántico” sobre la visión del mundo

¹⁰⁴ Miguel Ángel, citando a Escajadillo: “un tercer factor importante, muy difícil de especificar en abstracto, se refiere a lo que llamaré, a falta de otra denominación más precisa, *suficiente proximidad* en relación al mundo recreado: el indio y el Ande” (2009, p. 22)

andino como décadas antes se escribía, sino la oportunidad de observar dentro un discurso dramático las raíces de una cosmovisión. Pero, esa escena pertenece a otro acto.

Ahora bien, retomamos la posesión¹⁰⁵ de la tierra y hacemos énfasis en una de los grupos más importante de este conflicto: “la comunidad indígena”. Ya Mariátegui (2007) en sus *7 ensayos...* habla sobre su situación y, considerando a Castro Pozo¹⁰⁶, publica los ataques que recibe por el régimen del latifundio. Sobre ello escribe: “es todavía un organismo *viviente*¹⁰⁷, sino que, a pesar del medio hostil dentro del cual vegeta sofocada y deformada, manifiesta espontáneamente evidentes posibilidades de evolución y desarrollo” (Mariátegui, 2007, pp. 64 -65).

Si nos detenemos un momento, observaremos que José Carlos Mariátegui usa el lexema “viviente” como un calificativo para la comunidad, lo que permite pensar en una “unidad vital”. En otras palabras, una vida que circula entre “el indio”, la tierra y los suyos. Esta fluidez es concebida por López Maguiña (1998) como *continuum vital*: propuesta que guarda semejanza con la “reciprocidad” del mundo andino.

En el espacio literario, afirma Cornejo Polar (1980), la comunidad tiene un papel relevante debido a que su forma de organización social muestra los valores encumbrados de la cultura indígena. Esta idea, coincidente con la visión de *ayllu* ofrecida por varios autores, toma importancia en el maestro arequipeño y la propone como el contexto inmediato del discurso indigenista. Incluso, agrega el crítico, adquiere un nivel de agencia en el relato porque “sitúan a la misma institución nativa en un nivel que bien podría calificarse de protagónico” (Cornejo Polar, 1980, p. 81). Siguiendo esta línea, es posible

¹⁰⁵ Nos remitimos a la postura de Mariátegui.

¹⁰⁶ Mariátegui escribe: “¿Qué son y cómo funcionan las comunidades actualmente? Castro Pozo cree que se les puede distinguir conforme a la siguiente clasificación: Primero: comunidades agrícolas; segundo: comunidades agrícolas ganaderas; tercero: comunidades de pastos y aguas; y cuarto: comunidades de usufructuación (sic.)” (2007, p. 66). Es pertinente decir que Zavala Cataño utiliza estos tipos de comunidades para el *Teatro campesino*.

¹⁰⁷ Énfasis nuestro.

atribuir a la comunidad un valor mayor y comprobar en el mismo autor, pero años más tarde, una perspectiva mítica y otra que intenta exponer un punto histórico basado en la racionalidad del devenir social y humano (Cornejo Polar, 2005, p. 61). Todo ello da luz sobre un “mundo recreado” (en términos de Escajadillo) más significativo, pero ¿qué sucede con él?

Cornejo Polar (1980), sobre este punto, escribe que la literatura indigenista “típica” relata alguna de las formas de opresión. Para ello alude a “la trinidad embrutecedora¹⁰⁸” del indio, cuya explotación hace sufrir al pueblo indígena e inicia en un situación histórica concreta. A esta le atribuye el nombre de “interferencia” y es entendida como una ruptura¹⁰⁹ de la continuidad temporal. Para nosotros, la interferencia no solo significa un contexto aglutinante, sino también una acción concreta o de “transformación” como se nombra en la semiótica; debido a que propone un antes y después en la naturaleza y significación de la comunidad e implica una “ruptura interna del pueblo indio y de su cultura” (Cornejo Polar, 1980, p. 88).

Con la presente conjetura pensamos al “problema de la tierra” en la literatura indigenista como un conflicto iniciado en un momento histórico clave y que su “supervivencia”, en palabras de Cornejo Polar (1988, p. 88), se vincula a la no transformación del sistema social y económico opresor del “indio”. En este sentido, es entendible que en las expresiones literarias de este “movimiento” haya una sobrevaloración del pasado como en algunos textos de Zavala Cataño.

¹⁰⁸ Esta noción se relaciona con la “tiranía embrutecedora” que González Prada (1976, p. 46) escribe en el “Discurso de Politeama”. Sin embargo, la edición virtual de *Páginas libres* que Thomas Ward realiza, menciona a Juana Manuela Gorriti y su relato corto “Si haces mal, no esperes bien” (1861) como la primera impulsadora de esta figura. Se puede revisar en:

<https://evergreen.loyola.edu/tward/www/gp/libros/paginas/pajinas6.html#B2>

¹⁰⁹ Dicha propuesta fija una situación precisa. Para ello Cornejo Polar (1980) plantea algunos ejemplos: *Aves sin nido* (1889), *Raza de bronce* (1919), *Huasipungo* (1934), *El mundo es ancho y ajeno* (1941), etc.

Ante ello, el mencionado crítico alude una instauración de un pasado mítico¹¹⁰. En él se propone al mundo pre – interferencia como un tiempo feliz y con un solo orden: el comunitario, relacionando así el trasfondo de los mitos con la acción que se narra. Este hecho puede ser captado en varios planos, apunta Cornejo (2005), desde la mención a relatos míticos indígenas hasta el uso del pensamiento andino (p. 60). Los principios mencionados son parte de nuestra investigación; debido a que en el *Teatro campesino* los sucesos en el mundo recreado responden a los ciclos temporales de la cosmovisión andina. Punto que revisaremos posteriormente.

Observamos, hasta ahora, que el problema de la tierra en la literatura se expresa en términos de una interposición opresora en una comunidad indígena y su permanencia es producto de un sistema económico, social y educativo promovido por una “tiranía empobrecedora”. Esta es apoyada por el gamonalismo como lo afirman González Prada y Mariátegui. Sin embargo, posee rasgos estéticos particulares, los cuales permiten identificarlos e incluso clasificarlos. Verbigracia es el trabajo de Tomas Escajadillo.

Las dimensiones míticas ya mencionadas, se relacionan según Escajadillo (1989) y Cornejo (1988), con el empleo de una perspectiva del realismo mágico, sobre todo por sus imágenes más profundas y certeras del universo andino. A ello se suma el valor que adquiere el personaje, quien expande su significación y puede convertirse en alegórico. Él, añade Cornejo (2005), no desarrolla una aventura individual, sino grupal y simbólica, permitiendo que se represente como “colectivo”. Además, existe una “intensificación del lirismo como categoría integrada al relato¹¹¹” (Escajadillo, 1989, p. 127). Esto quiere

¹¹⁰ Cornejo Polar: “la novela indigenista asume también componentes míticos, con frecuencia procesados mediante recursos más épicos que novelescos, que remiten con claridad al pensamiento y a los comportamientos míticos que subsisten en el universo quechua – tema estudiado desde una perspectiva antropológica” (Cornejo Polar, 2005, p. 60)

¹¹¹ Tomas Escajadillo menciona más caracteres con respecto al “neo-indigenismo”; empero, no se han considerado en la descripción por alejarse de las obras dramáticas. Estos son la ampliación, complejización y perfeccionamiento del arsenal técnico de la narrativa mediante la experimentación; y el crecimiento del

decir una asimilación de la lírica quechua y un acercamiento hacia ella, no solo como referente de la cultura andina, sino como una parte fundamental del texto. Ello se evidencia en las siete obras dramáticas que posee el libro *Teatro campesino*.

De esta manera hacemos punto y aparte, sabiendo que nuestra lectura sobre “el problema de la tierra” en la literatura indigenista ha sido tenue en comparación a los numerosos estudios y comentarios de este movimiento. Es probable que nombres como Carlos Iván Degregori, Mariano Valderrama, Augusta Alfajeme, Marfil Francke, Mirko Lauer, entre otros, se encuentren ausentes en nuestra propuesta; sin embargo, nuestro interés radica en dar luces al conflicto por la posesión de la tierra y permitir, a su vez, que la dramaturgia de Zavala Cataño entre a escena.

1.3 Tercera escena: entre bambalinas aparece el protagonista.

En el primer capítulo observamos la forma en que los historiadores del teatro y la crítica literaria conciben a la propuesta teatral de Zavala Cataño. En todos se resalta el propósito reivindicativo del hombre andino, el cual toma una forma brechtiana y conserva principios muy arraigados al indigenismo literario. Por ejemplo, Cáceres (1970) hace mención al juicio de la realidad nacional y proceso revolucionario que hay en el *Teatro campesino*. De igual forma, el profesor Villagómez, en 1986, afirma que el dramaturgo representa, por primera vez en el teatro peruano, el problema del campesinado desde una mirada interna.

Así como ellos hay más ejemplos¹¹². Verbigracia es el libro de Rafael Hernández (1989), en donde se habla de la cosmovisión del mundo andino presente en las obras, así como la lucha en contra de la explotación y la miseria del “indio”. También Mediavilla

espacio de la representación en consonancia con las transformaciones reales de la problemática indígena (Escajadillo, 1989, pp. 127 – 128).

¹¹² Véase el acápite 1.3 “Recepción crítica de la obra”.

(2016) profundiza en el texto estudiado y reconoce en el contenido principios arguedianos y en la expresión, estética brechtiana. Finalmente, Gallardo Saborido (2017) centra su análisis en el rol semiótico de los personajes y en el vínculo de la propuesta con la literatura indigenista.

Todos los investigadores coinciden en algo: el *Teatro campesino* representa básicamente el “problema del indio” y sus consecuencias en cada comunidad andina. Prueba de esto son las “notas” e “introducción” que realiza el autor en las dos¹¹³ ediciones del libro. Aquí Víctor Zavala realza el papel del campesino en nuestra sociedad y hace una denuncia sobre su situación “llena de contrastes, frustraciones, sufrimientos, protestas contenidas y esperanzas” (1983, p. 11). También deja en el receptor-público¹¹⁴ la idea de una reivindicación social que ya inició.

1.3.1 Síntesis de las obras.

En este marco, consideramos apropiado que las obras hablen por sí mismas y cuenten su historia. Se debe considerar que los textos se presentan en un acto, no especifican un cambio de escena y las variaciones en los cuadros se precisan con acotaciones administrativas¹¹⁵ bajo una estética brechtiana.

¹¹³ La primea edición (1969) ha sido empleada en los estudios preliminares de la investigación. Sin embargo, durante la presente redacción se toma en cuenta la de 1983, debido a las notas ofrecidas por el autor y el reconocimiento que obtuvo.

¹¹⁴ Términos presentados por Ubersfeld (1989) para mencionar la voz del público que no solo percibe una puesta en escena; sino también recibe un texto literario (pp. 186 -187).

¹¹⁵ Para Luis Vaisman (1979), estas expresan rasgos estéticos e instrucciones para el actor en la puesta en escena.

“**La gallina**”¹¹⁶, segunda obra dramática, inicia las acciones¹¹⁷ con un violento interrogatorio. Un “cabo” responsabiliza a un “campesino” del robo y asesinato de una gallina de la hacienda con el fin de preparar un caldo. Sin embargo, aquel relata otros sucesos: encontró al animal en la carretera y antes de que fuera devorado por los perros lo recogió y llevó a su casa para alimentar a su familia. En ese momento, los soldados irrumpen de forma brusca en su hogar, arrojan los alimentos al suelo, asesinan al perro del “campesino”, golpean a su esposa embarazada y finalmente lo llevan a la comisaría. Obviamente, este hecho es negado por el militar, quien constantemente lo denigra por su forma de hablar y se burla por la manera en que lo han capturado, le dice: “¡Qué bestial!, ya me imagino la cara de los cholos hambrientos. ¡Cómo me hubiera gustado estar allí para verlos!”

Luego, el soldado encierra al protagonista y acude al llamado de Raúl, hijo del hacendado, para beber licor. Minutos más tarde el campesino recibe la visita de su tío (comunero anciano) quien le cuenta lamentables sucesos: su hijo ha muerto, su esposa está muy enferma y Rumicha, su hija, ha sido violada por Raúl Cépeda. Sabiendo ello, el acusado estalla en cólera y quiere vengarse, pero el anciano le recomienda esperar. Ambos recuerdan *el momento en que los Cépeda les robaron las tierras con apoyo de la policía y que por ello han tenido un largo sufrimiento. Se dan cuenta que todo ha ido muriendo; pero convienen en que llegará el momento de cambiar esa situación, puesto que todos se están reuniendo y van entonando un canto fuerte*¹¹⁸. Al final, el “campesino” ve llegar al

¹¹⁶ “Cuenta Zavala que la inspiración para escribir esta obra de teatro le llegó de una breve nota en el diario *El comercio* sobre un campesino que había sido apresado por robar una gallina. Claro, daba a entender que el animalito era del hacendado. Dice que inmediatamente vio el argumento de la obra teatral, comenzó a escribirla en abril del año 1965” (Mediavilla, 2016, p. 91).

¹¹⁷ En el presente acápite, el lexema “acción” se toma desde el punto de vista de Pavis. Este precisa en su diccionario: “serie de acontecimientos [...] producidos en función del comportamiento de los personajes, la acción es a la vez, concretamente, el conjunto de los procesos de transformación visibles en *escena*” (1988^a, p. 5).

¹¹⁸ Énfasis nuestro.

“cabo” y al escuchar que se burla de su hija con: “¡qué pendejo Raulito! ¿y la gallinita que se comió? ¡qué pendejo!”, toma una piedra y camina hacia él.

En “**El collar**”¹¹⁹, las acciones se centran en los personajes femeninos. Inicia cuando una “señora”, esposa del hacendado, acusa a una “sirvienta” de robar un collar de perlas mientras la califica como “chola, sinvergüenza, ladrona y sucia”. Ella, muy impresionada, explica que no ha cometido ese delito y en el momento que la acusadora se dirige a llamar a la policía cuenta su historia. Relata que a ese lugar fue llevada por su padre, quien tenía una deuda con la hacienda y que a pesar de rogarle la abandonó e incumplió la promesa de recogerla. A ello le suma que durante su estancia en la casa de los señores es acosada constantemente por el hacendado y su hijo. Este último, no solo abusa de ella sexualmente, sino también encarceló a su prometido Demetrio, acusándolo de ladrón el día que pretendían escapar. Acto seguido, la “señora” retorna para amedrentarla y luego de insinuar que tiene unos amoríos clandestinos con su esposo le repite que la policía ya está en camino.

En ese momento aparece una “sirvienta 2” (anciana campesina) quien es como una madre para la acusada y le exige la verdad sobre el posible robo. Ante esto, la joven sirvienta jura su inocencia y le ruega que no desconfíe de ella. La anciana le hace caso y *juntas recuerdan que todo se acabó cuando perdieron las tierras. Pero también están seguras que pronto habrá un amanecer para todos; en el cual sus hijos se podrán reunir, sembrarán sus campos y recobrarán su vida anterior*¹²⁰. Aquí termina su presencia en la obra y da paso al diálogo de la “señora” con su amiga, nombrada “señora 2”. Ellas comentan sobre los últimos sucesos; también se habla de una infidelidad marital en las dos y se da solución a la pérdida del collar: la “señora 2” tenía la joya debido a un

¹¹⁹ Tercera obra del libro.

¹²⁰ Énfasis nuestro.

préstamo que le hizo la dueña de hacienda. No obstante, se deja a un lado el abuso contra la sirvienta y toma relevancia la salud de una mascota, quien sufre problemas estomacales.

En “**El cargador**”, cuarta obra, las acciones se desarrollan en diferentes lugares¹²¹ y se exponen distintos personajes. En primer lugar, se presenta al “campesino” en su comunidad. Él se lamenta por las tierras que están muriendo debido a la escasez de agua. En ese momento aparece un joven y conversan sobre la situación del pueblo, así como la importancia de permanecer con los suyos; sin embargo, el protagonista ha decidido abandonar su casa e ir a la ciudad (Ayacucho) para trabajar como cargador.

A pesar que le piden quedarse deja todo y al llegar a la ciudad se encuentra con otros campesinos trabajando en el mismo oficio. Estos intentan alejarlo con insultos y adjetivos como burro nuevo, mulito viejo, bestia mostrenca, yegua; pero no logran su cometido. Luego de poner en duda su hombría, le piden que se retire pues tienen turnos y no hay trabajo para todos. No obstante, el protagonista se queda y luego de varios intentos consigue la carga de un “caballero”; sin embargo, en un descuido rompe la mercadería y transforma su situación.

Este suceso es el inicio de la tragedia, dado que el “caballero” lo denigra y lleva con la policía. Allí deciden no encarcelarlo, pero lo obligan a trabajar una semana para el comerciante sin pago ni alimento. Durante este castigo, unos hombres dejan caer un peso exorbitante en su espalda, haciendo que sus piernas se quiebren y se rompa la columna.

Todo ello permite la unión de los cargadores. Estos llevan al campesino con un médico; pero al no tener dinero, los rechaza y ordena salir. Entonces, uno de ellos desea justicia, debido a que el accidente fue consecuencia del “caballero”. Cuando se dirige al abogado, aparecen algunos estudiantes universitarios de Ayacucho, quienes vocean un

¹²¹ Como se mencionó, no se precisa un cambio de escena o acto; sin embargo, en esta obra existe una acotación administrativa que indica un apagón. Véase Zavala (1983, p. 63).

mitin en la plaza mayor a favor de los derechos laborales y ciudadanos. Este suceso es irrelevante para los protagonistas porque sienten que el tema de la justicia no es para ellos. Durante esas horas, el “cargador” que realiza la denuncia se entera que el abogado es compadre del “caballero” y no permite que se elabore una acusación en contra de él. Al contrario, este sujeto denuncia al hombre andino por realizar actos violentos en su oficina.

Al retornar este personaje y contar a los demás el lamentable suceso, todos deciden regresar a la comunidad y ser partícipes del cambio. Cuando ya se han instalado, el “campesino” (protagonista) se encuentra pensativo por la sequía y muerte de la tierra. Habla por segunda vez con el joven y *sostienen que esa situación es por el robo del vital elemento a manos de la hacienda y que tanto ellos, como su naturaleza, van muriendo poco a poco*¹²². Sin embargo, el joven le hace ver que en el camino hacia la represa algo sucede. Ambos escuchan y comprenden que está empezando una faena. *Con el sonido de unos pututos*¹²³ *reconocen que una aurora está apareciendo y comunidad se levanta*¹²⁴ para recuperar su vitalidad.

“**El turno**”¹²⁵, por su parte, representa algunos antagonistas a través de cuadros¹²⁶ y transformaciones de los personajes. Las acciones inician con un canto triste de “José” (sujeto protagónico), quien lamenta su situación actual, *dado que una empresa minera les ha quitado el agua y ya no puede sembrar*¹²⁷. Por ello piensa abandonar todo e ir a la ciudad a trabajar, con el propósito de ayudar a su familia y comunidad. Por otra parte, su

¹²² Énfasis nuestro.

¹²³ Se evidencia en una intervención del hablante dramático.

¹²⁴ Énfasis nuestro.

¹²⁵ Quinta obra en la cual varía el tiempo del discurso.

¹²⁶ A esas formas épicas, Brecht (2004) las nombra como “*facit saltus* [o] el mundo se va transformando” (p. 46). Esto, como una posición contraria a la de Aristóteles.

¹²⁷ Énfasis nuestro.

esposa nombrada “campesina”¹²⁸ lamenta la decisión de José y justifica su deseo por el mal tiempo que están pasando.

Días después, ella y “Juan” (comunero amigo) recuerdan el momento que llega un “ingeniero”, representante de “una rica empresa minera” y manifiesta al “juez” de agua que necesitan de ese recurso para poner en marcha su proyecto, puesto que “el progreso es primero y todo debe estar a favor del adelanto económico”. Ante ello, el “juez” responde que esa decisión le compete a la comunidad, pero es interrumpido por el foráneo y le asegura que no pide permiso, sino informa. Además, sostiene que los campesinos pueden trabajar en las minas a cambio de un salario y servicios básicos. Este es el inicio del conflicto, el cual se denuncia, pero no recibe una respuesta adecuada.

Los comuneros, durante meses, reciben negativas de atención en el ministerio estatal y luego de un año se emite una resolución en la que se reafirma el derecho sobre el agua que tiene la comunidad. Sin embargo, se les exige que recompensen a la empresa minera todo lo invertido, es decir, “millones impagables”. A partir de allí, relata la “campesina”: “malos días se empezaron a vivir, el agua se perdió y la sequía mató la esperanza”. Por ello, el “juez” de la comuna decreta un turno de riego para evitar las peleas entre los comuneros y designa una cantidad de regantes por día. José se encuentra al final de la lista, por esto sufre una crisis nerviosa y su “paciencia se rompe como paja de puna”. Por ello va a la toma de agua para dirigir el cauce hasta su chacra y cuando sucede, se siente contento al igual que este elemento¹²⁹. No obstante, el canal es cortado

¹²⁸ Aquí el personaje femenino adopta la caracterización colectiva y toma relevancia en el discurso, puesto que representa a su comunidad y su rol adyuvante posibilita la permanencia de la misma. Se explica con amplitud en “Destino y representación colectiva de la mujer andina en el *Teatro campesino*” (Cárdenas, 2020).

¹²⁹ Zavala: “riendo juntos, José y el agua, estaban llegando a la chacra. Alegría estaba naciendo en plantitas de papa con canto de agua” (1983, p. 108). Es notable el animismo que el dramaturgo le confiere a la naturaleza.

por “Manuel”, un anciano de la comunidad a quien le corresponde el turno, provocando una cólera incontrolable en el protagonista.

Esta situación conduce al primer delito¹³⁰: el enardecido comunero ataca al anciano con una pala, dejándolo al borde de la muerte. Por este hecho, el agresor es encarcelado y se lo considera un traidor, impidiéndole el alimento o las visitas de sus familiares. Sin embargo, Manuel se recupera con los días y lo visita, aclarándole que no es culpable de tal acción. Al contrario, es el *“demonio de la sequía”* quien tiene la culpa, ya que desde su aparición con las botas de las minas y la ruptura de los cerros ha hecho que los campos verdes y el canto de la naturaleza vaya desapareciendo¹³¹.

Estos se reconcilian, pero la sequía aumenta. Por eso el “juez” modifica el turno de riego y provoca otro rechazo del protagonista. Ante esta actitud, todos le exigen que deje la comunidad y él acepta. En este momento recibe a su esposa, quien le ruega visitar a sus hijos; sin embargo, José rechaza la propuesta porque no quiere llorar delante de los niños que lo esperan.

Finalmente, José se marcha y mientras lo hace aparece el “ingeniero”, quien ofrece trabajo en la mina a toda la comunidad. Sin embargo, se percatan que el primero está tomando otro camino y al hacerlo se escucha un coro suave de hombres y mujeres. En ese instante, la “campesina” y los otros comuneros reciben el llamado del protagonista. Él sube a la represa por un *camino blanco*¹³² porque desea recuperar el agua; y cuando lo ven junto a la aurora deciden seguirlo, incluidos sus hijos y esposa.

“El arpista”¹³³ inicia con dos amigos bebiendo licor y escuchando melodiosos huaynos de una arpa. En este tiempo, los dos se hacen constantes halagos. Uno por ser

¹³⁰ Se relata una coreografía como plantea la estética brechtiana.

¹³¹ Énfasis nuestro.

¹³² Énfasis nuestro

¹³³ Sexta obra. En ella también cambia el tiempo de las acciones.

dueño de “una gran hacienda en la cubre de la riquísima sierra peruana” y el otro por ser un sagaz abogado de la capital, a quien le interesa mucho la presencia del músico y las melodías que ejecuta. Por ello, durante su estancia ofrece buenos comentarios sobre el intérprete y recae ese logro en el dueño de hacienda, a quien le da el sobrenombre de “elefante blanco” por su enorme poder.

Estos elogios terminan en discusión debido al interés que posee el hombre de leyes en el arpista. Este le comenta al hacendado que tiene aficiones literarias y desea conocer al músico. Por su parte, el llamado “elefante blanco” le cuenta que es hijo de unos yanacones, quienes viven en su terreno y está a su completo servicio. Sin embargo, esta respuesta despierta más el interés del abogado y solicita verlo, mientras conversan sobre la importancia de la hacienda para el Estado peruano y el apoyo que tiene de la policía.

Minutos después, el hacendado trae una arpa nueva y llamativa para que sea tocada por el joven, pero cuando este ingresa a escena¹³⁴ se niega porque no la siente propia. Ante la negativa, el “elefante” se torna violento y lo amenaza con botarlo de sus tierras o asesinarlo; a lo que Isidoro, nombre del arpista, le increpa que no es propietario legítimo de ese espacio. En ese momento interviene el “amigo” para calmar la situación y evitar una desgracia. Cuando el abogado se encuentra solo con el músico le pregunta si no quiere ir a tocar a otros sitios, pero este responde que no, porque su pueblo y su tierra se encuentran allí; además, sus hermanos lo están llamando y esperando para que “juntos escuchen sonar el arpa, levanten la cabeza y empuñen sus manos”.

Esta conversación es interrumpida por el “hacendado”, quien ha preparado una sorpresa para su amigo y lo lleva. Cuando el arpista se encuentra solo, recuerda el motivo de su situación. *Él relata que aprendió la música del arroyo, del canto de los árboles y*

¹³⁴ El arpista se mantiene fuera de escena hasta que el hacendado lo llama para tocar un arpa.

que un día, gracias a un juicio, llegó el gamonal con varios guardias, los botaron de sus chacras, les arrojaron “humo appestoso” y sacaron las cosas de sus propiedades. Ante este suceso, el músico se ofrece como sirviente, con la condición de que sus padres conserven su propiedad, pero no fue así¹³⁵. Por eso está seguro que pronto saldrá y que tocando un “toril¹³⁶” llegará una aurora para la comunidad y juntos podrán bailar sobre los gusanos¹³⁷.

Posteriormente llega un joven “campesino”, confirmándole que las entradas ya están libres, los caminos seguros y todos esperan su retorno. Ellos cuentan, además, que el hacendado tiene pavor al toril, debido a que en una fiesta patronal un toro lo embistió, dejándolo mal herido y con secuelas psicológicas perennes. Finalmente, cuando la escena se ilumina y la aurora nace, reaparecen el abogado y su amigo luego de tomar licor y aprovecharse de “las indias más jovencitas”. Ellos se dan cuenta que el músico ya no está; por ello, el hacendado se enfurece, pero al escuchar un coro de arpas y un canto de toril pierde la razón y saca su pistola para disparar sin control.

Las síntesis presentadas tienen un doble propósito. Primero, conocer en los textos de Zavala “el problema de la tierra” como punto de “interferencia” en la comunidad indígena. Este se evidencia en la destrucción de su “mundo reflejado”, pérdida de libertades, ruptura en la relación con su espacio natural y demás conflictos, tanto comunales como individuales. Segundo, en todas las obras se alude un amanecer (aurora) o, mejor dicho, un nuevo tiempo para la comunidad. Allí se utiliza una luz o un canto que los lleva a la reivindicación de su pasado feliz, como dice Cornejo Polar (1988), y se relaciona con la ciclicidad del tiempo andino.

¹³⁵ Énfasis nuestro.

¹³⁶ “Género musical de la sierra peruana vinculado a la crianza del ganado vacuno” (Alcántara, 2019, p. 18)

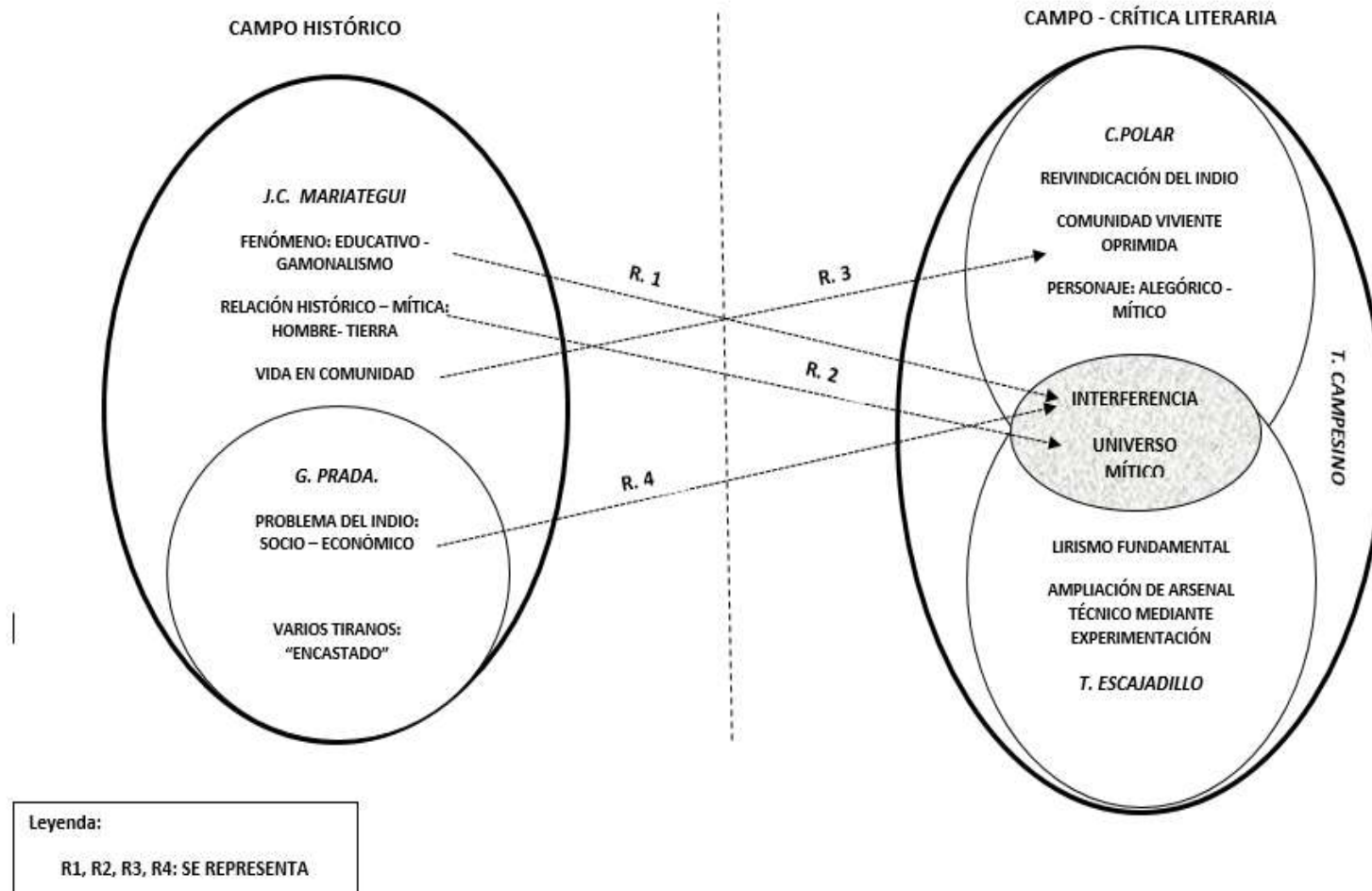
¹³⁷ Énfasis nuestro.

Consideramos, para finalizar, recoger todas las propuestas y precisar dos aspectos en el *Teatro campesino*: la forma de presentar “el problema del indio” y las expresiones literarias que alberga. Por ello, damos a conocer el siguiente gráfico, el cual sintetiza el conflicto de la tierra a nivel social e histórico, como lo apuntan González Prada y Mariátegui; así como el estrato literario con la información de Escajadillo y Cornejo Polar. Es menester aclarar que el lexema campo” de nuestra propuesta no alude a la posición de Bourdieu¹³⁸ con respecto a la literatura; tan solo es una forma de dividir los puntos de vista revisados.

¹³⁸ El planteamiento de Bourdieu está basado en la red de relaciones objetivas entre posiciones definidas y en las determinaciones que ellas imponen a sus ocupantes; es decir, tiene como principio la distribución del capital o poder en el ámbito cultura o literario (2006, p. 23)

Figura 1

Problema de la tierra en la obra Teatro campesino



La primera conjetura que se obtiene del gráfico es el diálogo entre el campo histórico y el de la crítica literaria. En ellos prevalece el problema de la tierra vinculado al fenómeno económico social y a la presencia de una comunidad. La segunda responde estrictamente al *Teatro campesino* y los rasgos estéticos del Indigenismo que posee. A partir de allí, subrayamos la importancia del universo mítico en la obra, la representación colectiva de los personajes andinos, la experimentación en las técnicas y el lirismo fundamental de los textos.

Ahora bien, dichas nociones nos orientan a reconsiderar un antiguo error¹³⁹ con respecto a la obra estudiada. En un artículo anterior se mencionó que el *Teatro campesino* pertenece al “indigenismo ortodoxo”, sin embargo, con una investigación más profunda se concluye que es “neo-indigenista”. Respalda esta noción el certero punto de vista de Tomas Escajadillo, quien al escribir sobre los narradores de este grupo (posteriores a 1971) sostiene: en las obras de Zavala Cataño y Oscar Colchado “se da, sin que salgan del ‘neo- indigenismo’, una complejidad técnica ya hablada” (Escajadillo, 1989, pp. 132). Ante esto, es entendible nuestra propuesta inicial y se concluye que la técnica mencionada por el crítico sería el “distanciamiento” brechtiano palpable en las obras.

Bajo esta consideración abordamos los lineamientos del indigenismo en los dos críticos y establecemos una lectura en nuestra investigación. En primer lugar, la perspectiva mítica del universo indígena, equiparable al realismo mágico, es una constante en la obra dramática. Esto se debe, según Escajadillo (1989), a las certeras imágenes del mundo andino y a la adopción natural de los estratos “mágico-mítico-religioso” desde el punto de vista de un personaje (p. 130). Una evidencia es la relación “animista” del hombre con la tierra, en el sentido de pertenencia que ambos conservan y

¹³⁹ Hacemos esta aclaración porque en el artículo publicado por la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático (2020) nos referimos al *Teatro campesino* como “indigenismo ortodoxo”.

en el sentimiento de recuperación o retorno expresado en la luz brillante que aparece en las montañas. El segundo lugar comprende el nuevo valor que adquiere el personaje. En palabras de Cornejo Polar (2005), este no desarrolla aventuras individuales sino colectivas y simbólicas; lo que permite una mayor significación por encima del ámbito que le corresponde (p. 58). Por lo expresado, es evidente que esta noción no es propia del “neo-indigenismo”, pero se toma en cuenta por la importancia en las obras de Zavala Cataño y en el presente texto.

1.3.2 Sobre los personajes.

Para estudiar los personajes nos remontamos a la tipificación que alcanzan, tanto en la función como en la representación. Por un lado, es visible que el sujeto andino toma un papel protagónico¹⁴⁰ en los dramas, debido a que sus enunciados crean el relato y, por extensión, descubren el mundo de ficción construido por el texto (Arenas, 2018). Además, en él recaen los conflictos en sus diversas formas (Mackee, 2006) y, como sostiene Fine (2006), establece un precedente en las acciones de los otros personajes a manera de principio hermenéutico, puesto que en torno a su función gira la obra. Por otro lado, su representación nos orienta al sentido colectivo. Ya Cornejo Polar habla sobre este tema, pero es necesario tomar en cuenta a Kirschner (1992) para profundizar en este personaje¹⁴¹, debido a que “se proyecta con técnicas tan variadas y complejas que pueden identificarse y sistematizarse conforme a sus distintas funciones” (p. 158).

Con lo mencionado, expresamos una caracterización más certera sobre los personajes en el *Teatro campesino*. Primero, alcanza una función protagónica debido a

¹⁴⁰ En algunos textos, el sujeto femenino cumple el papel de “co-protagonista” o ayudante, en términos de Greimas, y conserva su representación colectiva (Cárdenas, 2020, p. 50)

¹⁴¹ Jesús Cañas (2010) lo entiende como un sustituto heredero del héroe trágico tradicional; un personaje en el que desaparecen sus contornos individuales y emerge en toda su extensión.

que sus conflictos individuales son consecuencias directas de la “interferencia” durante la desposesión de la tierra. Segundo, su representación colectiva se expresa en no poseer un nombre propio y ser representante de su comunidad. Por ejemplo, en “El arpista” el sujeto en mención se auto-reconoce diciendo: “arpista de campo soy pues. De la tierra he aprendido, música de arroyo he recogido” (Zavala, 1983, p 138), aclarando que su procedencia es la base de su identidad. De igual manera, en “La gallina”, el “campesino” precisa que pertenece a una comunidad con la frase “yanacón soy comunero era” (Zavala, 1983, p. 37). A su vez, indica un momento de quiebre, debido a que existe una transformación negativa en su caracterización. “El cargador” evidencia la misma figura; sin embargo, usa el reconocimiento por semejanza en distintos momentos, sobre todo cuando se ha caído en desgracia y se requiere de una acción. Verbigracia es el siguiente diálogo:

Cargador 4: ¿Qué haremos, pues, hermanos?

Cargador 1: como nosotros es, como nosotros ha venido a trabajar desde su tierra.

Cargador 2: su comunidad ha dejado como nosotros.

Cargador 3: ¿ayudaremos hermanos?

Cargador 2: comida de nosotros separaremos para hermano. (Zavala, 1983, p. 79)

En la cita se observa las formas mencionadas, puesto que la desgracia de un campesino (protagonista) permite que los otros personajes se identifiquen con él, sobre todo por su procedencia común (la comunidad); además, ocasiona que sus compañeros de trabajo modifiquen sus objetivos personales para ayudarlo. No obstante, las obras del *Teatro campesino* no solo muestran la figura masculina; también resaltan la presencia de la mujer andina.

Sabemos que su función protagónica y representación colectiva (por auto reconocimiento o pertenencia a una comunidad) es semejante a la que hemos visto; sin embargo, su valor simbólico es mayor. Por ejemplo, en “El collar”, la “sirvienta” no solo precisa su origen aclarando que es hija de un comunero a quien se le han quitado sus

sementeras (Zavala, 1983, p. 48). También habla sobre un futuro prometedor en el cual sus hijos serán los que restablezcan su comunidad y siembren sus “nuevas tierras” (Zavala, 1983, p. 50). A partir de aquí, se entiende que el personaje femenino posee una suerte de “fuerza rejuvenecida” como escribe Uriel García¹⁴², pero también conserva una finalidad superior. Esto se evidencia en “El turno”, cuando la “campesina” (sujeto adyuvante y colectivo) adquiere un estado espiritual e inicia un destino desde sus entrañas, el cual se expresa en su descendencia. Además, preserva una vitalidad y unifica al pueblo. Ello se muestra en el cierre de la obra, puesto que decide despertar a sus hijos y levantarlos, con el propósito de unir a la comuna y hacer frente a la opresión de la clase dominante¹⁴³ (Zavala, 1983, p. 117).

1.3.3 Sobre la música.

Dejamos a un lado el personaje “colectivo y alegórico” planteado por Cornejo Polar y damos pie al lirismo fundamental. En este sentido, no hablamos de la “prosa poética” escrita por Escajadillo (1989), puesto que se asocia con la narración en primera persona y requiere de un estudio más amplio para señalar su rasgo específico. Hacemos referencia a las canciones indígenas en el relato, las cuales poseen una asimilación de la riquísima lírica quechua y son un factor de la composición misma del texto (Cornejo Polar, 2005). De esta manera, damos un paso más y retomamos la idea de Rowe (1987), para quien la música del ande en toda su amplitud suministra una modalidad de conocimiento alterno al racionalismo occidental (p. 97), como veremos a continuación.

142 En el Nuevo indio, Uriel García escribe que la mujer andina posee “la fuerza rejuvenecida que avanza desenvuelta y sin miedo al presente, en la abnegación hasta el sacrificio, en el amor con pasión y en la energía espiritual para el comienzo de otro destino que remoja en las entrañas de aquella mujer andina” (2011, pp. 234 – 235)

143 A propósito, Modonesi (2012) escribe que en una comunidad subalterna se unifica ante la opresión de una clase dominante y aparece un personaje que revierte su condición para generar una respuesta al problema en el que se encuentra (p. 5).

En principio, aclaramos que de los siete títulos que contiene el libro, seis de ellos presentan canciones como un elemento importante en el discurso. En su gran mayoría son composiciones relevantes para la trama debido al valor narrativo¹⁴⁴ que poseen. Además, son cantadas habitualmente por los personajes protagónicos¹⁴⁵ como una forma de precisar diferentes momentos. Estos pueden ser dolorosos, acciones complementarias o situaciones de reivindicación.

Por ejemplo, en “La yunta”, “El gallo” y “El cargador” algunas canciones se expresan en presente y relatan costumbres, tanto agrarias como laborales. Así se puede ver en: “lunes a domingo/ con almuerzo voy/ para mi marido / con almuerzo voy [...] lunes a domingo/ a la chacra va/ loco con sus toros/ en la chacra está¹⁴⁶” (Zavala, 1983, p. 161). También, estas formas de trabajo son comparadas a la vida de un animal, como se percibe en la segunda obra mencionada. Aquí los “campesinos” se comparan con un gallo y quieren ser como él en su juventud, por la cantidad de mujeres que poseen; pero no quieren su suerte para la ancianidad “porque cuando llega a viejo/ reemplaza a las gallinas¹⁴⁷” (Zavala, 1983, p. 25). No obstante, la canción más interesante es la expresada por los cargadores, debido a que su relato es progresivo en cada estrofa y poseen dos versos compuestos por palabras quechuas¹⁴⁸ que reflejan su situación de espera:

Cargador 1:

Todos esperando
pirhualla pirhua
hasta que los llamen

¹⁴⁴ Existe una excepción en la obra “El turno”. La primera canción solo expresa las emociones del protagonista antes de su partida, debido a la trágica situación de su comunidad: “[...] Oh, mi sol, mi luna/ hasta que llueva/ donde yo lloro / en esta tierra / donde yo espero / me iré / me iré [...]” (Zavala, 1983, p. 97). Se puede leer el texto completo en el anexo 1.5.A

¹⁴⁵ En “La yunta”, obra no analizada en la investigación, dos personajes ajenos al mundo andino entonan una canción mientras juegan cartas y relatan cómo realizan sus negocios: apropiarse de terreno y el robo de ganado. El texto completo se encuentra en el anexo 1.6. C.

¹⁴⁶ De “La yunta”. Véase anexo 1.5.B

¹⁴⁷ De “El gallo”. Véase anexo 1.1

¹⁴⁸ En la obra se utilizan las palabras “Pirhualla pirhua”. Sin embargo, el diccionario virtual de quechua, en todas sus acepciones, lo registra con la letra “w” y hace referencia a un granero. Puede seguirse en: <http://www.runasimi.org/cgi-bin/dict.cgi?LANG=es>

pirhualla pirhua

Cargador 2:

Todos amarrando
pirhualla pirhua
carga de Ayacucho
pirhualla pirhua

Cargador 3:

Todos cargando
pirhualla pirhua
y el que no lo hace
de hambre se muere¹⁴⁹. (Zavala, 1983, pp. 63-64)

Por otro lado, las formas líricas en tiempo pasado aluden a situaciones consecuentes del “problema de la tierra” y el personaje relata su conflicto individual a causa de un problema anterior. Por ejemplo en “La yunta”, el “joven campesino” al decir: “por qué te fuiste/ por qué viniste/ gusanos de tierra/ ya te han envuelto/ gusanos de hacienda/ ya te han comido¹⁵⁰” (Zavala, 1983, p. 185) expresa su situación actual luego que abandona su comunidad con el fin de conseguir agua y alimento para sus animales. Caso similar es el de Juan, personaje de “El turno”, quien canta su viaje a la ciudad, la enfermedad que allí adquiere y el retorno a su comuna. Sin embargo, este proceso no se cumple en todos, como se ejemplifica a continuación: “muchos comuneros/ van a la ciudad / tristes unos vuelven/ otros no vendrán/ noche y humo negro/ capital les da/ ni el sol ni la luna/ vuelven a mirar¹⁵¹” (Zavala, 1983, p. 99).

Finalmente, en “La gallina”, la forma lírica del personaje “campesino” adquiere relevancia porque las siete estrofas contienen tres versos (2 al inicio y uno al final) que expresan la “interferencia” y su situación actual. Nos referimos a: “Por agüita fui a casa del patrón/ yanacón soy comunero era [y] dos años debo a la hacienda¹⁵²” (Zavala, 1983, pp. 37-38). Sin embargo, no es el único logro de la canción, debido a que relata la condición de su familia y como una necesidad básica se convierte en motivo de encierro:

¹⁴⁹ De “El cargador”. Véase anexo 1.4.A

¹⁵⁰ De “La yunta”. Véase anexo 1.6.D

¹⁵¹ De “El turno”. Ver anexo 1.5.B

¹⁵² De «La gallina». Ver anexo 1.2

Por agüita fui a casa del patrón
yanacón soy comunero era.
gallina muerta agarré
por mis hijos,
por mi mujer y mis hijos
no por ladrón, por ladrón no,
dos años debo a la hacienda. (Zavala, 1983, p. 38)

Para finalizar el aspecto lírico, retomamos el sentido de reivindicación que tienen las obras y lo que ello implica. Es decir, la estrecha relación que posee su estructura y composición con la cosmovisión andina y las manifestaciones de la naturaleza (Alcántara, 2019). Ahora bien, usamos esa propuesta para comprender el “carácter revitalizador” de la música con el anhelo de restauración inscrito en los textos dramáticos, como se ejemplifica en el canto coral de “El turno”. En esos versos la fuerza de la naturaleza se ve reflejada en el hombre y a la vez en el pueblo: “fuerza del agua/ fuerza del aire [...] fuerza del hombre/ fuerza del puño/ vence a la noche/ vence a la muerte/ de mi pueblo¹⁵³” (Zavala, 1983, p. 116). Hacemos notar que este principio de revitalización no es unidireccional, sino retorna a la tierra. Esto es una expresión del *continuum vital* ya mencionado y que en “El collar” se expresa como el futuro encuentro que tendrá la “sirvienta” con los suyos, así como en la recuperación de sus tierras:

Mi padre y el Demetrio
de oscuridad saldrán
mi pueblo y mis hermanos
de oscuridad saldrán
El agua tomaremos
Demetrio sembrará
la tierra será nuestra
mi pueblo sembrará
Saldremos de mal tiempo
collares ya no habrán
los campos sembraremos
mis hijos crecerán¹⁵⁴. (Zavala, 1983, pp. 50 - 51)

¹⁵³ De “El turno”. Ver anexo 1.5.C

¹⁵⁴ De “El collar”. Ver anexo 1.3

Existe una excepción. En “El arpista” no se encuentra una canción interpretada por un personaje; no obstante, hay una expresión musical que toma relevancia: el toril. Este, como explica Alcántara (2019), es una composición ligada a la crianza del ganado, pero también se relaciona con la protección de los “apus¹⁵⁵” (p. 18). En la obra se muestra por medio del hablante dramático¹⁵⁶, dado que en una acotación relata la reivindicación de la comunidad a través de la aurora y “*un coro de arpas y voces que, entonando el toril, vienen creciendo desde lejos*¹⁵⁷” (Zavala, 1983, p. 147). De esta forma, los miembros de la comunidad llegan a reunirse y de una manera mágica el hacendado pierde poder hasta enloquecer.

Así cerramos una larga escena, en donde los textos teatrales han sido los protagonistas. En ellos, descubrimos el conflicto que encierran, sus principios y los rasgos que los particularizan. Con esa información realizamos el siguiente salto, pensando en el discurso de los textos teatrales y en el sentido que posee su organización.

1.4 Cuarta escena: sentido y organización del conflicto.

Las escenas planteadas para el *Teatro campesino* han iluminado el “problema de la tierra” en diferentes ángulos. La perspectiva histórica, por un lado, fue el preámbulo para el sentido crítico literario. Este, a su vez, propuso criterios para interpretar la expresión y el contenido de los textos dramáticos, dejando en claro que los personajes y su caracterización responden al conflicto mencionado. Sin embargo, se requiere de un foco

¹⁵⁵ Sostiene Ynés Alcántara: “al igual que otras formas musicales, se puede considerar como un homenaje al ganado por la fecundidad y la alimentación. Las canciones abordan diversos momentos en los cuales los toros son protagonistas, ya sea para arrearlos, encontrarlos en el campo, cuidarlos o para pedir la protección de los apus” (2019, P. 18).

¹⁵⁶ Para Juan Villegas (1971), el hablante dramático básico es el equivalente, dentro de la narrativa, a un narrador básico de conocimiento limitado. Él proporciona la información y la entrega del mundo dramático, pero solo desde cierta perspectiva y con una limitada clase de conocimiento (p. 24).

¹⁵⁷ Énfasis del autor.

a contraluz que permita, como en una puesta teatral, visualizar las acciones y los personajes en un espacio alterno.

En ese sentido, acudimos a la semiótica y con ayuda de Fontanille (2012) presentamos nuestro criterio de análisis. En *Semiótica y literatura* el autor propone que el discurso es un todo con significación y posee unidades formales cuyos límites son definidos por diferentes “rupturas”; no obstante, esta diligencia por sí sola, aclara, no es del todo precisa. Por esta razón, “la teoría semiótica ha adoptado otro tipo de segmentación a fin de captar mejor su objeto, sin desnaturalizarlo” (Fontanille, 2012, p. 15). Además, introduce un conjunto de niveles¹⁵⁸ de significación en donde priman criterios isotópicos.

Esta información es congruente con los niveles de análisis que ofrece el Grupo de Entrevernes en *Análisis semiótico de los textos* (1982). El libro mencionado toma al texto como un dispositivo estructurado de reglas y relaciones, las cuales posibilitan el reconocimiento de unidades poseedoras de elementos y combinaciones; por ello, su observación debe ser a nivel superficial y descriptivo. Para el presente capítulo consideramos al primero y de él su componente narrativo, “porque regula, como veremos, la sucesión y el encadenamiento de los estados y de los cambios” (Entrevernes, 1982, p. 18). Punto básico para la segmentación de la obra teatral.

Es importante, para ello, retomar algunos conceptos semióticos y las síntesis de los textos teatrales. En primer lugar, precisamos el componente narrativo¹⁵⁹ del discurso y el fenómeno denominado “narratividad”, entendido según el Grupo de Entrevernes

¹⁵⁸ Escribiera Fontanille: “yendo de lo más abstracto a lo más concreto, esos niveles se identifican con las *estructuras semánticas elementales*, las *estructuras actanciales y modales*, las *estructuras narrativas y temáticas* y las *estructuras figurativas*” (2012, p. 16)

¹⁵⁹ Grupo de Entrevernes: “todo texto presenta un componente narrativo y puede ser objeto de un análisis narrativo; los relatos propiamente dichos no son más que una clase particular en la los estados y los cambios están atribuidos a personajes individualizados” (1982, p. 24).

(1982), como la sucesión de estados y de cambios en el mismo. Además, proponemos durante el análisis¹⁶⁰ una distinción entre un “estado” y un “cambio”¹⁶¹, ámbitos correspondiente al “ser” y el “hacer”. En segundo lugar, analizamos este nivel “construido”¹⁶² y establecemos momentos claves para su segmentación. Para esto proponemos una lectura de las situaciones a manera de “superposición”¹⁶³ como especifica Fontanille (2001) y reconocemos en las obras de Zavala Cataño tres etapas. Ellas, según la sinopsis planteada y la mirada del indio, recrean un tiempo de pertenencia histórica de la tierra, una “interferencia” o desposesión y un proceso para recuperarla.

Para Blanco y Bueno (1980, p. 73), en principio, el enunciado con predicado cualificativo “estado” se define por el clasema “estatismo” y se anuncia por medio de verbos como: “ser”, “estar”, “parecer”, etc. Sin embargo, precisar su definición requiere de otras nociones como “sujeto” y “objeto” debido a que la relación de estos confiere sentido al enunciado anterior. En ese marco, recogemos del Grupo de Entrevernes lo siguiente:

el sujeto (S) no es un personaje y el objeto (O) no es una cosa; se trata de papeles, de nociones que definen posiciones correlativas (actantes o papeles actanciales) que no existen nunca la una sin la otra. No hay sujeto sin un objeto al cual está ligado y con relación al cual se define. Paralelamente, todo objeto se define por su relación a un sujeto. (Entrevernes, 1982, p. 25)

De esta manera, se complementa el significado de “enunciado de estado” y se pone en valor las formas que tienen el sujeto y el objeto para relacionarse. A ellas se las

¹⁶⁰ “hacer el análisis narrativo de un texto significa ante todo clasificar los enunciados de estados y los de acción. Estos enunciados no coinciden exactamente con las frases del texto, han de reformularse por debajo de las palabras, expresiones o frases que se manifiestan en formas diferentes” (Entrevernes, 1982, p. 24).

¹⁶¹ La propuesta de Desiderio Blanco y Raúl Bueno nombran a este enunciado con predicado funcional: “transformación” (1980, p. 73).

¹⁶² Para el Grupo de Entrevernes (1982) el nivel construido está formado por los enunciados de estado y acción. (p. 24).

¹⁶³ Fontanille (2001) sostiene que para captar la transformación de las situaciones hay que afrontar la final con la inicial, quien solo tiene sentido cuando se superpone a la primera (p. 165)

conoce como “conjunción” o “disyunción”¹⁶⁴. La primera, “estado de unión”, es cuando un sujeto (S) y objeto (O) se encuentran en relación de unión y toman a “ \cap ” como signo. Por ejemplo, en la oración “yanacón soy, tierrita tengo”¹⁶⁵: (S \cap O) el S representa al hombre andino y el O a la tierra en la que vive y es parte. Por otro lado, en el “estado de desunión” el S está separado de O y el signo que adquiere es “U”. Verbigracia es el enunciado “animales no tienes ya para amarrar”¹⁶⁶: (S U O) en donde se expresa que un S ya no posee un O con el cual realizaba una actividad.

A partir de los ejemplos observamos que un “enunciado de estado” puede cambiar una o varias veces en el transcurso del relato. A este fenómeno se conoce como “cambio” o “transformación”, se define como el paso de una “forma de estado” a otra y solo se presenta en dos tipos (Entrevernes, 1982). Uno es el “cambio por unión”, entendido como “el que hace pasar de un estado desunión a un estado de unión” (Entrevernes, 1982, p. 26) y se puede formular así: (S U O) \rightarrow (S \cap O). El otro es el “cambio por desunión” y se expresa como “el que hace pasar de un estado de unión a un estado de desunión” (ídem). Su fórmula es: (S \cap O) \rightarrow (S U O). En ambos casos se reconoce la actuación de un sujeto agente¹⁶⁷, el cual es un papel y no un personaje. Por ello, en el *Teatro Campesino* puede ser el “indio”, el “hacendado” u otro actante.

Con este precedente, se entiende que el “hacer” constituye una transformación realizada por un sujeto operador¹⁶⁸. Este se define como una entidad con capacidad para actuar, la misma que permite a su experiencia dotarla de sentido (Niño, 2015). Además,

¹⁶⁴ Nombres propuestos por Desiderio Blanco y Raúl Bueno (1980, pp. 84 – 85)

¹⁶⁵ De “La gallina”. Véase Zavala (1983, p. 38)

¹⁶⁶ Véase “El cargador” (Zavala, 1983, p. 61)

¹⁶⁷ Término planteado por el Grupo de Entrevernes. Véase (1982, p. 33). Posee el mismo valor que el “sujeto operador”.

¹⁶⁸ Blanco y Bueno: “para que un Sujeto pase de un estado a otra es necesario que intervenga otro sujeto, capaz de hacer dicha transformación. Este sujeto puede ser encarnado por el mismo actor en el relato; sin embargo, constituye una nueva categoría narrativa desde el punto de vista semiótico” (1980, p. 76).

para efectuar la realización requiere de algunos criterios como: “el querer – y/o deber – y/o poder- y/o saber –hacer¹⁶⁹” (Entrevernes, 1982, p. 45). De esta manera, hemos reunido principios esenciales y entendemos que un sujeto operador de transformación¹⁷⁰ conjunto a un “objeto modal¹⁷¹” hace posible un “enunciado de cambio” visible en la alteración del “enunciado de estado”. En otras palabras: un “programa narrativo”.

Desiderio Blanco y Raúl Bueno definen a esta estructura como “una sucesión de estados producida por una transformación entre los mismos. [Además] el sujeto pasa de un estado de disyunción a un estado de conjunción con el objeto, por medio de un ser transformador” (1980, p. 76). Este último será denominado en la investigación como S3, a diferencia del S1 (sujeto de estado¹⁷²), con el fin de situarlo en la fórmula de la “performance¹⁷³”. A partir de lo mencionado se sintetiza en un gráfico, elaborado por Blanco y Bueno, las fases del “programa narrativo”, considerando que un texto puede desarrollar o no este orden. Además, se remarca la diferencia entre O (objeto valor o principal) y Om (objeto modal).

Figura 2:

Fases del programa narrativo

I	Estado inicial	$S1 \cup O \quad \vdots \quad S1 \cap O.$
II	Competencia para III:	\vdots
a	Estado de competencia	$S3 \cap Om$

¹⁶⁹ Fontanille en *Semiótica del discurso* los designa como verbos modales (2001, p. 143), su tipología puede expresar propiedades (p. 148) y determina la identidad de los actantes (p. 149).

¹⁷⁰ Nombre propuesto por Blanco y Bueno (1980, p. 76)

¹⁷¹ “El objeto modal: es el elemento de la competencia necesaria para realizar la transformación que llevará al Sujeto a la posesión del Objeto – valor” (Blanco y Bueno, 1980, p. 77).

¹⁷² Grupo de Entrevernes: “el sujeto de estado, en relación de unión o de desunión respecto a un objeto: la relación (S ---- O) define el enunciado de estado” (1982, p. 27).

¹⁷³ “Entenderemos que performance es el desempeño que realiza el sujeto operador con el hacer transformacional para que EN1 se transforme en EN2” (Blanco y Bueno, 1980, p. 77).

b	Adquisición de competencia	$S3 \rightarrow [(S3 \cup O_m) \rightarrow (S3 \cap O_m)]$
III	Performance principal	$S3 \rightarrow [(S1 \cup O) \rightarrow (S1 \cap O)]$
		$S1 \rightarrow [(S1 \cap O) \rightarrow (S1 \cup O)]$
IV	Estado final	$S1 \cap O \quad \vdots \quad S1 \cup O.$

Nota: Se obtuvo el gráfico del libro *Metodología del análisis semiótico*. Véase (Blanco y Bueno, 1980, p. 78).

El esquema sintetiza todo lo revisado y tanto el estado inicial como el final posibilitan otro criterio de análisis. Observamos como el “cambio” en ellos muestra una “transferencia” del objeto valor; es decir, cuando uno lo pierde el otro lo adquiere. Ese principio, según Blanco y Bueno (1980) es algo latente en las formaciones sociales y se expresa cuando un Sujeto aspira poseer un objeto. Por ejemplo, en el *Teatro campesino* se manifiesta cuando un “hacendado” adquiere con violencia las tierras de una comunidad y luego son recuperadas por los comuneros.

Los enunciados narrativos de este criterio expresan que un S1 y S2 (sujetos) desean un mismo objeto y, por ende, comparten distintos estados con respecto a lo deseado, como se observa en la fórmula: $S1 \cup O \cap S2$. Sin embargo, es posible que debido a un proceso de “transformación¹⁷⁴” varíe su condición y el estado adquiriera otra forma: $S1 \cap O \cup S2$. Con ello se deduce dos principios. En primer lugar, el “objeto valor” se ve siempre valorizado y la relación entre los personajes está mediatizada y significada por objetos que se transfieren (Entrevernes, 1982, p. 34). En segundo lugar, es visible que “un programa narrativo proyecta como en sombra un programa narrativo correlativo del tipo

¹⁷⁴ Este principio de intercambio no se realiza siempre debido a que existen objetos cuya atribución a un sujeto no es correlativa de una renuncia. Véase “la comunicación participativa” en Entrevernes (1982, p. 41)

inverso” (Blanco y Bueno, 1980, p. 79) y que su definición parte de la relación con el sucesivo. Ambos aspectos se expresan con la siguiente fórmula¹⁷⁵:

$$A S3 \rightarrow [(S1 \cap O \cup S2) \rightarrow (S1 \cup O \cap S2)]$$

Es evidente, según el Grupo de Entrevernes (1982), que este desdoblamiento de los programas introduce y resalta una perspectiva o punto de vista en el relato. Además, permite dar cuenta de un “carácter polémico” como asegura el Grupo francés, debido a que “en el cambio narrativo hay *enfrentamientos* entre sujetos agentes, y el cambio realizado corresponde al dominio de un sujeto sobre el otro” (Entrevernes, 1982, p. 35). Ello, no solo posibilita hablar de un “anti programa narrativo” que defina simétricamente los papeles de los actores, sino también de un “anti sujeto”: oponente o adversario del sujeto agente. Por ello, en los textos de Zavala existe un S1 (hombre andino) enfrentándose a un S2 (hacendado) y en la pugna por la posesión de la tierra ambos pueden cumplir el rol de S3 (sujeto agente u operador).

En este marco se especifica dos tipos de “realización”. Por un lado, en la “unión”, se expresa una actuación reflexiva llamada “apropiación¹⁷⁶” y un cambio transitivo denominado “atribución¹⁷⁷”. Por otro lado, en la “desunión” el actor se aparta del objeto de forma reflexiva dando paso a una “renuncia¹⁷⁸” o, también, puede generarse un “despojo¹⁷⁹” ante la operación transitiva de un sujeto operador. Estas formas establecen una comunicación correlativa de un objeto entre dos sujetos, es decir, expresan diferentes

¹⁷⁵ Véase Entrevernes (1982, p. 36).

¹⁷⁶ “Un mismo actor asume el papel de sujeto agente y el de sujeto de estado de desunión en el estado inicial, y de unión, en el estado final” (Entrevernes, 1982, p. 36)

¹⁷⁷ “El sujeto agente está aquí representando por un actor diferente del sujeto de estado de unión que aparece en el estado final” (Entrevernes, 1982, p. 37)

¹⁷⁸ “Un mismo actor asume aquí el papel de sujeto agente y de sujeto de estado de unión en el estado inicial y de desunión en el estado final. Se trata para dicho actor de realizar su desunión respecto al objeto” (Entrevernes, 1982, p. 37).

¹⁷⁹ “El sujeto agente del cambio es aquí un actor diferente del sujeto de unión del estado inicial. Este último se ve desunido del objeto por obra de otro actor” (Entrevernes, 1982, p. 37).

transformaciones. Por ejemplo, en las obras que nos reúnen, el relato corresponde a una situación de lucha y se evidencia en una “apropiación”, “despojo” y “reapropiación”¹⁸⁰.

De esta manera retomamos los textos dramáticos, con el fin de segmentarlos y precisar su programa narrativo. En principio, las síntesis¹⁸¹ planteadas y una “superposición” de las acciones muestran tres momentos claves en torno al “problema de la tierra”. El primero recibe el nombre de “apropiación histórica” y es producto de enfrentar la acción central de la obra (situación final) con su antecesora. Adquiere este título por el sentido de pertenencia que tiene el indio con la tierra y que Mariátegui (2007) resume en la frase: la tierra ha sido siempre toda la alegría del indio (p. 36). Además, se complementa con algunos recuerdos de los personajes¹⁸² como el “de la tierra he aprendido, música de arroyo he recogido, canto de árbol he oído [...] extrañando mi chacra estoy, sufriendo por aire de campo estoy” (Zavala, 1983, p. 138) que narra un joven arpista al evocar el medio en donde vivía.

La fórmula para este segmento es:

S1: indio	S3: sujeto operador
S2: hacendado	
O: tierra	

$$S3 = S1 \rightarrow (S1 \cup O \cap S2)$$

El segundo momento expresa el conflicto central de las obras y comprende el “enunciado de cambio”, por ello recibe el nombre de “interferencia transformadora”. Aquí se utiliza la noción de ruptura en la continuidad del tiempo escrita por Cornejo Polar aunado al fenómeno que modifica el “enunciado de estado” gracias a un sujeto operador.

¹⁸⁰ Usamos este lexema desde el punto de vista del “indio” y en un sentido de enmarcar los momentos narrativos de las obras dramáticas.

¹⁸¹ Véase el acápite 1.3.1 “Síntesis de las obras”.

¹⁸² También en “El turno” se reconoce este momento en: “agua estaba habiendo para todos. Verde era campo de comunidad, agua cantaba todo el año en las quebradas” (Zavala, 1983, p. 111).

En los textos se representa con la apropiación¹⁸³ de la tierra a manos del hacendado y se reconoce en frases como: “perdimos tierra. Con guardia vinieron los Cépeda, comunidad se agarraron” (Zavala, 1983, p. 39) que relata un anciano comunero en “La gallina”. O en el lamento de una “campesina” al decir: “pero ahí no más llegaron las botas de las minas a pisotear tranquilidad de la comunidad [...] rompiendo los cerros se llevaron agua” (Zavala, 1983, p. 111).

La fórmula para este momento se representa así:

S1: indio	S3: sujeto operador
S2: hacendado	
O: tierra	

$$S3 = S2 \rightarrow (S1 \cap O \cup S2)$$

Finalmente, el tercer momento refleja una nueva “situación de cambio”, pero no precisa un estado en donde el Sujeto y el Objeto se encuentren en “unión”. Por esta razón, se le llama “reapropiación mítica” y resalta el anhelo de posesión que tiene el indio con la tierra. En esta propuesta, la variedad del lexema “apropiación” responde al deseo de priorizar en el “problema de la tierra” el objeto valor y el personaje andino. Es decir, especificar que no hay un “despojo” en contra del hacendado, sino un “enunciado de cambio” a favor de la pertenencia histórica. En las obras de Zavala esta actuación se visualiza con la aparición de una aurora, canciones o, incluso, en el uso de las acotaciones¹⁸⁴. Por ejemplo, con “por la punta de los cerros, por la nieve, comenzará a blanquear aurora. Estoy viendo, hija; ahora estoy viendo” (Zavala, 1983, p. 52) una anciana relata la reivindicación de la comunidad. Lo mismo se observa en la siguiente

¹⁸³ También usamos para este momento los vocablos “intromisión” o “interposición”. Esto con el fin de esclarecer una ruptura u obstrucción de la energía vital entre el hombre y la naturaleza.

¹⁸⁴ Por ejemplo: “*el sonido de los pututos crece. Aparecen los cuatro cargadores y se acercan al campesino*” (Zavala, 1983, p. 91). También en: “*empieza a oírse un coro de arpas y voces que entonan el toril, viene creciendo, desde lejos*” (Zavala, 1983, p. 147).

de sujeto de estado que alcanza. Además, es visible su caracterización protagónica y colectiva en el desarrollo de la trama; sin embargo, hay otros aspectos en su representación que precisan otra mirada. Por ejemplo, existe una relación directa e íntima con la tierra y, en general, con la naturaleza, como se evidencia en la confesión de un joven arpista antes de ser liberado: “de la tierra he aprendido, música de arroyo he recogido, canto de árbol he oído” (Zavala, 1983, p. 138). La cita revela que los personajes andinos en las obras no solo cumplen un papel representativo y son víctimas del “problema de la tierra”, expresado en la desposesión; también reflejan una convivencia “analógica¹⁸⁶” con su espacio natural.

Con esto pensamos al indio como un conjunto y la tierra como una unidad vital de origen y destino como escribe López Maguiña (1998); además, reconocemos en la obra dos formas de expresión. La primera es el sentido histórico de apropiación; es decir, la tierra le pertenece al hombre del ande y debe retornar hacia él después de una “interfencia”. La segunda comprende un nivel mágico expresado en la fuerza fluida que llega de la tierra y vuelve a ella. En ese sentido, complementa el autor: el indio no tiene una posición pasiva sino es agente de operaciones que germinan la vida y es beneficiario de la misma (López, 1998, p. 13). Por ejemplo, en “El collar”, la “sirvienta” sostiene que al recuperar sus tierras vencerán su condición de opresión y la vitalidad alcanzará a su descendencia a través de ellas: “saldremos del mal tiempo/ collares ya no habrán/ los campos sembraremos/ mis hijos crecerán” (Zavala, 1983, p. 51). Asimismo, en “El turno” se presenta esta noción con otro elemento y en “poncho voy a tirar. Tos ya no tengo. Agua

¹⁸⁶ Categoría propuesta por Descola y explicada para el pensamiento andino por Eugenia Carlos Ríos como “un mundo que incluiría a todos los existentes y dentro de este mundo hay ‘brechas diferenciales’ que distinguen, pero, a la vez, establecen vinculaciones ‘de analogía’ a distancia entre todos los existentes” (2015, p. 192)

de comunidad me va a curar” (Zavala, 1983, p. 117) se distingue la circulación de energía vital entre el hombre y el agua¹⁸⁷.

Finalmente, es importante especificar el rol de estado y agencia que cumple la mujer andina¹⁸⁸ en el relato. Líneas atrás se destacó su caracterización colectiva y representativa, además, se especificó el sentido espiritual y fuerza rejuvenecida que posee. Sin embargo, en la relación “humano – tierra”, específicamente en la circulación de la vitalidad, su papel es de ayudante y observadora, sobre todo en los “enunciados de cambio” que conducen a la “reapropiación”. Por ejemplo, en la canción de “El collar” se destaca al hombre como un sujeto operador de siembra¹⁸⁹ y a la “sirvienta” como enunciante de la familia. De igual manera, en “El turno¹⁹⁰”, durante la recuperación del agua, la participación de la “campesina” se limita a seguir el llamado de su esposo, levantar a sus hijos y marchar con la comunidad hacia la represa.

Por otro lado, el desarrollo de los programas narrativos da luz a un concepto esencial: el objeto. Sobre él se entiende que no es una cosa, sino un papel y por lo tanto cumple un rol en el relato. Por ello, en varias oportunidades se expresa con un sentido “animista”, tanto a nivel antropomórfico como pasional. Por ejemplo, en “seca está boca de cerros”¹⁹¹ o “triste los cerros veo, doblada su cabeza está pero su mano de piedra está temblando”¹⁹², los personajes atribuyen rasgos humanos al objeto y le confieren un nivel

¹⁸⁷ Para Lozada Pereira (2006) el agua en la cosmovisión andina tiene un flujo cósmico. Esta no solo se rige a las actividades agrícolas o crea microclima, sino también conserva un diálogo con el hombre y cumple un papel terapéutico (p. 92)

¹⁸⁸ Es importante señalar que esta separación del sujeto (hombre – mujer) no se realizará en los siguientes capítulos, debido a que en los programas narrativos y en la posición antropológica de Descola se prioriza el sentido colectivo del personaje andino.

¹⁸⁹ Noción escrita por López Maguiña (1998) en relación a la labranza y fecundación (p. 13).

¹⁹⁰ Véase “El turno”: (Zavala, 1983, p. 117).

¹⁹¹ Véase “El cargado”: (Zavala, 1983, p. 62)

¹⁹² Véase “La gallina”: (Zavala, 1983, p. 39)

subjetivo. Sin embargo, en los textos teatrales este rol actancial no recae únicamente en la tierra, sino también en el “agua”.

La obra “El turno” es una exponente de ello, debido a que la “interferencia” no es producto de la desposesión de la tierra, sino del robo de este elemento por parte de una empresa minera. Además, se le atribuye los mismos rasgos que al objeto anterior. Por ejemplo, en “El cargador” el protagonista dice: “agua ya no canta en quebrada. Animales están muriendo sin pasto en la chacra” (Zavala, 1983, p. 62) dando a entender que no solo es un agente con capacidad de sentir, sino también de proporcionar vitalidad. Lo mismo se expresa en “agua perdimos, sequía vino a rematar esperanza” (Zavala, 1983, p. 105) o en “alegría estaba haciendo en plantitas de papa con canto de agua” (Zavala, 1983, p. 108). En las citas, como se observa, a este elemento se le atribuye también características de “agente” en el sentido semiótico, dado que su presencia o ausencia genera un “cambio” en los “estados” de otros sujetos.

Las razones propuestas para el objeto evidencian dos puntos de vista. El primero resalta su rol de “agencia” y permite proponerlo como un “objeto cuasi – sujeto”, ya sea por su papel mediador¹⁹³ entre el indio y el cosmos; o por su trascendencia en la segmentación del relato. El segundo nos orienta a pensar en la naturaleza como un todo viviente¹⁹⁴ y al sujeto como parte de ella. Es decir, en las obras teatrales, tanto la tierra como el agua son elementos animados y complementarios de un espacio mayor, y el indio es parte del mismo. Ambos poseen una energía vital constante y, por ende, la ausencia o separación de estos por parte del “hacendado” desestabiliza los vínculos existentes. De esta manera, la vida en comunidad se quiebra y aparecen los conflictos individuales como

¹⁹³ Noción escrita por Scott Lash (1999, p. 3) aludiendo a las investigaciones de Latour.

¹⁹⁴ Principio propuesto por Lévi-Strauss y que Emmanuel Terray sintetiza en: “*L’être humain est partie intégrante de la nature. Tout d’abord, il est un être vivant, il a un corps, un organisme, et comme tel il est soumis aux lois de la biologie. La nature le nourrit ; elle peut aussi le rendre malade ; elle gouverne le cours de sa vie, de la naissance et de l’enfance à la vieillesse et à la mort*” (2010, p. 23).

se observa en el siguiente lamento: “represa ha robado el agua, hacienda ha quitado quebrada, por eso hemos salido, por eso hemos llegado a cargar como burros” (Zavala, 1983, p. 89)

Todo lo mencionado admite un diálogo con el pensamiento andino¹⁹⁵, visto como una expresión “de las formas de explicación que el hombre se ha dado, en torno el mundo, la naturaleza y dios” (Mejía, 2005, p. 15). Ante ello, la investigación del *Teatro campesino* toma otro rumbo y concibe al texto teatral como fuente del saber andino. Esta idea se manifiesta en el principio de “relacionalidad del todo¹⁹⁶” presente en el vínculo del hombre con la naturaleza; así como en la concepción del tiempo y espacio que ofrecen las obras.

Las últimas se expresan en el vocablo *pacha* como escribe Zenón Depaz, para quien indica: “una orientación temporal- que afecta aún la espacialidad en cuanto ésta se concibe como lugar – y la remisión a la totalidad” (2015, p. 44). Además, se asocia con el prototipo de la dualidad como unidad fenoménica en un universo ordenado¹⁹⁷. De esta manera, tomamos la expresión filosófica¹⁹⁸ relacionada a la experiencia o lo que se muestra y lo comparamos con el aporte de Ludovico Bertonio (1956). Así entendemos a la voz aymara¹⁹⁹ como una época, un momento de la vida o instante de guerra (conflicto para nuestra investigación).

¹⁹⁵ En la presente investigación se tomará en cuenta al pensamiento andino como expresión de su quehacer filosófico. Para ello se precisa, siguiendo a Estermann (2006), a la “filosofía andina” como un fenómeno intercultural y no occidental.

¹⁹⁶ Expresión obtenida del libro *Filosofía andina* de Estermann (2006). Sin embargo, en el siguiente capítulo se tendrán en cuenta las propuestas de Depaz (2015), Carlos Ríos (2015), García (2010) y Taylor (1987).

¹⁹⁷ Estermann: “Filosóficamente, *pacha* significa el universo ordenado en categorías espacio-temporales, pero no simplemente como algo físico y astronómico [...] también incluye el mundo de la naturaleza, al que también pertenece el ser humano” (2006, p. 157).

¹⁹⁸ Ferrater Mora (1964) define a fenómeno como lo que aparece, además, puede ser descrito como el mundo de las apariencias; es decir, de lo que manifiesta o revela (p. 643)

¹⁹⁹ En el *Vocabulario de la lengua aymara*, Ludovico Bertonio escribe: “Tiempo. Pacha. T de arar; ccolliui. T de sembrar, satani. T de guerra; Pacha cuti” (p. 478)

Con ello retomamos el criterio de los segmentos en el texto literario y planteamos una primera aproximación²⁰⁰: los programas narrativos de las obras teatrales de Zavala Cataño expresan un instante del tiempo y espacio (*pacha*) del mundo andino. Por ello, es posible comprobar en la “apropiación”, “despojo” y “reapropiación” una ciclicidad del tiempo con un propósito específico, como lo escribe Estermann (2006, p. 197).

De esta forma se culmina el primer acto de la investigación. En él se propuso al problema de la tierra como punto de partida para el análisis de la obra zavalina. Posteriormente, las revisiones de Mariátegui y González Prada esclarecieron que es un hecho constante e histórico para el hombre andino y, por ello, se expresa en diferentes ámbitos como en la literatura. Con este criterio, se estudió el Indigenismo literario teniendo a Cornejo Polar y Tomas Escajadillo como principales fuentes; además, se precisó la pertenencia del texto al “neo-indigenismo”. Luego, las síntesis de las obras y su estudio semiótico evidenciaron una sucesión de estados (unión y desunión), en los cuales persiste una relación ontológica entre el hombre y su naturaleza. Finalmente, esos principios se han convertido en la ventana para los siguientes capítulos, en los cuales el reconocimiento con el mundo toma relevancia y la cosmovisión andina es fuente principal de sabiduría.

²⁰⁰ Esta conjetura, así como otros principios de la cosmovisión andina se desarrollarán en los siguientes capítulos. En ellos se considera los momentos del “problema de la tierra”, la relación del indio con su naturaleza y las transformaciones de ambos en cada programa narrativo.

ACTO II
RECONOCIMIENTO Y UNIÓN CON EL MUNDO ANDINO

“Mi abuelo dice con tristeza:

*- Cuando dividieron la tierra
comenzó el hambre”*

Humberto Ak'abal.

El acto precedente iluminó el escenario por completo. Los principios semióticos, literarios e históricos esclarecieron los fundamentos ideológicos del *Teatro campesino*. Sin embargo, cuando mencionamos la cosmovisión andina surgen dudas como si en un apagón intermedio de la puesta teatral nos encontraríamos. Es decir, ante la nueva oscuridad de la sala se busca un pensamiento o teoría que otorgue sentido a los personajes, las acciones, la dirección, las canciones, las luces, los silencios y lo que no se ha visto o leído. A ello orientamos este apartado, teniendo en cuenta el ¿cómo se reconoce el hombre andino con su naturaleza?, y ¿qué nexos relacionan el todo?

El telón se abre nuevamente y la sala descubre otro universo...

2.1 Primera escena: la esencia que identifica y relaciona.

Al finalizar el capítulo anterior se concluye que el hombre andino y la tierra poseen un vínculo mayor al de pertenencia o historia. A esta unión, por ejemplo, Mariátegui (2007)

la presenta como alegría, matrimonio²⁰¹ o aliento. Luis Valcárcel (1972), por su parte, propone para ellos una relación de vida y mandato²⁰². José María Arguedas, en uno de sus poemas, los representa como expresión de fuerza y motivo de lucha²⁰³. Finalmente, Zavala Cataño manifiesta un lazo fraternal entre ellos, como se observa en el siguiente diálogo:

Juan: con sus pies, con sus manos guiaba la cabeza del agua.

Campesina: rápido quería llegar.

Juan: riendo juntos, José y el agua, estaban llegando a la chacra.

Campesina: alegría estaba naciendo en plantitas de papa con canto de agua.

(Zavala, 1983, p. 108)

El fragmento muestra la coexistencia del “indio” con el medio en donde vive y destaca, a su vez, una complementariedad y un vínculo emocional. Sabemos que esto responde al sentido de vitalidad constante del pensamiento andino y que, en párrafos anteriores, denominamos *continuum vital*. Sin embargo, salen a flote algunos principios que involucran a los dos sujetos (hombre – naturaleza). En ellos se descubre un proceso de identificación y un modo de relación.

En este marco orientamos la investigación hacia dos fórmulas de combinación²⁰⁴: el “animismo” y el “analogismo”. El primero se entiende como la concepción que todo está animado y vivificado, es decir, que los elementos de la naturaleza en su totalidad son seres con vida (Ferrarter, 1964). Sobre este criterio, aclaramos, no se plantea un

²⁰¹ Mariátegui: “El indio ha desposado la tierra. Siente que ‘la vida viene de la tierra’ y vuelve a la tierra. Por ende, el indio puede ser diferente a todo, menos a la posesión de la tierra que sus manos y aliento labran y fecundan” (2007, p. 36).

²⁰² Valcárcel (1972): “hombre de los andes, persiste en ti mismo, cúmplase tu sino. Obedece al mandato de la tierra, si vives con su alma; pero, no te consuma el odio” (p. 25)

²⁰³ En “A nuestro padre creador Tupac Amaru”: “¡Somos todavía! Voceando tu nombre, como los ríos crecientes y el fuego que devora la paja madura, como las multitudes infinitas de las hormigas selváticas, hemos de lanzarnos, hasta que nuestra tierra sea de veras nuestra tierra y nuestros pueblos, nuestros pueblos” (Arguedas, 2020, p. 5).

²⁰⁴ Expresión usada por Descola para las cuatro formas de identificación: totemismo, animismo, analogismo, naturalismo. Véase Descola (2012, p.190).

pensamiento religioso de los andes peruanos²⁰⁵, sino un reconocimiento de semejanza como sostiene la antropología. Por esta razón rescatamos del libro *Más allá de la naturaleza y la cultura* el siguiente fragmento:

tanto en el Gran Norte como en América del Sur, la naturaleza no se opone a la cultura: la prolonga y la enriquece en un cosmos donde todo se ajusta a las medidas de la humanidad. Muchas de las características del paisaje están dotadas, en primer lugar, de una personalidad propia. Identificados con un espíritu que los anima con una presencia discreta, los ríos, los lagos y las montañas, el trueno y los vientos dominantes. (Descola, 2012, p. 40)

Como observamos en la cita, para el autor la naturaleza no es una entidad ajena al hombre; al contrario, ambos se identifican como resultado de la “capacidad de aprehender y repartir ciertas continuidades y discontinuidades que la observación y la práctica de nuestro entorno ofrecen a nuestro influjo” (Descola, 2012, p. 181). En otras palabras, parte de tener la conciencia general sobre la existencia de otro a partir de una reflexión del mundo y de lo que significa para el mismo. Sobre este proceso se hablará más adelante, reconociendo que el hombre andino de las obras teatrales realiza el mismo pensamiento y lo expresa en varias ocasiones. Verbigracia es el lamento del “campesino” en “La gallina”, debido a que contrasta su estado de ánimo con la cara triste de los cerros ante la interferencia del hacendado²⁰⁶.

Aclarado ello, retomamos el “animismo” y lo definimos como “un modo de identificación que objetiva cierta relación entre los humanos y elementos no-humanos de su entorno” (Descola, 2012, p. 193). Sin embargo, complementa el autor, para que se efectúe este reconocimiento se debe considerar como idénticos a los elementos interiores y diferentes a los físicos (Descola, 2012). Con este principio, es posible comprender el

²⁰⁵ Aludimos la propuesta de Núñez del Prado (1970) quien escribe: “En muchos casos se ha considerado el sistema religioso indígena, concibiéndolo como naturalista e inclusive panteísta. Por el contrario, nosotros lo percibimos esencialmente espiritualista y animista con algo de naturalismo” (p. 68).

²⁰⁶ Véase “comunidad se agarraron; sangre amarga llenó pecho de comuneros; aquí está, hijo aquí. Pero estoy mirando. Triste los cerros veo, doblada su cabeza está” (Zavala, 1983, p. 39).

porqué, en este sistema anímico, los animales y plantas son concebidos como personas dotadas de un alma que les permite comunicarse con el hombre, usando estatus y afectos humanos²⁰⁷ (Descola, 2011, p. 91). Ejemplo de ello es “La yunta”²⁰⁸. En esta obra, dos jóvenes esposos conviven con sus toros y establecen una relación cercana. Por ello, el “J. campesino” sostiene que en las mañanas sus toros lo llaman y su esposa le responde: “tus toros van a correr; de ti se van a burlar; para arriba, para abajo van a andar” (Zavala, 1983, p. 156). De manera similar, ambos personajes comparten sus puntos de vista sobre la convivencia animista, como se observa en el siguiente diálogo:

J. campesino: De noche tú calientas mi cuerpo; de día mis toros me llaman
J. campesina: toros, no más, estás pensando. Loco estás. ¡celosa me voy a poner!
J. campesino: Hijo me vas a dar tú; toros me van a dar cosecha. (Zavala, 1983, p. 154)

Esta situación también se encuentra en las obras “El gallo”²⁰⁹ y “El arpista”. En la primera, el relato de un joven campesino muestra un proceso comunicativo entre un capataz y un gallo. Él cuenta que durante la noche un hombre camina hacia la granja, mueve los brazos y grita como un ave de corral; de forma inmediata, el animal se despierta, aletea y como respuesta canta continuamente hasta despertar a todos los campesinos²¹⁰. La segunda obra, por su parte, recrea el proceso de aprendizaje de un joven arpista a través de la naturaleza²¹¹ y la violenta reacción de un toro al comprender diferentes ofensas. Este hecho se expresa como un acto de venganza a través del siguiente diálogo:

Arpista: Banda empezó a tocar toril
Campesino: Para que el toro comience a bailar estaba tocando

²⁰⁷Según Descola los no humanos no solo tienen un estatus de persona dotada de palabra, “sino también atributos sociales: la jerarquía de posiciones, de comportamientos fundamentados en el parentesco y el respeto a ciertas normas de conducta” (2002, p. 160).

²⁰⁸ Séptima obra del libro. Se la considera un texto complementario a la investigación debido a que el conflicto no parte del “problema de la tierra”. Este se relaciona a la supervivencia de una yunta de toros.

²⁰⁹ Primera obra del libro (1965). Se la considera complementaria porque el recorrido narrativo no responde al conflicto por la tierra y está basada, según Zavala Cataño (1983), en un argumento chino (p. 15).

²¹⁰ Véase “El gallo” (Zavala, 1983, pp. 26 – 27).

²¹¹ Véase “El arpista” (Zavala, 1983, p. 138)

Arpista: *Para que fuerza de puna*²¹² despierte en animal bravo.

Campeño: Hacendado se puso delante de toro [...]

Arpista: Como sabiendo, toro despreció al hacendado.

Campeño: Entonces, hacendado sacó su revolver (imitando al hacendado) [...] ¡Entra toro, entra toro serrano, toro maricón, como estos indios eres cobarde! [...] toro miró revolver.

Arpista: Toro oyó insulto de hacendado.

Campeño: Toro se molestó por ofensa

Arpista: De un solo golpe aventó lejos al hacendado. (Zavala, 1983, p. 143)

Resulta evidente, en estos fragmentos, la comunicación entre humanos y animales debido a que poseen un alma que los identifica; sin embargo, la llamada “fuerza de puna” que recae en el toro compromete a la naturaleza en su totalidad. Para esta noción animista del pensamiento andino, Eugenia Carlos Ríos propone la palabra quechua *iphu-pacha* y la define como “una esfera brumosa que engloba montañas, animales y vegetales (los no humanos) y que todos esos elementos comparten una característica común que también se presentan en los humanos” (Carlos, 2015, p. 191).

De esta propuesta rescatamos el vocablo “*pacha*” y lo cotejamos con los instantes del mundo andino presentes en los programas narrativos ya mencionados. Con ello, observamos que el “animismo” en las obras de Zavala Cataño responde a un tiempo y espacio; es decir, durante la “apropiación histórica”, “interferencia transformadora” y “reapropiación mítica” el hombre del ande siempre se identifica con su par naturaleza en varios aspectos. No obstante, este proceso sufre transformaciones dependiendo a la “unión” o “desunión” del indio con la tierra.

La segunda combinación- “analogismo”- involucra otro tipo de identificación. Por una parte, Descola (2012) precisa para este proceso una diferencia entre “interioridades” y “fiscalidades” (p. 190). Además, lo plantea como un nivel intermedio entre el “totemismo²¹³” y el “animismo”, añadiendo que este (analogismo) “reposa sobre la idea

²¹² El énfasis es nuestro. Destaca la fuerza vital que se transmite entre el grupo no humano.

²¹³ Descola escribe: “Hablamos ordinariamente de totemismo cada vez que un conjunto de unidades sociales- mitades, clanes, secciones matrimoniales, grupos culturales, etcétera- están asociadas a una

de que las propiedades, movimientos o modificaciones de estructura de ciertas entidades del mundo ejercen una influencia a distancia sobre el destino de los hombres, o están influidas por el comportamiento de esos últimos” (Descola, 2011, p. 92). Esta influencia ejercida, según Carlos Ríos(2015), se observaría como un “mundo mucho más vasto”²¹⁴ que incluye a todos los existentes en unidades constitutivas. Dentro de ellas, agrega la investigadora, hay brechas que los distinguen y establecen un vínculo de “analogía” a distancia entre los integrantes. (Carlos, 2015, p. 192)

En los textos estudiados, este modo de identificación reposa en la coexistencia del hombre andino con la naturaleza; debido a que comparten un origen común gracias al “animismo” y conservan un sentido de complementariedad²¹⁵. Ejemplos concretos son las razones de subsistencia y la alianza unificadora. El primero se sintetiza en que, sin la tierra o el agua, el hombre del ande va muriendo, así como los demás elementos de la naturaleza. En “La gallina”, “El turno” y “El arpista” descubrimos pruebas de esta expresión. No obstante, esta noción de coexistencia no solo comprende la desposesión, sino también la vida que renace en el mundo (o esfera) durante el periodo de “reapropiación mítica”. Dicha conjetura se ejemplifica en la canción de la obra “El collar” o la parte final de “El cargador”²¹⁶ y “El turno”²¹⁷.

El segundo aspecto responde a las interacciones entre el hombre con sus pares y la naturaleza, así como en el vínculo de esta con sus elementos y el hombre. En el plano de los humanos, se forma un grupo social denominado comunidad, el cual se basa en el

serie de objetos naturales” (2011, p. 87). También sostiene el autor, en otro texto, que en este proceso existe una semejanza entre las interioridades y fisicalidades (Descola, 2012, p. 190). Cabe resaltar que en el pensamiento andino existe este proceso; sin embargo, en las obras objeto de estudio es descartado.

²¹⁴ Descola precisa: “Por diversa que sea la morfología de los montajes de humano y no-humanos autorizados por el analogismo, ellos siempre se presentan, no obstante, como unidades constitutivas de un colectivo mucho más vasto, por ser coextenso (sic) con el mundo” (2012, p. 391).

²¹⁵ Principio similar al que plantea Estermann (2006). En el siguiente apartado se desarrolla con detalle.

²¹⁶ Véase Zavala (1983, pp. 91-92)

²¹⁷ Véase Zavala (1983, pp. 116- 117).

trabajo y en la pertenencia a la tierra. Sin embargo, esta formación social no es perenne, debido a que varía o se desintegra dependiendo a la unión o desunión que exista entre el hombre y el mundo. Ejemplos encontramos en “los cambios de estado”; sobre todo, en la intromisión del hacendado o ingeniero en las obras “El cargador”²¹⁸, “El collar”²¹⁹ y “El turno”²²⁰.

De igual modo, este sentido de alianza dentro de un espacio-tiempo (*pacha*) denota una conexión que supera la propia distancia y se percibe en los personajes de la obra “El cargador”. En el texto se presenta a cuatro estibadores²²¹ que han dejado sus tierras con el fin de trabajar en Ayacucho; empero, el recuerdo de sus cementeras y el deseo de retornar siempre es latente. Ello se recrea en este fragmento: “Como pájaros perdidos estamos picoteando en calles de ciudad. Mejor en cerro estuviéramos preparando alas para subir, uñas estuviéramos haciendo crecer” (Zavala, 1983, p. 85).

La cita no solo advierte un alcance animista por hacer propias las formas de un ave, sino también una incidencia a pesar de la distancia. En este marco, es plausible corroborar, siguiendo a Descola (2012), que los humanos y no humanos del *Teatro campesino* se distribuyen dentro de un colectivo único jerarquizado y reagrupado en conjuntos complementarios (p. 405). En otras palabras, la esfera del hombre andino, quien comprende su comuna en general, conserva una conexión infrangible con la naturaleza, la cual engloba a la tierra, el agua, los animales, las plantas y otros fenómenos.

Esto, finalmente, recrea una correlación entre el microcosmos y el macrocosmos (Descola, 2011). Ellos no solo se entienden como sociedad²²², sino también como

²¹⁸ Véase Zavala (1983, pp. 62, 69, 84 y 91).

²¹⁹ Véase Zavala (1983, p. 52).

²²⁰ Véase Zavala (1983, pp.109, 110 y 113).

²²¹ Víctor Zavala (1983, p. 58) los representa como personajes colectivos. Por ello los nombra: Cargador 1, cargador 2, cargador 3 y cargador 4.

²²² Precisa Descola años más tarde: “cosmos y sociedad son aquí equivalente y, a decir verdad, casi indiscernibles” (2012, p. 391).

discontinuidad gradual de las esencias y diferencias débiles entre las formas²²³. Además, manifiesta que los desórdenes sociales acarrearán catástrofes ambientales. Descola escribe en este contexto que, a diferencia del animismo, “el analogismo no requiere ninguna relación directa de persona a persona entre humanos y no humanos, pero implica que existe entre ellos una similitud de efectos, una acción lejana o una resonancia involuntaria” (1993, p. 93).

Vale decir que esta idea es congruente con nuestra segmentación de la obra e hipótesis específica, debido a que las situaciones que tiene el hombre, según la posesión o desposesión de la tierra, también las experimenta la naturaleza. Además, resaltamos que los modos de identificación planteados en este capítulo no son únicos en las obras de Víctor Zavala, es decir: ambas se presentan de forma paralela y varían en su intensidad. No obstante, es necesario utilizar el “principio rector” planteado por Descola (2012) y concluir que, en el *Teatro campesino*, prima el “animismo”.

2.1.1 La identificación: una forma de verse en el otro

Para precisar esta conjetura es necesario definir el proceso de identificación y la visión dual o binaria²²⁴ que este contiene. Con respecto al primero, Descola puntualiza lo siguiente:

La identificación va más allá del sentido freudiano de un lazo emocional con un objeto o del juicio clasificatorio que permite reconocer el carácter distintivo de este. Se trata del esquema más general por medio del cual establezco diferencias y semejanzas entre unos existentes y yo mismo, al inferir analogías y contrastes entre la apariencia, el comportamiento y las propiedades que me adjudico y los que les atribuyo. (2012, p. 177)

²²³ Descola escribe que en el analogismo se distingue “una continuidad gradual de las esencias, de la cual la formulación más clásica es la teoría de la cadena de seres, y sobre una serie de brechas diferenciales débiles entre las formas y las sustancias necesarias para que pueda establecerse entre éstas correspondencias” (2011, p. 93).

²²⁴ Descola (2010) sostiene que la noción dual de “naturaleza” y “cultura” son imposibles de encontrar fuera de las lenguas europeas, sin embargo, la distinción entre interioridad y materialidad está marcada en todas las lenguas (p. 88).

Según esta noción, el identificarse constituye un proceso en el cual se crean esquemas comparativos entre un “yo” y un “no yo”²²⁵ como forma previa y exterior a una relación determinada en modalidades de interacción lógica de ambos. En este sentido, resulta idóneo en la investigación separar la “identificación” con la “relación” como precisa Descola²²⁶ (2012). Con ello tendríamos, como primer punto, el plano comparativo del hombre andino y la naturaleza a lo largo del recorrido narrativo y, posteriormente, la relación de los dos en el marco de la cosmovisión andina.

Para desarrollar este mecanismo de semejanzas y diferencias necesitamos descubrir qué se entiende por oposición binaria y cómo se expresa en el esquema. No obstante, antecede a este principio la nueva concepción de “naturaleza”. En el acápite “La autonomía de la Naturaleza”²²⁷, el antropólogo francés sostiene que ella, con el tiempo, se ha expresado como un ente mecánico, autónomo e incluso humano (Descola, 2012). Esto delinea la posibilidad de pensar la existencia de humanos viviendo en sociedad e, incluso, en coalición con lo “otro”: lo “no humano”.

Sobre ello, Hugo Lavazza escribe: “esta ‘no humanidad’ no precisa de diferenciarse para ‘ser’, en consecuencia, los humanos pueden estar en convivencia sin establecer distinciones a cada momento para recordarse a sí mismo que, en efecto, están viviendo en conjunto” (2016, p. 234). De esta manera y en el marco de nuestra interpretación, el hábitat adquiere otro rasgo ontológico y junto al hombre andino pueden

²²⁵ Noción obtenida de: “ese mecanismo de mediación entre el yo y el no-yo me parece, en el plano lógico, anterior y exterior a la existencia de una relación determinada con otro cualquiera” (Descola, 2012, p. 177).

²²⁶ Descola escribe: “es importante, sin embargo, mantener esa distinción, en la medida en que cada una de las fórmulas ontológicas, cosmológicas y sociológicas que la identificación hace posible es, en sí misma, capaz de ofrecer un soporte a varios tipos de relación, que no derivan automáticamente, por consiguiente, de la mera posición que ocupa el objeto identificado ni de las propiedades que se le otorgan” (2012, p. 178).

²²⁷ Segmento de la primera parte del libro *Más allá de la naturaleza y cultura*. Ver Descola (2012, pp. 122-130).

tener experiencias paralelas, como si de un *yanantin*²²⁸ (mi otra mitad o mi otro par) se tratara.

En la investigación, los ejemplos de convivencia entre el hombre andino (humano) y su espacio natural²²⁹ (no humano) ya se han presentado. Por ello, orientamos el análisis a los criterios binarios, los cuales son análogos²³⁰ y discriminantes para la identificación. El primero recibe el nombre de interioridad. Sobre él, Descola (2012) precisa que es un término bastante vago, dado que es un conjunto de propiedades reconocidas por todos los seres humanos y es coincidente con lo que llamamos “espíritu”, “alma” o “conciencia”; además, comprende otras nociones como intencionalidad, subjetividad, afectos, aptitud para significar o soñar. De igual manera, el autor destaca un principio cercano al “animismo”, el cual reflejamos en la cita:

También pueden incluirse en el término los principios inmateriales a los que se considera causantes de la animación, como el aliento o la energía vital, a la vez que nociones aún más abstractas, como la idea de que comparto con otros una misma esencia, un mismo principio de acción o un mismo origen. (Descola, 2012, p. 182)

La esencia de este argumento alude a la vitalidad continua del pensamiento andino y es una explicación certera del porqué, en las obras de Zavala Cataño, los personajes andinos se sienten parte de la tierra²³¹, se comunican con los animales²³² y poseen sentimientos de tristeza o alegría²³³ al igual que la naturaleza.

²²⁸ Eugenia Carlos Ríos usa este vocablo como muestra de la dualidad en Descola y añade: “Por ejemplo el término *yanantin* (mi otra mitad o mi otro par) que mencioné tiene una vinculación complementaria que no se puede dividir ni separar” (2015, p. 196)

²²⁹ Para la investigación tomamos en cuenta lo “no humano” de Carlos Ríos, es decir, animales, vegetales y demás elementos (2015, p. 191).

²³⁰ Escribe Descola: “Dos criterios discriminantes parecen cumplir una función central [...] la atribución al otro de una interioridad análoga a la mía y la atribución al otro de una materialidad distinta a la mía” (2010, p. 87).

²³¹ Véase “El arpista” (Zavala, 1983, p. 138).

²³² Véase “El gallo” (Zavala, 1983, pp. 26- 27) y “La yunta” (Zavala, 1983, p. 156).

²³³ Véase “La gallina” (Zavala, 1983, p. 39) y “El turno” (Zavala, 1983, pp. 100, 108).

Por otro lado, al segundo criterio se le llama fisicalidad²³⁴ y concierne a la forma exterior, la sustancia, los procesos fisiológicos, perceptivos y sensoriomotores. Ello implica, según Descola (2012), el temperamento o la manera de actuar en el mundo, así como las conductas, humores corporales, rasgos anatómicos o un modo de reproducción. Con ello, no se pretende sintetizar el criterio hasta un fenómeno material, sino reunir mayores expresiones como se aprecia en el fragmento:

La fisicalidad no es, por ende, la simple materialidad de los cuerpos orgánicos o abióticos, sino el conjunto de las expresiones visibles y tangibles que adoptan las disposiciones propias de una entidad cualquiera cuando se las considera resultantes de las características morfológicas y fisiológicas intrínsecas de esa entidad. (Descola, 2012, p. 183)

A partir del fragmento, planteamos a lo visible y tangible como señales nucleares de este criterio y entendemos que algunas expresiones de los personajes son ejemplos concretos de conductas o rasgos físicos. Verbigracia son las frases: “triste los cerros veo, doblada su cabeza está”²³⁵, “mal tiempo no aguanto, como caballo desbocado está mi sangre²³⁶” y “juntos se levantarán sobre la tierra, como árbol espinoso, como cóndor de las punas²³⁷”. En estos enunciados, se observa con facilidad un vínculo entre el hombre andino y la naturaleza, no solo por la similitud en aspectos físicos o conductuales, sino también porque dentro de ese criterio hay un reconocimiento abstracto con el otro. Es decir, ambos tienen un mismo origen: el mismo aliento.

Esta noción nos lleva a pensar, teniendo en cuenta a Eugenia Carlos Ríos (2015), que en los andes el nudo binario (criterios de interioridad y fisicalidad) tiene sus propios colores y matices históricos muy diferentes a los de Europa (p. 195). Incluso, es posible que el *Teatro campesino* responda a una lógica de identificación particular, la cual se fundamente en el animismo y sea congruente con cada momento del recorrido narrativo.

²³⁴ Años antes, Descola (2010), llamaba a estos criterios interioridad y materialidad.

²³⁵ Véase Zavala (1983, p. 39).

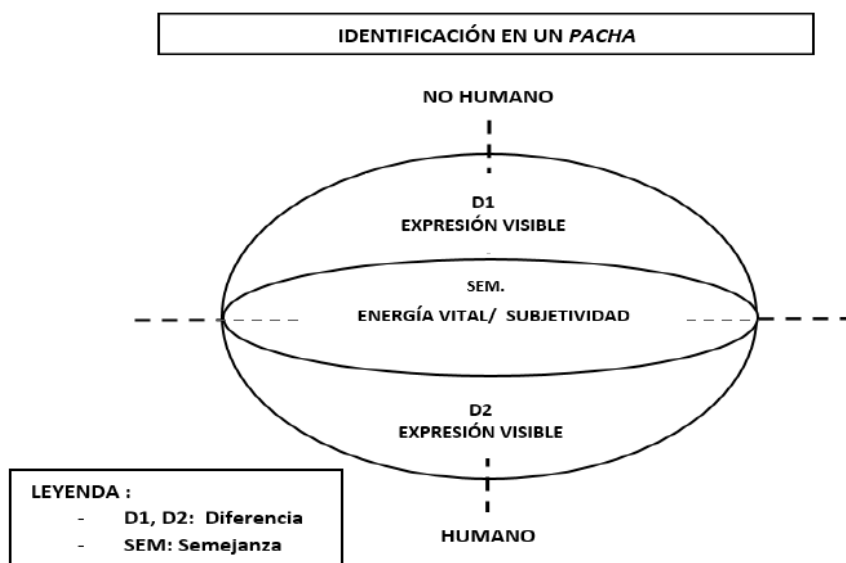
²³⁶ Véase “El turno” (Zavala, 1983, p. 98).

²³⁷ Véase Zavala (1983, p. 40)

Con esta conjetura aunamos los principios de semejanzas y diferencias con los criterios binarios y proponemos un gráfico comparativo. Este responde a la necesidad de entender el proceso de identificación del hombre andino con su naturaleza en diferentes momentos narrativos. Además, sostenemos de manera preliminar, que el “animismo” como forma de identificación se conserva durante el recorrido de las acciones, pero varían algunos aspectos dependiendo a la transformación. Para ello, tomamos como base una división cuatripartita²³⁸ elaborada por Descola y establecemos dos mundos complementarios semejante a la cruz quechua o *chakana*²³⁹.

Figura 4:

Esquema de identificación



En el gráfico planteamos el nivel ontológico del “humano” y “no humano” como planos distintos que comparten un proceso de reconocimiento. Este viene a ser la identificación y se expresa en los dos círculos del esquema. De esta manera y,

²³⁸ Descola (2012) propone líneas verticales y horizontales semejantes para la organización cuatripartita del territorio Chipaya (Bolivia).

²³⁹ Para Estermann (2006) es el puente más importante y reúne en sí la polaridad complementaria de los divino y humano (pp. 294-295).

considerando la teoría mencionada, el nivel de semejanza comprende el criterio de interioridad, el cual resalta una misma esencia y subjetividad para ambos planos. Por otro lado, las diferencias se expresan en la fisicalidad y alude a las expresiones visibles de ambos sujetos. Así se corrobora la esfera animista o *iphu-pacha* antes mencionada y permite entender dos aspectos en el recorrido narrativo: la interioridad no se pierde, pero es variable y la fisicalidad cambia de forma análoga a la primera.

En el *Teatro campesino*, el criterio de interioridad es oscilante. Por ello, durante los momentos del programa narrativo el personaje andino conserva un sentido de complementariedad ontológica variable con su naturaleza. En la acepción de la energía vital que ambos comparten se aprecia una disminución de ella durante la “interferencia transformadora”; por eso los campesinos se enferman²⁴⁰ o la naturaleza va muriendo²⁴¹. Sin embargo, cuando la “reapropiación mítica” llega, la vida surge de la tierra por medio de la siembra²⁴², el sujeto recupera su salud²⁴³ y una fuerza envolvente vence al mal tiempo, como se expresa en este fragmento:

Empieza a escucharse un coro suave, grave, de hombres y mujeres en la siguiente canción

Fuerza del agua
 fuerza del aire
 vence al fuego
 vence al toro
 y al mal tiempo
 Fuerza del hombre
 fuerza del puño
 vence a la noche
 vence a la muerte
 de mi pueblo. (Zavala, 1983, p. 116)

²⁴⁰ Véase: “El cargador” (Zavala, 1983, p. 80) y “El turno” (Zavala, 1983, p. 99).

²⁴¹ Véase: «La gallina» (Zavala, 1983, p. 34), “El cargador” (Zavala, 1983, p. 62) y “El turno” (Zavala, 1983, p. 102, 105, 113).

²⁴² Véase «El collar» (Zavala, 1983, p. 51).

²⁴³ Véase “El turno” (Zavala, 1983, p. 117)

Con respecto a la variación en la subjetividad, las obras expresan para el hombre y la naturaleza emociones comunes, tanto positivas (alegría o satisfacción²⁴⁴) como negativas. Las primeras se muestran cuando los sujetos están unidos (momentos de apropiación y reapropiación); sin embargo, reflejan tristeza o melancolía (emociones negativas) durante una interferencia a manos de un tercero: el hacendado. Para ejemplificar estos puntos necesitamos del concepto de “fiscalidad”, debido a que las emociones en los mencionados se evidencian a través de rasgos físico corporales o acciones²⁴⁵.

Durante la llamada “apropiación histórica”, por ejemplo, se percibe satisfacción en el recuerdo de una “campesina” al relatar que antes de la interferencia el campo era verde y el agua cantaba todo el año en las quebradas (Zavala, 1983, p. 112). De igual modo, en “El arpista” el ambiente descrito por el protagonista denota alegría al mencionar la música de los arroyos y el canto de los árboles (Zavala, 1983, p. 138). En ambos casos, las emociones son compartidas por el hombre y la naturaleza, al igual que en “El turno”. En esta obra²⁴⁶, el reencuentro entre el humano y el *iphu pacha* expresa emociones positivas en una suerte de complicidad. El siguiente diálogo recrea esta acción:

Juan: como sabiendo su camino el agua empezó a correr por la acequia.

Campesina: contento, saltando de un lado a otro iba José.

Juan: con sus pies, con sus manos guiaba la cabeza del agua [...]

Juan: Riendo juntos, José y el agua, estaban llegando a la chacra.

Campesina: Alegría estaba naciendo en plantitas de papa con canto de agua.
(Zavala, 1983, p. 108)

²⁴⁴ Clasificación propuesta por Amad Barragán (2014, p. 105)

²⁴⁵ Fontanille en *Semiótica del discurso* escribe una noción similar: “La emoción es la consecuencia observable del pivote pasional: el cuerpo del actante reacciona a la tensión que padece, se sobresalta, se estremece, tiembla, enrojece, llora, grita [...] No se trata solamente de dar sentido a un estado afectivo, sino, sobre todo, de expresar el acontecimiento pasional, de hacerlo conocer a sí mismo y a los otros” (2001, pp. 109 – 110).

²⁴⁶ Esta breve acción se realiza durante la “interferencia transformadora”, pero las emociones que plasma nos permite situarla como ejemplo.

Por otro lado, la tristeza y melancolía²⁴⁷ se apropian de ambos sujetos durante la “interferencia transformadora”. Ejemplo es la oración que pronuncia un campesino²⁴⁸ cuando regresa enfermo a su comunidad: “triste sigue cabeza de cordillera, nada está creciendo” (Zavala, 1983, p. 90). De igual modo, estas emociones se expresan en ambos sujetos a través de figuras retóricas como la sinestesia o prosopopeya. Las frases siguientes son un modelo: “amargo es aire de esta pampa” (Zavala, 1983, p. 63) y “gritando está mi chacra” (Zavala, 1983, p. 113).

Finalmente, la “reapropiación mítica” hace que el hombre y la naturaleza recobren su vitalidad y surjan las emociones positivas. Sin embargo, aparecen con ellas dos estados: la esperanza y el coraje. La primera se ejemplifica en “El arpista”, cuando el músico expresa su deseo de bienestar a través de la frase²⁴⁹: “libre voy a venir; tierra va a ser de nosotros, nadie nos va a quitar” (Zavala, 1983, p. 139). De igual modo, durante la recuperación de la tierra en “El cargador”, el campesino le habla a su sementera y le asegura que ya no tendrán sed (Zavala, 1983, p. 92). Por otro lado, la valentía en ambos sujetos va de la mano. Por ejemplo, en “La gallina”, el anciano relaciona la rabia de la tierra²⁵⁰ con el momento en el que sus hijos bajan con brazos de fierro, ojos ardiendo y canto fuerte (Zavala, 1983, p. 39). Caso similar encontramos en “El collar”, dado que el rescate de una anciana sirvienta y la restauración de su comunidad se expresa así: “amaneciendo vendrán tus hijos, amaneciendo vendrá el sol [...] gusano vamos a pisotear, sequía vamos a hacer morir, ¡cabeza de culebra aplastaremos!” (Zavala, 1983, p. 52).

²⁴⁷ En “El collar”, una anciana sirvienta revela esta emoción al contar cómo les quitaron las tierras y culminar con “tierra perdimos, comunidad de acabó. Corazón me duele” (Zavala, 1983, p. 51).

²⁴⁸ Ejemplo similar encontramos en: “La gallina” (Zavala, 1983, p. 32)

²⁴⁹ La misma situación se expresa en la canción de “El collar” (Zavala, 1983, p. 51)

²⁵⁰ De “La gallina”: “estoy mirando triste los cerros veo, doblada su cabeza está; pero su mano de piedra está temblando” (Zavala, 1983, p. 39).

A partir de la cita, asentamos la importancia del amanecer como un fenómeno natural relevante. En todas las obras, el momento inicial para la reapropiación se expresa a partir de la “aurora” o salida del sol. Ello implica una identificación del hombre andino con esa expresión de la naturaleza, no solo a nivel de “interioridad” por la fuerza vital que renace, sino también en “fiscalidad” porque realza la figura de lo humano como se observa en el fragmento: “con aurora estamos viendo crecer a José” (Zavala, 1983, p. 117). No obstante, dejamos el análisis completo de este suceso temporal y energético para el siguiente capítulo, debido a que su presencia en el *Teatro campesino* va más allá que una expresión de la naturaleza: ofrece un inicio glorioso para la reivindicación²⁵¹.

2.1.2 La relación: vínculo continuo.

La diferencia entre identificación y relación precisa dos vínculos entre lo humano y no humano: el primero es ontológico y el segundo externo o social. El presente acápite responde a las relaciones formales entre el sujeto indígena andino²⁵² y su naturaleza en el *Teatro campesino*. Se tiene en cuenta, para ello, al “animismo” como principio de reconocimiento.

Ahora bien, proponemos los apelativos “indígena” y “andino” al personaje campesino bajo dos criterios. El primero responde al ámbito geográfico. Gunderman y Gonzáles (2009), por ejemplo, plantean la definición del sujeto andino a partir de un espacio delimitado: el ande (p. 112). Ello denota una forma de convivencia del sujeto con su medio geográfico y, por ende, el desarrollo de tradiciones ancestrales diferentes. Cornejo Polar (1994), por su parte, propone un principio semejante e incorpora la noción

²⁵¹ También se explica este fenómeno desde el mito del Inkarrí. Véase para ello el acápite 3.2. “Segunda y última escena: todos los principios tienen un hilo común”.

²⁵² Proponemos esta categoría con el propósito de especificar el personaje del *Teatro campesino* y relacionarlo con un grupo social específico.

de una doble mirada²⁵³, así como la relación mimética que debe existir entre el sujeto andino y el mundo en donde se encuentra (p. 22). El segundo criterio corresponde al plano histórico-social y antropológico. Karen Spalding (1974) sostiene que el término “andino” alude principalmente a una organización indígena y a la gente que comparte esta estructura cultural y social en contraste con otro sujeto²⁵⁴ (p. 31). Asimismo, Poloni – Simard (2000) resalta en la definición de esta categoría el componente agrario y rural, así como los lazos homogéneos en la relación social de los llamados indígenas (p. 100). Entonces, al hablar de un “sujeto indígena andino” en las obras de Zavala Cataño, nos referimos a un personaje que pertenece a un espacio geográfico delimitado, su organización social es homogénea y su vínculo con la naturaleza denota un nivel agrario e identificación mimética. Con ello, retomamos la investigación sobre la relación del hombre andino y la naturaleza.

En *Más allá de la naturaleza y cultura*, el antropólogo escribe que la relación se define como “esas vinculaciones externas entre seres y cosas identificables en comportamientos típicos y capaces de recibir una traducción parcial en normas sociales concretas” (Descola, 2012, p. 178). Es decir, los “no humanos” son tratados como compañeros sociales; además, expresan un lenguaje de parentesco similar a las propuestas de matrimonio y procreación del indio con la tierra, planteadas por Mariátegui (2007) y López Maguiña²⁵⁵ (1998). Sin embargo, nuestra lectura en las obras de Zavala Cataño

²⁵³ Cornejo Polar sostiene que la representación del hombre andino no solo es desde una posición, sino como resultado de varios puntos de vista (1994, p. 21).

²⁵⁴ En la postura de Lozada Pereira, el “otro” no solo responden a un foráneo, sino también a cualquier sujeto que no responde a la reciprocidad o equilibrio del individuo con la comunidad (2006, p. 158)

²⁵⁵ Ambos reconocen un matrimonio y relación marital de procreación entre el indio y la tierra. Esto significa que entre ellos hay un proceso de identificación animista; es decir, los dos poseen la misma esencia, pero tienen algunos rasgos que los diferencian. Además, muestran un vínculo exterior basado en la reciprocidad.

precisa un sentido más social y se orienta hacia las relaciones puramente formales como la coexistencia, la identidad y la correspondencia²⁵⁶.

En este sentido, retomamos el “animismo” del *Teatro campesino*, sabiendo que es un proceso suscrito a un tiempo y espacio (*pacha*) en donde el hombre andino se identifica con la naturaleza a partir de un origen común. Asimismo, resaltamos la posición antropocéntrica designada para lo “no humano” y rescatamos los atributos sociales y de comportamientos fundamentados en el parentesco que alberga. De esta manera, obtendremos una esfera de tiempo y espacio en las que existe un número de relaciones sociales correspondientes a la cantidad de especies dotadas con una interioridad análoga. Así lo escribe Descola en “A cada especie su colectivo”; además sostiene: “Por especie, no hay que entender aquí solo a los humanos, los animales y las plantas, porque prácticamente todos los existentes tiene una vida social” (Descola, 2012, pp. 364 – 365).

Este planteamiento no significa un número elevado de relaciones provenientes de ambos sujetos (hombre y naturaleza), sino requiere de una figura dominante. Philippe Descola lo precisa así: “en el mundo animista, tanto las relaciones entre no- humanos como las relaciones entre humanos y no humanos se caracterizan como relaciones entre humanos, y no a la inversa” (2012, p. 369). En otras palabras, es el grupo del hombre quien asigna funciones a las interacciones que presenta con la naturaleza y selecciona en ellas una rectora. Con esta propuesta, se sintetiza el cómo se construye las relaciones en ambos sujetos; sin embargo, debemos precisar en cuales se inscriben las obras de Zavala Cataño.

Isabel Martínez (2009) en su análisis de la relación entre las personas y el cosmos menciona un principio cercano a nuestra investigación. Ella, siguiendo a Descola,

²⁵⁶ Descola: “no debemos sorprendernos ante el hecho de que esas vinculaciones de naturaleza antropológica correspondan, en ciertos aspectos, a relaciones puramente formales como la coexistencia, la sucesión, la identidad, la correspondencia o el engendramiento” (2012, P. 178).

sostiene que el “trabajo” es una técnica de intervención del hombre sobre la naturaleza y por lo tanto es una relación permanente con los otros (p. 76). Sin embargo, no se debe pensar en él como una actividad, sino una forma de intercambio recíproco e independiente. Con ello es posible, dentro del sentido animista, hablar de una “sociedad cósmica²⁵⁷” en donde el colectivo humano esté regulado por las mismas reglas y principios que rigen el cosmos (Martínez, 2009). De esta manera, habría un intercambio recíproco de trabajo y alimentación similar al *continuum vital* del hombre con la tierra.

Esta conclusión sugiere un vínculo del hombre andino con la naturaleza para el *Teatro campesino*; por ello, recurrimos a las relaciones planteadas por Martínez²⁵⁸ (2009) dentro del enfoque animista y citamos lo siguiente:

- | | |
|--------------------------|--|
| Rapacidad ²⁵⁹ | <ul style="list-style-type: none"> • Los no humanos son considerados como personas que comparten algunos atributos ontológicos de los humanos, con los que están unidos por lazos de consanguineidad o de afinidad [...] <hr/> |
| Reciprocidad | <ul style="list-style-type: none"> • Basada en un principio de estricta equivalencia entre los humanos y los no humanos que comparten la biosfera, la cual es concebida como un <i>circuito cerrado homeostático</i>²⁶⁰ • La cantidad de vitalidad genérica en el cosmos es finita, los intercambios internos deben organizarse a manera de devolver a los no humanos las partículas de energía que se han desviado de ellos en el proceso de procuración de alimento [...] • Adquiere forma de una retroalimentación energética que permite el equilibrio general del cosmos. <p style="text-align: right;">(Martínez, 2009, pp. 79-80)</p> |

²⁵⁷ Arhem sostiene: «En esta sociedad cósmica los hombres y los animales están ligados por un pacto de reciprocidad [...] los hombres y los animales participan en una red de intercambios recíprocos de acuerdo con el modelo de intercambio matrimonial entre clanes afines» (2001, p. 275)

²⁵⁸ La antropóloga sintetiza el *schemata de praxis* propuesto por Descola (2001), el cual precisa modos de relación, de clasificación y de identificación. Véase Martínez (2009, pp. 79-80).

²⁵⁹ Hacemos notar que el término “rapacidad” es planteado por Descola en 1992; sin embargo, varía en otros trabajos y toma el nombre de “predación”. Véase (Lavazza, 2016, p. 237) y (Descola, 2011, pp. 110 – 111).

²⁶⁰ Énfasis nuestro por su relación con la energía vital del mundo andino.

En base al esquema, la relación de lo humano con la naturaleza en las obras se refleja en dos principios; empero, al aplicar la selección rectora escrita por Descola observaremos que es la reciprocidad²⁶¹ el vínculo predominante entre ambos sujetos. En ella se destaca la noción de esfera energética, la cual permite un intercambio para el equilibrio del cosmos o, mejor dicho, del mundo andino. Esto se vincula con la órbita animista (*iphu pacha*) y se expone en la vida que parte de la tierra hacia el hombre y viceversa²⁶², la salud que proporciona el agua²⁶³, las enseñanzas de la naturaleza²⁶⁴ y la fuerza que descende de las montañas²⁶⁵.

Esta reciprocidad, en el plano social, también refleja las relaciones de intercambio del hombre andino con sus semejantes, entendiéndolos como una unidad o, mejor dicho, colectivo. De este modo, damos valor a una de las organizaciones más importante en la historia de la vida nacional²⁶⁶: la comunidad indígena. Hildebrando Castro Pozo (1924), por ejemplo, entiende a esta forma social como un organismo viviente, el cual tiene posibilidades de evolución y desarrollo²⁶⁷. Para Mariátegui (2007), por otro lado, se relaciona con un espíritu en el cual subsisten, robustos y tenaces, hábitos de cooperación y solidaridad. Finalmente, en la actualidad se define como una institución representativa del campesinado organizado, vinculado directamente con la tierra. Además, sostiene Robles (2004), supone la convivencia con un arraigo a las costumbres internas y la

²⁶¹ Esta propuesta es semejante a la definición que precisa Estermann: “el principio de reciprocidad es universalmente válido y revela un rasgo mayor muy importante de la filosofía andina [...] no se presupone necesariamente una relación de interacción libre y voluntaria; más bien se trata de un deber cósmico” (2006, p. 145). Este principio será analizado con mayor precisión en el siguiente capítulo.

²⁶² Véase “El collar”: (Zavala, 1983, p. 51) y “La gallina”: (Zavala, 1983, p. 40)

²⁶³ Véase “El turno”: (Zavala, 1983, p. 117).

²⁶⁴ Véase “El arpista”: (Zavala, 1983, p. 138)

²⁶⁵ Véase “La gallina”: (Zavala, 1983, p. 39), “El cargador” (Zavala, 1983, p. 91), “El arpista” (Zavala, 1983, p. 143), “El collar”: (Zavala, 1983, p. 52) y “El turno” (Zavala, 1983, pp. 116 – 117).

²⁶⁶ Sobre ella se precisa: “sus orígenes se pierden en la época prehispánica, con la organización de los ayllus preincaicos, que los conquistadores quechuas reordenaron bajo el sistema decimal para sustentar la sólida organización de base del sistema sociopolítico del Tahuantinsuyo” (Robles, 2004, p. 26).

²⁶⁷ Cita recogida de Mariátegui (2007, p. 64).

reciprocidad en el trabajo o los bienes económicos (p. 28). Esta última es la posición de Zavala (1983), quien la define como: “Grupo de campesinos que, reunidos en un pueblo o aldea, trabajan, de modo conjunto, tierras de reciprocidad común” (p. 193).

En el *Teatro campesino*, la comunidad es representada con esos rasgos, debido a que los sujetos andinos comparten un espacio (naturaleza) o elemento vital (agua), conservan algunas costumbres como la música, se reconocen como parientes y manifiestan su derecho a la propiedad de la tierra. Esto se ejemplifica en varios fragmentos como en la intervención del “Juez” en la obra “El turno”. Aquí, la autoridad comunal transmite las instrucciones para el uso del agua y los días que tendrá cada regante hasta recuperar dicho elemento. También se muestra en algunas expresiones como: “comunidad vamos a levantar [...] agárrate de comunidad” (Zavala, 1983, p. 62) o “si ya no me levanto, si yo no puedo caminar, ahí están mis hijos, mis nietos, mi comunidad está. Todos van a levantar su mano” (Zavala, 1983, p. 84).

Como se aprecia en las citas, el ámbito social e histórico de la comunidad en los textos teatrales es afín a la relación de reciprocidad propia del animismo, puesto que prevalece un vínculo fraterno en el hombre andino con sus pares y la naturaleza. Por consiguiente, la identificación variable en el recorrido narrativo se refleja también en este nivel y hace posible otra conjetura: en el *Teatro campesino*, los programas narrativos visibilizan cambios en la relación del hombre andino con su naturaleza, los cuales son correspondientes a la “unión” o “desunión” que existe con la tierra. Además, ambos sujetos ontológicos sufren iguales transformaciones en sus representaciones sociales²⁶⁸.

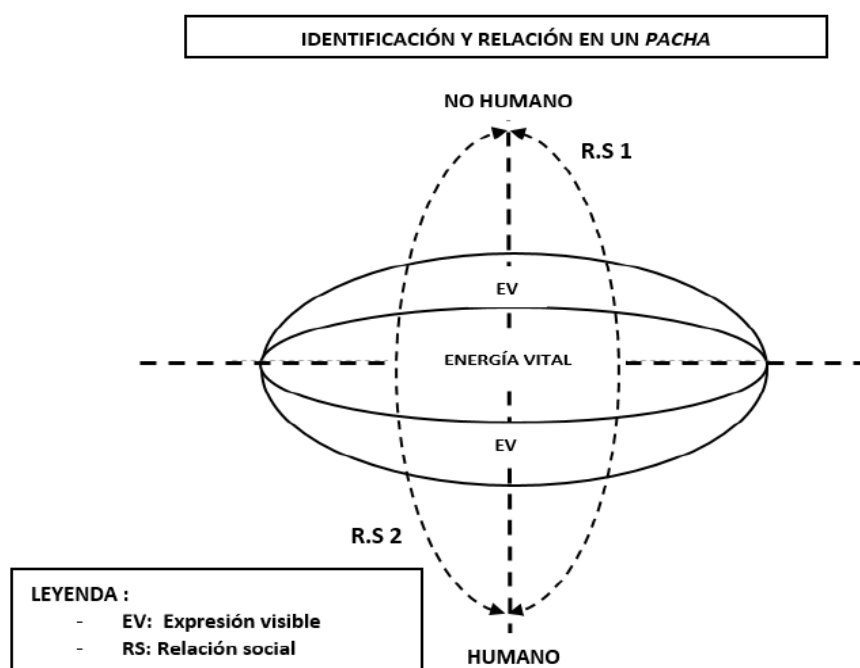
Esta premisa descubre una variación en los roles que cumplen los sujetos de estado (humano y no humano) en distintos segmentos de la obra; sin embargo, su análisis es

²⁶⁸ Esta conjetura se complementa con la transformación de los “roles temáticos” en los sujetos durante el recorrido narrativo. Véase para ello el acápite 3.1. “Primera escena: reaparecen los sujetos”.

materia del último capítulo. Además, incorpora al esquema de identificación (Gráfico 3) una figura complementaria. Esta expresa un vínculo externo y semejante en ambos planos, así como un punto de partida en el criterio de interioridad, es decir: en la energía vital del hombre y la naturaleza.

Gráfico 5

Esquema de identificación y relación



El gráfico se orienta a la identificación y relación del hombre andino con su espacio natural. En la figura, los círculos concéntricos (forma horizontal) reflejan el “animismo” del *Teatro campesino*. De él, su criterio de interioridad es un punto referencial en el análisis, debido a que sustenta la razón por la cual el hombre percibe y reconoce a la naturaleza como un semejante. Además, fundamenta el porqué, ante una transformación del programa narrativo, lo humano y no humano poseen cambios paralelos y similares. Finalmente, los arcos verticales ponen en valor la relación social o exterior de ambos seres, debido a que comparten una reciprocidad continua de ser y estar

en un tiempo – espacio presente, conocido también como *Kay pacha*. De este modo, se abre paso a la cosmovisión andina, precisando que la relación observada es también punto significativo para su filosofía.

2.2 Segunda escena: el hacedor ilumina el teatro.

Durante la investigación se ha planteado, en más de una oportunidad, al pensamiento andino como parte fundamental del *Teatro campesino*. Por esta razón y con el afán de esclarecer esta conjetura planteamos algunas preguntas como punto de partida: ¿por qué las obras dramáticas de Zavala Cataño responden a una lógica de la cosmovisión andina?, ¿cómo se expresa en ellas?, ¿existe un vínculo entre el programa narrativo, los personajes y las acciones representadas con la lógica andina? Sobre esta base revisamos distintos autores y elaboramos hipótesis que integren todo el análisis.

Es importante definir la cosmovisión andina como un pensamiento más que una expresión filosófica²⁶⁹; de esta forma, no habría la necesidad de esclarecer si hubo o no filosofía en la época prehispánica. Además, precisa Estermann (2006), es necesario adquirir una posición intercultural de la filosofía y reconocer el término “andino” en su sentido más amplio²⁷⁰. Sobre ello, el filósofo escribe:

Es un conjunto de concepciones, modelos, ideas y categorías vividos y experimentados por *runa/jaqui*, es decir: la experiencia concreta y colectiva del ser humano en su universo físico y simbólico. [También] es la reflexión sistemática y metódica de esta experiencia colectiva. Se trata de la explicitación y conceptualización de esta sabiduría popular andina (como universo simbólico) que implícita y preconceptualmente siempre ya está presente en la praxis cotidiana. (Estermann, 2006, p. 74)

²⁶⁹ Estermann (2006, pp. 50-54) en “El caso de la filosofía andina” realiza un análisis comparado entre la “filosofía occidental” (griega y latina) con otras formas de pensamientos, especialmente con las del espacio andino. Por ello, sostenemos que la validación de una disciplina filosófica en el antiguo Perú y su respectiva metodología es materia lejana de nuestra investigación.

²⁷⁰ Estermann escribe: “lo andino antecede y sucede a lo incaico en el tiempo, como también traspasa parcialmente el espacio geográfico del imperio incaico. En este sentido, lo andino es un concepto más amplio que lo incaico, tanto histórica como geográficamente” (2006, p. 69).

Según el autor, para comprender la cosmovisión andina es necesario centrarse en el hombre o *runa*, debido a que es su experiencia y concepción del mundo en donde se encuentra la expresión de su pensamiento. Dicha noción es complementaria a la propuesta de Zenón Depaz (2015). En el libro *La cosmo-visión andina en el Manuscrito de Huarochirí*, el docente propone a este pensamiento como una sabiduría de raigambre colectiva que se caracteriza por favorecer una sensibilidad atenta al cosmos. Este último se concibe como “una totalidad viviente y sapiente constituido (sic) por diversas comunidades de vida – y diversas dimensiones- interrelacionadas, de la que hacen parte las comunidades humanas” (Depaz, 2015, p. 306). Es decir, el pensamiento andino no solo comprende una experiencia a nivel individual sino también colectivo. Ello implica, en palabras de García Escudero (2010), unos antecedentes, una práctica social y una interacción de la cultura con diversas esferas de la realidad.

A estas propuestas incorporamos la de Lozada Pereira (2006), para quien la “cosmovisión andina se hace patente en la forma como se expresan y relacionan las nociones, prejuicios, ideas, creencias y prácticas de los sectores populares” (p. 70). Además, complementa el autor, se construyen identidades étnicas para representarse sobre sí mismos y para visualizar a los otros. Esto, en el marco de nuestra investigación, tomaría en cuenta la caracterización colectiva del personaje andino, debido a que su representación en las obras dramáticas se propone como imagen o símbolo de toda la comunidad indígena.

Lozada (2006) también precisa tres componentes para este pensamiento: la “imagen del mundo” las “valoraciones de la vida” y las “orientaciones de la voluntad”²⁷¹. La primera expresa el orden cósmico marcado por la reciprocidad y la inversión. La

²⁷¹ Principios propuestos por Dilthey en su teoría sobre las concepciones del mundo. Véase Lozada (2006, p.71).

segunda se manifiesta en categorías de creencia como la complementariedad y jerarquía. Finalmente, la tercera implica el afecto que desarrolla el sujeto por la naturaleza. Este ya fue tratado con Descola y los criterios binarios; sin embargo, el orden del cosmos y el principio unificador (*continuum vital*) requieren una lectura complementaria. Para ello, ofrecemos el siguiente fragmento:

La cosmovisión andina siente el cosmos como un constante flujo, una infinita interacción de reciprocidad de la sociedad con el entorno ecológico y natural, el vínculo siempre restablecido de la comunidad humana con las fuerzas divinas y sagradas. En los Andes impera una concepción *cosmocéntrica*²⁷² que hace que el hombre se conciba a sí mismo como parte integrada al mundo, un elemento más de las fuerzas naturalezas y sagradas, y un objeto en movimiento constante sin ninguna finalidad ulterior: flujo que renueva el equilibrio cósmico de manera cíclica. (Lozada, 2006, p. 72)

Por lo visto, este pensamiento expresa un cúmulo de principios en los cuales se relacionan distintas esferas en torno a una armonía. Estos corresponden, según García Escudero (2010) a las regiones perceptibles (cielo, fauna, flora, etc.), la interacción humana (trabajo con la tierra y con los demás ámbitos), las manifestaciones y percepciones del cuerpo (el dolor, el hambre, las emociones) e, incluso, lo imaginado (todo lo que está más allá de la naturaleza). Por ello, al hablar de esta lógica en el *Teatro campesino* nos trasladamos al sentido mágico del universo andino propuesto por Tomas Escajadillo (1989) para el “neo- indigenismo” y realizamos la siguiente afirmación: las obras de Zavala Cataño sí responden a la cosmovisión andina, debido a que sus personajes, en relación con su mundo, expresan la existencia de un todo envolvente. Es decir, un cosmos o aliento que agrupa la naturaleza, lo humano y se hace visible en las interacciones ontológicas y sociales. Prueba de ello son los fragmentos resaltados para la identificación animista y la relación recíproca estudiados en el capítulo anterior.

²⁷² Énfasis del autor.

2.2.1 Tres pilares soportan al hombre y el mundo.

Para los procesos de “identificación” y “relación”, Descola denota un sentido de pertenencia recíproca con un todo y esclarece dos principios. El primero es la razón por la cual un hombre y su naturaleza comparten un mismo origen cósmico (interioridad). El segundo guarda relación con el vínculo entre ambos, el cual es semejante, según Martínez (2009), a un círculo homeostático. En nuestras obras, estos fenómenos se ejemplifican en distintos momentos, como en la siguiente canción: “fuerza del agua/ fuerza del aire/ vence al fuego/ vence al toro [...] fuerza del hombre/ fuerza del puño/ vence a la noche/ vence a la muerte” (Zavala, 1983, p. 116).

La cita presentada expresa los principios antropológicos ya tratados, pero en el quehacer filosófico del pensamiento andino existen otros criterios. Estermann, por ejemplo, propone como rasgo fundamental para la realidad del *runa*²⁷³ andino a la “relacionalidad”. Esta se expresa como la unión de todos los aspectos, es decir, como que “todo está de una u otra manera relacionado (vinculado, conectado) con todo” (2006, p. 126). Sin embargo, es necesario ser cautelosos con esta noción, debido a que el autor no plantea que el hombre y el mundo efectúan dicho proceso, sino al revés. Así lo precisa en este fragmento:

como ya dije, la entidad básica no es el ‘ente’ sustancial sino la relación; por lo tanto, para la filosofía andina, no es que los entes particulares, adicionalmente a su existencia particular, se relacionan en un segundo momento y llegan a formar un ‘todo integral’ (*holón*²⁷⁴), una red de relaciones y conexiones. Al contrario: recién en base a la primordialidad de esta estructura relacional, los entes particulares se construyen como entes. (Estermann, 2006, p. 126)

Siguiendo este principio, entonces, el análisis del pensamiento andino para las obras de Zavala necesita un proceso “endo-expansivo”. Es decir, un análisis en donde se

²⁷³ El Diccionario Runasimi define a este vocablo quechua como: indio, hombre, ser humano, persona, gente, etc. Por ello, en la investigación será equivalente al “humano” del plano antropológico o al “sujeto indígena andino” en el sentido global. Fuente: <http://www.runasimi.org/cgi-bin/dict.cgi?LANG=es>

²⁷⁴ Énfasis del autor.

sostenga que la “relacionalidad” del cosmos andino en la obra *Teatro campesino* proviene de una sustancia prístina llamada *Kama*²⁷⁵ y que a partir de allí se comprende la dinámica de los cuerpo más complejos. Ahora bien, proponemos esta metodología con el objetivo de reconocer, en primer lugar, la potencia vital del mundo andino y proyectar, de adentro hacia afuera, la relación complementaria del humano, la naturaleza y el *Kay pacha*: estudiado este último en su dimensión espaciotemporal. No obstante, dejamos este criterio para más adelante y retomamos los principios complementarios a la “relacionalidad”.

Estermann (2006) plantea tres aspectos procedentes de la relación del todo: “correspondencia”, “complementariedad” y “reciprocidad”. El primero precisa que los campos de la realidad se corresponden de una manera armónica (relación mutua y bidireccional entre dos campos). Además, incluye nexos relacionales de tipo cualitativo, simbólico, celebrativo y afectivo. Ello implica una manifestación en todos los niveles (macro y micro- cosmos) y, según García Sauñe (2016), denota que el *runa* siente la realidad más que la conoce o piensa.

Esto nos recuerda el criterio de “interioridad” en Descola y sustenta el porqué, en las obras de Zavala, el hombre manifiesta las emociones de la naturaleza de forma análoga a su experiencia. Sin embargo, no es posible en el *Teatro campesino* que el sujeto andino sienta al mundo antes de conocerlo, sino es un proceso paralelo. Por ende, expresa la tristeza o alegría de la naturaleza, la fuerza de las montañas o la esperanza que avizora en el amanecer²⁷⁶ durante el recorrido narrativo.

²⁷⁵ Nótese la variante del vocablo sin la “q” de *Kamaq*. Planteamos esta diferencia porque este sufijo designa al que dona o pone en acto aquella potencia. Así lo precisa García Escudero (2009): “el *camac* otorgaba al individuo voluntad propia y la posibilidad de separarse en vida y muerte de él” (p. 12). Por otro lado, apunta Zenón Depaz, el término *Kama* [*cama*] señala un orden dinámico, intrínseco y por tanto “el mundo mismo, como orden estructural, horizonte vital supremo o potencia vital” (2015, p. 212).

²⁷⁶ Véase el proceso de identificación animista en el capítulo anterior. 2.1.1. “La identificación: una forma de verse en el otro”.

El segundo, “complementariedad”, establece que ningún ente o acción existe o es pleno por sí mismo, sino en relación con su complemento, pues es ahí donde adquiere su cabal realidad. Sobre este punto, Estermann escribe que en el pensamiento andino la “complementación oposicional” se trata más de una mediación celebrativa, es decir: “las posiciones complementarias llegan realmente a complementarse (integrarse) en y a través del ritual celebrativo, mediante un proceso pragmático (acción) de integración simbólica” (2006, p. 142). Ella alcanza a todos los niveles y en todos los ámbitos de la vida²⁷⁷; por ello, el ideal andino no es el “extremo” sino la integración armoniosa de los dos a manera de una paridad andina²⁷⁸ o *yanantin*, como planteamos en la identificación animista del hombre y la naturaleza.

El tercer aspecto, la “reciprocidad” adquiere mayor importancia por los niveles de significación que alcanza. Para Descola (2012) y Martínez (2009), en principio, se expresa como una retroalimentación energética y equilibrio en el cosmos. Depaz (2015) la percibe como un despliegue de una lógica de vida y crianza mutua, la cual preside las interacciones entre los hombres, los demás seres vivientes y los dioses (p. 126). Estermann (2006), finalmente, presenta a la reciprocidad como un sentido ético²⁷⁹ de dimensiones cósmicas, porque a cada acto le corresponde una acción recíproca. (p. 145). Esto significa que no existe un límite exclusivo para las interrelaciones humanas, sino se encuentra en cada tipo de interacción, es decir: humano- naturaleza o humano – divinidad. Además, expresa que, ante una acción dada por un actor, esta será recompensada por un

²⁷⁷ Estermann precisa: “el principio de complementariedad se manifiesta a todo nivel y en todos los ámbitos de la vida, tanto en las dimensiones cósmicas, antropológicas, como éticas y sociales” (2006, p. 142).

²⁷⁸ García Sauñe (2016) plantea, siguiendo a Depaz, que esta condición dual alberga un tercero encubierto, casi invisible: el *chawpi*, el cual dota esta condición de dualidad misma.

²⁷⁹ Estermann: “el principio de reciprocidad es universalmente válido y revela un rasgo muy importante de la filosofía andina: la ética no es un asunto limitado al ser humano y su actuar, sino que tiene dimensiones cósmicas” aunque esto sea un absurdo para la racionalidad occidental (2006, p. 145).

esfuerzo de la misma magnitud, haciendo posible una “justicia cósmica” (Estermann, 2006, p. 147).

Esta noción apertura el principio de “equilibrio cósmico” o armonía del mundo andino, el cual requiere de una reciprocidad en las acciones y una complementariedad de los actores. Esto no dice que las acciones propias de las relaciones sean en todo momento equivalentes, sin embargo, no es posible para el *runa/ jaqui*, según Estermann (2006), un desequilibrio unilateral. Si eso sucediera se rompería con el flujo cósmico vital en movimiento y los pares (humano y no humano) estarían inmersos en un caos, evidenciándose según Delgado (1984), en la salud del individuo, la del grupo o comunidad y hasta en la del medio ambiente (medio físico). No obstante, este desajuste también sería secuencial, debido a que tarde o temprano será transformado por un hecho recíproco del propio *runa*.

Con estos principios, derivados de la “relacionalidad” y el equilibrio cósmico, resulta innegable el vínculo entre la cosmovisión andina y el recorrido narrativo de los textos analizados. Además, se reconoce un diálogo entre los criterios de la antropología y los conceptos filosóficos de este acápite, permitiendo que la interpretación tenga una lectura paralela. Sin embargo, es importante responder el cómo se recrea la esencia andina en el *Teatro campesino* y proponer un esquema interpretativo de las obras. Para ello se considera la estructura relacional de Estermann y, desde la sustancia básica del cosmos, pasamos a la composición y representación del hombre y el mundo.

2.2.2 planos de la esencia andina en las obras de Zavala Cataño.

El presente capítulo incorpora algunas nociones básicas de la cosmovisión andina para la interpretación de las obras dramáticas. Se sustenta en los esquemas de “identificación” y “relación” (Gráficos 3 y 4) teniendo como prioridad el núcleo semejante a los dos planos

(hombre y naturaleza). Además, recoge la idea del tiempo y espacio como una esfera en la cual confluyen el “animismo” y “analogismo” como formas de identificación. Señalamos, ante ello, que las siguientes expresiones responden a un proceso “endo-expansivo”, es decir, analizamos primero la esencia del cosmos hasta alcanzar una representación de la totalidad.

❖ Kama [cama]:

Sobre esta expresión se plantean muchos sentidos; por ende, no podemos suponer un concepto privilegiado o esencial como menciona Hernández (2019), debido a que en todos se reconoce a un “ser” o el interior del mismo. En la investigación, por ejemplo, abandonamos una posición de “alma cristiana” (Garcilaso de la Vega²⁸⁰ y Gerald Taylor²⁸¹) o descripción heideggeriana (Hernández²⁸²), y lo planteamos como un principio visible y empírico, si la palabra lo permite.

Entendemos a *kama* como una potencia vital expresada en una fuerza continua y formadora²⁸³, al igual que un cauce de agua perenne. La base para esta conjetura se encuentra en el *continuum vital* escrito por Santiago López (1998) y se complementa con

²⁸⁰ El Inca Garcilaso entiende a “cama” como un “dios criador”. Véase Garcilaso de la Vega (1995, p. 70).

²⁸¹ En «Camay, camac et camasca dans le manuscrit quechua de Huarochiri » Gerald Taylor precisa que hubo muchos conceptos religiosos asociados a *cama* que se perpetúan en el mundo híbrido del catolicismo andino hasta nuestros días: “*mais de l'imposition de concepts chrétiens, d'où l'appropriation d'un vocabulaire religieux mal assimilé dont les valeurs confuses se perpétuent dans le monde hybride du catholicisme andin jusqu'à nos jours*” (Taylor, 1974, p. 232). Asimismo, precisa el autor en el mismo texto, que Garcilaso de la Vega en *Los comentarios reales* también concibe a este término como “alma”, además que otorga existencias diferentes para los hombres, animales y demás: “*Le Dieu qu'invoquait l'Indien représentait surtout une force efficace qui, como l'écrit Garcilaso, anime et soutient nos seulement l'homme, d'ailleurs, mais l'ensemble des animaux et des choses*” (Taylor, 1974, pp. 233-234).

²⁸² En su tesis de filosofía, Hernández propone una definición de *Kama* basada en el filósofo alemán y plantea algunas nociones como: “El *kama* es lo que hace que las cosas sean lo que son y al mismo tiempo no es nada; es el todo, totalidad y limitación al mismo tiempo” (2019, p. 66).

²⁸³ Usamos esta expresión porque el *Kama*, según Garcilaso y Taylor, también forma a los seres del *iphu pacha*. Sobre este punto escribe el investigador francés: “*et qu'ils soient ce que leur nature les avait destinés à être, c'est-à-dire, que l'homme remplit sa fonction d'homme, le lama celle de lama et le champ celle de champ* » (Taylor, 1974, p. 234).

otros aportes. Por ejemplo, Taylor en *Ritos y tradiciones de Huarochirí* (1987) sostiene que “*kama*” indica la transmisión de la fuerza vital de una fuente animante (p. 24). Depaz (2015), por otro lado, define al término como lo más íntimo o potencia que pone en juego un orden dinámico y conlleva a un horizonte vital o un mundo (p. 212). De igual manera, Godenzzi y Vengoa (1998) definen a este término, muchas veces manipulado²⁸⁴ según ellos, a manera de una fuerza vital que circula en la tierra (p. 73).

En este sentido y considerando las propuestas mencionadas, resulta adecuado nuestro punto de vista, debido a que si percibimos a *kama* como un flujo de agua vital²⁸⁵ para los diferentes planos (humano y no humano), como afirma Lozada (2006), podremos aclarar algunos fragmentos de las obras. En “El arpista”, por ejemplo, esta energía continua se presenta como una fuerza de la puna que desciende hacia un animal bravo (Zavala, 1983, p. 143). En “El turno” viene a ser la vitalidad ininterrumpida que recorre el agua, el aire y el hombre. Con ella se vence al mal tiempo, la noche y la muerte (Zavala, 1983, p. 116). Finalmente, en “El cargador” se representa como una fuerza que se transmite entre los humanos y se comparte, con deseo de venganza, en la tierra, el cóndor y otros elementos de la naturaleza (Zavala, 1983, p. 40).

❖ Runa

Nos acercamos a esta categoría entendiendo, como dice Mujica (2019), que “no hay una identidad totalmente definida, pero sí definible por un conjunto de rasgos, social y

²⁸⁴ Sobre *Kama* y su variable *kamay* los autores escriben: “tiene un uso particularmente rico en el quechua antiguo, antes de haber sufrido manipulaciones semánticas por parte de los autores de vocabularios o evangelizadores” (Godenzzi y Vengoa, 1998, p.72).

²⁸⁵ Lozada Pereira propone a este elemento como una sustancia esencial para el mundo andino, debido a que se hace presente en las actividades agrícolas, microclimas, tradiciones, etc. Además, escribe: “En resumen, el agua es un elemento de marcada importancia económica, ecológica, social, simbólica y ritual. Asimismo, a partir del agua es posible establecer el segundo modelo de interpretación de la cosmovisión andina: el que refiere la realidad como flujo cósmico” (2006, p. 92)

culturalmente producidos” (p. 57). Estermann (2006) lo define como una persona que representa, por su condición de ser, un sujeto concreto con una situación socio- económica que va más allá de lo netamente estético. Además, complementa el filósofo, los *runas* en el ámbito andino tienen el rol de ser un objeto de experimentación y contemplación, pero no pueden renunciar a diferentes valores como la justicia, libertad y derecho a la vida. Ello nos orienta a pensarlo como una categoría étnica; sin embargo, es importante hacer una distinción como escribe Estermann (2006), puesto que no hablamos de una “raza pura” prehispánica, sino de un ser humano que se siente identificado o con arraigo al ámbito geográfico, social y cultural andino²⁸⁶ (p. 62).

García y Roca (2017) , desde otra mirada, proponen a los *runas* como la humanidad que habitan la tierra, es decir el *Kay pacha*²⁸⁷. En ese marco, comentan los autores, es posible que el humano sea una forma más alta y especializada de la cadena de la vida, pero de ningún modo superior o dominante en la infinita variedad de animales y plantas que conforman el orden natural (p. 31). Ello es semejante a la posición de Lozada Pereira. Para este filósofo, el *runa* no se percibe como un ente superior al mundo, sino se siente vinculado debido a una relación honda y fundamental con otros seres. Sobre este punto escribe: “[El hombre andino] se afana y ocupa respetuosamente con los entes intramundanos que forman *su* ²⁸⁸mundo y con los cuales existe. Su inmediatez y cotidianeidad son comprendidas *con*²⁸⁹ los demás entes que configuran su mundo [...]”

²⁸⁶ Sobre este punto, Mujica (2019) sostiene que ser un *runa* es pertenecer a una realidad histórica y requiere ser definido desde su propia manera de comprenderse como memoria e historia. Además, señala: “es un ser humano, ha cambiado y ahora es reconocido como un actor social, se hace presente de diferentes maneras y se vincula tanto con la naturaleza como con los otros seres humanos del mundo” (p. 58).

²⁸⁷ Para Carmen García Escudero: “El *Kay pacha* se podría concebir como el escenario de las manifestaciones materiales de la energía creadora. Esta zona intermedia recibe del cielo los dones celestiales, principalmente, recibe la luz y la lluvia. Pero también recibe manifestaciones del *hurin pacha*” (2010, p. 245)

²⁸⁸ Énfasis del autor

²⁸⁹ Ídem.

(Lozada, 2006, 38). Esta precisión acarrea un sentido de la “relacionalidad” del hombre con el cosmos; por esta razón, el investigador precisa que en los *runas* existe reciprocidad, complementariedad y cooperación.

Finalmente, reconocemos en cada propuesta teórica un diálogo con la categoría “sujeto indígena andino” ya mencionada. Con ello, concluimos que la noción de *runa*, en el sentido histórico y antropológico, coincide con la representación del personaje colectivo “campesino” de las obras dramáticas. Además, toma el rol de comunero²⁹⁰, hija del mismo²⁹¹ o miembro de una comunidad²⁹², demostrando su pertenencia al criterio binario de “humano” y su forma vida semejante al de un *ayllu*²⁹³ tradicional.

❖ El otro (lik'ichiri)

Para esclarecer el sentido de esta expresión, retrocedemos a la segmentación semiótica de los textos dramáticos. En la “interferencia transformadora” aparece un sujeto operador o agente (Grupo Entrevernes) que transforma el “estado de unión” del indio con la tierra: el hacendado. A él, Mariátegui (1972) lo nombra “gamonal” y define como una categoría social y económica propietaria de extensos terrenos. Sin embargo, en el pensamiento andino adquiere otra dimensión.

Fray Santo Tomas (2003), por ejemplo, usa el término quechua “*mitma*” y lo define como un forastero o extranjero de asiento, es decir, que se ha quedado en algún lugar a diferencia de un *tyapococ*²⁹⁴ (p. 138). Lozada Pereira (2006), por el sentido

²⁹⁰ Véase: “La gallina” (Zavala, 1983, p. 38), “El Cargador” (Zavala, 1983, pp. 62, 92), “El arpista” (Zavala, 1983, pp. 138- 139).

²⁹¹ Véase “El collar” (Zavala 1983, p 48)

²⁹² Véase “El turno” (Zavala, 1983, pp. 48, 51).

²⁹³ El *ayllu* tradicional, sostiene Karen Spalding (1974), se puede definir como un grupo cuyos miembros se consideran hermanos, que se deben mutua ayuda y sostén, en contraste con otros que se encuentran fuera de los límites del grupo.

²⁹⁴ Santo Tomas lo define como: “forastero, que se ha de yr (sic)” (2003, p 138). En la obra “La yunta” existe un ejemplo de tal personaje, debido a que el “negociante” acude a la comunidad por poco tiempo,

aymara, plantea el vocablo *q'ara* y sostiene que, sin importar peculiaridades raciales o sociales, este ser no cumple con los deberes comunitarios de la reciprocidad, careciendo de plenitud social y cultural. Empero, aclara el autor, no es necesario que sea un foráneo a la comunidad, debido a que si es un semejante, pero ejerce un dominio y explota a un *runa* en el aspecto económico, social o histórico también adquiere esta distinción²⁹⁵.

Con este último recordamos al “indio alfabeto” mencionado por Mariátegui (1972) o el “encastado” de González Prada (1976), quien lo describe como un verdadero tirano y uno de los peores opresores del indio. La obra “El gallo” ofrece un claro ejemplo, debido que el personaje nombrado “capataz” pertenece a la comunidad, representa al hacendado y obliga a trabajar sin descanso a los campesinos (Zavala, 1983, p. 20). De igual manera, en “La yunta” aparece esta figura y se representa como un sujeto que cobra los jornales al indio, roba los animales en nombre del gamonal y pacta con el “Juez”²⁹⁶ para quedarse con los mismos (Zavala, 1983, p. 182).

Las categorías mencionadas presentan a un sujeto extraño a la comunidad andina o que no comparten el principio de reciprocidad; sin embargo, sentimos que el “hacendado” del *Teatro campesino* requiere una mayor precisión. Por esto recogemos la expresión *lik'ichiri* investigada por Gilles Rivière (1991) y destacamos sus atributos de “blanco”, “mestizo” o no miembro del grupo. Estos rasgos, según el autor, son una expresión negativa e incluso de amenaza para el indio (p. 24). Además, se reconoce como

con el interés de comprar ganado. Luego realiza un trato con las autoridades y el capataz para quedarse con los animales. Véase Zavala (1983, pp. 163, 186 – 189).

²⁹⁵ Lozada escribe: “si el aymara ejerce relaciones de dominio sobre *otro* gracias a cualquier contingencia económica, social o histórica, entonces no se convierte en *q'ara*, sino en *q'ara cholos*: asume el rol de quien explota y es explotado, de quien oprime y es discriminado” (2006, p. 158).

²⁹⁶ En esta escena se ejemplifica la “tiranía embrutecedora” de *Páginas libres* (1976, p. 46); a la cual Cornejo Polar (1980) la nombra “trinidad embrutecedora”.

un ser de origen extranjero al mundo andino (cura o monje) que extrae la grasa, la cual contiene vitalidad para el *runa*²⁹⁷

En otra perspectiva, este personaje también se apropia del trabajo, la abundancia y la vida equilibrada del hombre (Rivière, 1991). Asimismo, apunta Lozada (2006), desequilibra las relaciones en el interior de la sociedad andina, rompe la reciprocidad con las deidades y es causante de muchas desgracias como epidemias y mortandad. Por estas razones, pensamos al sujeto operador “gamonal” de las obras dramáticas como un *lik'ichiri*. Ello explica la ruptura de la reciprocidad andina en la comunidad y la inestabilidad en el cosmos posterior a su llegada. Este último se expresa en las enfermedades de los comuneros²⁹⁸, la desunión de los mismos o la muerte de la naturaleza. Verbigracia de esta situación es el fragmento:

Arpista: [...] cuando hacendado ganó juicio a comunidad, sin tierra quedamos, sin campo, sin río [...] con bastante guardia vinieron a botarnos de chacritas. Humo apestoso nos echaron; casa incendiaron cuando no quisimos dejar tierra. Como palomitas desbandadas se fueron comuneros por todas partes. (Zavala, 1983, pp. 138- 139)

❖ *Iphu – pacha* o naturaleza.

Durante el análisis de la “relacionalidad”, la naturaleza adquiere un sentido de complementariedad y reciprocidad con el *runa*: por ello, entendemos a los dos como una manifestación o composición de una fuerza divina (*kama*). García Escudero (2010) plantea esta idea en su tesis doctoral y afirma que la naturaleza es una hierofanía²⁹⁹ de la potencia primera. No obstante, abandonamos este sentido creacionista y optamos por el

²⁹⁷ Rivière escribe: “el *lik'ichiri* extrae la grasa- rara vez la sangre- del cuerpo de sus víctimas. En los Andes este producto, como la sangre (*wila* en aymara), es asimilado con la fuerza de la persona, y más particularmente a su alma (*ajayu*), se dice que el *lik'ichiri* roba el corazón o el alma de su víctima” (1991, p. 27).

²⁹⁸ Véase “El collar”: mis ojos están cansados; mucho han visto ya. Mi esposo con tos se murió botando sangre. Tierra perdimos, comunidad se acabó. Corazón me duele (Zavala, 1983, p. 51).

²⁹⁹ Escribe García Escudero: «La naturaleza se podría haber concebido como la manifestación perceptible de la creación divina, realizada por la Potencia primera. Al igual, cualquier manifestación que es perceptible se podría haber comprendido como hierofanía de la creación primera” (García, 2010, p. 317).

valor pragmático o sensorial. En este marco, pensamos en la naturaleza como un escenario del *kay pacha* en donde se muestra la información sobre las entidades sagradas de una zona: vientos, huacas, montañas, cuevas, etc.

Esta postura guarda relación con la idea de Eugenia Carlos Ríos (2015), para quien la naturaleza se percibe como una esfera denominada *iphu pacha*. En ella, según la antropóloga, se encuentran los vegetales, animales y demás elementos (no humanos), los cuales comparten características comunes a los hombres: acción, intencionalidad, subjetividad, entre otras. Con ellas se descubre las semejanzas en el criterio de “interioridad” durante la identificación animista y se recrea la relación de los dos planos (humano y no humano) como un “contrato tácito” cuyo sustento es la reciprocidad.

A partir de allí, la propuesta de Estermann (2006) resulta conveniente, puesto que propone a la naturaleza como un organismo vivo. En ella, cada parte está vinculada con las demás y el cambio de alguna tiene su correspondiente en otros elementos o, incluso, en los hombres. El segmento narrativo nombrado “interferencia transformadora” es un ejemplo, debido a que el hombre y la tierra sufren los mismos efectos ante una desposesión

De esta manera, se entiende a la naturaleza como una esfera orgánica que posee distintos elementos y convive con el *runa* de forma recíproca y complementaria en un espacio mayor. Ello, en las obras de Víctor Zavala, se muestran en distintos momentos. Por ejemplo, en los rasgos de subjetividad y emociones que comparten: alegría³⁰⁰, tristeza³⁰¹, fuerza o valentía³⁰². También al considerarla como un espacio en donde se

³⁰⁰ Véase «El turno» (Zavala, 1983, pp. 108, 112). «El arpista» (Zavala, 1983, p. 138)

³⁰¹ Véase: «El cargador» (Zavala, 1983, pp. 63, 90). «La gallina» (Zavala, 1983, p. 32). «El turno» (Zavala, 1983, p. 113).

³⁰² Véase: «El cargador» (Zavala, 1983, p. 92). «La gallina» (Zavala, 1983, p. 39). También se muestra este rasgo de la naturaleza en la “aurora o amanecer” presente al finalizar todas las obras.

traslada el flujo vital³⁰³. O, finalmente en su rol de agencia, puesto que al interactuar (en unión o desunión) con el hombre andino modifica su estado inicial. Verbigracia es ser una fuente de aprendizaje³⁰⁴, un principio para la existencia de la comunidad indígena³⁰⁵ o el motivo para un desequilibrio cósmico. En él la reciprocidad sufre cambios y tanto el hombre como la *iphu pacha* pierdan flujo vital y enferman.

❖ Dimensiones de la *Pacha*

La *pacha*, para Manga Quispe (1994), comprende una orientación temporal, fases históricas, cambios fundamentales o globalización que incluye la naturaleza, el ser humano, etc³⁰⁶. Estermann (2006), por su lado, la propone como un cosmos de cuatro dimensiones o una red interconectada de relaciones. De la misma forma, Campohermoso y Soliz (2015) sostienen que *pacha* es más que una conjunción de tiempo y espacio. Para ellos, es el cosmos donde habitan todos los seres y por estar vivo es dinámico, es decir, posee un flujo de energías. Por esta razón, en este apartado consideramos las dos dimensiones, con el propósito de esclarecer los instantes del mundo andino en las obras de Zavala Cataño.

- *Espacio:*

Tanto Campohermoso y Soliz (2015) como Estermann (2006) sostienen que el espacio para el hombre andino es una casa³⁰⁷, en la cual todos y todo pertenecen a una sola familia

³⁰³ Véase: “El turno” (Zavala, 1983, p. 116). “El arpista” (Zavala, 1983, p. 143).

³⁰⁴ Véase «El arpista»: (Zavala, 1983, p. 138)

³⁰⁵ Véase: «El turno» (Zavala, 1983, p. 112). “El cargador” (Zavala, 1983, p. 62).

³⁰⁶ Manga Quispe lo define así: “*Pacha* seguida o precedida, según convenga, de otros vocablos sirve para: determinar los espacios (cosmogónicos o metafísicos), delimitar fases históricas (edades y períodos – en Waman Poma -), expresar los tiempos relativos (Presente, pasado y porvenir), hablar de cambios fundamentales (naturales y sociales), marcar tiempos de cosechas, definir el tiempo-espacio como una globalidad de conjunción (Kay pacha) y en otros quehaceres” (1994, p. 157).

³⁰⁷ Aluden ellos al dibujo presentado por Juan Santa Cruz Pachacuti Yamqui Salcamaygua en su texto *Crónica de Relación de Antigüedades de este Reino del Perú*. Véase la versión digitalizada en: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000087346&page=1>

bajo un solo techo. Además, que “fuera de la casa (universo o *pacha*), no hay nada; y dentro de ella, todo está relacionado a través de los ejes espaciales de arriba/abajo y derecha/ izquierda” (Estermann, 2006, pp. 161- 162). Por su parte, Manga Quispe (1994) entiende al espacio como una forma estática en donde existen diferentes divisiones. Una de ellas es la zona no- visible *kaylla pacha*, la cual recoge los espacios *urin* (abajo) y *uju* (interior). La otra es *Ticsi Pacha* (área visible) que incluye a los espacios “*janaj*” y “*janan*” (p. 166). El primero se concibe como zonas de las estrellas y el segundo, según Arce (2007), como un suceso espacio – temporal (presente) en donde viven los pájaros hasta el arco del cielo.

En la presente investigación reunimos las propuestas anteriores. Por esta razón, planteamos al *kay pacha*³⁰⁸ como un espacio tiempo separado del firmamento y como una burbuja autónoma³⁰⁹, debido a que se ubica alrededor de distintas direcciones (Manga Quispe, 1994). A esta imagen incorporamos el aporte de García Escudero (2010), quien identifica a dicha zona como el escenario de las manifestaciones materiales de la energía creadora. Además, sostiene la autora, es el lugar en donde se recibe dones celestiales, pero también manifestaciones del *hurin pacha*.

De esta forma y, en el marco de la interpretación al *Teatro campesino*, adquirimos un espacio y tiempo presente. En él se propaga un flujo vital compartido entre el hombre andino y los demás elementos de la naturaleza. Además, esta visión del *kay pacha* permite comprender su permanencia a lo largo de los programas narrativos ya mencionados. En

³⁰⁸ A pesar de usar el término quechua, hacemos énfasis en la idea de Lozada Pereira con respecto a la posible influencia del pensamiento cristiano. El autor sostiene: “es difícil determinar hasta qué punto la división triádica del mundo (*hanan, ukhu* y *khay pacha*), es sólo la transposición de una división proveniente de un esquema cristiano o si existió previamente en los Andes como un código de la cosmovisión prehispánica libre del contenido cristiano” (2006, p. 84)

³⁰⁹ La propuesta de Manga Quispe precisa una esfera que linda con todas las zonas. Así lo apunta en: “*Kay pacha* [...], conjunciona (sic) a *tiqsi* y *kaylla* que recogen, a su vez, a los espacios *janaj, janan, unrin* y *uju*. Exluyendo al tiempo pasado recogido en *urin pacha*” (1994, p. 166).

otras palabras, el espacio de las obras dramáticas se conserva en los estados de unión del sujeto andino con la tierra (apropiación histórica o reapropiación mítica) y en el desequilibrio cósmico acaecido por la desunión (interferencia transformadora). Esto es posible porque, en todo momento, el *runa* y la naturaleza sienten un lazo de subjetividad (correspondencia), se perciben como un *yanantin* (complementariedad) y conservan una energía (reciprocidad) que puede disminuir, pero no desaparecer.

- *Tiempo*

En la cosmovisión andina, la dimensión temporal no es ajena a la anterior. Sobre ella, Estermann (2006) escribe que el *runa* vive en el tiempo, tal como vive en el espacio y agrega: “es como la respiración, el latido cardíaco, el ir y venir de las mareas, el cambio de día y noche. El tiempo es relacionalidad cósmica, co-presente con el espacio, o simplemente otra manifestación de *pacha*” (p. 197). Es también, en palabras de Campohermoso y Soliz (2015), un vórtice ascendente, el eterno retorno sin repetición³¹⁰ o el ritmo de la vida comprendido entre ciclos cósmicos y telúricos (p. 92).

Dichas propuestas alumbran un sentido de continuidad constante; sin embargo, en el marco de la investigación preferimos la posición no determinista y evolutiva de Manga Quispe. Él sostiene que en el tiempo hay una “sucesión/superposición de circunvoluciones o bucles, donde los futuros coyunturales o consecuenciales (de turno) se generan en el pasado-inmediato como proyecciones base, causantes de otro espacio tiempo” (1994, p. 185). Esto implica que, para el pensamiento andino, el espacio – tiempo se proyecta como una retroalimentación con energías del pasado, haciendo posible una

³¹⁰ Sobre este principio Estermann escribe: “la figura [del tiempo andino] hace recordar la cosmología de Empédocles y su ciclicidad periódica entre el *sphairos* del Amor y el *sphairos* del Odio, pero también la concepción nietzscheada del ‘eterno retorno’. Sólo que los ciclos no son meras repeticiones o retornos” (2006, p. 202).

concepción espiral de tiempos superpuestos. Así lo precisa en “el futuro se proyecta y dibuja desde atrás, o sea, desde el pasado; [además] es una acción consecucional del presente” (Manga Quispe, 1994, p. 179). O, mejor dicho, para el *runa* el mañana es un ayer diferente gracias al hoy.

A partir de esta noción, entonces, sugerimos como referencia la “racionalidad cíclica” de Estermann (2006), puesto que el tiempo andino para él no es unidireccional (de pasado a futuro), sino bi – o multidireccional. Es decir, el futuro está realmente atrás, y el pasado adelante, pero también viceversa (p. 201). Ello desprende la idea que los ciclos heterogéneos del tiempo obedecen tanto a la correspondencia como a la complementariedad y contiene dos fases. Así lo propone en este fragmento:

la misma historia es una secuencia de ciclos o épocas que terminan y comienzan por un *pachakuti* (vuelta de pacha), un cataclismo cósmico en el que un cierto orden (*pacha*) vuelve o regresa (*kutiy/kutiña*: volver, regresar) a un desorden cósmico, para originar un orden (*pacha*) distinto. (Estermann, 2006, p. 199)

La esencia de la cita nos remite a la situación histórica del “problema de la tierra” y, con mayor precisión, a la secuencialidad de los programas narrativos. Sabemos que el estado de la reapropiación (unión del hombre con la naturaleza), en el *Teatro campesino*, es un evento seguido de una desposesión; pero no significa que es un hecho nuevo y lineal con respecto a la apropiación histórica (unión), sino es el mismo después de un cataclismo.

Esto, a nivel de las acciones generales (acontecimientos según Patrice Pavis) explicaría dos rasgos del texto analizado. El primero responde al por qué las obras de Zavala inician con un tiempo presente en donde se expresa un caos cósmico³¹¹ debido a la interposición de un gamonal. El segundo guarda relación con el anterior e incorpora

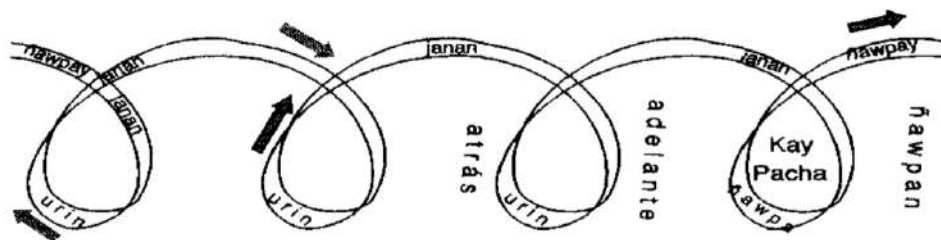
³¹¹ En el capítulo siguiente se desarrolla esta idea, debido a que en el “desequilibrio cósmico”, tanto el sujeto andino como el espacio pierden valor.

otro motivo: los personajes andinos no desean un futuro, sino pretenden retornar al pasado armónico que ya conocen.

Dicha precisión se ampara en una conclusión de Estermann (2006). En ella, el universo andino (*pacha*) vuelve a su estado desordenado para reordenarse nuevamente y formar otro cosmos que, en realidad, es otro ciclo y no meras repeticiones o retornos (p. 202). Finalmente, esta noción nos proyecta una figura en espiral más que un círculo, como lo ejemplifica Manga Quispe (1994). Él reúne al tiempo y espacio en trayectorias que se direccionan de izquierda a derecha en forma de bucles, recreando así la ciclicidad antes mencionada³¹². Cabe precisar que presentamos esta imagen para elaborar un esquema propio, en el cual se agrupe la segmentación semiótica del primer capítulo.

Gráfico 6

Pacha y los espacios- tiempos andinos



Nota: Gráfico elaborado por Manga Quispe (1994, p. 183) en “Pacha: un concepto andino de espacio y tiempo”.

Para el autor del gráfico, los términos *urín* y *janan* tienen significado de espacio y tiempo; de esta manera, pueden representar a los conceptos de abajo y arriba o, en la

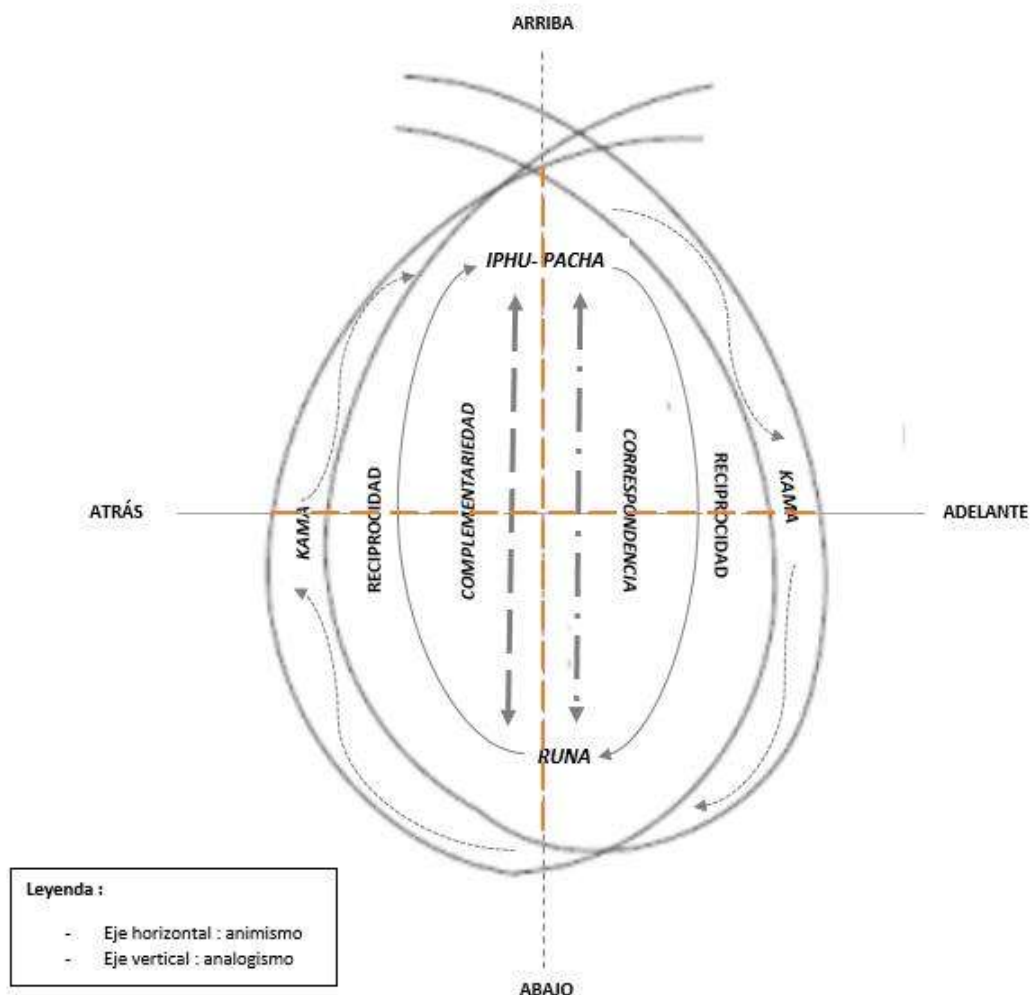
³¹² Sobre su esquema plantea el autor: “en el primer bucle, podemos imaginar que urín emerge desde lo que está abajo y remonta hacia arriba, desde donde proyecta un nuevo bucle. En el segundo bucle, janán se sumerge desde arriba hacia abajo alcanzando la base del nuevo espacio-tiempo, en donde janán se sincretiza con urín. El nuevo urín sincretizado con janán continúa su ascensión y ya en su nuevo papel de un nuevo janán proyecta, a la vez, otro espacio-tiempo” (Manga, 1994, p. 182).

dimensión temporal, a lo antiguo y lo presente. Por otra parte, el *ñawpa* alude a un centro definido por las direcciones de “detrás” y “adelante”, es decir, se encuentra ubicado tanto en el pasado como en el tiempo que se acerca. Asimismo, destacamos la presencia del *kay pacha* como un globo de encuentro entre el tiempo y el espacio; sobre todo, porque establece una interrelación del plano no humano con el del hombre.

Con todo ello, finalizamos las dimensiones de la *pacha* y concluimos que, en las obras teatrales de Zavala Cataño, el recorrido narrativo corresponde a los principios de tiempo y espacio del pensamiento andino. De esta manera, se corrobora un aspecto primordial de la tesis y apertura la noción de cambio en los estados del *runa* y el *iphu pacha*, dependiendo al momento que posee el *kay pacha*. Asimismo, proponemos un gráfico que sintetice la cosmovisión y permita, más adelante, construir un esquema de interpretación global. Para este fin recogemos un bucle de Manga Quispe e incorporamos la división propia de la cruz andina.

Figura 7

Horizontes e identificación del kay pacha



El esquema sintetiza los principios de la cosmovisión andina planteados por Estermann (2006) en un bucle de tiempo y espacio elaborado por Manga Quispe. De esta forma, presentamos al *kay pacha* como una esfera en la cual existen dos planos (*iphu pacha* y *runa*) correspondientes, complementarios y recíprocos. El *kama* se percibe como un flujo de vida que transita en todas las dimensiones y, en el caso del *Teatro campesino*, pasa de la naturaleza al hombre y retorna a ella. Son de resaltar los ejes de la cruz por su posición correspondiente a las formas de identificación propuestas por Descola (2011, 2012). El sentido horizontal, como se observó en el “gráfico 3”, equivale al animismo y

alude a las semejanzas en el criterio de interioridad. Mientras que el sentido vertical atañe al analogismo y a la influencia común que poseen lo humano y lo no humano, a pesar de la distancia existente entre ambos. Esto constituye, a su vez, la relación social de los dos planos, como se presentó en el “gráfico 4”.

Con esto finalizamos el segundo capítulo. Aquí las dudas sobre la esencia de las obras dramáticas se despejaron. El criterio antropológico precisó cómo el hombre andino se relaciona con su naturaleza y el proceso de identificación entre ellos. De igual manera, se explicó el vínculo externo o social que ambos comparten, su reciprocidad y las semejanzas con los aspectos derivados de la “relacionalidad”. A partir de allí, se analizaron las obras dramáticas con distintos elementos del cosmos andino, estableciendo una base para construir una esfera orgánica (*kay pacha*). En ella ubicamos a los sujetos (humanos y no humanos), quienes comparten un flujo vital en un sentido recíproco y complementario, como si fueran dos nudos de un solo manto.

ACTO III
UNIENDO LAZOS, RESOLVIENDO DUDAS

[...] *uno no vive solo
y lo que le pasa a uno le está sucediendo al mundo,
pues, todito es tan perfecto que se muere alguna estrella
cuando arranca una flor, por eso si hay una, hay dos*
Facundo Cabral.

En cada acto, los personajes, escenarios y acciones han variado. En el primero, el sentido histórico y literario, así como la segmentación semiótica delimitaron nuestro campo de observación. El segundo, por su parte, rompió la cuarta pared y nos condujo hacia la esencia de las obras. Allí descubrimos, gracias a la antropología, las formas de identificarse y relacionarse que tiene el hombre con su medio natural; además, los principios del mundo andino esclarecieron cómo y por qué el *Teatro campesino* responde a los fundamentos de esta cosmovisión. Sin embargo, para nosotros la obra todavía no concluye; aún tenemos cuerdas que unir y preguntas que desarrollar.

Con este objetivo abrimos el telón por última vez e invitamos a nuestro lector-espectador a reconocer en cada sujeto (humano y no humano) un rol para cada segmento; así como los cambios y transiciones del flujo vital en el *kay pacha*.

3.1 Primera escena: reaparecen los sujetos.

Cuando iniciamos, nuestro personaje dramático fue llamado “campesino”, luego nos apoyamos en Mariátegui y en otros autores (Cornejo, Escajadillo) y lo nombramos “indio”. Posteriormente se categorizó como un sujeto de estado u operador, para luego verse como un “humano”, en el sentido antropológico. En esas circunstancias se precisó una categoría para él: “sujeto indígena andino” y, finalmente, se utilizó el vocablo *runa*. Por otro lado, la “tierra”, motivo clave para el conflicto de la obra, recibe la denominación antroposemiótica de “objeto cuasi-sujeto” y con Descola se identifica como el plano de la naturaleza o “no humano”. Después, recogemos de Carlos Ríos el lexema *iphu pacha* y lo incorporamos a una esfera mayor. De igual forma, para el antagonista “hacendado” se utilizó la categoría “gamonal” en el sentido social e histórico. Además, se reconoció su rol actancial de operador durante la transformación y se calificó, según la visión andina, como un *lik'ichiri*.

En este marco, precisamos que los nombres propuestos para cada sujeto³¹³ solo corresponden a una representación de estado (unión o desunión). Es decir, en los capítulos anteriores, solo se plantearon puntos de vista diferentes para un personaje y no se precisó las variaciones que alcanzaba durante el recorrido narrativo. Por ello, retornamos al campo de la semiótica y rescatamos los roles temáticos. Estos equivalen, según Blanco y Bueno (1980), a los papeles desempeñados por los actores al interior de cada relato y, según el Grupo de Entrevernes (1982), parten de las descripciones hechas a los mismos.

En este sentido, Blanco y Bueno (1980) escriben que un mismo actor puede asumir diversos roles actanciales o temáticos de manera simultánea; y para ello necesita un contenido semántico organizado. Así se especifica en la cita:

³¹³ Proponemos a la “tierra o naturaleza” como un sujeto; debido a que este no es un personaje. Al contrario, “es una noción que define una posición correlativa” (Entrevernes, 1982, p. 25).

en el plano discursivo, el rol temático se manifiesta como una calificación (el bueno/ el malo; el rico/ el pobre) o como un atributo del actor (huérfana/ princesa; burgués/ proletario) o como una denominación que subsume un campo de funciones o de comportamientos. (Blanco y Bueno, 1980, p. 129)

A partir de este fragmento, entendemos que las denominaciones hechas al personaje responden a las acciones que realizan como parte de un sistema. Esto no lo ubica, solamente, como el engranaje de una maquinaria de caracteres y acciones (Pavis, 1988b), sino que alude, también, a variaciones de comportamientos en el mismo relato³¹⁴, es decir, en cada segmento de la obra. De esta manera nos acercamos a la última conjetura de la investigación; sin embargo, requerimos de un término que explique las diferencias temáticas de los sujetos en las obras de Zavala Cataño. Por ello del Grupo de Entrevernes recuperamos el vocablo “actor” y precisamos lo siguiente:

un actor es una figura portadora a la vez de uno o varios papeles actuantes que definen una posición en un programa narrativo, y de uno o varios papeles temáticos que definen su pertenencia a uno o varios conjuntos figurativos. (Entrevernes, 1982, p. 122)

Rescatamos de este fragmento la variabilidad de los papeles durante los momentos narrativos o conjuntos figurativos; además, observamos que estos cambios responden al “analogismo” y mantienen los tres aspectos de la “relacionalidad”. En dicho contexto, planteamos las variaciones temáticas de cada sujeto.

En primer lugar, se propone al menos variable: el gamonal. Sobre este personaje a quien nombramos *lik'ichiri* por no pertenecer a la comunidad indígena y porque su presencia desestabiliza el mundo andino, Zavala Cataño utiliza principios sociales e históricos. Es decir, desde su aparición en la “interferencia transformadora” lo propone como un agente de dominio y extorsión sobre la comunidad, en donde impera la gran propiedad (Ibarra, 2002). Además, añade a su caracterización una jerarquía de

³¹⁴ Sobre ello, Blanco y Bueno sostienen: “el rol temático da origen a los (sic) variantes de un mismo relato, al determinar distintos comportamientos para un mismo sujeto” (1980, p. 129)

funcionarios o intermediarios con el fin de reconocer la “tiranía embrutecedora” ya mencionada.

En “La gallina”, por ejemplo, la presencia de este sujeto solo se percibe en el relato de un campesino anciano. En su narración, este recuerda como el hacendado les arrebató sus tierras³¹⁵ en compañía de las fuerzas armadas. De igual manera, en “El collar”, el gamonal se desplaza a otro plano, pero se entiende que fue agente de la desposesión, así como de las agresiones en contra de la “sirvienta”³¹⁶. En esta obra, aclaramos, cambia la figura, puesto que las características del *lik'ichiri* reposan en la “señora”³¹⁷ (esposa del hacendado).

Por otra parte, en “El cargador” y “El turno”, el conflicto está en torno al agua; por ende, la noción de naturaleza o *iphu pacha* adquiere valor. En ambos textos, el vital elemento es robado por una hacienda³¹⁸ o empresa minera³¹⁹ y la caracterización del sujeto foráneo adquiere algunas particularidades. Por ejemplo, en la primera obra, la imagen de operador reposa en el “caballero”: vendedor acaudalado que explota al sujeto andino³²⁰. En cambio, la segunda, propone al “ingeniero” como el personaje que no pertenece a la comunidad y su llegada transforma a la misma.

En “El arpista” el hacendado adquiere mayor importancia. Él, durante las acciones, se caracteriza como latifundista³²¹, agente de la desposesión³²² y parte del sistema gubernamental de la nación, como se ejemplifica en el siguiente diálogo:

³¹⁵ Véase “La Gallina”: (Zavala, 1983, p. 39).

³¹⁶ Véase “El collar”: (Zavala, 1983, pp. 48-49).

³¹⁷ En esta obra, el rol de opresión hacia el sujeto andino recae en la “señora”, personaje caracterizado como la esposa del hacendado y denunciante de la protagonista. No se ha considerado como un sujeto operador para la segmentación narrativa, debido a que su caracterización no responde a la desposesión de la tierra.

³¹⁸ Véase “El cargador”: (Zavala, 1983, p. 89).

³¹⁹ Véase “El turno”: (Zavala, 1983, pp. 111 – 112).

³²⁰ Véase “El cargador”: (Zavala, 1983, pp. 75, 76, 87).

³²¹ Véase “El arpista”: (Zavala, 1983, p. 124).

³²² Véase “cuando hacendado ganó juicio a comunidad, sin tierra quedamos, sin campo, sin río [...] con bastantes guardias vinieron a botarnos de chacritas” (Zavala, 1983, p. 138).

Amigo: ¡También que ustedes los terratenientes se creen la quinta pomada, la salvación del mundo...!

Hacendado: somos la salvación de la patria. Qué fuera de nuestro pobre país sin el capital que invertimos [...] la economía nacional, mi amigo, depende de nuestros bolsillos. (Zavala, 1983, pp. 129 – 130)

Resulta evidente que estos personajes poseen un papel muy cercano al que plantea el Indigenismo; sin embargo, la dimensión mítica del tercer segmento (reapropiación) da cuenta de la variabilidad del rol temático. Esto se percibe en la transformación del “hacendado”, pues de ser un “sujeto con poder” pasa a representar uno “vencido” y que pierde la razón ante un evento mágico. Con esto evocamos al toril como expresión musical del ganado y protección de los “apus”; el cual se usa para recuperar la tierra, la libertad del arpista y la caída del hacendado. Así se expresa en la parte final del texto:

Empieza a oírse un coro de arpas y voces que, entonando el toril, viene creciendo, desde lejos [...]

Hacendado: ¡Paren esa música! ¡Maten ese toro que se viene, que se viene! ¡no toquen! ¡No me toquen...! ¡Maten al toro! (La música es un rumor enorme que llena todo el teatro).

Amigo: ¡Ya está amaneciendo, ya está amaneciendo!

Hacendado sigue retorciéndose y tratando de disparar desde el suelo. Ya no le quedan balas. (Zavala, 1983, p. 147)

Las acotaciones, como forma de expresión del texto dramático, resaltan el nuevo rol temático del hacendado; además, indican el inicio de otro espacio-tiempo. De igual forma, en la obra “El turno”³²³, el “ingeniero” sufre una transformación negativa cuando la “campesina” y sus familiares deciden recuperar el agua en la montaña. Esto no solo se ejemplifica en las palabras de este personaje, sino también en la salud que recupera el *runa*. Nótese dicha propuesta a continuación:

Todos los campesinos están mirando alto, como que algo en la cumbre de algún cerro [...]

Juan: Poncho voy a tierra. Tos ya no tengo. Agua de comunidad me va a curar. (*sale*)

³²³ En las demás obras como “La gallina”, “El collar” y “El cargador” no se presenta este cambio en los personajes antagónicos; solo resaltan el momento de la “reapropiación mítica” a partir de las acciones del sujeto indígena andino.

Ingeniero: (*comienza a toser*) Me siento mal. Parece que llegó mi turno. (*se sienta. Tose*) Queremos comprar esos terrenos... queremos comprar estos terrenos... (*tose*). (Zavala, 1983, pp. 116 – 117)

Con respecto a la tierra, decidimos agruparla en una esfera orgánica (*iphu pacha*) debido a que, en las obras dramáticas, el objeto de desposesión no solo es una cementera, sino también el agua y los elementos vivos (no humanos) que existen en ella. Reconocemos que en el recorrido narrativo los procesos de identificación y relación con el sujeto andino no varían; al contrario, conservan la “correspondencia” y “reciprocidad” a pesar de la desposesión. La primera alude al nivel subjetivo y las emociones entre el hombre andino y la naturaleza. Y, la segunda, constituye un sentido ético e implica las interrelaciones armónicas entre todos los elementos de la *pacha*. Estermann (2006) nombra a este proceso: justicia cósmica³²⁴.

El primer rol corresponde al estado de unión con el sujeto andino. Tanto en la “apropiación histórica” como en la “reapropiación mítica” ambos (hombre y naturaleza) conservan un sentido de pertenencia, subjetividad positiva y mantienen un flujo de vida continuo. Para Mariátegui (2007), la tierra es toda la alegría del indio³²⁵ y en el *Teatro campesino* se especifica como una relación recíproca del hombre con lo “no humano”. De esta forma, la tierra se convierte en un sujeto orgánico y operador capaz de ofrecer vida³²⁶, ser fuente de aprendizaje³²⁷ y tener la capacidad de comunicar³²⁸ o expresar una serie de emociones dependiendo a la situación en la que se encuentra el *runa*. Es decir, en un momento expresará alegría o fortaleza³²⁹ y durante la interferencia prevalecerá la

³²⁴ Los tres principios se desarrollan en el acápite 2.2.1 “Tres pilares soportan al hombre y el mundo”

³²⁵ El Amauta también escribe: “el indio ha desposado la tierra. Siente que ‘la vida viene de la tierra’ y vuelve a la tierra. Por ende, el indio puede ser diferente a todo, menos a la desposesión de la tierra que sus manos y su aliento labran y fecundan religiosamente” (Mariátegui, 2007, p. 36).

³²⁶ Véase “La gallina” (Zavala, 1983, p. 40); “El collar” (Zavala, 1983, p. 50)

³²⁷ Véase “El arpista” (Zavala, 1983, p. 138)

³²⁸ Véase “La yunta” (Zavala, 1983, p. 156); “El gallo” (Zavala, 1983, p. 26)

³²⁹ En el capítulo anterior se analiza por completo el nivel subjetivo de los planos “humano” y “no humano” como parte de la identificación animista. Ver acápite 2.1.1 “La identificación: una forma de verse en el otro”.

tristeza, como se aprecia en este fragmento: “triste los cerros veo, doblada su cabeza está” (Zavala, 1983, p. 39)

El segundo rol no solo responde a un programa narrativo (interferencia transformadora), sino también a la mirada que existe hacia el objeto. Hasta ahora se ha destacado a la naturaleza como un ente orgánico; sin embargo, desde el punto de vista del hacendado la representación varía. Él, según Lozada Pereira (2006), es el “otro” que no cumple con los deberes comunitarios de la reciprocidad y carece de plenitud social y cultural; por ende, la naturaleza en su poder no sería más que una propiedad o expresión de su posición económica.

En las obras “La gallina” y “El collar”, por ejemplo, se describe la transformación como una consecuencia de la desposesión, debido a que todo se convierte en propiedad del hacendado. “El turno”, por su parte, expresa una mirada diferente a la del *runa* a través del “ingeniero”. Él anuncia al juez de la comunidad que el agua (fuente de vida para el indio) solo es un medio para el progreso y adelanto económico de las empresas; las cuales invierten fuertes capitales en distintas zonas del mundo (Zavala, 1983, p. 102). Finalmente, “El arpista” ejemplifica este cambio de la naturaleza e incorpora una variedad para el rol temático del sujeto andino, dejando en claro una simultaneidad de las consecuencias ante la intromisión del hacendado. Esto se percibe en el siguiente diálogo:

Amigo: permítame una pregunta

Hacendado: las que quieras

Amigo: ¿Es parte de la hacienda?

Hacendado: ¿Qué?

Amigo: El arpista [...]

Hacendado: Hijo de unos yanacones, o algo así. El hecho es que yo deje vivir a esos indios en unos terrenitos de mi hacienda. (Zavala, 1983, p. 127)

El fragmento no solo expresa el nuevo rol de la naturaleza (*iphu pacha*), sino también la transformación del hombre andino. Ellos, como se anticipó en la identificación

por analogismo, responden a un vínculo externo y social; por consecuencia, si un sujeto de estado pierde calidad³³⁰, el otro corre el mismo riesgo.

En este marco, presentamos los cambios que experimentan los roles del sujeto indígena andino, teniendo en cuenta el criterio histórico- social y los procesos de identificación propuestos por Descola. El animismo de las obras expresa que el hombre y la naturaleza poseen un intercambio social correspondiente a la reciprocidad global. Es decir, hay un vínculo continuo entre la naturaleza, sus elementos y el hombre, así como entre este y sus congéneres³³¹. Ello, en el plano humano, se refleja en una organización de raíces históricas: la comunidad indígena andina, para quien Spalding (1974) reconoce un sistema social basado en ayuda mutua y términos de parentesco.

El *Teatro campesino* recoge esa noción y al igual que Hildebrando Castro (1924) y Mariátegui (2007) rescata el intercambio social que se produce en ella, así como la capacidad de evolucionar (como un organismo vivo). Sabiendo ello, reconocemos a este sujeto con el rol temático de “comunero” durante la “apropiación histórica” y proponemos dos ideas para complementar. La primera, siguiendo a Sonia Tell (2014), expone que el sujeto en mención posee una tierra comunal y preserva lazos o posiciones dentro de un grupo determinado, como se ejemplifica en la obra “El turno”³³². La segunda, por su parte, destaca el uso del “autoreconocimiento” durante las acciones; el cual se relaciona con la tipología del personaje colectivo y se evidencia en los recuerdos de unión entre el *runa* y la tierra.

³³⁰ Usamos esta noción basados en el texto *Análisis semiótico de los textos. Introducción – teoría- práctica*, en donde se especifica: “La calificación del enunciado de estado corresponde a una calificación de la relación sujeto – objeto, es decir, a una interpretación del estado del sujeto que no lo transforma, sino que simplemente modifica su ‘calidad’” (Entrevernes, 1982, p. 57).

³³¹ Este análisis se puede revisar en el acápite 2.1.2. “La relación: vínculo continuo”

³³² En esta obra, la interferencia de la minería denota la organización interna de la población, el respeto por las decisiones de la autoridad (Juez comunal) y la unión de todos los pobladores. Véase Zavala (1983, pp. 102, 112, 113).

En todas las obras, con excepción de “El collar”³³³, se reconoce este rol del hombre andino en diferentes frases. En ellas, el sujeto se representa como un “comunero” que experimenta múltiples situaciones como la desarticulación de la comunidad³³⁴; el miedo ante la interferencia del hacendado³³⁵; los problemas que han surgido con la llegada del *lik'irichi*³³⁶, etc. Por otra parte, “La gallina” ejemplifica este personaje e incorpora la variabilidad del mismo en los dos primeros versos de una canción. Nos referimos a la letra que entona el “campesino” cuando está en la cárcel y por medio de la cual se cuenta su transformación. Nótese la idea en el fragmento: “por agüita fui a casa del patrón / yanacón soy, comunero era” (Zavala, 1983, pp. 37-38).

El pertenecer a una comunidad y luego ser descalificado al igual que la tierra, definitivamente es una transformación negativa producto de un tercero. Este, en el sentido semiótico es el sujeto operador y en los planos históricos - literarios, el gamonal. Por ello, descubrir la variabilidad que posee el sujeto indígena andino nos remite a la mirada del otro y, por supuesto, al momento de la desposesión. Las obras de Zavala Cataño no permiten establecer una categoría que agrupe a todos los personajes; sin embargo,

³³³ En la obra, la protagonista no especifica este rol temático; sin embargo, aclara la relación con su comunidad a través de un monólogo en donde habla de su padre y prometido. Ellos se enuncian como comuneros (Zavala, 1983, pp. 48, 51).

³³⁴ En “El cargador”: “comuneros ya no son mano cerrada; como desconocidos están peleando por agüita de puquial” (Zavala, 1983, p. 62)

³³⁵ En “El arpista”: “Casa incendiaron cuando no quisimos dejar tierra. Como palomitas desbandadas se fueron comuneros por todas partes” (Zavala, 1983, p. 139).

³³⁶ En “El turno”: “Por agüita de quebrada se están odiando comuneros, por turno están peleando” (Zavala, 1983, p. 100)

podemos plantear la “deshumanización³³⁷” o “desarraigo³³⁸” del *runa* como principio rector.

En “El collar”, por ejemplo, el cambio del programa narrativo trae consigo el personaje “sirvienta”. Ella, de ser la hija de un comunero y propietario de tierras se convierte en una mujer violentada³³⁹, sin libertad³⁴⁰ y acusada de robo en una situación denigrante. La “señora” de hacienda usa para este efecto calificativos como ¡chola sucia, ladrona, sinvergüenza! O ¡chola puta! (Zavala, 1983, p. 49) con el fin de acusarla y desnaturalizarla, pero no lo logra. Por otro lado, la obra “El turno” evidencia la transformación del rol temático en el *runa* desde otra mirada: la del comunero. Durante la desposesión del agua por una empresa minera, los personajes rompen el equilibrio propio de la reciprocidad al tener diferentes conflictos y separan al instigador llamándolo traidor. Esta denominación lo aleja de su comunidad e inmediatamente lo convierten en un “otro”, como se observa en el siguiente segmento:

Voces: ¡A comunidad ha ofendido!
 ¡Mal comunero es José Venancio!
 ¡Mal está taita Manuel!
 ¡A comunidad ha herido!
 ¡Sequía va a ser más larga por ofensa!
 ¡Taita Manuel es respeto!
 ¡Turno hay que esperar!
 ¡Orden de autoridad hay que cumplir!

³³⁷ Para esta propuesta adoptamos la visión de Butler, para quien la deshumanización se refleja en una vida que no importa, una vida no humana. Sobre este punto, Sales Gelabert escribe: “la deshumanización del otro es condición de posibilidad de lo humano. Esta deshumanización se consigue bien enfatizando aquellas actitudes o hechos que se sitúan más allá de lo humano, para mostrar que no todo lo que parece humano lo es. Es decir, mostrar la inhumanidad que se esconde detrás de cualquier ser humano, manifiesta la necesidad de la exclusión o diferencia entre aquello que son o deben considerar humanos y aquellos que no” (2015, pp. 56- 57)

³³⁸ Nilton García Chaupis (2021), basándose en la categoría del “ser múltiple” de Badiou, sostiene que los personajes al salir de la comunidad suspenden su nominalización de campesino y adoptan un nombre ajeno a su grupo social. Tal es el caso de “la sirvienta”, “el arpista”, “el cargador”. Incluso, añade el investigador, acogen nombres propios como “José”, “Juan”, etc. Nótese, en la conjetura, la variabilidad de los roles ante la unión o desunión con la comunidad indígena.

³³⁹ «El señor también sale con cuello duro; pero a veces él se queda... ¡Miedo tengo cuando se queda” [...] Que se quede, que se quede, dice; con la señora pelea; después me busca, me anda fastidiando, me agarra” (Zavala, 1983, p. 48)

³⁴⁰ “yo quiero irme de esta casa. Siempre quiero irme, asustada estoy [...] presa me van a llevar. ¿Qué voy a hacer? Con mi papá derrepente (sic) encontraré” (Zavala, 1983, pp. 48 – 49).

¡Nadie quiere a José!
 ¡Nadie le va a defender!
 ¡Preso!
 ¡En la cárcel!
 ¡Mal comunero! (Zavala, 1983, p. 110)

“El cargador”, durante la desposesión del agua, recrea la desnaturalización de su personaje a partir de dos miradas. La primera responde a su encuentro con el “caballero”, un comerciante de artesanía que lo deshumaniza con las siguientes expresiones: ¡Ustedes no se metan, indios! Ustedes no saben nada. ¡Que le den duro a este cholo, por animal, por no saber trabajar!³⁴¹. La segunda mirada corresponde a lo demás cargadores, los cuales comparten un origen andino, pero no son parte de la comunidad. Ellos, antes de reconocerlo como propio, lo representan como bestia de carga, dejando en claro que el *runa* lejos de su grupo natural pierde su condición de humano. Nótese dicha situación en el siguiente dialogo:

Aparece el campesino con su soga envuelta sobre el hombro. Los cargadores lo miran con extrañeza.

Cargador 1: Visita creo tenemos

Cargador 2: Burro nuevo ha llegado a gastar su casco en Ayacucho. (Risas)

Cargador 3: Mulito viejo creo es. (Risas)

Cargador 4: Bestia mostrenca parece.

Cargador 1: Yegua de repente será. (Risa general)

Cargador 2: [...] ¿Mi poncho quieres cargar?

Cargador 3: ¿Mi dedo gordo podrás llevar?

Cargador 4: Mi guano ven a llevar.

Cargador 1: ¡Mi palo te pusieras en tu hombro! (Zavala, 1983, pp. 64-65)

A partir de la cita y demás ejemplos, observamos como el rol del sujeto andino cambia según la mirada de los personajes, siendo la deshumanización del hombre la transformación más recurrente. No obstante, algunas obras del *Teatro campesino* usan el marco histórico de la “desposesión de la tierra” y proponen una categoría: el yanacón.

³⁴¹ Véase “El cargador” (Zavala, 1983, pp. 74 – 76).

Matos y Carbajal sostienen que el yanacónaje es una asociación³⁴² entre el hacendado y el campesino, en la cual se explota a un sector “mediante una combinación de renta de la tierra, ganancia comercial y beneficio de intereses” (1974, p. 12). En estas condiciones, el yanacón se encuentra a merced del hacendado como se muestra en “La gallina”. Recordemos que la obra narra la tragedia de un “campesino”, el cual visita la hacienda para pedir agua, debido a que su chacra muere por la sequía, su esposa está enferma y necesita mantener a su familia. Sin embargo, no obtiene respuesta; al contrario, es encarcelado injustamente³⁴³.

“El arpista” también reconoce esta categoría y añade un calificativo que lo desnaturaliza. Gracias a una declaración del hacendado, sabemos que el protagonista es hijo de unos viejos yanacónes y que se le obligó ir a la hacienda para no perder su propiedad³⁴⁴. En esta circunstancia, su rol pasa a nivel de servidumbre como se expresa a continuación:

Amigo: ¿Y está a tu entero servicio?

Hacendado: ¿El arpista? Claro. Lo he traído para que viva aquí. Yo lo crío y lo mantengo para orgullo de esta hacienda. Está aquí nada más para servirme a mí. (Zavala, 1983, pp. 127 – 128)

El diálogo demuestra la premisa general: el rol social del sujeto andino, desde la postura del hacendado, se desnaturaliza y se convierte en una propiedad, al igual que el *iphu pacha*. Esta condición la reconoce el propio “arpista” y, por medio de un monólogo³⁴⁵, agrega un recuerdo de su estado anterior, así como de su pronta reivindicación:

³⁴² Matos Mar, años más tarde, explica esta situación de la siguiente manera: “el yanacónaje fue una asociación entre la hacienda, que aportaba capital (tierra, agua, dinero, insumos, maquinarias y servicios) y un campesino – el yanacón- que aportaba fuerza de trabajo y experiencia agrícola” (1976, p. 16)

³⁴³ Véase “La gallina”: (Zavala, 1983, pp. 37-38).

³⁴⁴ “Entonces dame a tu hijo el arpista para que sirva en mi casa y te dejo vivir y te dejo trabajar en esta chacra dijo hacendado” (Zavala, 1983, p. 139).

³⁴⁵ A través de este fragmento, el personaje expone los diferentes roles temáticos que tiene antes y durante la interferencia del hacendado; también, ofrece una idea sobre la futura “reapropiación histórica”. Véase Zavala (1983, pp. 138 – 140).

Arpista: [...] Extrañando mi chacra estoy, sufriendo por aire de campo estoy. Encerrado no puedo vivir, sin ver cerros no puedo respirar. Pero ya va a terminar oscuridad. Mañana voy a salir. (Zavala, 1983, p. 138)

La esencia de la cita refleja un rol de servilismo, pero también expresa una próxima transformación acorde a un nuevo programa narrativo. La “reapropiación mítica”, como sabemos, es el nuevo estado de unión del hombre andino con la tierra luego de la desposesión. Esto significa, en el sentido de la ciclicidad andina, un renovado espacio y tiempo presente (*kay pacha*); sin embargo, en esa dimensión no queda claro si los sujetos de esta esfera son reemplazados o conservan su caracterización inicial. Por ello, recuperamos principios de la cosmovisión estudiada y planteamos una conjetura.

Estermann (2006) y Manga Quispe (1994) explican que para un *runa* el mañana es un ayer diferente y que, a nivel de ciclos, el universo andino se reordena y forma otro cosmos, no meras repeticiones³⁴⁶. Con base en ello, la continuidad del tiempo andino sería correspondiente a cada momento del recorrido narrativo y lo que fue la “apropiación histórica” se convertirá en “reapropiación mítica”. En ese sentido, el *kay pacha* y sus elementos (humano y no humano), como parte del cosmos en movimiento y gracias a la “relacionalidad”, también se transforman y se evidencia en los roles temáticos de cada sujeto. Esto es materia del próximo capítulo, por el momento retornamos al actor andino y la nueva representación que adopta.

La reapropiación de la tierra en las obras de Zavala Cataño, gracias a su posición brechtiana³⁴⁷ y reivindicación indigenista, representan un sujeto andino colectivo y modelo para la comunidad. Él, en términos semióticos es un “destinador” y se define,

³⁴⁶ Estos principios se detallan en el acápite “Dimensiones de la *Pacha*”, perteneciente al subcapítulo 2.2.2 “Planos de esencia andina en las obras de Zavala”.

³⁴⁷ La estética de Brecht plantea grupo sociales que son representativos de una conciencia de clase y lo hace en forma de coro o individual. Ello, para Victoria Gaspar, tiene el objetivo de denunciar y destacar las diferencias existentes en un grupo dualista, es decir en “una sociedad claramente dividida en opresores y oprimidos, o lo que es lo mismo en gobernantes o poderosos y el pueblo llano al servicio de éstos” (2003, p. 337)

según Ubersfeld (1989), como un actante que porta el significado ideológico del texto dramático o una pulsión aparentemente en relación con el destino individual del sujeto (p. 53). Las acciones de José Venancio (protagonista de “El turno”) son un ejemplo, puesto que durante su caminata por la montaña llama a todos los campesinos, permitiendo así que la comunidad adopte un objetivo: recuperar el agua (Zavala, 1983, pp. 116- 117).

Con este ejemplo reconocemos, según sus expresiones temático-figurativas, al sujeto andino como un guía durante la “reapropiación”. Este rol, en el marco de nuestra investigación, propone una figura más compleja e histórica. Por el lado literario hablaríamos de una imagen bíblica como el Rosendo Maqui³⁴⁸ de Ciro Alegría aunada a la valentía de Servando Huanca³⁴⁹ (*El tungsteno*). Por el otro y, siguiendo a Nicole Fourtané (2004), tendríamos un personaje mítico como el Inkarrí³⁵⁰, no solo por su carácter mesiánico, sino también por el orden que impone en la sociedad andina y su relación con la luz del sol³⁵¹ (p. 54).

La “sirvienta” de la obra “El collar”, por ejemplo, conserva esta caracterización y propone a la familia como principio de la reivindicación. Con ello aclara que la recuperación de la tierra abre paso a la transmisión del flujo vital y el desarrollo de sus hijos³⁵². Ello se observa en:

El agua tomaremos

³⁴⁸ Sobre este personaje de *El mundo es ancho y ajeno*, Troncoso escribe: “Rosendo adquiere rasgos patriarcales bíblicos, es una especie de Salomón por la sabiduría para solucionar los problemas de la comunidad y obtiene por ello el respeto de sus hermanos comuneros. [También] con la figura de Moisés y con el pueblo judío” (2005, pp. 54 – 55)

³⁴⁹ Luis Larrea (2017) resalta de este personaje el valor que tiene para representar a sus compañeros de la mina y la defensa de sus derechos ante una clara explotación. Allí se recrea, según el investigador, el pensamiento comunista de Vallejo orientado a la protección de los obreros y campesinos. (pp. 82- 85)

³⁵⁰ La propuesta de este personaje mítico responde a la ciclicidad en el tiempo, la restitución de la comunidad andina y, sobre todo, por el sentido histórico – literario que posee (Vega Centeno, 2011). En el capítulo final se desarrolla esta conjetura.

³⁵¹ Nicole Fourtané escribe sobre el personaje Inkarrí: “*En qualité de héros civilisateur, associé au jour et à la lumière puisqu’il est parfois fils du Soleil, doté d’un ample pouvoir, il ordonne le monde et apporte les éléments culturels caractéristiques de la région* » (2004, p. 55)

³⁵² Los hijos para la mujer andina, representan según Uriel García, la comunidad. Véase “Destino y representación colectiva de la mujer andina en el *Teatro campesino*” (Cárdenas, 2020)

Demetrio sembrará
 la tierra será nuestra
 mi pueblo sembrará
 Saldremos de mal tiempo,
 collares ya no habrán
 los campos sembraremos
 mis hijos crecerán. (Zavala, 1983, p. 51)

El rol de “guía” mesiánico para el sujeto andino de “La gallina” es semejante al anterior, debido a que sede el proceso de reapropiación a su familia y comunidad; además, incorpora elementos vitales del *iphu pacha* para transmitir energía. Ejemplo de ello es el siguiente fragmento: “¿Y la comunidad? ¿Y el pueblo? ¿El pueblo? ¿El pueblo? [...] Dales tu fuerza, taita. Juntos se levantarán sobre la tierra como árbol espinoso, como cóndor de las punas” (Zavala, 1983, p. 40). En “El cargador” y demás obras, la representación del *runa* adquiere el sentido indigenista y su rol de líder se refleja en el valor que tiene la comunidad para recuperar su condición histórica. Por ejemplo, el “cargador” (sujeto operador) conduce a los demás agentes andinos (cargadores) hacia su comunidad; al llegar, fortalecen los lazos entre los pobladores para una pronta acción³⁵³. Esta se realiza en breve, se acompaña con música³⁵⁴ y la precede una aurora: símbolo no humano para un nuevo tiempo:

Campesino: ¡Aurora grade estoy viendo! ¡En cerro alto está prendiendo su luz!

Cargador 3: comuneros están saliendo ya de su pueblo.

Joven: Duro con sus pies están pisoteando cuesta de quebrada para arriba.

Cargador 4: Soga están haciendo con sus brazos

Joven: Están cargando a comunidad.

Cargador 1: contra noche están andando [...]

Joven: ¡En aurora estamos gritando!

Cargadores: Ahora somos comuneros; de Ayacucho, hemos salido. Cerro negro vamos a tumbar.

Campesino: ¡Tierra, chacrita, ahora sí no vas a tener sed!

(Zavala, 1983, pp. 91-92)

³⁵³ Véase “El cargador”: (Zavala, 1983, pp. 89-90).

³⁵⁴ “el sonido de los pututos crece. Aparecen los cuatro cargadores con sus sogas y se acercan al campesino” (Zavala, 1983, p. 91)

“El arpista”, de igual forma, representa al actor andino como un líder durante la reapropiación. Así lo observa el hacendado y el abogado, cuando lo califican como un “pumita de la sierra” por sublevarse utilizando su arpa (Zavala, 1983, p. 132). La transformación hacia el rol mencionado, por otra parte, se realiza en compañía de un amigo campesino. Este le anuncia que el gamonal, el abogado y demás trabajadores duermen alcoholizados; la puerta de la casa hacienda está libre y la comunidad espera su retorno. Juntos recuerdan pasajes de la interferencia e inician su reivindicación en una atmósfera de magia a través del toril³⁵⁵ y el amanecer en las montañas. Nótese este sentido mágico del neo indigenismo en el siguiente diálogo:

Arpista: [...] ¡Arpa de señor, ya no me vas a ver! ¡quemada vas a morir! ¡Con toril va a caer tu dueño al suelo, botando espuma va a gritar!
Campesino: ¡Ahora vas a ver, ahora verás cabeza de hacienda!
Arpista: ¡Ahora vas a doblar tu nariz; comunidad te va a pisotear!
La luz se va haciendo blanca, como que anuncia el amanecer.
Arpista: Ojo de Aurora está asomando ya, hermano.
Campesino: Hora es ya. Vamos. Con luz grande volveremos. Con música de comunidad, con voz de pueblo vamos a venir. (Zavala, 1983, pp. 141, 144)

Finalmente, en “El turno” la transformación del sujeto andino con respecto a su estado anterior es opuesta. Él, de ser un campesino desterrado y considerado traidor toma el rol bíblico de guía y dirige a la comunidad a través de la montaña. Durante este proceso, el texto evidencia algunos principios de la cosmovisión andina como la energía que transita en los planos del *kay pacha*³⁵⁶, la reapropiación a partir del amanecer, la formación de la comunidad y la salud reestablecida por medio del agua (flujo vital). Los siguientes diálogos son ejemplo de ello:

Juan: ¿A dónde vas José?
Campesina: A represa está llevando sus pies [...]
DN. Manuel: Con sus manos nos está llamando
Campesina: ¡Vengan, vengan está diciendo!
Juan: ¡A comunidad está esperando!

³⁵⁵ “Hora es ya. Vamos. Con luz grande volveremos. Con música de comunidad, con voz de pueblo vamos a venir” (Zavala, 1983, p. 144).

³⁵⁶ El texto especifica el recorrido del *kama* a través de las montañas, animales, plantas y seres humanos. Véase Zavala (1983, p. 116)

DN. Manuel: con aurora estamos viendo crecer a José.

Campesina: ¡Mis hijos voy a despertar!

Juez: comunidad entera voy a reunir

DN. Manuel: Vengan todos, juntos vengán está diciendo. (Zavala, 1983, p. 117)

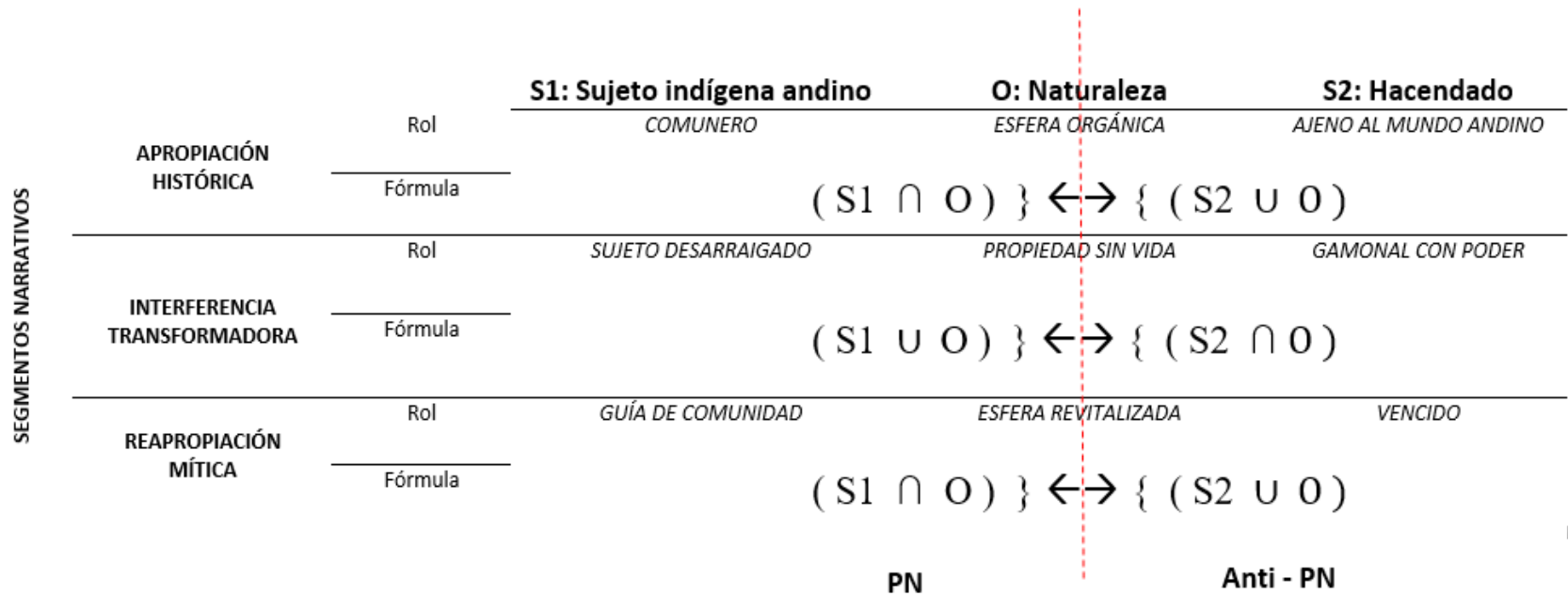
Con la presente cita concluimos la variabilidad de los roles temáticos en el *Teatro campesino*. En todos se percibe una representación para el “sujeto de estado” dependiendo a la unión o desunión que exista con la tierra, como se planteó en la hipótesis inicial. Sin embargo, los papeles propuestos no responden exclusivamente al campo semiótico, sino también a categorías pertenecientes a la historia, la antropología y la cosmovisión andina.

En este marco y, gracias a Estermann, Descola y Rivière, planteamos otra conjetura en torno al presente capítulo: en el devenir histórico del *runa*, palpable en la ciclicidad andina, la reciprocidad de este con el *iphu pacha* expresa una identificación animista y analógica; por ello, al sufrir una interposición agresiva por parte de un hacendado (*lik irichi*) el equilibrio de su cosmos cambia. Consecuencia de esto, el hombre se deshumaniza o pierde valor social (yanacón); la naturaleza como esfera orgánica se transforma en una propiedad y el “otro” adquiere poder económico para caracterizar a un gamonal. Sin embargo, como el ayer es mañana en el mundo andino, los roles retornan y en el nuevo *kay pacha* el explotador desaparece, la tierra recupera su vitalidad y el que fue explotado se convierte en guía.

La variación de los roles temáticos recrea diferentes estados en un programa narrativo y claro, de su opuesto: el anti- programa. Para el Grupo de Entrevernes, este “programa correlativo” se entiende como una sombra, debido a que “todo cambio por unión para un sujeto corresponde a un cambio por desunión para otro” (1982, p. 34). Es decir, el éxito que logra un sujeto por la unión con el objeto corresponde al fracaso de otro por el mismo objeto. Los segmentos propuestos para la investigación son un ejemplo de ello y en el siguiente gráfico se sintetizan.

Gráfico 8:

Roles temáticos en los segmentos narrativos



Leyenda :
PN: programa narrativo
Anti- PN: anti programa narrativo

El gráfico recoge las fórmulas elaboradas por el Grupo de Entrevanes (1982) para los programas narrativos y sus planos opuestos. Estos, como se anticipó, coinciden con los roles temáticos de cada sujeto u objeto – cuasi sujeto, dependiendo a la posesión de la naturaleza. El dinamismo que ello implica se apoya en la ciclicidad del tiempo planteada por Estermann (2006) y se gráfica en los “bucles” de Manga Quispe (1994). A ellos, finalmente regresamos, con el propósito de responder por medio del pensamiento andino el ¿por qué de los cambios temáticos?, y la razón por la cual un texto teatral abarca planos y movimientos de un universo con espacio y tiempo presente.

3.2 Segunda y última escena: todos los principios tienen un hilo común.

En cada acto y en todas las escenas, los textos han mostrado múltiples principios y conjeturas, debido al diálogo con diferentes disciplinas. Desde el plano de la historia y ciencias sociales hasta el quehacer filosófico, pasando por el nivel semiótico, literario y antropológico, las obras de Víctor Zavala han dejado una idea central: la cosmovisión andina es el núcleo de su “neo indigenismo”. Con esta propuesta, no restamos valor a la caracterización de los personajes, el lirismo de las obras, el lenguaje arguediano o las técnicas brechtianas. Al contrario, sustentamos que la segmentación narrativa, la relación de los sujetos y el “problema de la tierra” se esclarecen con este pensamiento. De esta manera, abrimos por última vez el telón y esperamos el apagón final.

Cuando nos enfrentamos al *Teatro campesino*, el primer aspecto que resalta es el problema de la tierra debido a la interposición de un gamonal. Por ello, al realizar un recorrido retrospectivo de una situación final a la inicial, como escribe Fontanille (2001), observamos un momento en el cual hay una transmisión completa de la energía. Además, reconocemos dos estados de unión entre el hombre y la naturaleza durante el recorrido narrativo: la apropiación histórica y reapropiación mítica. Estos, según la cosmovisión de

la obra, no responden a una secuencialidad del tiempo occidental, sino es un presente eterno³⁵⁷ inmerso en un ciclo mítico.

Lozada Pereira, citando a Henrique Urbano, sostiene que este ciclo es una “representación colectiva que refleja como ‘discurso’, la imagen de la sociedad que lo produce” (2006, p. 183). Por ende, su presencia en un texto guarda relación con la experiencia de significación de una cultura (semiosfera³⁵⁸), así como la veteranía del dramaturgo³⁵⁹. La idea en mención no quiere analizar o comparar la obra dramática con un relato en particular o, al menos, no es un objetivo de la investigación el designar uno con precisión. Por el contrario, plantea otro rumbo en los múltiples ciclos míticos³⁶⁰ e indaga el por qué los momentos narrativos son acordes al esquema tripartito, el sujeto andino adquiere el rol mesiánico de guía y cuáles son las expresiones míticas del *Teatro campesino*.

El mito del Inkarrí a pesar de sus múltiples versiones (50 aproximadamente) y lugares de procedencia³⁶¹ representa en nuestra investigación un punto referencial por el sentido de restauración de la sociedad andina. Vega – Centeno (2011), con base en

³⁵⁷ Véase “Dimensiones de la pacha” en 2.2.2 *Planos de la esencia andina en las obras de Zavala*.

³⁵⁸ Para Iuri Lotman (1996, p. 12) la semiosfera es el espacio semiótico fuera del cual es imposible la existencia misma de la semiosis. Esta hace realidad el acto sógnico particular y se caracteriza por algunos rasgos como “carácter delimitado” e “irregularidad semiótica”. Por su parte Fontanille destaca que “la semiosfera es el dominio en el cual los sujetos de una cultura tienen la experiencia de la significación. Es, ante todo, el dominio que permite a una cultura definirse y situarse para poder dialogar con otras culturas” (2001, p. 245).

³⁵⁹ Víctor Zavala, natural de Huamantanga (provincia de Canta – Lima), reconoce en la entrevista hecha por Roland Forgues (2011) y la nuestra (2016) que sus obras dramáticas se basan en algunas experiencias personales. Sostiene el dramaturgo que, luego de estudiar arte dramático en la ENAE, hoy ENSAD (Escuela Superior de Arte Dramático), recorrió diferentes comunidades campesinas, enriqueciendo así su propuesta teatral. También menciona la influencia que recibe de José María Arguedas, sobre todo del texto *Los ríos profundos*.

³⁶⁰ Lozada Pereira precisa sobre este punto: “el contenido de los ‘ciclos míticos’, debe considerar tales reglas previendo que cada ‘ciclo’ responde a una particular interpretación de los elementos seleccionados. Así, en los Andes existirán discursos míticos expresivos de una manera recurrente” (2006, p. 183).

³⁶¹ Vega-Centeno (2011), aludiendo a Tomoeda, menciona que existen alrededor de cincuenta versiones del mito, recopilados antes y después de Arguedas en diferentes regiones del país, así como también en Chile y Bolivia (p. 45).

Henrique Urbano, lo cataloga como un “Mito Andino de Refugio” (MAR) surgido en los primeros cincuenta años de la colonia y que proyecta el posible futuro de una sociedad vencida política y militarmente. Así lo expresa en:

El Mito Andino de Refugio es entonces “la forma adecuada e inadecuada a la vez, de expresar la proyección utópica de un pueblo vencido y dominado”. En el contexto analítico del MAR, Inkarrí es el ciclo mítico por excelencia y cumple funciones presentes y futuras para la sociedad que lo produce. (2011, p. 46)

La esencia de la cita propone que este mito refleja un momento importante para la sociedad andina, en el cual se expresan dos épocas: una positiva y otra negativa (Tomicki, 1978). Esto implica una dimensión “pan histórica” de los movimientos campesinos, como escribe Pease (1977), abarcando múltiples periodos desde el incanato hasta los años sesenta y setenta del siglo XX³⁶². Así lo precisa en este fragmento:

las múltiples versiones del mito de Inkarrí encierran una imagen – representación, ordenamiento, justificación del pensamiento andino que rebasa ciertamente al Tawantinsuyu (sic), y que hay que articular de alguna manera con nuestra visión histórica del Perú, a fin de lograr comprender no solo su sentido e importancia en la vida andina, sino para aproximarnos más a una historia peruana que no esté basada solamente en la imagen occidental acostumbrada. (Pease, 1977, pp. 25- 26)

Reconocemos, a partir del texto, que este mito es un hecho constante en la historia peruana, sobre todo en los años 50 que se registran las primeras versiones en diferentes lugares de los andes. Las investigaciones etnográficas serían las encargadas de recoger este relato y José María Arguedas, según Vega- Centeno (2011), uno de los primeros promotores, tanto en la etno-antropología como en las producciones indigenistas. Sobre él, la investigadora cuzqueña plantea un amplio análisis y sostiene:

Arguedas como indigenista se apropia del discurso indígena de Inkarrí otorgando énfasis a los aspectos mesiánicos de la resurrección y retorno, lo que le permite elaborar una apuesta frente a la situación sociopolítica de la sociedad indígena en el contexto histórico de la dominación, para lo cual el ambiente ideológico de fines de los sesenta fue particularmente proclive. (Vega-Centeno, 2011, p. 63)

³⁶² Al propósito de este mito y su expresión social, Franklin Pease escribe: “Se reclama finalmente un estudio detenido de los movimientos campesino de los siglos XIX y XX. No sabemos hasta dónde el de Atusparia o las sucesivas sublevaciones de Puno, por ejemplo, tuvieron que ver con (o se respaldaron en) una ideología mesiánica andina” (1977, p. 36).

La mención a la década del sesenta nos recuerda el segundo momento del Indigenismo literario que alude Cornejo Polar (2005) y por extensión, a las obras teatrales de Zavala Cataño. El dramaturgo recrea el sentido de resistencia en el hombre andino; es decir, el personaje nunca acepta “su condición de vencido y que en su misma derrota encuentra las premisas para proyectarse utópicamente hacia el futuro” (Vega-Centeno, 2011, p. 63). Ello, sin duda, guarda relación con el pensamiento andino, su presencia en el orden social³⁶³ y la posibilidad de un retorno; o, específicamente, una inversión del mundo a partir de un cataclismo o reapropiación, como lo precisa el *Teatro campesino*.

Los alcances planteados esbozan un mito cercano a la dramaturgia zavalina. Su sentido histórico y presentación de la sociedad andina encabezada por un personaje mesiánico expresan la posición ideológica del autor. La ciclicidad de los momentos narrativos están relacionados con los tiempos de cataclismo cósmico y resurrección del Inkarrí. Finalmente, el personaje andino de los textos dramáticos asume un rol de héroe civilizador, así como de un sujeto que vive en armonía con las fuerzas de la naturaleza y los dioses tutelares³⁶⁴ (Fourtané, 2004). Ahora bien, los rasgos mencionados no se limitan a un solo relato, puesto que las versiones son numerosas y seguirán acrecentándose a medida que los estudiosos sigan interesándose en ellas. Sin embargo, usaremos una síntesis de los primeros relatos para establecer una breve comparación con la obra objeto

³⁶³ Sobre ello, añade la socio-antropóloga: “A través del mito de Inkarrí, JMA encuentra que el hombre andino está buscando dar una explicación al orden social imperante, superpuesto al orden antiguo, en el cual habría también una posibilidad de retorno a ese orden antiguo” (Vega-Centeno, 2011, p. 61).

³⁶⁴ Precisa Nicole Fourtané: “*l’Inka et Inkarrí assument le rôle dévolu à Viracocha, le héros civilisateur des chroniques du XVIe et du XVIIe siècle, et au fondateur mythique de l’Empire, Manco Capac. Certaines variantes soulignent également l’harmonie que l’Inka entretenait avec les forces de la nature et avec les dinités tutélaires* »(Fourtané, 2004, p. 56).

de estudio. Para ello, tomamos en consideración un escrito de Juan Ossio, referido a las prístinas versiones de Puquio³⁶⁵:

En las versiones recogidas por José María Arguedas y Josafat Roel Pineda en Puquio se decía que Inkarrí fue el hijo de una mujer salvaje y que su padre fue el sol. Además se añadía que tuvo tres mujeres y que su obra podía verse en Aqnu, en la pampa de Quilcata donde hasta la actualidad los indígenas dicen ver que el vino, la chicha y el aguardiente están hirviendo. Correspondiendo con su origen divino se le atribuía el poder de acarrear y ordenar las piedras hacia las alturas con un azote y de haber fundado una ciudad. También se le otorga la capacidad de encerrar el viento en el Osqonta, el grande, y de haber amarrado al sol en el Osqonta pequeño para que durara el tiempo o el día a fin de que pudiera terminar lo que debía hacer. Desde el Osqonta, el grande, le atribuyen haber arrojado una barreta de oro para determinar el sitio donde fundar el Cusco. No cupo en la pampa de Qelqata por lo que siguió su camino hasta donde se asentó la capital de los incas. A continuación se narra que el inca de los españoles apresó a Inkarrí, su igual, y le cortó su cabeza. Ésta existe todavía y de ella está creciendo su cuerpo. Cuando esté completo volverá, siempre y cuando Dios dé su consentimiento. En otra versión se dice que llegado este momento se producirá el Juicio y aún en otras se menciona que como murió ya su ley no se cumple ni se conoce, o que al morir ocultó el oro y la plata en siete estados. (Ossio, 2019, pp. 193- 194)

En este fragmento, el mito se centra en el “Inka-rey” y las hazañas que logra, como la manipulación de la naturaleza y sus elementos. También rescata la concepción cíclica del tiempo, propio del universo andino, debido a que el retorno descrito significa una restauración de lo que ya existió; es decir, un nuevo mañana. Pensamos que los textos de Zavala, si bien no poseen un personaje de tales características, los momentos narrativos preservan los principios de “construcción”, “interposición” y “reencarnación” del Inkarrí. Por ello, establecemos un diálogo entre ambas fuentes, sin pretender un análisis intertextual. Solo deseamos encontrar qué aspectos del relato mítico son semejantes a la narrativa neo-indigenista de la obra *Teatro campesino*.

El momento de la “apropiación histórica” en las obras dramáticas reflejan dos principios esenciales: la “relacionalidad” entre el *runa* y el *iphu pacha*; y la unidad social

³⁶⁵ Juan Ossio (2019) precisa que Arguedas y Roel son de los primeros antropólogos peruanos en recoger estas historias en el pueblo de Puquio, provincia de Lucanas, departamento de Ayacucho. Estas versiones, agrega el investigador, fueron tan impactantes que motivaron una serie de artículos en diversas ciencias.

del sujeto andino para formar una comunidad (similar al ayllu prehispánico)³⁶⁶. En el mito, por otro lado, las primeras acciones del relato expresan la aparición del Inkarrí y las actividades que realiza para construir una sociedad.

Ossio, 2019; Pease, 1977-2014 y Vivanco, 1984 rescatan la idea que es un héroe mítico producto de la unión del sol con una mujer. Ello proyecta el dualismo del cosmos andino y explica por qué el Inkarrí tiene la capacidad de lograr acciones asombrosas³⁶⁷ desde que aparece. Su caracterización divina, creadora³⁶⁸ y ordenadora se expresan en los relatos desde su llegada; por ejemplo, construye canales de agua mientras sostiene relaciones amorosas con Qoropuna³⁶⁹, o cambia la faz de la tierra usando las piedras. Para ello utiliza un azote o es capaz de arrojarlas y caminar luego sobre el barro que crea. Además, le da órdenes al viento a la par que funda ciudades con una barreta de oro, pues tiene poder sobre todas las cosas³⁷⁰.

Salvando las distancias, reconocemos en este periodo creador del Inkarrí algunos principios semejantes al primer segmento de las obras interpretadas. Sin caer en nociones subjetivas, se redescubre una relación analógica como plantea Descola (2012). Es decir, así como el *runa* usa los elementos de la naturaleza de forma recíproca para mantener un *continuum vital* y establecer la armonía en la comunidad, el personaje divino “Inka – rey” interactúa con el agua, las piedras y el viento para crear ciudades. Estas podrían entenderse, en el *Teatro campesino*, como el resultado de un vínculo social e intervención de los elementos humanos y no humanos en lo que se denomina “sociedad cósmica”³⁷¹ (Martínez, 2009).

³⁶⁶ Véase en Karen Spalding, 1984; Hildebrando Castro, 1924; José Carlos Mariátegui, 2007 o Sonia Tell, 2014.

³⁶⁷ Véase a Ossio (2019, p. 198).

³⁶⁸ Véase a Pease (1977, p. 28).

³⁶⁹ Véase a Vivanco (1984, p. 197).

³⁷⁰ Véase a Pease (2014, pp. 66 – 67)

³⁷¹ Este criterio externo de la relación se ha desarrollado en el acápite 2.1.2 “La relación: vínculo continuo”.

Los ejemplos de este principio se observan en varios pasajes. El primero es la convivencia del hombre andino con la tierra³⁷² en “El arpista” y “El turno”. El segundo, las formas de interactuar con los animales³⁷³ de “La yunta” y “El gallo”. Finalmente, el pertenecer a un grupo determinado y adquirir el rol de comunero³⁷⁴ como se ve en “La gallina” y demás obras.

El segundo momento llamado “interferencia transformadora” por la propuesta de Cornejo Polar es la más significativa de la obra. Esta se relaciona con la desposesión de la tierra y comprende distintos aspectos: intromisión de un agente externo (*lik iriichi*), interrupción del flujo vital en el *kay pacha* y variación negativa en los roles del “campesino” y la tierra. Por su parte, en el mito del Inkarrí, el momento toma el nombre de “interposición” y representa la caída, destrucción o desmembramiento del héroe por parte de un extraño; además, resalta el descenso del Inka hacia el *uku pacha* y la presencia de las sombras como una expresión de ello.

Fourtané, 2004; Ossio, 2019; Pease, 2014 y Tomicki, 1978 cuentan versiones en donde la tragedia³⁷⁵ del Inkarrí es similar al hecho histórico de Atahualpa en Cajamarca³⁷⁶. La muerte de éste a manos de los españoles (extraño con el cual no se conserva vínculo³⁷⁷) significa para la tradición andina el fin de un mundo ordenado y el inicio de un tiempo de caos. Esto sucede porque, al ser decapitado el héroe, se liberan los males que devastan a la tierra y mientras él desciende hacia al mundo subterráneo, de las cuevas se liberan los maleficios encerrados. En los relatos, la idea de una cabeza cercenada

³⁷² Véase “El arpista” (Zavala, 1983, pp. 138, 143, 144); “El turno” (Zavala, 1983, pp. 108, 112)

³⁷³ Véase “El gallo” (Zavala, 1983, pp. 26 – 27); “La yunta” (Zavala, 1983, pp. 154- 156) y “El arpista” (Zavala, 1983, pp. 143-144).

³⁷⁴ Véase “La gallina” (Zavala, 1983, p. 38); “El cargador” (Zavala, 1983, p. 62), “El arpista” (Zavala, 1983, p. 140) y “El turno” (Zavala, 1983, p. 99).

³⁷⁵ Existen versiones en las cuales el Inka no es parte de un evento trágico, sino se retira con su esposa hacia la montaña luego de crear la ciudad (Fourtané, 2004).

³⁷⁶ Véase Pease (2014, p. 69)

³⁷⁷ Véase Tomicki (1978, p. 262).

no es tan solo un símbolo de desequilibrio³⁷⁸, sino también la expresión que se ha implantado un nuevo poder (cristiano) y el Inka, al igual que el cosmos andino, han sido enviados al *ukhu pacha*³⁷⁹. Allí se encuentran protegidos y conservados³⁸⁰, esperando que el desorden de la superficie culmine cuando inicie el *pachakuti*.

Reconocemos que en el Inkarrí como en el recorrido narrativo del *Teatro campesino*, el momento del conflicto adquiere tres instantes: la intromisión de un extraño, el desequilibrio del cosmos y la subsistencia en la oscuridad. El primero se enmarca en “el problema de la tierra”. La llegada de un sujeto ajeno al mundo andino (español para el Inkarrí y *lik'irichi* para la investigación) demarca un plano de “lucha” en donde la naturaleza es el objeto deseado. Los textos dramáticos reflejan la “desposesión de la tierra” de forma violenta, al igual que el asesinato del “inka- rey” por parte de los españoles. Además, conservan rasgos similares al proceso histórico de la conquista, debido a que el hacendado no actúa solo, sino que busca el apoyo de otros sujetos e incluso usa al propio hombre andino (capataz o encastado) para cometer su intromisión. Ejemplo de esta situación violenta encontramos en las breves narraciones que realizan los protagonistas de “El collar”³⁸¹, “El arpista”³⁸² y “La gallina”³⁸³.

El segundo instante corresponde a un periodo denominado “desequilibrio cósmico”. Este desorden para García Sauñe (2016) y Lozada (2006) acontece cuando la relación de reciprocidad se rompe. Sobre ello, Estermann escribe: “una relación (unilateral) en la que una parte sólo da o sólo es activa, y la otra únicamente recibe o es pasiva, para el *runa/jaqui* andino no es inimaginable ni posible. Puede ser que se dé un

³⁷⁸ Véase a Ossio (2019, pp. 198- 199).

³⁷⁹ Véase a Fourtané (2004, p. 62)

³⁸⁰ Véase a Pease (2014, p. 71).

³⁸¹ Véase “El collar” (Zavala, 1983, pp. 50-51)

³⁸² Véase “El arpista” (Zavala, 1983, pp. 138 – 139).

³⁸³ Véase “La gallina” (Zavala, 1983, p. 39).

cierto desequilibrio relacional” (2006, p. 147). Según esta propuesta, la “catástrofe³⁸⁴” en mención responde a una interposición simbólica entre el hombre y la naturaleza al igual que en las obras de Zavala; sin embargo, se relaciona también con la derrota del Inka.

Lozada Pereira, citando a Nathan Wachtel escribe sobre este punto:

la figura del Inca tenía y aún preserva tal carácter en las expresiones rituales, el poder de hacer hablar a las montañas poniendo en movimiento al mundo. El inca ofrecía protección contra cualquier caos cósmico por lo que, al morir, este hecho implicaba una situación limítrofe y el anuncio del caos (Lozada, 2006, p. 253).

Observamos, a partir de la cita y los diálogos del *Teatro campesino*, que el desorden cósmico del mundo andino es producto de una intromisión y una ausencia. Este hecho es resultado de la decapitación del Inka o la desposesión de la tierra; y provoca que los elementos del cosmos se desnaturalicen o aparezcan enfermedades. Estermann sostiene al respecto: “la enfermedad no es entonces una simple disfunción de un órgano que necesita ´reparación´, sino un desequilibrio psicosomático, social y cósmico de la persona” (2006, p. 239). De igual manera, García Sauñe (2016) plantea que este momento en el *runa* se da por la extracción de una entidad anímica, pero no es exclusiva. Para el autor, la *pacha*³⁸⁵ también padece algún cambio porque se viola algún principio de la lógica andina y su reposición será de manera simbólica y ritual (p. 75).

En las obras de Víctor Zavala, como se anticipó, la variabilidad negativa de los roles en el hombre y la naturaleza son el resultado de un caos cósmico. Por ello, el comunero se convierte en esclavo o yanacón; y la tierra, de ser una esfera orgánica, se transforma en la propiedad de un foráneo. La enfermedad o deterioro de la vitalidad se

³⁸⁴ Sobre ello, escribe el antropólogo: “Los apus del sur aparecen como una manifestación petrificada, es decir, como una expresión del mundo ordenado. Cuando hay catástrofe es porque se ha producido un cierto desequilibrio” (Sánchez, 2006, p. 242)

³⁸⁵ El investigador especifica: “no solo se enferman las personas, sino la *pacha* a través de un desequilibrio cósmico cuando se violan los principios de la lógica andina [...] hasta el día de hoy, se mantiene y practica esta concepción, donde la enfermedad lo asumen como un castigo de la *pachamama* u otra deidad, producto del infringimiento de una ofrenda ritual” (García, 2016, p. 75).

visibiliza también en los dos sujetos. Para el *iphu pacha*, por ejemplo, se recogen algunas expresiones semejantes a “mi chacra muere sin agua”³⁸⁶; “animales están muriendo”³⁸⁷; “triste sigue la cordillera, nada está creciendo”³⁸⁸ o “agua de quebrada grande está muriendo”³⁸⁹. El *runa*, por otro lado, es víctima de algunas dolencias físicas semejantes a “la enfermedad de la ciudad”, la cual se menciona en *Tempestad en los andes*³⁹⁰.

Luis Valcárcel y Víctor Zavala plantean en sus relatos que el indio al apartarse de su comunidad e ir a la ciudad sufre una transformación y, en muchos casos, pierde la vida. En “El collar”, por ejemplo, la anciana campesina narra esa situación al recordar a sus hijos y esposo³⁹¹. La obra “El cargador”, por su parte, representa esta situación a través del accidente que tiene el campesino en la ciudad, en el cual interviene un sujeto extraño al mundo andino³⁹². Finalmente, en “El turno”, Juan (anciano campesino), relata al protagonista las dificultades que hay en la ciudad y sus posibles consecuencias. Entre ellas destaca el susto ante lo nuevo, el ahogo por el humo de las calles y el tener la sangre amarilla a consecuencia de algún mal. También cuenta su propia experiencia con una canción, como se muestra en el fragmento:

Por esa cumbre subí
por la otra cuesta bajé
pronto llegué a la ciudad
y en la ciudad me perdí
[...]
Muchos comuneros
van a la ciudad
tristes unos vuelven

³⁸⁶ Véase “La gallina” (Zavala, 1983, pp. 34, 38); “El cargador” (Zavala, 1983, p. 69); “El turno” (Zavala, 1983, p. 102).

³⁸⁷ Véase “El cargador” (Zavala, 1983, p. 62)

³⁸⁸ Véase “El cargador” (Zavala, 1983, p. 90); “La gallina” (Zavala, 1983, p.39); “El turno” (Zavala, 1983, p. 106)

³⁸⁹ Véase “El turno” (Zavala, 1983, p. 105).

³⁹⁰ En el relato “El licenciado”, Valcárcel (1972) narra la historia de Mariano, un joven que sufre “el mal de la ciudad”. Esta enfermedad, sostiene el narrador, se reconoce por la piel pálida, tos seca o reducción de la virilidad; además, hace perder la juventud y acorta la existencia (pp. 63-65)

³⁹¹ De “El collar”: “Mis hijos se fueron y nunca volvieron. El Juan, mi marido, con tos volvió de cárcel; fuerte habían golpeado su espalda. Con tos se murió botando sangre” (Zavala, 1983, p. 51)

³⁹² Véase “El cargador” (Zavala, 1983, pp. 80- 81).

otros no vendrán
 Noche y humo negro
 capital les da
 ni el sol ni la luna
 vuelven a mirar. (Zavala, 1983, pp. 99- 100)

El último instante del periodo de “interposición” en el mito corresponde, según Pease (2014) y Fourtané (2004), a la caída del héroe hacia el inframundo. Diversos relatos reconocen que el “Inka-rey”, luego de ser asesinado por los españoles desciende al inframundo o *ukhu pacha*, hasta el momento de la reencarnación. Para Lozada Pereira, este “estrato cósmico de abajo”³⁹³ es un mundo de castigo y enfermedad relacionado a una ausente reciprocidad ritual. Además, escribe el filósofo: “Es el mundo del desorden y el mal [...] mundo de los muertos y condenados, guardianes de la fertilidad: *pacha* de los achachilas” (Lozada, 2006, p. 115).

Por otra parte, Rodolfo Sánchez (2006) reconoce que este espacio también es activo, que de allí sale la vida en sus diversas manifestaciones y las sombras o espíritus siguen en sentido contrario al camino que hicieron en vida. Por tanto, esta zona oscura y relacionada con los muertos no es estática, todo lo contrario. Al igual que el *kay pacha* es una esfera dinámica en la cual sus elementos retornan a otros planos, pero no en las mismas condiciones (ciclicidad andina).

En el *Teatro campesino*, este instante se reconoce por medio de animales o espacios. Por ejemplo, en “La gallina” y “El cargador” se menciona a la lechuza negra³⁹⁴ y el gallo negro³⁹⁵ como signo de oscuridad y mal momento. Por otra parte, en todas las obras se deduce que están en un tiempo y espacio oscuro, debido a que el momento próximo es la aurora o amanecer. Verbigracia es “El collar”, en donde la “sirvienta”

³⁹³ Mención hecha por Estermann. Él escribe: “el término *uray/manqha* (también *ukhu pacha*). Literalmente, significa ‘región de abajo’, ‘estrato cósmico de abajo’ o ‘región de adentro (*ukhu/manqha*)” (2006, p. 186).

³⁹⁴ Véase “La gallina” (Zavala, 1983, p. 39)

³⁹⁵ Véase “El cargador” (Zavala, 1983, p. 84)

afirma que la noche está acabando y los truenos dan paso al amanecer (Zavala, 1983, p. 52). De igual modo, en “El arpista”, el hombre andino se siente entre las sombras cuando narra: “Encerrado no puedo vivir, sin ver cerros no puedo respirar, pero ya va a terminar oscuridad. Mañana voy a salir” (Zavala, 1983, p. 138)

Hasta ahora, cada momento del Inkarrí y sus divisiones se han identificado en el recorrido narrativo de las obras zavalinas; sin embargo, para el último momento de las fuentes (reencarnación o reapropiación mítica) proponemos un espacio de transición, de movimiento o temblor. Para el mito nos referimos al desplazamiento subterráneo del Inka, es decir, a la reunión de su cuerpo disperso en todo el territorio peruano (Ossio, 2019). En los textos dramáticos, aludimos a la acción del *runa*. Él, en su rol mesiánico de guía, llama y conduce a toda la comunidad a través de la montaña con el propósito de recuperar su naturaleza.

En este sentido, planteamos como punto de comparación el poema “Katatay”³⁹⁶ (temblar) de Arguedas. Aquí, como sostienen Mamani, Huamán y Julca (2019), el yo lírico busca accionar un mundo para lograr la alegría y fiesta liberadora; es decir, plantea un cambio social drástico como se expresa en el *pachakuti*. Para ello “todo el universo de dioses, naturaleza y hombres se junta para cambiar el mundo; [ellos] son convocados por el hijo del sol (el *Amaru*, la serpiente dios), que con su palabra logra llamar a los hombres” (Mamani, Huamán y Julca, 2019, p. 115). Nótese estos principios en los siguientes versos:

Dicen que tiembla la sombra de mi pueblo;
 está temblando porque ha tocado la triste sombra del
 corazón
 de las mujeres.
 ¡no tiembles, dolor, dolor! [...]
 No tiembles; no estés temblando;
 no es sangre, no son montañas;
 es el resplandor del Sol que llega en las plumas de los

³⁹⁶ Al propósito del poema, Sybila Arredondo en “Notas” del presente libro escribe: “*Katatay*. Temblar, se publicó por primera vez en el número 2 de la revista *Kachkaniraimi* (Lima, 1966) y en el número 39-40 de *Alcor* (Asunción, 1966)”. Véase: Arguedas (1972, p. 69).

Cóndores. [...]
 ¡Levántate, ponte de pie; recibe ese ojo sin límites!
 Tiembla con su luz;
 sacúdete como los árboles de la gran selva,
 empieza a gritar.
 Formen una sola sombra, hombres, hombres de mi pueblo;
 todos juntos
 tiemblen con la luz que llega.

(Arguedas, 1972, pp. 45- 47)

En el fragmento se percibe que el yo lírico expresa, al igual que el relato mítico y el texto teatral, un momento de reunión y un instante anhelado: la aurora o un nuevo mañana. Este nuevo tiempo es posible gracias a un sujeto operador quien, a grandes rasgos, cumple el rol de enunciador-profeta – guía- ordenador³⁹⁷. Con esto, trazamos un hilo entre Arguedas, Zavala y el Inkarrí, con el propósito de plantear otra conjetura: antes de la renovación del cosmos andino (nuevo equilibrio) existe un movimiento de los elementos, un temblor, con el cual se deja el *ukhu pacha* y se inicia un nuevo presente. Esta noción también la trabajan los investigadores mencionados y plantean tres momentos temáticos para el poema de José María Arguedas. Del último destacamos lo siguiente:

En un tercer momento, se tiembla por la fuerza que se desencadena como consecuencia del triunfo e ingresan en la euforia de la danza guerrera y religiosa; además, ideológicamente entran en convulsión social y sienten el amanecer del mundo (*paqary*) que trae una nueva vida, sin nubes que eclipsen el corazón del pueblo, sino con un torrente de respuestas y fuerzas que agitan la alegría. (Huamán, et al., 2019, p. 115)

Como se observa, esta transformación implica un levantamiento provocado por una fuerza mayor y permite comprender que, tanto el hombre como la naturaleza y lo divino, pasan de un tiempo oscuro a un mejor vivir. En el *Teatro campesino* se demuestra cuando los sujetos andinos bajan al pueblo con brazos de fierro, ojos ardiendo y canto fuerte. También, en el momento que deciden, motivados por un comunero, andar contra

³⁹⁷ Mamani, Julca y Huamán escriben: “En *Katatay* existe un hablante lírico que está ubicado en la posición de enunciador sacerdote-poeta-profeta que llama a la calma, pero también convoca a temblar, gritar y bailar con lo nuevo” (2019, p. 115). Nosotros incorporamos los roles de “guía” y “ordenador” para entablar un diálogo con el sujeto andino del *Teatro campesino* y el “Inca- rey”.

la noche y pisotear la quebrada (Zavala, 1983, pp. 91-92). O cuando un trueno revienta su cólera en la noche³⁹⁸, mientras el pueblo levanta su cabeza y el arpa suene fuerte en los cerros, en el campo, en la quebrada y en los árboles. (Zavala, 1983, pp. 136 – 140).

Finalmente, retomamos el Inkarrí y enunciamos su último momento: la reencarnación. Al propósito, Vega- Centeno (2011) sostiene que es Arguedas el autor quien más insiste en este suceso, debido a que en otras versiones no se presenta este retorno; además, añade la investigadora, son las instituciones arguedianas las que promueven la idea de un mundo invertido que restituya el equilibrio cósmico³⁹⁹ (p. 64). Este acontecimiento, en las obras de Víctor Zavala, se expresan en el programa llamado “reapropiación mítica”, puesto que se plantea una transformación para recuperar la tierra y, por consecuencia, se restituyen los roles temáticos de algunos sujetos. En este marco, el hombre andino que fue desnaturalizado recobra su condición de comunero y la naturaleza, representada como propiedad, recupera su dimensión orgánica de *iphu pacha*⁴⁰⁰.

Fourtané, 2004; Ossio, 2019; Pease, 1977-2014 y Vega – Centeno, 2011 recogen narraciones similares en donde prevalece la reencarnación del héroe. El Inka-rey, luego de ser enviado a un mundo subterráneo por su condición mesiánica, reconstruye su cuerpo a partir de la cabeza y resucita⁴⁰¹ en un tiempo sagrado y futuro⁴⁰². Esto, según la concepción cíclica del tiempo, significa que el universo está invertido a través de un

³⁹⁸ Véase “El collar” (Zavala, 1983, p. 52).

³⁹⁹ Esta noción es planteada por Estermann, quien sostiene: “puede ser que se dé un cierto desequilibrio relacional por un cierto tiempo, pero la ‘justicia cósmica’ y la armonía de la complementariedad exigen que tarde o temprano, este desequilibrio será transformado en equilibrio por una acción recíproca” (2006, pp. 147 – 148).

⁴⁰⁰ Véase el Gráfico 7: Roles temáticos en los segmentos narrativos.

⁴⁰¹ Esta noción permite encontrar semejanzas con el pensamiento cristiano. Pease lo plantea de esta manera: “Con esto se cierra el ciclo, aún con la presencia de un sincretismo cristiano- andino, evidente en la duda sobre la aprobación del retorno de Inkarrí por el dios católico” (2014, p. 72)

⁴⁰² Véase (Pease, 1977, p. 28)

pachakuti y la dominación del *misti* o español ha finalizado. También indica que el *runa* recupera su estatus de antaño y dignidad perdida⁴⁰³.

Este proceso, aclaran los autores, generan movimientos mesiánicos⁴⁰⁴ que, tanto en la época colonial como en la republicana, han presentado “la esperanza del retorno del inca”⁴⁰⁵. Ello se evidencia en muchas acciones de liberación en una suerte de utopía andina⁴⁰⁶, destacándose la de Juan Santos Atahuallpa (1742) y de José Gabriel Condorcanqui (Túpac Amaru II) en 1780.

Precisamos sobre este punto que el “cataclismo cósmico” o “vuelta a la pacha” como nombra Estermann (2006) al *pachacuti* no es, al igual que otros momentos, un hecho estacionario. Él inicia cuando culmina la interposición e incluso antes. Con ello, incorporamos al *katatay* como la etapa inicial para un nuevo presente, permitiendo así una comparación con la “transformación semiótica” que conduce a un “enunciado de estado”. En el marco de la investigación, los textos teatrales muestran que la “reapropiación mítica” no es un hecho consumado: parte de la organización de la comunidad por medio de un guía mesiánico y se proyecta hacia la aurora.

Este fenómeno natural posee un valor simbólico e ideológico en los textos teatrales. Por un lado, expresa el *paqary* o amanecer como un símbolo de renovación y, por el otro, incorpora la reivindicación social a partir del movimiento campesino apoyado de la estética brechtiana⁴⁰⁷. Recordemos que Brecht (1948) precisa la importancia de tener

⁴⁰³ Véase (Fourtané, 2004, p. 62); (Vega- Centeno, 2011, p. 46).

⁴⁰⁴ Véase (Pease, 2014, pp. 72-73)

⁴⁰⁵ Véase (Ossio, 2019, p. 199)

⁴⁰⁶ Para Flores Galindo (2005), la utopía andina son los proyectos que pretenden enfrentar esta realidad. Buscan, además, una alternativa en el encuentro entre la memoria y lo imaginado: la vuelta de la sociedad incaica y el regreso del inca. Encontrar en la reedificación del pasado la solución a los problemas de identidad (p. 18).

⁴⁰⁷ Para Forgues (2011) el uso de este símbolo se orienta a los principios marxistas, puesto que la luz del amanecer es el nuevo día de la comunidad, la cual ha denunciado la semifeudalidad y sus consecuencias como la explotación, la opresión y la servidumbre del campesinado por los latifundistas terratenientes (p. 106). También, sostiene el investigador, que para Zavala Cataño la luz debe ser una fuerza que violente al

una posición política fuera del aspecto teatral; por esto, en el momento de la recuperación de la tierra, notamos algunos principios ideológicos del autor. En primer lugar, guarda semejanza con la posición de Mariátegui (2007) sobre el indio, así como el compromiso con los movimientos de su época⁴⁰⁸. Por esta razón, acoge rasgos del Indigenismo y a igual que el Amauta considera al hombre andino como una tradición o un espíritu; y por ello, las fuerzas nuevas y la nación tiene que reivindicarlo⁴⁰⁹. En segundo lugar, es posible una posición maoísta sobre la importancia de la masa campesina para un cambio en la nación. En las obras dramáticas no se refleja este criterio, pero la ideología de Zavala Cataño coincide con la de Mao Tse- Tung: la revolución exige un levantamiento en el campo⁴¹⁰.

Retomando la aurora, García Escudero (2010) sostiene que en el pensamiento andino el cosmos y su tipología responden a la intensidad lumínica y por extensión a la diferencia cromática que poseen. De esta manera, continúa la escritora, el color constituye una muestra inimitable de una actitud simbólica y se comporta como una deidad que dota la esencia a los planos del universo, así como a las transformaciones de los mismos⁴¹¹ (p.

público y que lo haga ver que “el teatro, como todas las artes, está comprometido con una u otra clase” (p. 109).

⁴⁰⁸ En “Arte, revolución y decadencia” Mariátegui escribe: “El sentido revolucionario de las escuelas o tendencias contemporáneas no está en la creación de una técnica nueva. No está tampoco en la destrucción de la técnica vieja. Está en el repudio, en el desahucio, en la befa del absoluto burgués. El arte se nutre siempre, conscientemente o no, - esto es lo de menos- del absoluto de su época” (2010, p. 188)

⁴⁰⁹ Precisa Mariátegui: “El indigenismo en nuestra literatura, como se desprende de mis anteriores proposiciones, tiene fundamentalmente el sentido de una reivindicación de lo autóctono [...] si el indio ocupa el primer plano en la literatura y el arte peruano no será, seguramente, por su interés literario o plástico, sino porque las fuerzas nuevas y el impulso vital de la nación tienen a reivindicarlo” (2007, p. 281).

⁴¹⁰ Al propósito, Deutscher escribe: “Mao se hizo gradualmente consciente de las implicaciones de su movimiento y al justificar la ‘retirada de las ciudades’ reconoció, cada más explícitamente, al campesinado como la única fuerza activa de la revolución” (1964, p. 8)

⁴¹¹ Aludimos con esta expresión al cataclismo cósmico o *pachakuti*, para el cual García Escudero sostiene: “El vocablo deriva de *pacha*, que en los diccionarios aparece como tierra, mundo, espacio-tiempo; y el vocablo *kuti*, que hace referencia a la pérdida de algo, o a la vuelta a otro estado, y en algunos casos a la pérdida de color. Se podría considerar que un *pachakuti* era un periodo de cambio, en el cual se comprendía, posiblemente, una relación, en cierta medida, con aspectos de color” (2010, p. 337).

332). En este marco, el fenómeno del amanecer visible en el *Teatro campesino* y el *katatay* de Arguedas adquiere un mayor significado. En ambos textos, la salida del sol no solo expresa el inicio de la reivindicación andina, sino también se relaciona con la reencarnación del Inka-rey y la restitución de un nuevo “*pacha*”. Sustentamos esta noción en las investigaciones de Eleonora Mulvany (2004). Ella sostiene que la persona del Inka estaba asociada con los colores fucsia, rojo, naranja, crema y blanco (p. 412); los cuales se utilizaban en sus atuendos o utensilios rituales como el kero o el unku.

Por tanto, al hablar de los colores característico de la aurora (fucsia, naranja y amarillo) en los textos de Zavala y otros relatos, aludimos a dos principios: la presencia de un héroe mesiánico para el mundo andino y la restitución del equilibrio cósmico al abandonar el *ukhu pacha*. Ambos son parte del momento llamado “reencarnación” en el Inkarrí o “reapropiación mítica” en Zavala y, como en los casos anteriores, contiene instantes: el retorno y el nuevo orden.

El primero, en el mito, se representa con el regreso del inca y en las obras de Zavala con el amanecer. En los dos relatos se abandona un espacio oscuro y caótico para dirigirse hacia un nuevo presente. El *Teatro campesino*, por ejemplo, desarrolla esta noción en el momento que el *runa* y su comunidad abandonan el espacio de oscuridad (hacienda⁴¹², ciudad⁴¹³ o cárcel⁴¹⁴) y caminan hacia una aurora en la montaña.

Esto sucede en todas las obras⁴¹⁵ y se recurre a los diálogos directos y las acotaciones⁴¹⁶. Los primeros resaltan el movimiento de la comunidad que, en la mayoría

⁴¹² Véase “El collar” (Zavala, 1983, p. 48); “El arpista” (Zavala, 1983, pp. 138-139).

⁴¹³ Véase “El cargador” (Zavala, 1983, pp. 84 - 85)

⁴¹⁴ Véase “La gallina” (Zavala, 1983, pp. 38-39)

⁴¹⁵ Véase: “La gallina” (Zavala, 1983, p. 39); “El collar” (Zavala, 1983, p. 52); “El cargador” (Zavala, 1983, p. 91). “El turno” (Zavala, 1983, p. 116) y “El arpista” (Zavala, 1983, p. 144).

⁴¹⁶ Víctor Zavala por medio de las acotaciones administrativas refuerza este momento mítico con algunas indicaciones como: “La luz se va haciendo blanca, como que anuncia el amanecer” (1983, p. 144); “Entre tanto las luces han ido clareando, como que amanece, y al mismo tiempo van saliendo a escena, uno a uno” (1983, p. 116).

de casos, se entiende como una familia parental. Verbigracia son los siguientes fragmentos: “Por la cumbre bajan mis hijos, mis nietos vienen”⁴¹⁷; “amaneciendo vendrán tus hijos, amaneciendo vendrá el sol”⁴¹⁸ o “con luz grande volveremos. Con música de comunidad, con voz de pueblo vamos a venir”⁴¹⁹. Por otro lado, las acotaciones propuestas por el hablante dramático conservan el principio ideológico del Indigenismo. A ello se incorpora el distanciamiento brechtiano con el fin de motivar una reacción en el lector-espectador. Ejemplo de estas indicaciones son: “*la luz que vuelve a encenderse, simula un rosado alborar de la mañana. Campesino viene con un bastón y se sienta mirando la aurora*”⁴²⁰; o “*campesino toma la piedra. Va acercándose a la puerta donde se encuentra el cabo*”⁴²¹

El segundo instante implica el cumplimiento del *pachacuti*; es decir, el reordenamiento del mundo y equilibrio del cosmos. Basándonos en la investigación de Zenón Depaz (2015), entendemos a este cataclismo como un proceso de inversión o vuelta al estado germinal del orden. Esto significa, en nuestra interpretación, que no es un momento estático sino el resultado de una transformación iniciada en la “interposición” o incluso antes. Por eso, resulta impreciso en la presente investigación determinar cuándo y en qué condiciones el *pachacuti* se consolida; solo es posible rescatar acciones o estados relacionados al cumplimiento de este acontecimiento.

En “La gallina”, por ejemplo, se expresa con el levantamiento del pueblo⁴²². En “El collar”, como se observa en la canción de la protagonista, se recrea en la libertad de los familiares y la reapropiación de la tierra para sembrar y alimentar a todos⁴²³. En “El

⁴¹⁷ Véase Zavala (1983, p. 39)

⁴¹⁸ Véase Zavala (1983, p. 52)

⁴¹⁹ Véase Zavala (1983, p. 144)

⁴²⁰ Énfasis del autor. Véase Zavala (1983, p. 90)

⁴²¹ Énfasis del autor. Véase Zavala (1983, p. 41)

⁴²² Véase Zavala (1983, p. 40)

⁴²³ Véase Zavala (1983, pp. 50-51)

cargador”, este momento se refleja en la restitución de la comunidad, en la reivindicación de los comuneros y la adquisición del agua para sus sementeras⁴²⁴. Nótese ese cambio en el siguiente fragmento:

Joven: ¡En aurora estamos gritando!

Cargadores: Ahora somos comuneros; de Ayacucho, hemos salido. Cerro negro vamos a tumbar.

Campesino: ¡tierra, chacrita, ahora sí no vas a tener sed!

Joven: ¡Jajailas! (Zavala, 1983, p. 92)

Al final de la cita resalta una expresión quechua de júbilo⁴²⁵. Con esto relacionamos al retorno o recuperación de la tierra con el criterio de subjetividad y las emociones positivas ya mencionadas⁴²⁶. Ello se ejemplifica en “El arpista”, puesto que la reapropiación se realiza con música y cantos de toda la comunidad; no obstante, la reivindicación del indio no se abandona, debido a que mientras se concreta la libertad del músico, la venganza contra el hacendado está en camino⁴²⁷. Finalmente, en “El turno”, las expresiones del *pachacuti* se recrean en la recuperación del agua y en la salud restituida (tanto del runa como de la naturaleza). El presente diálogo es un ejemplo:

Dn. Manuel: Vengan todos, juntos vengan está diciendo.

Campesina: Mis hijos voy a levantar, mis hijos voy a despertar [...]

Juan: Poncho voy a tirar. Tos ya no tengo. Agua de comunidad me va a curar. (Zavala, 1983, p. 117)

Con esto finalizamos los momentos míticos del *Teatro campesino* y a la vez del Inkarrí. En ellos, la ciclicidad del tiempo es innegable y expresa, en cierta forma, que en el mundo andino los procesos del *runa* y la naturaleza poseen un flujo continuo: al igual que el *kama*⁴²⁸ en el cosmos. En este marco, diseñamos un gráfico que agrupa los tiempos

⁴²⁴ Véase Zavala (1983, p. 92)

⁴²⁵ Para Herbst (2003) en su investigación “El concepto de identidad iberoamericana como elemento posibilitador del discurso indigenista” este vocablo quechua es una exclamación de risa o burla y se utiliza en las novelas indigenistas; sobre todo en Arguedas.

⁴²⁶ En el segundo capítulo se precisó que el segmento semiótico “reapropiación mítica” se relaciona con la fortaleza y la alegría. Véase 2.1.1. “La identificación: una forma de verse en el otro”.

⁴²⁷ Véase Zavala (1983, pp. 138- 141)

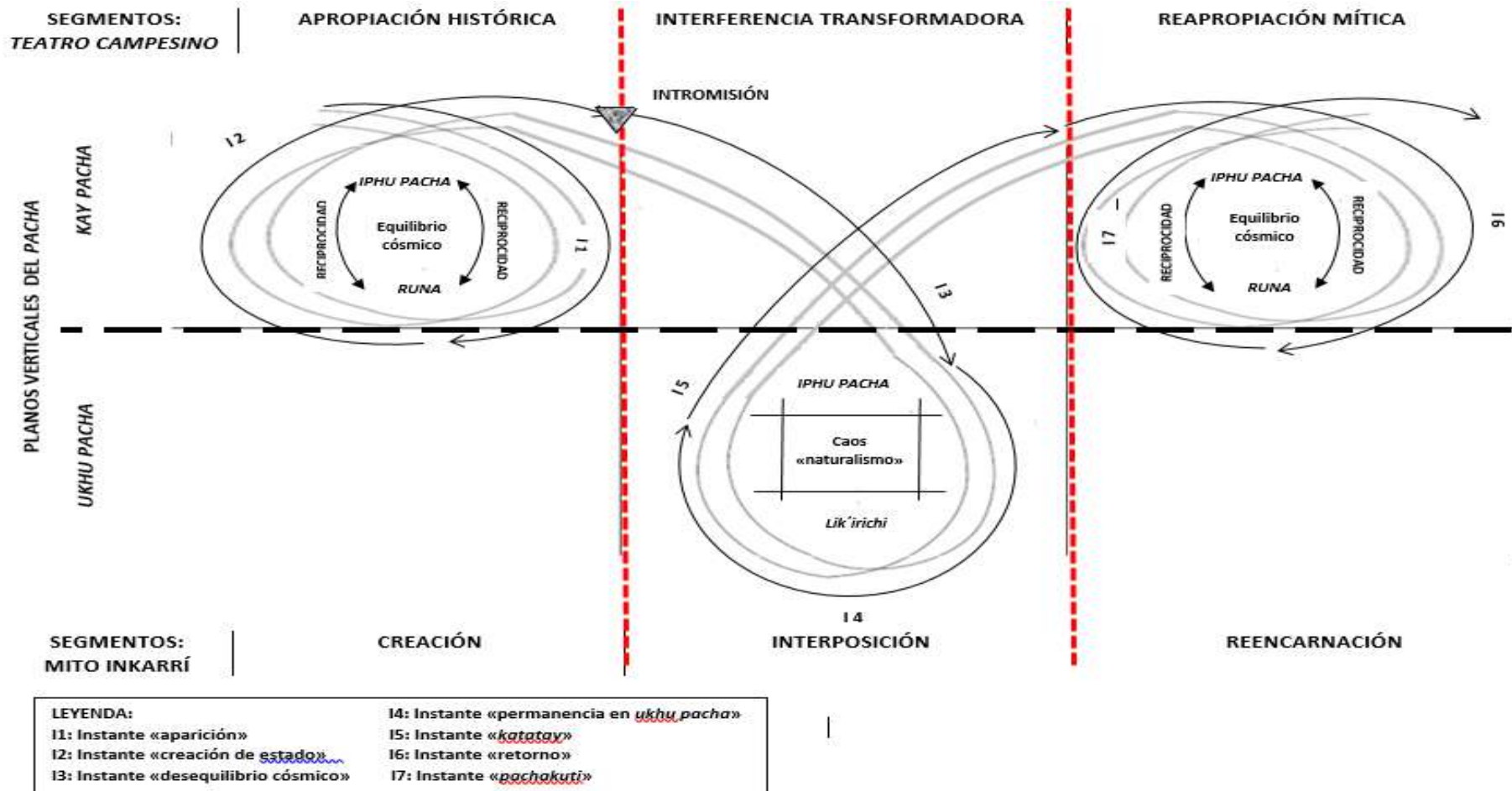
⁴²⁸ Nos referimos al *kama* como un flujo de agua vital, el cual concuerda con el *continuum vital* propuesto por López Maguiña (1998). Véase el acápite 2.2.2 “Planos de la esencia andina en las obras de Zavala”.

míticos referidos como un grupo de sucesos secuenciales que trascienden planos espaciales (*kay pacha* y *ukhu pacha*). Además, la propuesta responde el por qué en los textos dramáticos los momentos de luz y oscuridad se suscriben a programas narrativos de unión o desunión.

Para ello usamos los bucles de Manga Quispe (1994) y los planos verticales de la *pacha*. Asimismo, incorporamos la segmentación semiótica del texto analizado, así como los momentos importantes en el Inkarrí. En el sentido vertical de cada bucle señalamos la relación exterior o social entre el hombre y la naturaleza (Figura 4). Finalmente, resaltamos que el gráfico se propone para la obra dramática *Teatro campesino*, pero puede utilizarse en otras investigaciones si se consideran sus rasgos esenciales y contextualización al estudio requerido.

Figura 9

Ciclos míticos del Teatro campesino y el Inkarrí



A partir del gráfico señalamos puntos tratados en toda la investigación. En principio, los tres segmentos del mito y el *Teatro campesino* responden al recorrido narrativo antes propuesto. En los dos existe un momento de unión o creación, en donde se propone la consolidación de una sociedad (comunidad indígena andina). Ambos experimentan un caos a consecuencia de una separación o decapitación. Allí se produce un desorden cósmico y un instante de sombras. Finalmente, se retorna a una situación de equilibrio o *pachacuti* visible en la luz del sol y restitución del mundo.

En los tres momentos aludidos se evidencian instantes específicos, los cuales poseen características particulares y son parte de una cadena de acciones. Con esto aseveramos que desde el momento de la aparición del Inka-rey, el *pachacuti* ya está en camino. Ello es resultado del flujo vital que posee el mundo andino y que se expresa en los planos del cosmos, así como en la “relacionalidad” del hombre con su comunidad, de la naturaleza con sus elementos y del primero con los últimos. De forma paralela, el gráfico refleja la sociedad cósmica como un producto de la relación externa entre el *runa* y la *iphu pacha*, la cual se transforma con la interposición violenta del gamonal.

En el mito, este momento recrea la caída del Inka-rey al *ukhu pacha*. Sin embargo, ¿qué puede significar para la antropología? El “naturalismo” tiene una respuesta. El libro *Más allá de naturaleza y cultura* de Descola (2012) sostiene que este proceso de identificación del hombre con lo “no humano” posee diferencias en las interioridades y semejanzas en las fisicalidades. Para Eugenia Carlos Ríos (2015), es una idea en donde la naturaleza y las entidades que se deben a ella existen, pero con principios ajenos a la voluntad humana (p. 192). Es decir, se invertiría el animismo (en una suerte de anti programa) y, como propone Descola, se daría continuidad a lo material⁴²⁹.

⁴²⁹ Escribe el antropólogo: “el naturalismo invierte la construcción ontológica del animismo puesto que, en lugar de una identidad de almas y una diferencia de cuerpos, por el contrario, presupone una discontinuidad de las interioridades y una continuidad material” (Descola, 2011, p. 94).

Esta noción propia del antropocentrismo, según Descola (2011), explicaría para nuestras obras la transformación negativa del *runa* y la tierra ante la mirada del hacendado. Él, al no reconocer una semejanza interior (subjetiva y ontológica) propone que el hombre andino, a pesar de las similitudes físicas, no es un ser humano a la par. Al contrario, se lo considera exótico e incluso marginal y cercano a la naturaleza; por ende, se lo deshumaniza de muchas maneras como se observa en “El gallo”, “El cargador” o “El arpista”⁴³⁰. Por otro lado, la tierra al no tener un ánimo en común al hacendado, solo es un objeto del espacio en donde se encuentra, puesto que ni la interioridad los une. De esta manera, el organismo vivo de uno se convierte en objeto monetario de otro y la explotación de la naturaleza acarrea el desorden cósmico estudiado. La presencia del ingeniero y la interposición violenta de la empresa minera en “El turno” son un ejemplo de lo mencionado⁴³¹.

Con este análisis cerramos el telón. El presente capítulo tuvo el objetivo de esclarecer dudas sobre la esencia de los textos e ideología del autor. Para esto se propuso un mito que ofrezca mayores luces sobre los principios de la obra y la ciclicidad andina que posee. De esta manera comprobamos que, al igual que en una puesta en escena, nada se encuentra en el escenario si no tiene un por qué. Siempre existe un hilo que relaciona todo y transforma las acciones, personajes y espacios en una secuencialidad de nudos, hasta formar un manto.

⁴³⁰ En las tres obras, el “otro” (*lik'irichi*) usa frases como: “¡levanten ese cuerpo de piedra!” (Zavala, 1983, p. 20); “¡qué le den duro a este cholo, por animal, por no saber trabajar!” (Zavala, 1983, p. 75); o “¡es más terco que una mula! [...] ¡si no tocas, te meto un balazo, indio de mierda!” (Zavala, 1983, p. 135).

⁴³¹ Precisamos que estos párrafos son una breve explicación del por qué los sujetos cambian su rol en la “interferencia transformadora”. No es un objetivo de la investigación, pero sí propone otras miradas para futuras investigaciones.

Desde el sentido histórico con el problema de la tierra, pasando por la literatura y el neo-indigenismo, aunando la semiótica y la antropología, la cosmovisión andina y el relato mítico deducimos que siempre existen criterios para investigar. Es como un punto en el escenario que, ante los ojos de otro espectador, necesita iluminarse. Esperamos entonces que esto suceda y el apagón final de nuestro texto sea la primera llamada de una futura investigación...

CONCLUSIONES

La presente tesis se propuso investigar en la obra *Teatro campesino* (1983) de Zavala Cataño algunos principios de la semiótica fundamental, el problema indigenista de la tierra, el reconocimiento ontológico de los personajes y los fundamentos de la cosmovisión andina. Ante ello, sostenemos que los objetivos se han logrado; por esto, concluimos:

1. La apreciación crítica hacia Zavala Cataño resalta su propuesta en un periodo teatral de cambios e influencia marxista. Sobre la obra *Teatro campesino* se rescata la representación del personaje andino en condiciones de explotación y desposesión de la tierra. También acentúa su composición heterogénea debido a las influencias. Con estos principios, según la crítica, la propuesta de Zavala se convierte en un referente para el teatro peruano de la época.

2. La obra *Teatro campesino* aparece en un periodo de cambios. Los movimientos de postguerras, la Revolución Cubana y las ideologías marxistas transformaron las escenas del continente y, por supuesto, la del país. Zavala Cataño representa este periodo y en la obra mencionada acoge los cambios sociales del sujeto andino bajo dos miradas. La primera es la estética brechtiana. Con ella adopta el cambio de personajes y escenarios, la música y el uso de coreografías como elementos para lograr el “distanciamiento”. La segunda responde al indigenismo arguediano. Al igual que el narrador, Víctor Zavala propone al hombre del ande en situación de servilismo y explotación; además, incorpora la cosmovisión andina y emplea un lenguaje particular: escribe con sintaxis quechua el castellano.

3. En la obra *Teatro campesino*, el conflicto por la tierra es el tema central de las acciones. Las obras representan el problema a través de la interposición opresora

de un hacendado y otros personajes (empresas, policía, etc.) ante una comunidad andina. Ellos despojan a los campesinos de su tierra o agua, las cuales se consideran fuente de vida. Esta situación tiene una serie de consecuencias: la comunidad entra en conflicto, los sujetos abandonan su hogar, pierden su libertad, viven en servilismo o se enferman. Sobre esta base, se infiere que hay un periodo anterior del sujeto andino con la tierra y, a la vez, una reapropiación de la misma; es decir, hay un proceso para recuperar la propiedad y reivindicar sus derechos. Para ello se recurre a un sentido mágico evidente en los símbolos cromáticos y musicales.

4. La obra *Teatro campesino* pertenece al “neo – indigenismo”. Esto se reconoce en algunos principios como el pensamiento andino o que sus personajes adquieran caracterización representativa que parte del auto-reconocimiento. Asimismo, el sujeto masculino es protagónico y el femenino coadyuvante respecto a una finalidad mayor: el destino de la comunidad. Finalmente, la música es un elemento importante: seis de las siete obras poseen canciones y la mayoría adopta un valor narrativo o mágico. Estas presentan tres situaciones: sucesos dolorosos, acciones complementarias o situaciones de reivindicación.

5. En el libro *Teatro campesino*, siguiendo los principios de la semiótica fundamental, observamos una superposición de acciones y un recorrido narrativo en tres programas. a) “Apropiación histórica” que indica el estado de unión del indio con la tierra desde un periodo ancestral como precisa José Carlos Mariátegui. b) “Intromisión transformadora” que constituye el momento de la desposesión (estado de desunión) y transformación negativa del hombre andino y su espacio, debido a una ruptura en la continuidad del tiempo como sostiene Cornejo Polar. c) “Reapropiación mítica” que representa la recuperación de la tierra (estado de unión) a manos de la

comunidad y guarda relación con la música o el amanecer. Destaca en los tres periodos una semejanza con la ciclicidad del tiempo andino.

6. En los textos investigados, usando las formas de reconocimiento entre el hombre y la naturaleza, se precisa dos tipos. El “animismo” que considera, entre los humanos y no humanos, idénticos los elementos interiores (espíritu o emociones) y diferentes los físicos. Este, en el *Teatro campesino*, se conserva en el recorrido narrativo; sin embargo, sufre algunos cambios dependiendo al estado de unión o desunión del indio con la tierra. Por otro lado, el “analogismo” en las obras dramáticas encuentra diferencias en el plano interior y físico entre ambos sujetos (humano y no humano). Esto significa que algunas entidades del mundo ejercen influencia sobre el destino de los hombres o viceversa. Se expresa también en la coexistencia del hombre andino con su naturaleza, los elementos de ella y su comunidad. El principio rector para estos criterios reconoce al “animismo” como forma predominante en las obras.

7. En los textos del *Teatro campesino*, el proceso de identificación entre lo humano (indio) y lo no humano (naturaleza) implica una comparación en dos planos. En la “interioridad” que abarca el espíritu, el alma, la subjetividad y las emociones se observa un origen común entre el hombre y la naturaleza: una fuerza vital. Ambos sujetos también comparten emociones comunes (positivas o negativas) según el estado de unión o separación de los programas narrativos. La “fiscalidad”, por otro lado, corresponde al exterior; es decir, a los procesos fisiológicos que se perciben. Este guarda relación con el plano anterior, puesto que exterioriza las emociones y permite una comparación entre el sujeto andino y su espacio. En las obras dramáticas estudiadas existe una identificación particular: la interioridad no se pierde, pero es variable y la fiscalidad cambia de forma análoga a la primera.

8. La “relación” como vínculo externo del hombre andino con la naturaleza en los textos de Zavala Cataño precisa dos categorías sociales. La primera es el “sujeto indígena andino”. Él viene a ser un personaje que pertenece a un espacio geográfico delimitado, su organización social es homogénea y su vínculo con la naturaleza denota un nivel agrario e identificación mimética. La segunda es la “comunidad indígena andina”. Ella se entiende como un organismo viviente con arraigo a las costumbres internas y reciprocidad en el trabajo o los bienes económicos. En ambos descubrimos una relación de coexistencia, identidad y correspondencia; además, los dos expresan cambios positivos o negativos durante los tres programas narrativos antes mencionados.

9. En el libro *Teatro campesino* las obras dramáticas responden a la cosmovisión andina, pues sus personajes en relación con su mundo, expresan la existencia de un cosmos que agrupa todo y se visibiliza en las interacciones ontológicas y sociales. A este sentido de unión entre todo, Estermann (2006) lo nombra “relacionalidad” y en la investigación posee tres aspectos. A) La “correspondencia” señala que los campos de la realidad tienen una compensación armoniosa y bidireccional; además, guarda relación con la interioridad y las emociones que comparte el hombre andino con la naturaleza. B) La “complementariedad” indica que todo ente existe con su complemento al igual que un *yanantin*, pues allí adquieren sentido completo. C) La “reciprocidad” significa una retroalimentación energética y equilibrio en el cosmos en un sentido ético. Por ello, debe existir la misma magnitud en todos los seres para que haya una justicia cósmica. Los tres principios se evidencian en los textos estudiados.

10. La esencia del pensamiento andino en el *Teatro campesino* se evidencia en algunos principios reconocibles por un proceso “endo-expansivo”. El *Kama*, por ejemplo, se entiende como una potencia vital semejante a un cauce de agua perenne que se traslada en todos los planos (humano y no humano). En las obras se reconoce como la energía que se transmite entre el indio, la tierra, los animales y seres divinos. El *runa*, por otro lado, es el ser humano que habita el *kay pacha* y se identifica con el ámbito andino. En los textos de Zavala simboliza el personaje colectivo, denominado: “sujeto indígena andino”. Finalmente, el *lik'ichiri* representa al ser que es ajeno a la comunidad andina y no comparte el principio de “reciprocidad”; por ello desequilibra las relaciones del *runa* con su naturaleza durante la “interferencia transformadora”.

11. En los textos del *Teatro campesino* la *pacha* posee un valor importante. Ella se representa como una esfera espacio-temporal con fases históricas y en donde habitan todos los seres vivos; sin embargo, la investigación precisa de un análisis y delimitación por separado. El espacio se propone con el vocablo *kay pacha* y se identifica como el escenario presente de las manifestaciones materiales y la energía creadora. En ella se relaciona la naturaleza (*iphu pacha* según Eugenia Carlos) con el *runa*. El tiempo, por otro lado, no es ajeno al anterior; por esto, el hombre andino, así como se encuentra en el espacio, también hace lo mismo con el tiempo: está en presente. Esto implica que existe una esfera en un retorno sin repetición o ciclos cósmicos. Se sintetiza en: el mañana es un ayer diferente gracias al hoy.

12. Los programas narrativos de los textos investigados guardan relación con la “ciclicidad del tiempo andino”. La “apropiación histórica” refleja un estado de unión del indio con la tierra y poseen algunas características. Con la “interferencia transformadora” (estado de desunión) el hombre y la naturaleza se encuentran en un

cataclismo. Finalmente, en la “reapropiación mítica” (estado de unión), retoma las condiciones iniciales; sin embargo, no son iguales. De esta forma, el ciclo se concreta y los sujetos (*runa* e *iphu pacha*) poseen estados similares dependiendo al momento del *kay pacha*.

13. En las obras investigadas, el rol temático de los actores (personajes) varían según el programa narrativo. Estos cambian el papel desempeñado, pero conservan los principios de la “relacionalidad”. Durante la “apropiación histórica” el hombre andino adquiere el valor de comunero debido a sus lazos con la tierra comunal. Esta se representa como una esfera orgánica denominada *iphu pacha* y es fuente de vida o aprendizaje. En el periodo “interferencia transformadora” aparece el hacendado como un personaje foráneo con poder; por ello, recibe el nombre *lik'ichiri*. La tierra o naturaleza, por su parte, se transforma ante la mirada del anterior en una propiedad o símbolo económico. Finalmente, el *runa* sufre una desnaturalización y se representa como un sirviente, traidor, sujeto animalizado o yanacón. En la “reapropiación mítica”, la naturaleza recupera su valor. El gamonal es vencido o pierde la razón. Y el *runa* se convierte en un guía mesiánico similar al Inka-rey.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bibliografía primaria

- Zavala, V. (1969) *Teatro campesino*. Ediciones Universidad Nacional de Educación la Cantuta.
- Zavala, V. (1971). Apuntes biográficos del grupo Teatro Campesino [artículo publicado en el diario *El correo* de Huancayo]. *40 años de Teatro Campesino en el Perú* [blog]. Revisado el 17 de junio, 2016. <http://teatrocampesino.blogspot.com/>
- Zavala, V. (1976). Introducción. En Zavala Alonsoc (Ed). *A las escondidas. Teatro escolar* (pp. 4-5). Universidad Nacional de Educación.
- Zavala, V. (1983) *Teatro campesino* (2° ed.). Ediciones escena contemporánea.
- Zavala, V. (1984). *Teatro popular I*. Ediciones Escena Contemporánea.
- Zavala, V. (1 de noviembre, 2009). Con motivo de cuarenta años de la publicación del libro *Teatro campesino*. Algunas breves reflexiones. *40 años de teatro campesino en el Perú* [blog]. Revisado el 17 de junio 2016. <http://teatrocampesino.blogspot.com/>

Bibliografía secundaria

- Cáceres, T. (1970). *En torno al teatro político actual*. [Tesis para optar el grado de Doctor]. Universidad Nacional San Agustín de Arequipa.
- Cárdenas, J. (2020) Destino y representación colectiva de la mujer andina en el *Teatro campesino*. *Estudios de teatro. Revista de investigación y creación teatral de la ENSAD*, 3(4), 49- 59.
- Forgues, R. (2011). *Palabra viva. Tomo 4: hablan los dramaturgos*. Editorial San Marcos.
- Gallardo, E. (2017). Torcer el remolino de injusticia: teatro, campesinado peruano y denuncia en Víctor Zavala. *Estudios Ibero-americanos*, 43 (1), 97 – 111. <http://www.redalyc.org/pdf/1346/134650104021.pdf>
- García Chaupis. (07 de agosto de 2021). *Texto y representación: el teatro como acontecimiento en las obras de Víctor Zavala*. [conferencia magistral]. La vigencia del Teatro Campesino en la obra de Víctor Zavala Cataño. Lima.
- Hernández, R. (1989). *Aproximaciones a la dramaturgia de V. Zavala Cataño: influencias en la estructura dramática del teatro campesino*. Centro de estudios del teatro peruano.

- Mediavilla, P. (2016). *El teatro peruano contemporáneo (1960-2000). Aproximación*. [Tesis para optar el grado de Doctor en Filología]. Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Filología. <https://eprints.ucm.es/id/eprint/40114/1/T38017.pdf>
- Peirano, L. (2006). *Una memoria del teatro (1964 – 2004)*. [Tesis para optar el grado en Doctor en Humanidades]. Pontificia Universidad Católica del Perú. Escuela de posgrado. http://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/bitstream/handle/123456789/6104/PEIRANO_FALCONI_LUIS_MEMORIA_TEATRO.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Rivera, J. (2007) *Apuntes para una historia del teatro peruano*. Fondo editorial UAP.
- Sánchez, D. (2011). Veinte años en prisión por sus ideas. Víctor Zavala Cataño. Libertad para el fundador del teatro campesino. *Espacio el latino, 1*. http://letras-uruguay.espaciolatino.com/aaa/sanchez_lihon_danilo/victor_zavala_catano.htm
- Toledo, E. (5 de noviembre del 2010). Perú: Teatro Campesino del dramaturgo Víctor Zavala censurado en exposición de Casa de la Literatura. *Revista Mariategui [Block]*. Revisado el 18 junio del 2016. <https://mariategui.blogspot.com/2010/11/peru-teatro-campesino-del-dramaturgo.html>
- Valenzuela, M. (2011). Subalternidad y violencia política en el teatro peruano: el ingreso del campesino como referente de cambio en los discursos teatrales. *Alteridades. Scielo, 21* (1), 161-174. <http://www.scielo.org.mx/pdf/alte/v21n41/v21n41a15.pdf>
- Valenzuela, M. (2013). Violencia política y teatro en el Perú de los 80. El teatro producido por Sendero Luminoso y el movimiento de Artistas Populares. *Pacarina del Sur: Revista de pensamiento Crítico Latinoamericano, 14* (1). <http://www.pacarinadelsur.com/home/pielago-de-imagenes/625-violencia-politica-y-teatro-en-el-peru-de-los-80-el-teatro-producido-por-sendero-luminoso-y-el-movimiento-de-artistas-populares>
- Villagómez, A. (1985). Víctor Zavala: diecinueve años de teatro campesino. *Teatro latinoamericano. Casa de las américas, 25*. 149 – 153.

Bibliografía complementaria

- Ak'abal, H. (2020). *Hablo para taparle la boca al silencio*. Tsunun.
- Alcántara, Y. (2019). *La música y su carácter unificador y revitalizador de la cultura andina en la novela corta Diamantes y pedernales de José María Arguedas*. [Tesis para optar el grado de Magister en Lengua y Literatura]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Unidad de Posgrado. <https://cybertesis.unmsm.edu.pe/handle/20.500.12672/3260>

- Amauta: (enero de 1927). La nueva cruzada pro-indígena. *El proceso del Gamonalismo. Boletín de Defensa Indígena*.
https://www.marxists.org/espanol/mariateg/oc/ideologia_y_politica/paginas/la%20nueva%20cruzada.htm
- Arce, O. (2007). Tiempo y espacio en el Tawantinsuyu: introducción a las concepciones espacio-temporales de los incas. *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*. 16(2), 1-10. redalyc.org/pdf/181/18153299027.pdf
- Arenas, C. (2018). *Autonomía y especificidad de la obra dramática: una lectura semiológica de El sistema solar de Mariana de Althaus*. [Tesis para optar el título de Licenciado en Literatura]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. <http://cybertesis.unmsm.edu.pe/handle/cybertesis/10348>
- Arguedas, J. (1972) *katatay y otros poemas huc jayllícunapas*. Editorial Ausonia.
- Arguedas, J. (2020) *Katatay*. Casa de la Literatura Peruana. <http://www.casadelaliteratura.gob.pe/wpcontent/uploads/2020/05/Katatay.pdf>
- Arhem, K. (2001). Ecocosmología y chamanismo en el Amazonas: variaciones sobre un tema. *Revista Colombiana de Antropología*, 37(1), 268 – 288. <https://www.redalyc.org/pdf/1050/105015287010.pdf>
- Barragán, A. (2014). Psicología de las emociones positivas: generalidades y beneficios. *Enseñanza e investigación en psicología*, 19 (1), 103 – 118. <https://www.redalyc.org/pdf/292/29232614006.pdf>
- Bertonio, L. (1956 [1612]). *Vocabulario de la lengua aymara*. Edición facsimilar. Don Bosco.
- Blanco, D. y Bueno, R. (1980). *Metodología del análisis semiótico*. Universidad de Lima.
- Bourdieu, P. (2006). El campo literario. Prerrequisitos críticos y principios de método. *Criterios*, 25 (1), 20 – 42. <https://gep21.files.wordpress.com/2010/04/1-bourdieu-campo-literario.pdf>
- Brecht, B. (1948). El pequeño organón para teatro escrito. *Biblioteca Virtual FAHUSAC*. <https://bvhumanidades.usac.edu.gt/items/show/3612>
- Brecht, B. (1980). *Poemas y canciones*. Alianza editorial.
- Brecht, B. (1984). *El compromiso en literatura y arte*. Edición de Werner Hecht. Ediciones Península.
- Brecht, B. (2004). *Escritos sobre teatro*. Editorial Alba.
- Bruce- Novoa, J. (1978). El teatro campesino de Luis Váldez. *Centro de investigaciones Lingüístico-Literarias*, 10 (1), 65-75. <https://cdigital.uv.mx/bitstream/handle/123456789/6808/197810P65.pdf?sequence=2&isAllowed=y>

- Campohermoso, O. y Soliz, R. (2015). Lógica aimara trivalente y cosmovisión andina. *Cuadernos*, 56 (2), 89-97. http://www.scielo.org.bo/pdf/chc/v56n2/v56n2_a19.pdf
- Cañas, J. (2010). En torno a Fuente Ovejuna y su personaje colectivo. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, 1 (2). s/p. <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcs18j3>
- Carlos, E. (2015). *La circulación entre mundos en la tradición oral y ritual y las categorías del pensamiento quechua: en hanansaya ccullanta ch'isikata (Cusco, Perú)*. [Tesis para obtener el grado de Doctor en Antropología Social y Cultural]. Universidad Autónoma de Barcelona. https://ddd.uab.cat/pub/tesis/2015/hdl_10803_323103/ocr1de1.pdf
- Chesney – Lawrence, L. (2009) Las vanguardias en el teatro latinoamericano desde la mitad del siglo XX. *Teatro: Revista de estudios culturales / A journal of Cultural Studies*, 23 (1), 377 – 409. <http://digitalcommons.conncoll.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1269&context=teatro>
- Cornejo Polar, A. (1994). *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Editorial Horizonte.
- Cornejo Polar, A. (1980). La novela indigenista: una desgarrada conciencia de la historia. *LEXIS*, IV(1), 77 – 89. <http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/lexis/article/view/4675/4680>
- Cornejo Polar, A. (2005) *Literatura y sociedad en el Perú: la novela indigenista* (2° ed.). CELACP.
- Chang, E. (2009). José Carlos Mariátegui y la polémica del Indigenismo. *América sin nombre*, 13(14), 103-112. https://www.researchgate.net/publication/267944437_Jose_Carlos_Mariategui_y_la_polemica_del_indigenismo
- Delgado, H. (1984). Salud y enfermedad en el mundo andino I. *Apuntes de Medicina Tradicional*, 10 (a), 2- 15. https://www.flacsoandes.edu.ec/sites/default/files/agora/files/1253768771.amt_10a_salud_y_enfermedad_en_el_mundo_andino_i_0.pdf
- Descola, P y Pálsson, G. (2001) *Naturaleza y sociedad. Perspectivas antropológicas*. Editorial Siglo Veintiuno.
- Descola, p. (2002). La antropología y la cuestión de la naturaleza. En Palacio & Ulloa (Eds.), *Repensando la naturaleza. Encuentros y desencuentros disciplinarios en torno a lo ambiental* (pp.155-174). Universidad Nacional de Colombia.
- Descola, P. (2011). Más allá de la naturaleza y de la cultura. En Montenegro (Ed.), *Cultura y naturaleza: Aproximaciones a propósito del bicentenario de la independencia de Colombia* (pp. 75- 96). Jardín Botánico de Bogotá José Celestino Mutis.

- Descola, P. (2012) *Más allá de la naturaleza y cultura*. Amorrortu Editores.
- Depaz, Z. (2015). *La cosmo-visión andina en el Manuscrito de Huarochiri*. Vicio Perpetuo Vicio Perfecto.
- Deutscher, I. (1964) El maoísmo: Orígenes y perspectivas. *The Socialist Register y Les Temps Modernes*, 1, 1- 12.
<https://marxistarkiv.se/espanol/clasicos/deutscher/maoismo.pdf>
- Dimeo, C. (2007). *Teatro político en América Latina, estéticas y metáforas en el teatro político de los noventa (La dramaturgia política de Héctor Levy- Daniel)*. [Tesis para optar el grado de Doctor en Ciencias Sociales]. Universidad de Carabobo. Facultad de Ciencias Sociales.
<http://mriuc.bc.uc.edu.ve/bitstream/handle/123456789/595/cdimeo.pdf?sequence=1>
- Dubatti, J. (2012). Filosofía del teatro en Argentina. *Artes La Revista*, 11 (18), 9-33.
<https://revistas.udea.edu.co/index.php/artesudea/article/view/24320>
- Eidelberg, N. (1994). Entrevista a Alberto Ísola: hacer teatro en el Perú. *Latin American Theatre Review*, 28 (1), 175- 178. file:///C:/Users/jhonny3/Downloads/1045-Article%20Text-1164-1-10-20080117%20(1).pdf
- Encinas, J. (1979). Contribución a una legislación tutelar indígena. En Lynch (Ed.) *El pensamiento social sobre la comunidad indígena en el Perú a principios del siglo XX* (pp. 28-38). Centro de estudios rurales andinos Bartolomé de las Casas.
- Entrevistas. Grupo (1982). *Análisis semiótico de los textos. Introducción- teoría-práctica*. Traducción Ivan Almeida. Ediciones Cristiandad.
- Escajadillo, T. (1971). *La narrativa indigenista: un planteamiento y ocho incisiones*. [Tesis para optar el grado de Doctor]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas.
- Escajadillo, T. (1989). El indigenismo narrativo peruano. *Philologia hispalensis*, IV (1), 117 -136. <https://doi.org/10.12795/PH.1989.v04.i01.10>
- Escajadillo, T. (1994) *La narrativa indigenista*. Amaru.
- Escobar, A. (1984). *Arguedas o la utopía de la lengua*. Instituto de Estudios Peruanos.
- Estermann, J. (2006) *Filosofía andina: Sabiduría indígena para un mundo nuevo* (2° ed.). ISEAT.
- Estermann, J. (2013). Ecosofía andina: Un paradigma alternativo de convivencia cósmica y de Vivir Bien. *Revista de Filosofía Afro-Indo- Americana*, II (9 – 10), 1-21.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4714294>
- Ferrater, J. (1964). *Diccionario de filosofía. Tomo I*. Editorial Sudamericana.

- Fine, R. (2006) Hacia una poética del personaje dramático cervantino. Reflexiones sobre la construcción del personaje en *El Gallardo español* y *El ruffian dichoso*. *Universidad Hebrea de Jesuralén*, 1 (1), 1 -16. <http://www.cervantesvirtual.com/obra/hacia-una-poetica-del-personaje-dramatico-cervantino-reflexiones-sobre-la-construccion-del-personaje-en-el-gallardo-espanol-y-el-rufian-dichoso/>
- Flores, A. (2005). *Buscando un inca: identidad y utopía en los andes*. SUR Casa de Estudios del Socialismo
- Fontanille, J. (2001). *Semiótica del discurso*. Traducción Oscar Quezada. Fondo de Cultura Económica.
- Fontanille, J. (2012). *Semiótica y literatura: ensayos de método*. Traducción de Desiderio Blanco. Universidad de Lima – Fondo editorial.
- Fourtané, N. (2004). Mythe, utopie et contre-utopie dans les Andes : La figure de l'Inca. *América : cahiers du CRICCAL*, 32 (1), 53 – 68. https://www.persee.fr/doc/ameri_0982-9237_2004_num_32_1_1682
- García Escudero, M. (2009). El mundo de los muertos en la cosmovisión centro andina. *Gazeta de Antropología*, 25 (2), 1-17. https://www.ugr.es/~pwlac/G25_51Carmen_Garcia_Escudero.pdf
- García Escudero, M. (2010). *Cosmovisión inca: Nuevos enfoques y viejos problemas*. [Tesis para optar el grado de Doctor en Antropología]. Universidad de Salamanca. Departamento de Sociología y Comunicación. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=87115>
- García, U. (2011). *El nuevo indio*. Universidad Inca Garcilaso de la Vega.
- García Sauñe, J. (2016). *El concepto de lo sagrado y su relación con término andino huaca*. [Tesis para optar el título de Licenciado en Filosofía]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. http://cybertesis.unmsm.edu.pe/bitstream/handle/20.500.12672/5981/Garcia_sj.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- García, F. y Roca, P. (2017). *Pachakuteq. Una aproximación a la cosmovisión andina*. Fundación Editorial El perro y la rana.
- Garcilazo de la Vega, Inca. (1995 [1609]). *Comentarios reales de los incas. Tomo I*. Edición de Carlos Aranibar. Fondo de Cultura Económica.
- Gaspar, V. (2003). *Influencia de las puestas en escena brechtianas: el ejemplo de E. Boni*. [Tesis para optar el grado de Doctor]. Universidad de Valencia. Departamento de Filología Inglesa y alemana. <https://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/9782/gaspar.pdf?sequence=1>
- Gelado, V. (2002). Indigenismo y Vanguardia: el pensamiento de Mariátegui en la década del veinte. *Proceedings of the 2 Congresso Brasileiro de Hispanistas*, 2, s/p.

http://www.proceedings.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=MSC000000012002000300064&lng=en&nrm=iso

- Gondenzi, J. y Vengoa, Z. (1998). Representaciones en quechua de los conceptos de descanso, barbecho y fertilidad del suelo. *Apuntes. Revista de ciencia sociales*, 42(1), 65-79. <http://revistas.up.edu.pe/index.php/apuntes/article/view/470>
- González Prada, M. (1941) *Prosa Menuda*. Ediciones IMAN.
- González Prada, M. (1976) *Páginas libres. Horas de lucha*. Fundación Biblioteca Ayacucho.
- González, H. y Gundermann, K. (2009). Sujetos sociales andinos, antropología y antropólogos en Chile. *Alpha*, 29 (1), 105 – 122. <http://alpha.ulagos.cl>
- Huamán, M. (2009). En defensa del indigenismo. *Letras*, 80 (115), 11- 25. <http://revista.letras.unmsm.edu.pe/index.php/le/article/view/145/144>
- Heras, G. (2000) Reflexiones en torno a la dramaturgia latinoamericana actual. *Las puertas del drama: revista de la asociación de autores de teatro*, 3 (1), 3- 12. <http://www.aat.es/pdfs/drama3.pdf>
- Herbst, M. (2003). *El concepto de identidad iberoamericana como elemento posibilitador del discurso indigenista*. [Tesis para optar el grado de Doctor en Filosofía]. University of Georgia. <https://www.ensayistas.org/herbst/title.htm>
- Hernández, J. (2019). *La estructura del ser-saber-actuar en el manuscrito de Huarochiri y el desarrollo del momento del ser*. [Tesis para optar el grado de Magíster en Filosofía]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. https://cybertesis.unmsm.edu.pe/bitstream/handle/20.500.12672/10676/Hernandez_sj.pdf?sequence=3
- Hibbett, A. y Ríos, M. (2019). *Guía de investigación en letras y ciencias humanas: Literatura*. PUCP.
- Huamán, C; Julca, Y & Mamani, M. (2019). José María Arguedas: poeta quechua de la transformación. *Letras*, 90 (132), 110-137. <http://revista.letras.unmsm.edu.pe/index.php/le/article/view/760/622>
- Ibarra, H. (2002). Gamonalismo y dominación en los Andes. *Íconos. Revista de Ciencias Sociales*, 14 (1), 137-147. <https://www.redalyc.org/pdf/509/50901413.pdf>
- Iglesias, D. (2006). Nacionalismo y utilización política del pasado: la historia nacional desde la perspectiva de la revista Amauta (1926 -1930). *Historica*, XXX (2), 91– 114. <http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/historica/article/view/362>
- Jara, C. (1998). Visión de la violencia y del paisaje urbano en Lima en dos nuevas novelas. *Literatura peruana hoy. Crisis y creación*. 106- 119. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1335453>

- Joffré, S. (2001). *Bertolt Brecht en el Perú – teatro*. Biblioteca Nacional del Perú.
- Joffré, S. (2003). *Teatro hecho en el Perú*. Biblioteca Nacional del Perú.
- Kapsoli, W. y Reategui, W. (1972). *El campesinado peruano: 1919 -1930*. Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Kirschner, T. (1992). Técnicas de representación de la multitud en el teatro de Lope de Vega. *Centro Virtual Cervantes*, XI, 155 – 161. http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/11/aih_11_3_018.pdf
- Larrea, E. (2017). *Del Indigenismo literario a la novela de la guerra interna: evolución y presente de la narrativa autóctona en el Perú*. [Tesis para optar el grado de Doctor en Filosofía]. *University of South Carolina. College of arts and Sciences*. <https://scholarcommons.sc.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=5338&context=etd>
- Lash, S. (1999). Objetos que juzgan: el parlamento de las cosas de Latour. Traducción de Marcelo Expósito. *Transversal texts*, 1, 1-6. <https://transversal.at/pdf/journal-text/429/>
- Lavazza, H. (2016). A propósito de *Más allá de la naturaleza y la cultura* de Philippe Descola (2012). *Apuntes de investigación del CECYP*, 1(27), 233-239. <https://apuntescecyp.com.ar/index.php/apuntes/article/view/586>
- Leo, J. (2016). La interpretación en la investigación literaria: intuición y método científico. *La colmena*, 89 (1), 11 – 21. <http://www.redalyc.org/atriculo.oa?id=4463456360002>
- López, M. (2011). *Brecht de cara a Aristóteles. Distanciamiento versus catarsis*. [Tesis para optar el título de Licenciado en Filosofía]. Universidad del Valle. Facultad de Humanidades. <https://studylib.es/doc/8011558/brecht-de-cara-a-arist%C3%B3teles---biblioteca-digital-univers>
- López, S. (1998). Apegos naturales y pasionales coloniales. La visión histórica en los 7 ensayos. Una aproximación semiótica. *Escritura y pensamiento*, 1(1), 9 – 58. <https://revistasinvestigacion.unmsm.edu.pe/index.php/letras/article/view/5981>
- Lozada, B. (2006). *Cosmovisión, historia y política en los Andes*. CIMA.
- Lotman, I. (1996) *La semiósfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Ediciones Cátedra, S.A.
- Manga Quispe, A. (1994). Pacha: un concepto andino de espacio y tiempo. *Revista Española de Antropología Americana*, 24 (1), 155- 189. <https://revistas.ucm.es/index.php/REAA/article/view/REAA9494110155A>
- Márceles, E. (1984). Manuel Galich: La identidad del teatro latinoamericano. *Latin American Theatre Review*, 17 (2), 55-63. <https://core.ac.uk/download/pdf/235875519.pdf>

- Mariátegui, J. (1972). Prólogo. En Valcárcel (Ed.). *Tempestad en los andes* (pp. 9 – 15). Editorial Universo.
- Mariátegui, J. (2007). *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Fundación Biblioteca Ayacucho.
- Mariátegui, J. (2010). *El alma matinal y otras estaciones del hombre de hoy y el artista y la época*. Fundación Editorial El perro y la rana.
- Márquez, C. (2016). La nueva dramaturgia peruana. *Biblioteca Virtual de Cervantes, II* (1), 805 - 813. <http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-nueva-dramaturgia-peruana/>
- Martínez, I. (2009). Naturaleza- cultura: un marco de análisis para la relación persona-cosmos. *Anales de Antropología*, 43(1), 69–90. <http://www.revistas.unam.mx/index.php/antropologia/article/view/20344>
- Matos, J. y Carbajal, J. (1974). *Erasmus Muñoz, yanacón del valle de Chancay*. Instituto de Estudios Peruanos.
- Matos, J. (1976). *Yanaconaje y reforma agraria en el Perú. El caso del valle de Chancay*. Instituto de Estudios Peruanos.
- Mckee, R. (2006). *El guion: sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones*. Traducción de J, Domeño. Alba editorial.
- Mejía, M. (2005). *Hacia una filosofía andina. Doce ensayos sobre el componente andino de nuestro pensamiento*. Edición computarizada.
- Modonesi, M. (2012). Subalternidad. *Conceptos y fenómenos fundamentales de nuestro tiempo*, 1 (1), 1-12. http://conceptos.sociales.unam.mx/conceptos_final/497trabajo.pdf
- Mujica, L. (2019). *Ukunchik. La naturaleza del cuerpo y la salud del mundo andino*. INTE-PUCP.
- Mulvany, E. (2004). Motivos de flores en *keros* coloniales: imagen y significado. *Chungara. Revista de Antropología Chilena*. 36 (2), 407 – 419. <https://scielo.conicyt.cl/pdf/chungara/v36n2/art13.pdf>
- Neglia, E. (1971). Temas y rumbos del teatro rural hispanoamericano del siglo XX. *Latin American Theatre Review*, 72, 49-58. https://todosibuc.uc.cl/primos-explora/fulldisplay/puc_alma2156525140003396/56PUC_INST
- Niño, D. (2015). *Elementos de semiótica agentiva*. UTADAO.
- Núñez, G. (2015). José María Arguedas: difusor de la música andina. *Conexión*, 4 (4), 70-87. [https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6903784#:~:text=Jos%C3%A9%20Mar%C3%ADa%20Arguedas%20\(1911%2D1969,cultura%20andina%20y%20la%20criolla.](https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6903784#:~:text=Jos%C3%A9%20Mar%C3%ADa%20Arguedas%20(1911%2D1969,cultura%20andina%20y%20la%20criolla.)

- Núñez del Prado Béjar, J. (1970). El mundo sobrenatural de los Quechuas del Sur del Perú, a través de la Comunidad de Qotobamba. *Allpanchis*, 2 (2), 57 – 119. <http://revistas.ucsp.edu.pe/index.php/Allpanchis/article/view/323>
- Olivari, W. (2015). El problema de tierra. El caso peruano: un análisis comparativo. *Cultura Latinoamericana*, 22 (2), 19 –40. <https://editorial.ucatolica.edu.co/index.php/RevClat/article/view/1622>
- Ossio, J. (2019). Inkarrí y el mesianismo andino. *Históricas*, 20 (1), 181- 212. http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/374/374_04_09_inkarrimesianismo.pdf
- Pavis, P. (1988 a) *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética y semiología. Tomo I: A – K*. PAIDOS IBÉRICA.
- Pavis, P. (1988 b) *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética y semiología. Tomo II: L –Z*. PAIDOS IBÉRICA.
- Pease, F. (1977). Las versiones del mito Inkarrí. *Revista de la Universidad Católica*, 2 (1), 25–41. http://repositorio.pucp.edu.pe/index/bitstream/handle/123456789/49146/versiones_mito_inkarri_franklin_pease.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Pease, F. (2014). *El Dios Creador Andino* (2° ed.). Mosca Azul Editores.
- Phillips, E. y Pugh, D. (2008) *La tesis doctoral: cómo escribirla y defenderla, un manual para estudiantes y sus directores*. Bresca Editorial.
- Piga, D. (1992). Panorama reflexivo sobre el teatro de grupo en el Perú en la década del 80. *Latin American Theatre Review*, 25 (2), 137-149. <https://core.ac.uk/download/pdf/235876911.pdf>
- Poloni-Simard, J. (2000). Historia de los indios en los Andes, los indígenas en la historiografía andina: análisis y propuestas. *Anuario IEHS*, 15 (1), 87 – 100. <http://journals.openedition.org/nuevomundo/651>
- Quijano, A. (2007). José Carlos Mariátegui: reencuentro y debate. En Mariátegui, J. 7 *ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Fundación Biblioteca Ayacucho.
- Rivière, G. (1991). Lik'ichiri y Kharisiri... A propósito de las representaciones del 'otro' en la sociedad aymara. *Bulletin de l'Institut français d'études andines*, 20 (1), 23-40. https://www.researchgate.net/publication/26431449_Lik'ichiri_y_Kharisiri_A_proposito_de_las_representaciones_del_Otro_en_la_sociedad_aymara
- Rizk, B. (1987) *El nuevo teatro latinoamericano: una lectura histórica*. The Prisma Institute.
- Robles, R. (2004). Tradición y modernidad en las comunidades campesina. *Investigaciones Sociales*, VIII (12), 25–54. <http://www.acuedi.org/ddata/3641.pdf>

- Rodríguez, O. & Suárez, C. (1971 a). *Teatro contemporáneo hispanoamericano. Volumen I*. ESCELICER.
- Rodríguez, O. & Suárez, C. (1971 b). *Teatro contemporáneo hispanoamericano. Volumen II*. ESCELICER.
- Rodríguez, O. & Suárez, C. (1971 c). *Teatro contemporáneo hispanoamericano. Volumen III*. ESCELICER.
- Rowe, W. (1987). Arguedas: Música, conocimiento y transformación social. *Revista de crítica literaria latinoamericana*, XIII (25), 97-107. <https://www.jstor.org/stable/4530309>
- Rubio, M. (2011) *Raíces y semillas: maestros y caminos del teatro en América Latina*. Grupo Cultural Yuyachkani.
- Rubio, M. (2009). En busca de la teatralidad andina. En Galán (Ed.). *Fiestas y rituales* (pp.245-262). Dupligráficas Ltda. <http://www.infoartes.pe/wp-content/uploads/2014/12/fiestas-y-rituales.pdf>
- Salazar del Alcalzar, H. (1990). *Teatro y violencia. Una aproximación al teatro peruano de los 80´*. Jaime Campodónico Editores.
- Sales, T. (2015). Lo humano, la deshumanización y la inhumanidad; apuntes filosófico-políticos para entender la violencia y la barbarie desde J. Butler. *Análisis. Revista de Investigación filosófica*, 2(1), 49-61. <https://papiro.unizar.es/ojs/index.php/analisis/article/view/922>
- Sánchez, R. (2006). *Apus de los Cuatro Suyos: construcción del mundo en los ciclos mitológicos de las deidades montaña*. [Tesis para optar el grado de Doctor en Ciencias Sociales]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Ciencias Sociales. Unidad de Postgrado. <https://cybertesis.unmsm.edu.pe/handle/20.500.12672/2749>
- Santo Tomás, D. (2003 [1560]). *Lexicon o vocabulario de la lengua general del Perú*. Instituto Nacional de Cultura.
- Schoo, E. (13 de agosto de 1997). *Bertolt Brecht. El efecto "V"*. LA NACIÓN. Revisada el 30 de enero del 2021. <https://www.lanacion.com.ar/cultura/el-efecto-v-nid214075/>
- Schwarz, R. (2007). Altibajos en la actualidad de Brecht. *Mediations*, 57 (1), 79 – 96, <https://newleftreview.es/issues/57/articles/roberto-schwarz-altibajos-en-la-actualidad-de-brecht.pdf>
- Silva-Santistevan, R (2002) *Antología general del teatro peruano V. Teatro republicano: siglo XX – I*. Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Solórzano, C. (1964). *Teatro Latinoamericano en el siglo XX*. Editorial POMARCA s. a.

- Spalding, K. (1974) *De indio a campesino. Cambios en la estructura social del Perú colonial*. Instituto de Estudios Peruanos.
- Taylor, G. (1974). *Camay, Camac et Camasca* dans le manuscrit quechua de Huarochirí. *Journal Américanistes*, 63 (1), 231-244. https://www.persee.fr/doc/jsa_0037-9174_1974_num_63_1_2128
- Taylor, G. (1987). *Ritos y tradiciones de Huarochiri. Manuscrito quechua de comienzos del siglo XVII. Versión paleográfica, interpretación fonológica y traducción al castellano*. Instituto de Estudios Peruanos.
- Tell, S. (2014). ¿Quiénes son los comuneros? Formación de padrones y división de tierras de las comunidades indígenas de Córdoba, Argentina (1880-1900). *Estudios sociales del noa*, 14(1), 87-108. <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/esnoa/article/view/1111/10>
- Terray, E. (2010). La visión du monde de Claude Lévi-Strauss. *L'Homme*, 1(193), 23 – 44. <https://doi.org/10.4000/lhomme.24346>
- Tomicki, R. (1978). De Adaneva a Inkarrí. ¿Una visión científica del Perú? *Estudios Latinoamericanos*, 4 (1), 259–264. <https://docplayer.es/72245230-De-adaneva-a-inkarri-una-vision-cientifica-del-peru.html>
- Toro, F. (1980). Ideología y teatro épico en Santa Juana de América. *Latin American Theatre Review*, 14 (1), 55-64. <https://journals.ku.edu/latr/article/view/431>
- Troncoso, X. (2005). *El mundo es ancho y ajeno*, de Ciro Alegría: Traducción y traición en la novela indigenista. *Acta literaria*, 31 (1), 47–61. https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717-68482005000200005
- Ubersfeld, A. (1989). *Semiótica teatral*. Traducción y adaptación de Francisco Torres Monreal. Catedra.
- Urbano, H. (1988). Thunupa, Taguapaca, Cachi. Introducción a un espacio simbólico andino. *Revista andina*, 6 (1), 201 – 224. <http://www.revistaandinacbc.com/wp-content/uploads/2016/ra11/ra-11-1988-05.pdf>
- Vaisman, L. (1979). La obra dramática: un concepto operacional para su análisis e interpretación en el texto. *Revista chilena de literatura*, 18 (1), 5 – 22. http://www.jstor.org/stable/40356168?seq=1#page_scan_tab_contents
- Valcárcel, L. (1972). *Tempestad en los andes*. Editorial Universo.
- Vargas Salgado, C. (2011). *Teatro peruano en el periodo de conflicto armado interno (1980 – 2000): estética teatral, derechos humanos y expectativas de descolonización*. [Tesis para optar el grado de Doctor en Filosofía]. University of Minnesota. http://conservancy.umn.edu/bitstream/handle/11299/109853/VargasSalgado_um_n_0130E_12009.pdf?sequence=1&isAllowed=y

- Vargas Salgado, C. (2013). José María Arguedas: Memoria y teatralidad en los andes. *Revista de crítica literaria latinoamericana*, XXXIX, 303-324. <https://as.tufts.edu/romancestudies/rcell/pdfs/77/303-324-Vargas-Salgado.pdf>
- Vega – Centeno, I. (2011). Inkarrí: etnología, religión y apuesta utópica arguediana. *Revista Andina*, 51 (1), 43 – 71. <http://www.revistaandinacbc.com/wp-content/uploads/2016/ra51/ra-51-2011-02.pdf>
- Villegas, J. (1971) *La interpretación de la obra dramática*. Editorial Universitaria.
- Villagómez, A. (2011). Arguedas y el teatro peruano. *Letras*, 82 (1), 65 -81.
- Villagómez, A. (2015). La violencia política en el teatro peruano. *Pacarina del Sur: Revista de pensamiento crítico latinoamericano*, 30 (1), s/p. <http://www.pacarinadelsur.com/home/huellas-y-voces/243-la-violencia-politica-en-el-teatro-peruano> >
- Vivanco, A. (1984). Una nueva versión del mito de Inkarrí. *Anthopologica Del Departamento De Ciencias Sociales*, 2 (2), 195-199. <http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/anthropologica/article/view/656>
- Woodyar, G. (2010). Momentos claves en el teatro hispanoamericano del siglo XX. *Arrabal*, 7 (1), 97–102. <https://www.raco.cat/index.php/Arrabal/article/view/229327>
- Zavala, G. (18 de febrero del 2015). *Apuntes para una historia del teatro peruano (del primer siglo republicano hasta 1970)*. Dramaturgia virtual. Org. Visitado el 24 de enero, 2021. <http://www.dramavirtual.org/search/label/sOBRE%20tEATRO%20PERUANO>

ANEXOS

1. CANCIONES:

1.1 “El gallo”:

Campesino 2: (canta)

Al buen gallo se conoce
cuando canta en corral ajeno
cuando levanta las alas
por el pico se conoce

Campesino 3: (canta)

Cuando el gallo llega a joven
quisiera tener su dicha
de tener muchas mujeres
y a ninguna mantenerla.

Campesino 1: (canta)

Cuando el gallo llega a viejo
no quiero tener su suerte
porque cuando llega a viejo
reemplaza a las gallinas.

(Zavala, 1983, p. 25)

1.2 “La gallina”

Campesino: (canta)

Por agüita fui a casa del patrón
yanacón soy comunero era.
tierrita tengo en hacienda
agua no,
mi chacra muere sin agua
dos años debo a la hacienda

Por agüita fui a casa del patrón
yanacón soy comunero era.
la Juana mi mujer, también trabaja
con barriga
con barriga grande trabaja
dos años debo a la hacienda.

Por agüita fui a casa del patrón
yanacón soy comunero era.
tres días rondé al hacendado
agua no
capataz de hacienda grita
dos años debo a la hacienda

Por agüita fui a casa del patrón
 yanacón soy comunero era.
 gallina muerta agarré
 por mis hijos,
 por mi mujer y mis hijos
 no por ladrón, por ladrón no,
 dos años debo a la hacienda.

(Zavala, 1983, pp. 37-38)

1.3 “El collar”

Sirvienta: (canta)

De una cárcel salgo
 a otra cárcel voy.
 en todas partes sombra
 a otra ya me voy

Mi padre y el Demetrio
 encerrados están
 a verlos estoy yendo
 encerrados están

Se acabará la noche
 mis hijos crecerán
 collares romperemos
 mis hijos crecerán

Mi padre y el Demetrio
 de oscuridad saldrán
 mi pueblo y mis hermanos
 de oscuridad saldrán

El agua tomaremos
 Demetrio sembrará
 la tierra será nuestra
 mi pueblo sembrará

Saldremos de mal tiempo
 collares ya no habrán
 los campos sembraremos
 mis hijos crecerán.

(Zavala, 1983, pp. 50-51)

1.4 “El cargador”

- A. *Los cargadores sentados, saborean hojas de coca. Luego se levantan y miman la siguiente canción.*

Empecemos, empecemos
 pirhualla pirhua
 en esta calle de piedra
 pirhualla pirhua

Cargadores somos
 pirhualla pirhua
 con sogas trabajamos
 pirhualla pirhua

Cargador 1:

Todos esperando
 pirhualla pirhua
 hasta que los llamen
 pirhualla pirhua

Cargador 2:

Todos amarrando
 pirhualla pirhua
 carga de Ayacucho
 pirhualla pirhua

Cargador 3:

Todos cargando
 pirhualla pirhua
 y el que no lo hace
 de hambre se muere

Cargador 4:

Todos avanzando
 por Ayacucho
 hasta que reviente
 en Ayacucho

Todos:

Todos cobrando
 pirhualla pirhua
 miseria nos pagan
 nada ganamos

Cargadores somos
 en Ayacucho
 de lejos venimos
 hasta Ayacucho.

(Zavala, 1983, pp. 63-64)

B. [...] *Modulan suavemente la siguiente canción*

Esperemos, esperemos
 pirhualla pirhua

en esta calle de piedra
pirhualla pirhua

Todo esperado
en Ayacucho
y si no lo hacen
de hambre se mueren

Todos esperando
pirhualla pirhua
salir de Ayacucho
pirhualla pirhua

(Zavala, 1983, p. 72)

1. 5 “El turno”

A. José: (canta)

Oh, mi sol, mi luna
por donde sales,
por donde alumbras,
amaneciendo
por esa cumbre
me iré,

Oh, mi sol, mi luna
hasta que llueva
donde yo lloro
en esta tierra
donde yo espero
me iré
me iré

Oh, mi sol
oh, mi luna
ay mi tierra
mi cielo
mi aire,
cuando amanezca
por esa cumbre
me iré,
me iré.

(Zavala, 1983, p. 97)

B. Juan: (canta entre tos y tos)

Por esa cumbre subí
por la otra cuesta bajé

pronto llegué a la ciudad
y en la ciudad me perdí

Por la otra costa volví
con pies y manos subí
comunidad vine a ver
ahogándome regresé

Muchos comuneros
van a la ciudad
tristes unos vuelven
otros no vendrán

Noche y humo negro
capital les da
ni el sol ni la luna
vuelven a mirar

Por esa cumbre José
por esa cuesta te vas,
vuelve por comunidad,
no te dejes agarras.

Turno llegó para ti
por turno de agua te vas
mi turno ha pasado ya
como me ves, yo volví.

(Zavala, 1983, pp. 99 - 100)

C. Empieza a escucharse un coro suave, grave, de hombres y mujeres en la siguiente canción.

Fuerza del agua
fuerza del aire
vence al fuego
vence al toro
y al mal tiempo

Fuerza del hombre
fuerza del puño
vence a la noche
vence a la muerte
de mi pueblo.

(Zavala, 1983, p. 116)

1.6 “La yunta”

A. J. campesino (canta)

Después de una semana
 los toros aprendieron
 los toros aprendieron
 la tierra a remover

Después de una semana
 la yunta estaba buena
 la yunta estaba buena
 para este buen gañan
 chacra, chacra tras chacra
 arando, arando estoy

Todos los comuneros
 me llaman a su tierra
 ven con tu yunta dicen
 mi tierra ararás.

Después de una semana
 los toros aprendieron
 la yunta estaba buena
 para este buen gañan

Chacra, chacra tras chacra
 arando, arando voy

(Zavala, 1983, pp. 160 - 161)

B. J. campesina: ([...] canta)

Lunes a domingo
 con almuerzo voy
 para mi marido
 con almuerzo voy

Lunes a domingo
 a la chacra va
 loco con sus toros
 en la chacra está
 [...]

En mi espalda llevo
 mi atado y mi hijo
 a la chacra llevo
 almuerzo a mi marido

Detrás de aquellos cerros

trabaja mi marido
almuerzo estoy llevando
detrás de aquellos cerros.

(Zavala, 1983, p. 161)

C. [...] *Entra el negociante y comienza a jugar cartas con el policía mientras cantan la siguiente canción.*

Policía:

Qué baraja, qué baraja
qué baraja que me toca
parece de mano virgen
me ha llovido esta jugada

Negociante:

Tire, tire y no moleste
juegue, juegue y no proteste
estas manos saben mucho
de negocios y de cartas.

Policía:

Con trampitas a su amigo
con trampitas mi compadre
el negocio usted lo hace
pero yo también agarro

Negociante:

Yo ejecuto los trabajos
nada de falsas barajas
los dos jugamos las cartas
y los dos somos amigos

Negociante y Policía:

Viva, viva, la baraja
viva, viva, el gran negocio
viva el arte de las manos
viva el arte de los palos

Vivan otros, vivan reyes
y nosotros en el medio
y nosotros

Negociante:

Yo el negociante

Policía:

Yo el cobrador

Negociante y Policía:

Y nosotros muy contentos
con el juego de las manos (ríen)

(Zavala, 1983, p. 180)

D. J. campesino: (se coloca delante de la reja. Canta)

Golpes y cerco
rejas y golpe
muros y golpes
golpes y piedra
sólo tenemos, pues,
en nuestra tierra
sólo tenemos pues
en esta hacienda

Por qué te fuiste
por qué viniste
por qué te fuiste
por qué viniste
gusanos de tierra
ya te han envuelto
gusanos de hacienda
ya te han comido.

Matar no puedo
matar sí quiero,
manos sí tengo
arma no tengo
muros quiero tumbar
rejas derruir,
gusanos pisotear
tierra rescatar.

Dame tu mano
fuerza juntaremos
cierra tus puños
fuerte golpearemos
muros quiero tumbar
tierra rescatar
gusanos pisotear
rejas derruir.

(Zavala, 1983, pp. 184-185)

2. ENTREVISTA

Extracto de la entrevista a Víctor Zavala Cataño

Esta entrevista se realizó en su domicilio de Pueblo Libre – Lima. Fue elaborada por José Cárdenas, autor de la investigación, en compañía del antropólogo y dramaturgo Kevin Rodríguez: redactor y editor del presente texto.

Fecha: el 29 de diciembre del 2016 a las 16:45.

María Elvira Zavala: A él (refiriéndose a Víctor) hay que hacerle recordar porque ha estado un poquito mal de memoria y recién hace unos meses se está recuperando y está haciendo sus ejercicios y como ha estado mal de salud, esto también le hizo retrasar. Ahora está caminando, porque no caminaba mucho.

José Cárdenas: Claro, sí comprendo. Bueno, mi primera pregunta es sobre el protagonista colectivo en la representación del teatro campesino.

María: ¿El campesino como protagonista?

José: Si, ese es mi primer paso en la interpretación...

Víctor Zavala: A ver ¿Cuál es la pregunta que tú necesitas?

José: Necesito que me ayude a proyectar mi interpretación. Primero quisiera saber cómo llega usted a la idea de teatro. ¿Para qué el teatro? ¿Qué papel cumple el teatro en su vida?

Víctor Zavala: Ya. Te recomiendo un libro en primer lugar. No sé si lo has leído, se llama... el autor es Roland...

María: Forgues, Roland Forgues, el francés. Es un libro sobre dramaturgos peruanos. ¿Lo has revisado?

José: Si

Víctor Zavala: Él me ha hecho una entrevista. Ahí explícitamente digo las cosas fundamentales. Es una entrevista de años. Bueno, ahí está todo lo que yo pienso sobre el problema del teatro, para qué sirve, que cosa es... que cosa es en primer lugar teatro: es una forma de lenguaje artístico, tiene carácter social, primeramente. Entonces ¿qué hace la obra de teatro?, piensa en lo que puedes ver y lo que tú ves como autor. Ahora yo como autor puede plantear mil maneras de pensar respecto a la sociedad en que se realiza tanto el libro como las presentaciones teatrales... la teatralización. Ahora, el teatro es un lenguaje, es una forma de decir la situación social, eso es muy importante. El teatro no piensa en decir: “Yo digo así, y así, y que me entiendan así y se acabó”. El autor de teatro, el hombre de teatro en general es un postor muy importante para la vida social. Pero la vida social no es estar haciendo bailecitos como en la televisión para que se mueran de risa conmigo, eso no, sino para hacernos ver la situación de la sociedad en la que vives, el análisis de esa sociedad. Yo por eso en el teatro digo... no sé si has leído la primera edición del *Teatro Campesino* (1969), ahí está la contribución que hago, ahí dice como debe ser el campesino. Por ejemplo: “los campesinos saldrán herramienta en mano” por no decir “arma en mano”. Entonces el teatro es una forma artística que tiene como rango general la síntesis social en que se está desarrollando, de acuerdo, por su puesto, a su manera de pensar, a la cuestión ideológica

política que tiene. Por eso es que la obra de teatro debe ser clara. No dice “Ah, mañana vamos hacer esto”, no. La acción dramática llega a un momento en que da entender al público lo que debe ser. Por ejemplo, en “El gallo”, la segunda obra de teatro de este libro, los campesinos avanzan a quejarse. Cuando el capataz les dice: “Levántense flojos, al que madruga Dios le ayuda”, eso representa a las clases explotadoras del campesinado en esos tiempos y hasta ahora hay bastante de eso. Esta obra se desarrolla en base a la explotación de los campesinos de su trabajo. Y también se desarrolla en base a la vida de los campesinos, como era a través de la cabeza de ellos, de las palabras de ellos, de sus cantos: (canta) “al buen gallo que conocí”, acordándose de sus tiempos, porque ahora no pueden hacer eso. Pero lo dicen con cólera para el gallo, porque el gallo les despertaba muy temprano. Y cuando se dan cuenta que el primer gallo que cantaba y hacía cantar a los demás gallos era el capataz que salía y se ponía para hacer lo que hacen los gallos, entonces ahí se ríen de todo. Al final ¿en qué termina la obra? La obra termina cuando todos los campesinos... el joven que fue a ver quién era... cómo estaba el capataz escondido y que le van a dar un balazo con una escopeta y efectivamente suena: ¡Boom! Entonces, cuando saben la verdad de quien es el gallo salen y se ríen delante del público, así como que mirando lo que ha pasado con él y así le va a pasar a todos, eso es interesante. Fíjate no solamente en el diálogo sino en el proceso de la historia que se cuenta y a donde va.

José: Eso es lo que me lleva a mi segunda pregunta: ¿Cuál es la intención que usted tiene -porque todo autor tiene una intención- para proponer el teatro campesino?

Víctor Zavala: ¿Cuál es la intención? Mira, la intención mía fue hacer teatro, eso es todo primero, hacer teatro. ¿Por qué?, porque yo he escrito poesía en un principio, he escrito... la primera obra que leí a los ocho años, cuando estaba niño, leí a Máximo Gorki... ¿Cómo se llamaba su obra?

José: *La madre*

Víctor Zavala: ¿Ah?

José: *La madre*

Víctor Zavala: ¡*La madre!* Bueno después de ese relato hay un libro... *El color de la ceniza*. ¿Para qué?, para proponer mi infancia, cómo he pasado mi infancia y cómo me ha hecho tener una idea, una posición, digamos así, frente a la situación del campesino. Entonces, yo he vivido dentro del trabajo en una comunidad campesina, eso es lo que propongo, esa ha sido mi formación original, el trabajo campesino, ver a los comuneros donde yo trabajé que iban a hacer sus faenas, todo lo que hacían para limpiar las acequias, por ejemplo, porque el agua era ahí una cosa muy importante. Mi posición de autor ya comienza ahí. Comienzas preguntándote: “¿Y para qué sirve esto? ¿cómo sirve? Si antes sí ¿por qué ahora no?”. No es cómo una novela, en una novela agarras personajes, agarras una historia general y comienzas a amarrar lo que se llama el nudo y a partir de allí haces el desenlace para llevarte por una historia, para una historia simplemente- Pero el teatro, siendo lo que es, un arte múltiple, tanto para... ¿Por qué?, porque lo que se ve, lo que se pone en escena hace, como dice Bertolt Brech, pensar a la gente. No es para hacerlos reír como unos tontos, además eso es pensar que los personajes hacen reír a la gente para que ellos estén felices, de eso no se trataba-

José: Claro

Víctor Zavala: Tú como sociólogo sabes que cada una de esas cosas tiene su nombre. Eso no es tan simple. A propósito, acabo de encontrar un libro de Jorge Dubatti

José: ¿” La filosofía del teatro”?

Víctor Zavala: “La Filosofía del teatro”, pero este es su último libro, lo que tiene como...

José: Su último libro es “Comprender al teatro Latinoamericano”.

Víctor Zavala: Un montón de textos tiene. Acabo de encontrar un libro que no lo había leído, Dubatti es para estudiar, porque él tiene un campo tremendo de ideas del teatro, pero también tienes pues su manera de pensar con respecto al texto ... (ininteligible) Bueno, pero en la “Filosofía del teatro” es el mejor, el primer libro que hizo él. Bueno, también he encontrado este otro libro que se llama “El teatro de los muertos”.

(interrupción breve)

Víctor Zavala: Si, “El teatro de los muertos”. Entonces, como les decía el teatro no es...(ininteligible). Ahora en ese ... (ininteligible) que hubo acá en Perú, a mi encontraron todavía, me encontró él, juntamente con los escritores y poetas que estaban conmigo, que eran de la... estaba Reinoso, estaba Gutiérrez, estaban todos ellos, “la generación del cincuenta” se llama. Esa “generación del cincuenta”. Tenían un sitio de reuniones todos los días, claro, para tomar cerveza, pero sobre todo para conversar de todo en general. Entonces ahí es que yo me encuentro con poetas, con periodistas, con autores de libros que a veces no tenían sentido, en fin, había de todo. Y había otros escritores más que ya después no aparecen nunca más. Bueno, entonces, en ese sentido, yo comienzo a estudiar teatro, no para ser escritor, porque no quería hacer teatro. Y, ¿cómo me entró el teatro?, porque desde pequeño vi que hacían teatro en la comunidad. ¿Cómo así?, ellos inventaban toda la obra y lo hacían especialmente para 28 de julio. En las noches hacían lo que nosotros llamamos “la comedia”. Y a mí, como alumno de primero de primaria, me hacían bailar, me hacían cantar, me hacían decir los “diálogos”, ellos lo llamaban “diálogos”. De ahí me viene hacer diálogo primero y después una obra de teatro, así se hacía antes. Ahora, una obra más del libro (en referencia a “El cargador”), se expresa también y lo dije a este señor (en referencia Forgues) ... (ininteligible) él también mira de cómo hago que los cargadores terminan mirando de lejos sus (ininteligible) como decir “ya viene, ya viene la aurora”. Esa parte es muy interesante. Eso era una idea de cómo se va resolviendo la situación social y política y produce un efecto... (ininteligible).

José: Eso me lleva a la pregunta de ¿qué significa Brecht para usted y su propuesta teatral?

Víctor Zavala: (ininteligible)...ahí también lo digo, ahí también está, ahí lo digo. Pero claro, no se habla mucho de Brecht porque hay tantas cosas que yo dije, yo aprendí de Brecht cuando ya había escrito algunas cosas...(ininteligible) en la escuela donde yo estudié para ser actor...

José: ¿ENSAD?

Víctor Zavala: En la INSAD se llamaba (actualmente ENSAD), Instituto Nacional superior de arte dramático, luego que se convirtió en Escuela Nacional de Arte Escénico, ENAE, al principio. Y para eso había que presentarse, había que hacer un examen especial. Así no mas no ingresaban, pero yo ingresé siendo profesor de secundaria, ya salido de la Universidad de Educación La Cantuta. Salgo de ahí y enseño en secundaria, unos ocho o nueve años más o menos. Y en se transcurso de trabajar en el día, en la noche me iba estudiar teatro, así era la actuación en ese tiempo.

Kevin Rodríguez (Entrevistador 2): En ese tiempo ¿Cómo veía usted los otros teatros que había en esa época? Por ejemplo, el teatro que hacían los Yuyachkani o Cuatro Tablas...

Víctor Zavala: Yuyachkani apareció mucho después, yo soy amigo de varios de ellos.

Kevin: ¿Qué ideas u opiniones tenía sobre este teatro?

Víctor Zavala: En ese momento el teatro peruano estaba en un desarrollo en cuanto al teatro en ciudad. Bueno ellos dicen que se fueron andando, pero se fueron después, cuando ya vieron que el teatro campesino, que era el nuestro, recorría. Hemos recorrido el norte y el centro, sobre todo, en Cerro de Pasco, hasta hemos llegado a una comunidad que se llamaba Ayaracra en la parte alta de Cerro de Pasco, cinco mil cien metros de altura, ahí hemos ido. Bueno, y viendo eso, ellos comenzaron a salir. Eso les da la idea de cómo yo desarrollo mi manera de pensar respecto a para qué sirve el teatro. No es solamente “yo hago teatro, yo hago teatro y se acabó”. Para qué sirve el teatro, para qué hago teatro, hago teatro para... desde el punto de vista social ya lleva necesariamente a una cuestión política, a ver cómo viven los campesinos y como viven los dos, la burguesía nacional en primer lugar, y por supuesto la burguesía grande. Yo tuve esa experiencia porque yo fui becado en el Colegio Guadalupe y ahí vi como varios que habían sacado becas, porque en ese tiempo había becas para los que tenían mejores puntos ... (ininteligible) una beca por provincia, a mí me dieron la beca, ¡caramba me gané la beca!, porque sino, no hubiera estudiado. Mi hermano mayor estudió en el Colegio Alfonso Ugarte (Ininteligible) porque tener un hijo en Lima era difícil. Entonces, después de todo eso, ¿para qué hago teatro? Yo tenía mis razones políticas en nacimiento (ininteligible) porque además lo que vi en Lima era un montón de “compañías” de teatro, también se llamaban “grupos”. Los “grupos” aparecieron después del teatro campesino y también aparecieron “grupos de teatro campesino”, así se llamaban. ¿Por qué? porque “compañía” es para sacar para vivir ...

Kevin: ¿Entonces ustedes también adoptaron el teatro grupal de convivencia?

Víctor Zavala: ¿De convivencia? No, pero mientras trabajábamos convivíamos pues, días y semanas.

Kevin: Viajando

Víctor Zavala: Caminando, andando. Pero a nosotros ¿quién nos subvencionaba para ir al campo?, nosotros mismo. Yo era el director, uno de los actores también, luego había un profesor de secundaria, había un profesor de primaria, amigos que pensaban más o menos como yo y nos reunimos. La hermana de uno de ellos, el del profesor de secundaria, había estudiado música y tocaba violín, y le había interesado estar con nosotros. También a nosotros nos interesaba como podíamos utilizar o tocar su violín. Y esos fueron los primeros viajes que hicimos y ella tocaba música. Luego resultó ser una muy buena actriz, en la “La yunta”, se lució totalmente.

Kevin: ¿Cómo era el proceso de montaje de una obra? ¿Cómo entrenaban? Usted era el director, pero ¿cuáles eran las funciones o el papel que usted cumplía con los actores?

Víctor Zavala: ¿A la preparación te refieres? Tu sabes que el director de teatro tiene que ver la obra en relación a cómo lo va a ver el público, en todo caso, cómo debe verse.

Kevin: Es un espectador

Víctor Zavala: Claro. El director no es simple como decir: “A ver tú repite esto, apréndete esto y ya pueden salir”, como a mí decían en primaria: “Ahí tienes tu papel” – o cómo le decían – “Ahí tienes tu diálogo” y listo. Pero el director tiene que ver cómo va a ser el todo de la representación y sobre todo, que necesita para que eso se levante más, se resalte con la idea que el escritor tenía y que tenían los actores en principio de su sentir, porque las obras te llevaban a eso, la obra escrita te llevaba a eso. Bueno, entonces, ¿qué hacemos?, hacíamos el estudio de esos... (ininteligible) para que no se aprendan así simplemente de memoria y luego vamos a la escena, vamos al escenario: “ponte ahí, ponte acá” y se acabó. Entonces antes pensábamos en cómo se va hacer la obra para el público, para ellos. Entonces el director ya tenía una idea de cómo montar y si ellos podían aportar, se les preguntaba qué más podemos hacer para que el público, el pueblo,

especialmente los campesinos, puedan entenderlo mejor. Entonces ahí es cuando se retoma de Brecht en que el teatro no necesariamente es una distracción: es un arte que tiene contenido y ese contenido tiene que ver con la posición ideológica y política, tanto del director como del autor de la obra (ininteligible).

José: Hay un autor que es Manuel Valenzuela, él ha escrito dos artículos sobre usted, uno se llama, perdón permítame (revisa sus apuntes), se llama “Subalternidad y violencia en el teatro peruano. El ingreso del campesino como referente de cambio en los discursos teatrales”. Él dice en este artículo que usted en una entrevista aclara que, si bien hay presencia de Brecht en sus textos, no se debe de interpretar el teatro campesino teniendo en cuenta a Brecht, eso me confunde.

Víctor Zavala: No, eso no

José: ¿Eso es mentira?

Víctor Zavala: ¿Por qué? porque si analizamos Brecht solamente lo que te dice es el distanciamiento, por ejemplo. Porque Brecht dice que, si el teatro se hace para reírse nada más, eso no es teatro pues, eso es una chistería. Pero Brecht nos enseña a hacer el distanciamiento, cómo todos los que hacen teatro, deben ponerse como parte para decir las cosas, para presentar la obra de teatro como algo que no está dentro de los diálogos nada más, sino más a fondo. Haces teatro para que la gente piense, para que el público piense, no para que se rían, no para que se distraigan y te aplaudan. Y ese problema es la clave (ininteligible). ¿Cómo era la otra forma de trabajar? “Aprende el papel y después venimos y lo armamos y ya, tú dices, tú dices, tú dices” y se crea una historia bonita, bonita entre comillas, pero el teatro tiene un sentido ideológico y político que te lleva hacer todo para que el público piense. Claro, a veces, el público que no sabe leer se pone a pensar ... ¿Qué nos decían los campesinos cuando nos presentábamos en diferentes lugares?, porque nosotros después de hacer la obra necesitábamos que el público se acerque, nos decían “ahora ya entiendo que eso que ha sucedido en la obra aquí también pasa y es verdad, la pura verdad”, nos decían. Entonces al capataz, que era uno de los actores, cuando salía lo querían agarrar y golpear. Él estaba asustado. Entonces, ya en su cabeza comienzan a pensar los campesinos, y no solo una vez nos han hecho eso sino un montón de veces: “Aquí se dio eso”, entre ellos se decían: “¿Te acuerdas de ese desgraciado que nos hizo eso a nosotros”. Ahí aplicábamos a Brecht y les hacíamos pensar. No solamente era reírse: “Pobrecita la campesina que se roban su...”. Ellos colaboraban con nosotros, nosotros no cobrábamos. Les decíamos que lo que puedan darnos que nos den o llevábamos el libro y les decíamos que, si pueden comprar el libro, cuesta tanto. Sucedió en Cerro de Pasco adentro, para el valle que da para el río grande que pasa por Huánuco, en un distrito que cuando llevamos los libros, llevamos unos diez o quince porque el estar haciendo teatro nos quitaba la posibilidad de vender, y ¿sabes qué?, ¡se quitaron el libro!, De repente algunos no sabían leer, pero se llevaron los libros porque les había gustado la obra. ¿Cuál obra era? era “La Gallina” y también “El Gallo”. Les había gustado porque les había hecho pensar. Ellos decían: “Aquí ese desgraciado, ese fulano, que felizmente ya se murió, ese desgraciado nos hacía así, nos cobraba”, eso pasó con “La Gallina”. Hasta los niños agarraban el libro: “¡cómprame papá!”, porque dentro del público también venían los niños.

Kevin: ¿Usted conoció a Scorza?

Víctor Zavala: ¿A Scorza?, si.

Kevin: ¿Qué opinión tenía sobre los libros de Scorza? ¿Tenía cercanía con lo que usted escribía?

Víctor Zavala: Yo he conversado muchas cosas con Scorza y nos encontramos en dos oportunidades precisamente donde él hizo sus obras principales, eh...

María: Redoble por Rancas.

Víctor Zavala: ¡Ajá!, esa, por ejemplo. Con Scorza he conversado.

María: Es toda una generación de la literatura.

Víctor Zavala: Generación del 50.

María: (A Víctor) ¿Manuel era un poquito más joven?, el que murió joven...

Víctor Zavala: Claro, un poco más joven que yo (ininteligible).

José: Una de las cosas que yo he encontrado y quería preguntarle era sobre el uso del color. Por ejemplo, en “El cargador” usted utiliza mucho el color negro, oscuro y dorado. Mi pregunta viene al hecho de ¿qué significa para usted el uso cromático o el uso del color en la dramaturgia?, ¿qué es lo que quiere transmitir?

Víctor Zavala: Mira, esto no es dramaturgia solamente, esto es teatro vivo. Porque la dramaturgia no es hilvanar el proceso de los hechos en el libreto (ininteligible). Entonces lo que pasa es que cuando yo escribo...nos dimos cuenta y aprendimos, además, porque las obras no solo se escenificaban en el campo. Empezamos hacer teatro en barrios de Lima, ahí comenzamos (ininteligible). Y algunas asociaciones de estas que se juntan para tener plata, o sea sociedades, entre ellos se ayudaban y nos contrataban. Nosotros, por supuesto, le pedíamos el pasaje para estar ahí, nada más. Hemos hecho teatro en diferentes lugares, en barrios donde no había luz ni siquiera y ahí también los entendíamos. Poníamos velas, ¿por qué? porque el teatro se ha hecho para ver, porque también con la vista se capta el contenido de la obra. También nosotros habíamos hecho nuestros propios “tachos” de una lata.

Kevin: Hasta ahora se hacen...

María: (A Víctor) Tal vez se refiera más a como tú en el texto utilizas el color para referirte a los personajes. Por ejemplo, cuando él habla de situaciones negativas, de las situaciones que conoció o de pesadumbre está asociado, como dice él: “Esa nube negra que viene y nos castiga”, o sea a la explotación. Y de repente el color dorado que menciona está asociado un poco más a la esperanza: “Pero ya vendrán tiempos nuevos, luz brillante llegará”. Entonces él está básicamente hablando sobre cómo, más que el color del aspecto físico cromático, también es simbólico.

Víctor Zavala: Claro.

María: Tiene un sentido metafórico, tiene otro sentido

Víctor Zavala: Todo en el teatro tiene su porque o debe tener, sino...

José: Por supuesto.

María: Y justamente en las obras de teatro campesino, según Hernández, hay una clara definición entre el malo y el bueno. Entonces los explotadores, los hacendados, los gamonales, todos ellos son los personajes negativos

José: Claro, es el color oscuro.

María: Claro. Y él se pone de lado del campesino, por eso es el protagonista, o sea hay una posición de clase, desde la mirada del autor que, no apuesta por el individuo campesino sino por toda una clase y plantea una perspectiva.

Víctor Zavala: Y no solamente es la luz, sino también el sonido, la música.

José: Por cierto, en el toril que usted utiliza en “El arpista”, estaba intentado entender porque vincular a este con la sociedad, porque el toril manifiesta y/o representa al campesinado, porque

a través de él van los campesinos a salvar al arpista. Entonces que significa o qué valor le da usted a esa canción...

Víctor Zavala: Es que tiene una historia. ¿Por qué llego a ser el arpista solamente del hacendado? ¿Recuerdas?

José: Si.

Víctor Zavala: Es todo un proceso porque él se lo lleva como una especie de esclavo para él solo, y entonces cuando vienen los campesinos al final (ininteligible), ahí la luz, por ejemplo, se convierte en clara, va subiendo y va subiendo. Entonces la luz no está por gusto.

María: (A Víctor) Pero pregunta ¿por qué elegiste tú el toril?

Víctor Zavala: El toril, ¡ah!, el toril porque es lo que usan los campesinos, es lo que han dicho, lo que han aprendido, no lo han hecho ellos, sino es lo que hacían los hacendados, los capataces, los terratenientes...(ininteligible). Y eso ha quedado hasta ahora. En Cajamarca hacían también corridas de toros.

José: Claro, aún hacen.

Víctor Zavala: ¿De dónde venía eso?, de España.

José: Pero entonces sería relacionar al toril, que es una tradición española, por decirlo de alguna manera, al campesino...

Víctor Zavala: No es que el campesino esté aislado, sino que estaba explotado, por lo tanto, había una mezcla. Ellos cogían lo que servía del español también (ininteligible).

María: Claro, además ellos utilizan el toril para asustar al hacendado, no lo utilizan como su expresión, sino que ha habido toda una experiencia ahí que el toro es quien le ha asustado. Entonces cada vez que toca esa música es para debilitarlo. No es que el toril represente al campesino, sino es la debilidad que tiene el hacendado porque el toril.

Víctor Zavala: Claro, él que está ahí con su arpista, se pone nervioso porque el toro lo agarro y lo tiró al suelo, ese es el problema. Entonces, el toro no era de los campesinos sino un instrumento del español pero que luego se hizo del campesino. Esa es la cuestión.

José: Vendría a ser la idea de lo hispánico pero que a través del arpa ya representa algo más.

María: En realidad, al final, cada lugar lo va asimilando ¿no? Lo va haciendo a su propia cultura.

Víctor Zavala: El arpista gozaba mucho de eso, el arpista botaba a los campesinos, porque no sabían pues, no sabían.

María: Porque en realidad, si has escuchado, es un ritmo muy fuerte. Ellos tienen mucha fuerza. A nivel de símbolo es bien poderoso.

José: Bueno, tenía una pregunta relacionada también a Manuel Valenzuela, pero ya me hizo dudar. Le estaba comentando que Manuel Valenzuela es un investigador que tiene dos artículos sobre teatro campesino. Uno sobre la subalternidad y la entrada del campesino al teatro y la dramaturgia peruana y otro donde dice que Zavala sostiene en una entrevista que su teatro no debe ser interpretado a través de Brecht.

Víctor Zavala: ¿De qué?

José: De Brecht. Como le dije hace un momento.

Víctor Zavala: No pues, eso es mentira.

José: Y también el otro artículo habla mucho sobre su postura maoísta y todo eso, pero creo que no va...

María: Él lo publicó hace poco ¿no? O sea, es uno de los últimos.

José: Sí, lo publicó en...

María: Pero además él cambia las fechas, porque él habla de un teatro y resulta que las obras ya han estado escritas desde antes que ocurriera todo eso.

José: Si, él lo publica en el 2011.

María: Si pues, en el 2011, imagínate.

(interrupción breve)

Víctor Zavala: El 70 comienzan a juntarse las obras y del 70 hasta el 75, en 5 años, se difundió por cuan cantidad de pueblos tanto en Lima, los pueblos jóvenes. como también por el campo.

José: Una de las cosas que también menciona Hernández es sobre la sintaxis quechua que es evidente. Quisiera que por favor me amplíen un poco más sobre los diálogos, si es verdad lo que dice Hernández, que usted mandaba traducir el texto al quechua y del quechua nuevamente al castellano para poder escribir.

Víctor Zavala: Claro. Mire, yo al quechua lo tengo como un ancestro. He escuchado muchas formas de hablar con quechua ahí en mi pueblo. Yo tenía un sedimento de quechua por el conjunto de generaciones. En mi tierra se ha hablado quechua pero luego se ha ido perdiendo. Mi tierra está en el departamento de Lima, cerquita y cuando salían los españoles, salían por los cerros y fueron volando a todos los que no eran ellos. Entonces las obras no podían ser un castellano como esta obra que yo recuerdo...había un dramaturgo arequipeño, (a María) ¿te acuerdas que hizo una obra sobre campesinos. ¿Te acuerdas?

María: “La chicha está fermentada”.

Víctor Zavala: ¡Esa! Esa era una obra estúpida realmente. En primer lugar, los hacía parecer a los campesinos como más estúpidos que nadie, porque hablaban mal, comían mal, pero por burros porque no sabían cocinar. Ellos veían así al campesino como un ratero, como lo veían los terratenientes, como ellos decían: “Este es un ratero, un malo, este no sirve para nada”, por eso que se burlaban o los mataban. Los actores hablan con una voz (dice algunas palabras ininteligibles con una voz aguda). Era terrible. Yo vi la obra y me sacó pica. Se la llevaron a Chile. Eso lo hizo Histrión (ininteligible) por hacer teatro campesino entre comillas (ininteligible). Mostraron la realidad del pueblo, pero la realidad no era esa. Entonces ahí se ve como los autores ven desde lo que piensan. ¿Qué pensaban ellos de los campesinos para hacer esa obra?, ¿cómo pensaban y de dónde venían?, ¿cómo veía a los campesinos?, como brutos, sucios y rateros. Entonces, ¿cómo hice el lenguaje de los campesinos?, indudablemente el campesino, inclusive el quechua hablante, está influido por el castellano. Tanto tiempo escuchándolo que ellos han ido borrando y haciendo una mezcla. Sin embargo, el castellano que se habla en el campo en general, en una gran parte del campesinado, es el castellano hablado (?) Por ejemplo, con un conjunto de sílabas que se van agrandando, “taitacha”, por ejemplo. Ellos dicen taita nada más, pero “taitacha” quiere decir “papacito” y “taitachay”, mi papacito. “Taita” es una palabra muy hermosa para ellos, pero en el castellano no se acepta, es de otra forma. Entonces el quechua ha también influido, así como el castellano en los campesinos, el quechua también ha influido en el castellano. Entonces cuando escribí las obras, lo que hice fue poner esas mezclas, esas sumas e inducir una con otra.

Por ejemplo, en “La gallina” se ve eso. Fue la primera que se estrenó en la Universidad de Huamanga (ininteligible), la primera obra que dirigimos el montaje en el año 85...no, 75. Había alumnos de la universidad que hablaban quechua y también un curso de quechua. Yo me matriculé, pero tenía tantas cosas que hacer que no podía asistir a clase. Entonces ahí me di cuenta de cómo hablaban ellos. Si lees “La gallina” te vas a dar cuenta que, efectivamente, hay una forma de armar el diálogo con esa mezcla de castellano y quechua.

María: Lo que pasa es que mi papá es profesor de lengua. Antes de ser actor o estudiar teatro, él ha estudiado para ser profesor en lo que es “La Cantuta”, en el pedagógico que fue en ese tiempo la “Escuela Normal de la Cantuta”.

Víctor Zavala: La Normal de la Cantuta, luego se hizo universidad.

María: Él estudió teatro porque quería escribir teatro y postuló a la escuela de arte y terminó siendo actor. Entonces lo que se puede ver es que rescata la musicalidad y el sentido poético del quechua, pero lo traslada al castellano, al español. Por eso que utiliza mucho las figuras, las formas, las metáforas, como cuando dice: “Con su panza grande está viniendo”, porque la gente en el campo se expresa en relación a la naturaleza, a lo que le rodea...

Víctor Zavala: Por ejemplo, para decir que lloraban mucho, en quechua no se dice así, pero escribí: “Fuerte en sus ojos empezaron a llorar”, en “La gallina” dice eso: “Fuerte con sus ojos empezaron a llorar. Mis hijos y también su señora, les quitaron la comida y empezaron a comer la carne de gallina que hace tiempo no comían”.

José: Disculpe la comparación, pero me hace acordar también el libro que estábamos hablando de Hernández quien dice que, al igual que Arguedas es el primero en poner al indio en la literatura, usted es el primero que pone al campesino en el teatro, entonces mi pregunta es ¿se siente un Arguedas del teatro?

Víctor Zavala: ¿Un que?

José: ¿Se siente un Arguedas del teatro, por poner al campesino por primera vez así?

María: Arguedas leyó sus obras.

José: ¿Si?

Víctor Zavala: Yo he leído todas las obras de Arguedas. A mí me influyó Arguedas en el sentido de cómo tratar al campesinado porque el primer libro que él escribió... ¿cómo se llama ese libro?

José: *Agua* es el primer libro de Arguedas.

Víctor Zavala: Disculpen la memoria, ahorita no puedo recordar mucho. Yo he leído todo Arguedas. No solamente lo he leído, también lo he estudiado. Hasta hice una obra con el argumento de *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, de ahí tomé yo (ininteligible).

María: ¿Tú le diste una de tus obras para que lo leyera?, ¿no?

Víctor Zavala: Sí. Cuando se publicó *Teatro Campesino* en el año 69...

María: ¿Arguedas en que año murió?

Kevin: En el 69

Víctor Zavala: El 69 se publicó y él era profesor de La Cantuta en algunas actividades que se hacían ahí. Él iba una vez por semana, entonces lo esperé y lo encontré y le dije: “A ver qué me dice de este libro”, “Si”, me dijo. “ya tengo algunas ideas”

María: “Vas por buen camino Zavala”, dice que le dijo.

Víctor Zavala: Cuando comencé a estudiar él era mi profesor, era profesor de quechua, pero él no quería enseñarme quechua sino enseñarme cómo eran los campesinos. A mí me impresiono mucho, este... ¿cómo se llama el primer libro que hace como novela?

Kevin: El *Yawar Fiesta*.

Víctor Zavala: No, el *Yawar Fiesta* no. Antes... sobre Apurímac.

José: *Los ríos profundos*.

Víctor Zavala: ¿Ah?

José: *Los ríos profundos*.

Víctor Zavala: Si, *Los ríos profundos*. Hay una parte donde las campesinas, las que se ponían a vender en la ciudad, se revelan porque les estaban tratando mal, eso me impresionó bastante y él pues escribía traduciendo su quechua al castellano también. Eso me hizo ver la influencia quechua en el castellano y también del castellano en el quechua. La sintaxis: “Fuerte con sus ojos ellos mismos comenzaron a llorar, fuerte comenzaron a llorar”, eso en quechua se dice así, así fue traducido al castellano y es lo que usamos. ¿Por qué?, porque había unos alumnos que hablaban quechua y yo les decía: “¿Cómo dices esto?”. Y uno de ellos fue justamente el que nos ayudó con la obra “La gallina”. Y así yo fui aprendiendo como hablaban los campesinos el castellano. Cuando trabajaba en Huamanga, al costado de mi había unas campesinas que hablaban en quechua, pero cuando tenían que hablar castellano su manera de hablar era un quechua en castellano y un castellano en quechua. Ellas hablaban a su manera. Esa es la influencia y eso es lo que hice. Por eso es que mis personajes no hablan como en la otra obra que hemos hablado. ¡Asu, qué barbaridad!

José: Si, yo he leído un poco de esa obra.

Víctor Zavala: Lo representan como un estúpido al campesino, ratero, ladrón y un montón de cosas más, con una manera de hablar como un tonto...

José: Vargas Salgado tiene una tesis doctoral donde cita a otros autores que proponen la idea de nuevo teatro peruano y ahí lo menciona a usted. ¿Usted cree que su propuesta de teatro campesino es un nuevo teatro peruano o es el camino para un nuevo teatro peruano?

Víctor Zavala: Si, eso sí. Ahí tienes a los “Yuyachkani”, por ejemplo. Comenzaron haciendo sus cosas para influir en las ciudades nada más, pero ahí marcó el teatro campesino, porque en ese tiempo había varios grupos que hacían su teatro para Lima, pero no iban más allá. Luego ellos se dieron cuenta que estaban encerrados y comenzaron a salir. Entonces ya para eso hicieron una obra...

José: ¿“Puño de cobre”?

María: “Allparayku”, creo que es.

Víctor Zavala: “Allparayku”.

María: “Puño de cobre” es antes, pero creo que él se refiere a “Allparayku”. ¿Les traigo agüita?

Víctor Zavala: Ya, está bien. Bueno, eso es un ejemplo de cómo se dan cuenta ellos de que hay que hacer salir fuera de Lima. En esa obra también sale la corrida de toros. Me acuerdo que bailan una danza sobre la corrida de toros.

Kevin: Ellos tienen una línea arguediana en ese sentido, más de búsqueda de las tradiciones peruanas y el folclore llevadas a la teatralidad.

Víctor Zavala: Entonces, cuando le di el libro a Arguedas, me dijo: “Ya, la próxima vez ya converso contigo”. Bueno él trabaja en “La Cantuta” y también en “La Agraria” y ya ustedes saben que él se mató ahí. Tenía una enfermedad... (ininteligible). Una vez estuve en su casa en Chaclacayo. Él vivía en Chaclacayo en esa época, era una casa alquilada creo. Me encontré con él y con un poeta...en realidad la casa era de este poeta...

Kevin: ¿Cesar Calvo?

Víctor Zavala: No, no, Cesar Calvo no. Otro que acaban de darle el premio.

José: ¿Carlos Belli?

Víctor Zavala: Bueno, debe ser él quien me invitó y ahí encontré a Arguedas y me dijo: “Ya leí una parte del libro, pero estoy muy mal. Creo que está bien lo que estás haciendo, ya conversamos” y al poco tiempo se mató. Así fue la cosa.

José: Le dejó con la idea.

María: ¿Qué pregunta le habías hecho?

José: Relacionada a Vargas Salgado y su tesis doctoral donde presenta la categoría o el nombre de “nuevo teatro peruano” y le preguntaba si él piensa que su apuesta de teatro campesino constituye un camino hacia un nuevo teatro peruano y me dijo que sí. Ahora, volviendo al tema y es una de las cosas que a mí me llama mucho la atención, sobre las acotaciones que usted tiene por ejemplo en “El cargador”, en la parte de pantomima, según la clasificación que le daría Juan Villegas se trata de “el hablante dramático”; yo veo que hay un aspecto narrativo y es muy raro en la dramaturgia peruana de esa época que haya dicho aspecto. Mi pregunta es ¿cómo le nació hacer eso?, ¿o lo vio en algún autor?, ¿o es que usted al proponer este tipo de acotación ya está dando los primeros pasos para una dramaturgia contemporánea?, porque ese tipo de acotaciones es contemporáneo, al menos yo no he encontrado referentes. ¿Cómo usted llegó hasta este punto?

Víctor Zavala: Es que yo he visto obras de mimos. El mimo en ese tiempo aparece, por ejemplo, con Jorge Acuña que es mi contemporáneo. El teatro debe usar también del mimo, se puede usar en la obra teatral, en lo que se llama “las escenas mudas”, acción nada más. Entonces ahí te das cuenta que los campesinos en vez de hablar, te hacen ver como los explotan con lo que tienen que cargar. En “El cargador” se malogro la columna uno de ellos, el más viejito, y sucede también en la realidad. También sucede en “El gallo” con el viejito campesino que se resbala y cae. El teatro no es solo palabreo, no es solo texto sino también la acción teatral, el conjunto de hechos. El diálogo es una cosa, pero mimo es otra cosa, es el movimiento corporal. Pero el movimiento corporal no es como a mí me enseñaron recitando en la escuela: “¡Bandera querida, bandera peruana!”, yo ni sabía que decía, pero lo decía. Me llevaban a diferentes pueblos para hacerlo. El problema es que, a parte del movimiento corporal, hay un lenguaje (ininteligible) en su conjunto, y me pareció que ese lenguaje también se puede usar en el teatro. En vez de estar hablando (dice algunas palabras gritando), poníamos escenas a oscuras sin decir nada, como en el teatro de sombras.

Kevin: Mirando la actualidad, si usted tuviera el poder o tal vez la oportunidad de montar nuevamente sus obras que escribe en esta época, ¿cambiaría lo que escribió en esa época?, ¿cómo plantearía ahora las obras que usted escribió?

Víctor Zavala: Para mí, el montaje de las obras es un trabajo que puede variar según el momento y según la pregunta del ¿para qué? La vez pasada hemos visto a Shakespeare.

José: ¿En Miraflores?

María: Hemos visto las dos, “Hamlet” y “Mucho ruido por nada”.

Víctor Zavala: Yo he leído todo lo que es Shakespeare, hasta sus sonetos he leído. Es un magnífico poeta, en buena traducción por supuesto. Sus obras tienen la fuerza del pensamiento y del sentimiento. Es una cosa muy potente. “Hamlet” ...perdón, “El Rey Lear” es una cosa furiosa femenina. Él en su tiempo fue un autor formidable. Yo hice una lectura teatral de una de sus obras en Huamanga con gente que no eran actores y lo hacíamos con un poco de actuación. Y el público se quedó. Fue increíble porque si entendían la obra y en Huamanga pues no era de imaginarse que entendieran a Shakespeare, pero si lo entendían. Ese es el problema de teatral, no es solamente el idioma, la palabra o el texto. El gesto es lo mejor... Después, ¿cómo se llama el gesto con la mano”

María: Ademanos.

Víctor Zavala: Ademanos.

María: Pero ahora gesto ya es todo, Brecht también dice que gesto es todo.

Víctor Zavala: Así es.

José: Si porque antes de Brecht era por partes...

Kevin: Y con Barba ya es todo el cuerpo.

María: Pero, antes de que él te hablara, ¿cuál era la pregunta?

José: La pregunta era sobre el hablante dramático, sobre las acotaciones que son narrativas.

María: Lo que pasa es que cuando mi papá escribe, también está dirigiendo, también está trabajando las imágenes porque además el montaba sus propias obras y sus montajes eran innovadores. Yo lo he visto de niña y soy profesora de teatro y hasta ahora no he visto un montaje mejor logrado porque como él tenía la concepción, ha estudiado lengua y literatura, ha sido profesor y actor, etcétera, tiene mucho conocimiento e influencia de autores distintos. Cuando escribe, lo hace imaginando como va a ser montado, como lo deben hacer. Yo, por ejemplo, lo montaría diferente y él renegaría porque él dice: “No, así no debe ser”, porque él es muy (ininteligible) lo tiene pensado. Entonces tú ves las imágenes que el mismo hacía. Hacía sus luces y sus efectos con cosas muy precarias, porque no había dinero, el grupo era autofinanciado. O sea, no tenían grandes elementos técnicos, pero su propuesta era bien interesante. A través de las acotaciones él va dando su planteamiento de cómo debe ser montado, como diversos autores que ponían al detalle cómo deben las acciones. En el caso del teatro peruano, él te va guiando hacia donde quiere que vayas porque tiene que quedar claro para que pueda rescatarse la posición del campesino. Porque ha pasado de que presentan “El collar” y se ponen de lado de la señora. Al final la que mejor actúa y la que más brilla en la obra es la señora que es una maldita, la otra es una pobrecita. Él hace que la actuación sea más o menos sobria, medida y narrada. Es influencia de Brecht. (Ininteligible) y también todas las influencias mezcladas que todavía no se definen porque hay un segundo momento donde él hace otro tipo de obras. Ustedes han leído el Tomo 2 de *Teatro Popular*, no se parece mucho al *Teatro Campesino*. Es por eso que te digo que, si él montaría sus obras, ya cambió totalmente. En esta segunda etapa él escribe obras para corto reparto de dos actores y todo se narra, todo se juega. En las últimas obras hay pocos actores con muchos personajes.

Víctor Zavala: Dos actores que hacen muchos personajes.

María: Y queda de lado los anteriores trabajos.

José: ¿Y dónde podría yo encontrar estos textos?

María: Yo te puedo facilitar una copia, pero en la escuela de teatro, la ENSAD hay.

José: Yo he ido varias veces, me ayudaba Leonardo que es un compañero, pero solo podemos entrar los viernes quienes no somos de la ENSAD.

María: Se han puesto más estrictos ¿no? Yo te voy a sacar unas copias. “Analfabéticas” por ejemplo, es una versión bastante distinta a lo que hacía.

Kevin: ¿De qué año es?

María: (A Víctor) ¿Qué año ganaste el premio con “Analfabéticas”? Yo tengo una biografía de él porque yo hice mi trabajo de actuación con “El collar” y además él fue mi asesor.

Víctor Zavala: “Analfabéticas” es por ejemplo una obra totalmente nueva. Son los actores los que crean a otros personajes, ya no un solo personaje. Ellos van cambiando, van haciendo un doble montaje en realidad. Esa obra ganó un premio del Teatro de San Marcos. “El gallo” también gano premios

José: Si, *El gallo* ganó el premio de San Marcos.

Víctor Zavala: El año 65.

José: Y hablando de “El gallo”, he notado un poco la presencia del teatro del absurdo. ¿Estoy en lo correcto?, ¿hay presencia del teatro del absurdo en sus obras, sobre todo en la del cual estamos hablando?

Víctor Zavala: No

José: ¿Nada?

Víctor Zavala: Por eso dice al inicio de “El gallo”

José: “Un argumento chino”

Víctor Zavala: Claro. ¿Ustedes han visto teatro chino?

José: Sí, un poco.

Víctor Zavala: Ustedes han visto en películas que se han dado de aquellos tiempos...

María: Ellos ya no han visto. Tienen que ver.

Víctor Zavala: Ellos hacen su teatro solamente con el movimiento, como el mimo. Por ejemplo, un caballo, lo hacen con su... tienen una especie de chicote acá, cuando hacen así ya están montados. Eso es una convención entre el público y ellos. Bueno, el argumento chino yo lo leí en una revista china de ese tiempo o sea acá teníamos un ...

María: Un convenio porque acá venían bastantes publicaciones de allá por la sensación cultural que daba China

Víctor Zavala: Me impresiono mucho, como hacían el teatro los chinos, un teatro que indudablemente lo hacían de la tradición y cultivada después por los teatristas del tiempo del

presidente Mao. Eso fue formidable. Entonces cuando los actores estaban caminando mucho, así nos mas hacían. Eso por ejemplo se aplica en una obra que yo hice que se llama “Fiebre de oro”

María: Es que esa obra es más recientes

José: Aún no hemos llegado a eso.

María: Este es el otro tomo de *Teatro popular* (mostrando el libro), no te puedo dar porque es una reliquia. Con decirte que de la primera edición no tenemos ni una.

José: ¿Sí?

María: Nos prestaron para un evento que hicimos de la universidad el único ejemplar que estaba en la biblioteca y pensábamos en no devolverlo. ¿Por qué?, si nosotros no teníamos ni una versión de ese *Teatro campesino*.

José: Creo que también es representativo, colectivo, porque no tiene nombre.

María: Autor 1, autor 2, así es. Y esta es la segunda edición de teatro campesino (mostrando el libro). Este es *Teatro popular* (mostrando el libro). Esto es *Otras obras* (señalando otro libro). Esto es parecido al teatro popular. Esto es el más moderno ya. Y así hay otras ediciones populares en mimeógrafo, por eso cuando sacas la copia te sale todo manchado, lo único que queda es tipearlo. Ya tenemos tipeado “Fiebre de oro”, falta tipear esto otro. Y son versiones muy sencillas para que se puedan vender de manera económica.

Kevin: ¿Están pensando en re publicar y editar?

María: Tendríamos que hacerle sus obras completas, el problema es la economía. Como él ha estado mal varios años, estábamos viendo su salud y ahí nos hemos quedado. La idea es hacer las obras completas porque hay varias obras que no han sido publicadas. En la “bio biografía” que yo le hago, el primer premio que gana en San Marcos es una recreación de *Paco Yunque*, después viene una versión de *El hombre que calculaba...*

Víctor Zavala: Es una adaptación.

María: Es una adaptación de esa novela. Hay varias obras que están inéditas. También ha escrito obras para niños, los escribía para nosotros.

José: ¿Los escribía para ustedes?

María: Claro, porque nosotros también queríamos actuar, entonces le decíamos: “Papi queremos actuar”, entonces escribía y nos dirigía. Teníamos un grupo que se llamaba “Teatro Infantil Cantuta”.

Víctor Zavala: De eso me había olvidado.

José: Esos están en “La Cantuta” creo, en la universidad, porque revisando su biblioteca lo encontré ahí. Tengo otra preguntaba que me causa algo de curiosidad. ¿Tiene algo que ver con la propuesta de teatro campesino de México que aparece en 1965? ¡Mi gran pregunta!

Víctor Zavala: Fue antes, ¿no?

María: Eso también te preguntó la española, ¿te acuerdas?, si habías leído ¿no?

José: Porque también está el “teatro chicano”.

Víctor Zavala: No, chicano no leí. Pero salía en la noticia seguro. Yo he leído del teatro México una parte. En ese tiempo, del 45 hasta el 50 más o menos, fue el mejor tiempo del cine de México.

No me acuerdo como se llamaba el que hacía los efectos en las películas, era uno de los mejores. De ahí saque, por ejemplo, los efectos para el teatro campesino. O sea, las luces juegan un papel muy importante. Ellos hacían maravillas con la iluminación en las películas, eso se me quedo acá (señalando su cabeza).

María: Incluso estaba lo que ahora se llama “el multimedia”, pero ellos usaban los “slides”. Con los “slides” se ponía un proyector detrás e iban mostrando imágenes.

Víctor Zavala: ¿Cómo se llamaba esa obra?

María: Fue para “La yunta” creo.

Víctor Zavala: No, no. Fue para “El arpista”. Había una parte, cuéntales...

María: No, pero había otra obra donde tú ponías los muertos de la Guerra Civil Española.

José: ¿No ha sido “El arpista”?

Víctor Zavala: Si, “El arpista” ha sido, porque para hacer ver la forma de tratar a los pobres estaban unas tremendas...

María: Ponía sobre una pantalla al fondo e iban mandando las imágenes...

Víctor Zavala: Mientras se tocaba el arpa.

José: Eso aparece en España como parte del teatro contemporáneo en el año 70 o creo que los 80s. Usted también está viendo esta multiplicidad, por decirlo de alguna manera, de la puesta en escena.

Víctor Zavala: Claro. Aquí por ejemplo vinieron un montón de grupos. Por ejemplo, vi a Marcel Marceau en el Teatro municipal. Ahí lo conocí.

María: ¿Eso ha sido después no?

Víctor Zavala: Fui a saludarlo. Yo ya estaba escribiendo teatro. Marcel Marceau ha venido dos veces, la última ya estaba mal. Para actuar se tenía que tomar un remedio, ahí no más se fue y se falleció.

María: Pero, ¿lo de México?

José: ¿Hay una relación con el teatro mexicano?

Víctor Zavala: Lo de México...la influencia que yo he tenido para el teatro es lo que veía en las películas del cine.

José: ¿No tiene nada que ver con el teatro mexicano?

Víctor Zavala: Por ejemplo, había una película que se llamaba *Río escondido* con una muy buena actriz. Era la historia de una maestra que se va a Rio Escondido a enseñar, entonces, viene el hacendado, el terrateniente, y quiere, en primer lugar, agarrar a la profesora y hacer lo que se le da la gana con ella. Segundo, él estaba en contra de la escuela porque decía que los alumnos aprendían mucho y después le iban a joder. Eso, por ejemplo, es una forma de ver a los campesinos. Las historias mexicanas eran para adaptarlas a una obra de teatro. De la guerra de la revolución mexicana cogí varios elementos. En realidad, yo he tenido varias influencias porque yo he leído bastante. Ahora ya se me ha borrado de la cabeza porque he estado enfermo, me dio bronconeumonía, casi me muero, ya estaba en la muerte, pero, mi fuerza de vivir me ganó. En general esos elementos los he recogido del cine porque tú puedes hacer algo diferentes. Hice el

guion cinematográfico del *Yawar Fiesta*, actué en esa película y también tenía que hacer dirección de actores. Los actores eran de Cusco, ¿por qué?, porque no le convenía al director ir...

Kevin: ¿Ayacucho?

Víctor Zavala: Al fondo de Ayacucho... ¿cómo se llama ese pueblo? Bueno, ahí era la cosa, Arguedas habla de ese lugar. El director era Figueroa el de *Kukuli*, así se llama esa película peruana más importante de ese tiempo.

Kevin: Del 55 si no me equivoco.

Víctor Zavala: Yo hice el guion técnico porque sabía hacerlo. Tantas veces lo hice porque la película era de importancia. (Ininteligible). He visto una gran cantidad de películas en blanco negro que son mi influencia. Por ejemplo, yo veía una tanda de caballos que avanzaba, ¿cómo era la toma?, un cerro que subía y los caballos que eran de los revolucionarios mexicanos que estaban subiendo se veían en siluetas que subían y subían. Tenían su sentido que era como las sombras. ¿A dónde iban?, hacia la luz. No me acuerdo el nombre de este señor que hacía esos efectos... eso se me quedó par el teatro.

Kevin: Y sobre el cine ruso...

Víctor Zavala: Del cine ruso he visto algunas, por ejemplo, *La Madre*. También he leído varios autores y dramaturgos rusos. He leído bastante a los europeos, también he visto cine francés y cine español. También de Lope de Vega he leído todas sus obras de arriba abajo.

José: ¿Por eso es que sus personajes son representativos como el de Lope?

Víctor Zavala: Claro. Y ahí también hay una lucha entre los campesinos. Yo me leí todas sus obras, no todas tenían la misma forma, sino que iban cambiando. Ellos las llamaban “Las Comedias” y era un lugar para que divertirse. Los que podían ir a ver teatro, comían, fumaban y conversaban. Por eso existía el descanso para que tomen porque duraba horas y horas. Eran obras muy largas y en verso. (Ininteligible)

José: Bueno, casi finalizando ya, ¿cuál es la mejor manera de interpretar al teatro campesino?

Víctor Zavala: ¿Cómo se ve hoy en día?

José: No. ¿Cómo usted recomendaría interpretarlo? Por ejemplo, yo interpreto al teatro campesino, tomando a la semiótica, intentando explicar cada símbolo, cada signo, sonido y color presentes en el texto dramático. Usted, ¿que nos recomendaría para poder interpretar su propuesta?

Víctor Zavala: En las acotaciones está todo indicado. Se indica sobre la luz y la música, ¿por qué? porque todo eso hace una obra de teatro. Vamos a ver por qué pone esa luz, porque es parte de la obra. Recuerden ustedes que en “La gallina” se ponen a cantar en el drama más tremendo... (canta algo ininteligible) Música del campo que habla de los explotadores... (canta otra vez) “Comunero era”. Eso es el rompimiento de Brecht. Está hablando y de repente, en vez de seguir con el monólogo, canta. Eso lo utilizo en varias de las obras. La última obra que puse de teatro campesino, aunque ya no se llamaba el teatro campesino... ¿Cómo se llamaba? Ya no me acuerdo... fue “La invasión” y esta obra desapareció porque, en los tiempos bravos de la guerra en el Perú, fueron a la casa y sacaron todos los papeles incluido la última copia que teníamos. Esa obra también se estrenó en Ayacucho. Jugábamos mucho con la luz y las sombras. Hacíamos teatro de sombras. Poníamos una luz atrás y salían los policías, “los tiras” como lo llamamos acá, agarrado al que decían que era un desgraciado. Cuatro actores hacían muchísimos papeles dentro de un escenario que iba cambiando, ¿con qué cambiaba? con bancas, con unos aparatos de

carpintería que hicimos nosotros y a veces se usaba como mesa y como escalera, entre muchas posibilidades. Y aparte de todo eso: la música. Por ejemplo, la obra comenzaba con un apagón y de repente se escuchaban ruidos atrás: “Ya carajo, ¿qué te pasa”, y ¡poom!, agarraban una silla y lo tiraban al suelo mientras que por entre el público aparecían los personajes. Luego salía una luz para iluminar la escena y de repente se veía que estaban jalando al que estaba fregando y llegaban al escenario, se apagaba la luz de la sala y poníamos una luz roja de contra lo que generaba sombras y la música (empieza tararear). La gente se emociona porque después de la pelea viene la música que se junta con las sombras. La gente aplaudía porque se impresionaban mucho con esa escena de “La invasión”.

María: Esa ya no lo han leído.

José: Interpretar entonces al teatro campesino le llevó a explorar diversos campos teóricos. Yo estaba tratando de entender a través de la semiótica, todos los signos que hay en sus obras y también entender la subalternidad, pero ahora creo que tengo que ampliar más mi campo de percepción. Una precisión más, ¿qué teoría debo de escoger para poder interpretar a Brecht?

María: Para Brecht...

Víctor Zavala: ¿Para entender a Brecht?

José: Claro, de que me cojo para poder entender la parte de Brecht que tienen sus obras...

Víctor Zavala: En las obras del teatro campesino había la posibilidad de hacer esos aspectos de iluminación y de sonido. El sonido era importante. La iluminación era un problema porque las obras se presentaban de día en cualquier parte. “La yunta”, por ejemplo, no está hecha para una sala de teatro donde se puedan hacer cambios de luces y también hay danza y canciones, recuerde usted. En “El collar” hay cambios de luces, hay personajes claves ahí. (Ininteligible). El sonido, cuando ya vienen el carro a llevarse a la presa, pone tensa la escena y esa tensión no es solo de los personajes sino también del público. Entonces, canta la chica: (Canta) “De una cárcel salgo, a otra cárcel voy”. Impresiona los efectos en los ojos y oídos a través de las luces y sonidos por supuesto. Pero cuando no hay, sale igual. “El collar” lo hemos hecho así, sin luces, en la calle, e impresiona también. Tampoco en “La gallina” utilizamos luces y en El gallo con más razón.

María: Para mi titulación de actriz hablo un poco de Brecht. (Ininteligible). El aporte de Brecht tiene que ver con la posición del autor.

Víctor Zavala: A Brecht yo lo estudié estando en Cusco bastante tiempo. Yo ya había lo había leído antes y me vi obligado por el trabajo que había que hacer ahí. También destaco la influencia de los efectos luminosos del cine mexicano y la lectura que yo tenía de las obras mexicanas, por ejemplo, las películas sobre la guerra de la revolución mexicana. Todo eso se me quedó y lo junté en el teatro donde lo expongo. No se me ha ocurrido simplemente. Evité la forma de hacer teatro rápido, teatro discursivo, por ejemplo. El discurso del teatro está en la acción teatral en su conjunto, no en las palabras, sino en el suceso. Además, teniendo una posición política, ¿qué iba hacer?, ¿a dónde iba a llevarlo? La cuestión del maoísmo influyó en mi bastante. También el teatro que hacían en china. Era un teatro formidable. Me dijeron que el teatro del siglo XX es el teatro de Brecht, sí tiene bastante que ver, dije yo, pero el verdadero teatro del siglo XX es el teatro chino de La Revolución China. No eran películas, eran obras de teatro, pero hacían maravillas.

José: Entonces lo que sustenta el profesor Hernández, que su posición en el teatro campesino es marxista, no es muy clara o segura. Eso es lo que escribe él en el texto que mencionaba.

Víctor Zavala: Claro, por ejemplo, nosotros decíamos “Se viene la revolución” ¡Pa! Los campesinos se reían.

María: Lo que él está diciendo es que confluyen una serie de situaciones porque coincide también con todo el movimiento de la revolución china. Entonces, durante todo ese tiempo se conoce la nueva ópera revolucionaria que trata de darle un nuevo sentido a la ópera tradicional y la hacen con temáticas más didácticas para tratar de dominar el pensamiento y con una técnica muy buena. Si bien es cierto, se busca cambiar la mente de las personas porque era parte de La Revolución China, las bases siguen siendo materialistas. Entonces es lo mismo, a la parte técnica él le va propugnando esto que pueda servir como ejemplo para el teatro.

Kevin: Y además viendo la realidad peruana.

María: Pero dentro de lo que es suyo. Rescatando al campesino un personaje que nunca había sido considerado en su total dimensión de clase, protagonista, sino de manera duramente peyorativa y criminal.

Kevin: Como Arguedas

María: Arguedas es el iniciador de esta línea ...

Kevin: Pero en comparación a las obras de Arguedas o Scorza donde el indio tomaba partido por algo ...

Víctor Zavala: Pero en Arguedas no era clara su posición.

María: Claro, ahí está el sentido de la posición en el teatro. Se toma partido por algo, se pone del lado de alguien.

Víctor Zavala: Del campesino

María: Y en ese sentido hablábamos todavía de las clases sociales.

Víctor Zavala: Y recuerda que a Arguedas lo ningunearon los escritores de ese tiempo.

Kevin: Los antropólogos de ese tiempo.

Víctor Zavala: Cuando unos dijeron que le dieran el premio nobel, otros dijeron: “No, a ese que va ser”.

Kevin: ¿Y usted llegó a conocer a Hildebrando Perez Huarancca?

María: ¿A Hildebrando? Si ¿no?

Víctor Zavala: ¿A quién?

María: A Hildebrando Perez Huarancca

Víctor Zavala: Ah, sí, lo conocí.

Kevin: Que también va por la misma línea que usted mantiene con *Los ilegítimos*

Víctor Zavala: Si. Él sabía que había hecho y (ininteligible) y claro era admirador de ... él murió en la guerra.

José: Y como palabras finales, desde su punto de vista como creador de este teatro que transforma para mí, y eso es mi sustento de tesis, la dramaturgia del Perú a partir del 65 para adelante, ¿qué espera de este teatro nuevo, del teatro peruano actual y del que se viene?

Víctor Zavala: ¿Del teatro hoy en día? Bueno, que refleje la realidad peruana. ¿Para qué es el teatro?, el teatro pues, no el teatro de risas ni de cosas por el estilo, nos debe hacer pensar a la gente. El teatro tiene que hablar de lo que está en la realidad y levantar lo positivo del habitante del Perú. Ahora hay más obras que los demonios y escritores de todas formas, pero ¿qué cosa hacen? Por ejemplo, uno de los últimos que he leído, no recuerdo su nombre, hablando de los maricones. ¿Es una realidad? sí, pero eso no es una cosa positiva ¿Para qué es eso? Hay un montón de autores que quieren hacer sentir a la sociedad, ¿cuál sociedad es esa? Es una sociedad en descomposición ¿Para qué vamos hacer ese teatro en una sociedad que se pudre? ¿De dónde vienen todas esas cosas? Si bien es cierto, en los siglos de Brecht y en los siglos de (Ininteligible) también había eso, pero ellos pensaban de otra forma. Ahora no. Siguen con el chiste, con las cositas estas. Hay obras de teatro que sí valen la pena, algunos más que otros, en fin. Pero las ideas claras en el teatro sirven para cambiar la sociedad, sobre todo la opresión de los de abajo. El pueblo es la masa popular. El teatro es un instrumento de trabajo social y político, al final de cuentas, o en todo caso, si no es, debe ser según lo que tengas en la cabeza, si no el teatro no sirve. En los tiempos de Grecia y Roma ¿para qué era el teatro? *Edipo*, por ejemplo. La hija de Edipo ... ¿cómo se llamaba?

María: *Antígona*.

Víctor Zavala: *Antígona*, por ejemplo, sirvió para un escritor, antes de Brecht... ¿cómo se llama?... fue un escritor que estuvo durante la ocupación alemana en Berlín y el cómo sentía que su pueblo estaba presionado, o sea que no podían caminar por el centro de Berlín... ¡Jean Anouilh!, así se llama. Lo que hizo fue adaptar *Antígona* a la realidad que estaba sucediendo en París ocupada por los alemanes. Entonces los alemanes hacían lo que se le daba la gana en París y cuando encontraban una mujer se la llevaban o la mataban. Era cosa tremenda. Entonces hicieron ver la pasión. Cómo el teatro incluye la rebelión, eso indica una posición política. Ahí pueden entender a Jean Anouilh. Él puso en escena esa obra y los alemanes dijeron: “Ah, eso es de Grecia” y no se dieron cuenta porque ellos controlaban todo, mientras que los franceses, el pueblo, sobre todo, iban a ver esa obra. Y todos salían con ganas de reaccionar y vieron la forma. Comenzaron a matar a los generales y así los alemanes comenzaron a retroceder en su operación. Los niños servían para eso, caminaban por debajo de... por los...

Kevin: ¿Tranvía?

José: ¿Cloacas?

Víctor Zavala: Por ahí, por esas zonas. En Lima también había. Cuando yo era estudiante del Guadalupe hicimos huelga de hambre y nosotros manejábamos todito. Por debajo me fui yo, había una especie de callejón, un subterráneo, ¡ah sí!, un subterráneo que llegaba hasta la Plaza Bolognesi. Volviendo una vez me golpeé acá y estuve mal. Bueno, por esos subterráneos los niños se iban de un sitio a otro llevando los mensajes y así les fueron haciendo tener miedo a los alemanes que al final se retiraron del país. Ven como una obra de teatro levantó al pueblo. Ahí se ve claramente el papel que cumplen las obras de teatro. De ahí sale Brecht también, para hacer pensar al público y no solo para divertirlo. Muy bien, dales un momento muy importante, o artístico, o lo que quieras, pero hay que hacerlos pensar. Para eso sirve el teatro. Ahora yo no tengo mucho de eso, pero estoy en ese camino, creo que sí.

Kevin: Cuando se ve la historia del teatro peruano parece que hay un gran salto desde “Collacocha” hasta la actualidad. Cuando hablamos sobre problemáticas al interior del país hay un vacío enorme pese que hay autores como Scorza, como usted o como el propio Arguedas o Ciro Alegría que parece que han quedado en el olvido. Ni siquiera están programados dentro de

los cursos escolares y si están no son los textos que de por sí tienen esa carne del problema del país.

Víctor Zavala: Hablando de Ciro Alegría, él hizo unas obras muy interesantes. Él hizo esa novela...

Kevin: *El mundo es ancho y ajeno.*

Víctor Zavala: Claro. Y ahí se ve la lucha de los campesinos, de una especie de alcalde nombrado por los propios comuneros, que reacciona ante tantas cosas que les hacían a los campesinos. Eso yo lo tenía claro, ya había hecho la forma de ...

María: “El despojo” creo que hiciste de ahí. Una de sus obras está basada en *Calixto Garmendia*.

Víctor Zavala: Exacto. “El despojo” se llama la obra.

María: (Señalando seguramente un libro) Ahí está me parece, déjame ver. No está acá, debe estar en *Teatro popular*.

Víctor Zavala: Es una adaptación donde se ve claramente como el teatro es un lenguaje de tipo social que sirve para levantar o para oprimir al pueblo. (Ininteligible)

Kevin: ¿Usted qué piensa del silencio que existe sobre este tipo de literatura, de esto que parece ser un olvido intencionado? ¿Qué piensa sobre estas novelas que abordan problemáticas de la realidad peruana, del campesino, del indio, de los sectores marginados históricamente? Hoy en día ya casi nadie los toca y dentro del teatro peor aún.

Víctor Zavala: Claro. ¿Por qué?, porque las cosas (ininteligible). Recuerda que es un proceso. Y ahora los campesinos saben muy bien (ininteligible). El quechua, por ejemplo, aprenderlo ya no. Ahora los campesinos deben aprender castellano, es importante, y eso no quiere decir matar al quechua. Saben quechua y también deben saber castellano porque así se van a poder leer tantas obras que hay en el mundo. ¿Se pueden leer obras en quechua?, difícil porque no han sido traducidas al quechua. Entonces, hay que enseñar al pueblo del campo también a reaccionar. Han aprendido mucho durante ese proceso, pero también se han aprovechado los otros, los terratenientes y la gran burguesía.

Kevin: En todo este tiempo, ¿usted ha seguido escribiendo obras de teatro?

Víctor Zavala: No, no he escrito, como estuve enfermo bastante tiempo se me borraron las cosas y lo que más se me borró fue la manera de ver al mundo porque tenía esa enfermedad. En el juicio que me hicieron me preguntaron: “Y usted, ¿por qué abandonó el teatro?”, “Ah”, le dije “Porque me fui al gran teatro de la guerra”.

Kevin: Y, ¿qué hubiese pasado si usted se hubiese quedado haciendo teatro?, ¿cree que hubiese tenido una mayor relevancia o hubiese sido mucho más conocido en el teatro peruano?, porque parece que cuando se menciona su nombre como que está muy contaminado del aspecto político y no rescatamos...

Víctor Zavala: Pero, ¿ustedes que dicen pues del teatro campesino?, ¿está muy contaminado?

José: (Ininteligible) Yo por eso cogí el texto para interpretarlo.

Víctor Zavala: Ahora, dentro del mismo teatro hay gente que dice: “No, que hasta ahora no, no, no”.

María: En la casa de la literatura no lo han puesto, no lo han considerado en la línea de tiempo.

Víctor Zavala: En aquellas épocas en las escuelas hacían la representación de “El gallo”.

María: Hasta ahora se sigue representando.

Víctor Zavala: Y solitos. Seguro que el maestro les hacía leer y toditos comenzaron a hacer la representación a su manera de “El gallo”.

María: Hace algunos años hicimos el aniversario de los cuarenta años de la primera edición de *Teatro campesino* y entrevistamos a varias personas, entre ellas a Oswaldo Reinoso quien trabajaba con él. Era muy allegado a la familia. Entonces le dije: “Oswaldo ¿qué piensas?, ¿cuál es la importancia del libro?” y me dijo: “Zavala debería entrar en el Plan Lector porque le encuentro tanta riqueza que no encuentro en otros textos, en otras propuestas”. Había una grabación como de 45 minutos de las cuales colgamos en el video solo un minuto. Al final se perdió casi todo porque la chica que hizo el video y tenía el material viajó al extranjero. Se perdió todo lo importante que decía en vivo Oswaldo, a nivel de análisis, no solamente literario y de teatro, sino la importancia de la construcción de las imágenes, del lenguaje, etc. Pero, como les digo, estamos hablando de este libro, de *Teatro campesino* porque después hay otro que ya remite a otro tipo de análisis.

José: A otro tipo de teatro, a otra propuesta de hecho.

María: El siempre sigue con el campesino, pero ya es una propuesta más latinoamericana o más de tipo Boal. Porque también en estos tiempos es difícil que la gente siga hablando del campesino. La sociedad ya cambió. También las generaciones son diferentes. Ahora los chicos en “Sala de Parto” escriben de todo. Son minorías vulnerables como dice mi papá, son personas con diferentes opciones sexuales, que se yo. Ahora hay un nuevo tipo de visión referente a ello y, de repente, ya no forman parte de la generación que tenía otros ideales

Víctor Zavala: Hay otra obra que inclusive (ininteligible) lo nombra y no lo tenemos, se llama “El viejito que caminaba”.

María: Si lo tenemos, sino que lo he sacado.

Víctor Zavala: ¿Acá está no? Este, por ejemplo, era un cuento brasileño que a mí me impresionó mucho y la traduje al Perú, la adapté a la realidad peruana y lo puse en escena. Era una obra en un acto o una cosa así, y va creciendo y creciendo. Lleva cantos y canciones. Los actores entran por el público. Era muy interesante.

María: Yo te recomendaría, como estás haciendo análisis de este libro, ver el contexto histórico. ¿Qué pasaba en esa época?, estaba la Revolución Cubana, La Guerra contra Vietnam -tanto tiempo y con lo cruda que fue-, La Revolución Cultural China... todo eso fue lo que influía, además que llega Brecht al Perú y él comienza devorarlo. Entonces, ¿cómo es que se refleja Brecht?, porque hay el conocimiento técnico porque la estructura no cambia tanto en sus obras, pero si se ve una (ininteligible). Segundo, las contradicciones de clase. Siempre están los personajes antagónicos, pero no antagónicos a nivel emocional sino necesariamente de las grandes contradicciones de la sociedad llevadas al teatro, porque Brecht es la aplicación del materialismo dialéctico al teatro. En el mundo existen un montón de contradicciones y eso se debe ver en el teatro sin quitarle todo lo que va a llevar consigo el desarrollo la historia, la fábula y todos los personajes. Eso es importante, sobre cómo se puede ir desagregando, así como tú vas viendo el aspecto cromático y los aspectos de los conflictos, el poder. Cómo responde la visión del cambio, en qué momento ya hay una idea de la revolución, además de los movimientos campesinos en el 60 o las tomas de tierra en diferentes lugares. Toda esa movida de la preocupación y la emoción por el contexto social hace que los autores se sientan influenciados.

José: Todo ese contexto tiene mucho que ver.

María: Claro. El artista, dicen, es producto de su época. También van cambiando las posiciones (ininteligible) y se va escribiendo de otra manera. Entonces, ¿cómo pedirle que haga un teatro como en la época de los 60?, eso no va a ser posible. Él tiene varias obras y hace poco hizo una obra para mí, para que la hiciera con mis hijos y la habrá cambiado unas ocho veces. Y también en otra obra, en “Fiebre de oro”, ha dicho: “¿Cómo es posible que yo haya escrito esto?”, y lo corta porque nunca está conforme.

Víctor Zavala: Yo tenía para montarla también, tenía un montón de gente que podía trabajar. En vez de hacerlo con dos actores, lo estaba haciendo con ocho, pero eso sería un problema serio cuando un actor nos dejó clavado. Cuando ya íbamos a estrenar, este desgraciado se larga.

Kevin: Claro, ahora hacer teatro con ocho actores tampoco es tan rentable.

María: Pero es que ellos nunca ven la rentabilidad, al teatro campesino nunca le interesó.

Víctor Zavala: Al teatro campesino ahora lo han representado en la Universidad Garcilaso, en la Facultad de Psicología. Han presentado “El gallo”. Ellos gente así, saca tu cuenta de “La Garcilaso”, hace poco han hecho “El gallo”.

María: También mucho se comercializa. Nosotros hemos visto a grupos que venden funciones. Te dicen: “Vamos a presentar “La gallina””, pero venden las presentaciones, como él no cobra derechos de autor, entonces lo pueden presentar cuantas veces quieran. A veces tienen un buen fin y a veces no tanto.

Víctor Zavala: Los únicos que me preguntaron cuanto les iba a cobrar fueron los que vinieron de Iquitos a Lima de paso a Chile con “Analfabéticas”.

María: (A Víctor) ¿Quién trajo las “Analfabéticas” de Iquitos? No me acuerdo, ¿qué grupo era?

Víctor Zavala: No recuerdo porque no los conocía a ellos. ¡Ah!, y unos brasileños han venido también a preguntarme cuándo nos vamos para allá. Estamos esperando, a ver que dicen.

María: Ahora hay otros temas pues ¿no? Hace poco mi hija me decía: “Mamá, tenemos que hacer “El arpista””, porque tenemos un centro con mis hijos y con unos amigos y estábamos buscando que obra poner en escena, pero cuando leemos la obra, es compleja. Porque además tú le dices a los escolares: “Sí, que el hacendado.”, “¿El hacendado?”, responden. Entonces tienes que comenzar a trabajar. Eso no te dice que no se pueda hacer, porque igual una obra clásica la puedes presentar ahora, si no que tienes que darle un tratamiento diferente pensando donde lo vas a poner en escena porque sino es como si les estuvieras hablando en chino a los jóvenes que no conocen de esas realidades. Hace poco también propuse a mis alumnos hacer la obra “El espantapájaros” porque los chicos cuando son fiestas matan a los pájaros, pero aquí en Lima nadie mata a los pájaros y menos con hondas. Ellos me decían: “Profesora que fea obra, ¡cómo van a matar a los pajaritos!”. Entonces no. Ya la perspectiva, la mirada ...

Víctor Zavala: Espantapájaros le dicen pues a los que ponían...

María: No, pero en la obra los niños eran unos cazadores de pajaritos

Víctor Zavala: Los campesinos lo ponen para que se vayan los pájaros que se comen el choclo.

María: Ahí los personajes son dos escolares que huyen de la escuela para irse a matar pajaritos, a cazar pajaritos con sus hondas. Es el hermano de mi papá. La obra es muy bonita porque además crítica a la escuela y se encuentran a un espantapájaros que cobra vida y les dice: “¿Ustedes que hacen acá?, deberían estar estudiando para cambiar a la sociedad”.

Víctor: Mi hermano era uno de los actores que trabajo conmigo.

María: Entonces, cuando los chicos lo leen les parece raro que vayan a matar pajaritos con sus hondas. Quise comprarlo en el mercado, pero ya no existen, hasta el mismo trompo ahora es electrónico.

Kevin: Claro, tenía que hacer una relectura. Yo adopté *Redoble por Rancas* hace dos años y también fue un reto acercar esa obra al público de ahora. Había que quitarle lo relativo al hacendado, el problema del indio y la tierra y conservar el lado de los conflictos sociales con las mineras que hoy se ven en Conga y Tía María, pero bajo nuevas lógicas. Entonces ese trabajo de rescatar ...

Víctor Zavala: Ahora también hay problemas con los mineros en La Oroya, sobre todo.

Kevin: Cada vez que voy a La Parada los veo a los cargadores.

Víctor Zavala: El cargador, por ejemplo, existe aún. En La Parada misma, ¿cuántos hay? En Cusco yo he visto cómo cargaban las cosas y en Ayacucho por supuesto. Cuando estrenamos allá, invitamos a los cargadores a que vengan con sus cuerdas, con sus sogas. Entrada libre para ellos. Vinieron como cuarenta. Ellos hicieron bancas para el público porque lo hicimos en el jardín porque el auditorio de la universidad era chiquito. Cuando termino la obra, los cargadores que habían ido zapateaban diciendo: “¡Bravo! ¡Bravo!”, porque ellos sentían lo que les decía la obra, esa era su realidad. Esas escenas son muy importantes porque la obra termina cuando ellos miran la aurora que viene diciendo: “¡Ajajayyyyy!” Entonces los cargadores verdaderos se daban cuante a dónde íbamos. Lo pensaban y lo sentían. Ellos realmente eran explotados de la peor especie.

María: Y ahora ya no ha cargadores ¿no?

Kevin: Si hay...

María: ¿En Ayacucho?

Kevin: No, acá.

María: Acá si, los estibadores de La Parada.

Víctor Zavala: Si hay.

María: Si hay ¿no?, Pero, ¿con carreta?

Kevin: Con carreta y también al hombro.

María: Allá creo que la carreta les estorba porque los bultos tienen que bajarlo.

Víctor Zavala: En las paradas por ejemplo cargan sacos de papa y que buen cuerpo que tienen.

María: La última obra que ha escrito mi papá está ligado al medio ambiente y a la preservación porque en “El bosque que camina” se habla de (ininteligible) de algarrobo. La mirada ya es sobre lo que está más urgente. De repente si ahorita tuviera que escribir una obra, escribiría sobre lo mineros. ¿Hace unos cuatro o cinco años que escribiste “El bosque que camina”?

Víctor Zavala: No, en el 69.

María: No, “El bosque que camina”, la obra que escribiste para mí. ¡Cuál 69 si estamos 2016!

Víctor Zavala: Ah, perdón, perdón. No me acuerdo.

María: Ahí debe de estar en los archivos. Ahí por ejemplo él vio las contradicciones de las entidades que se dicen protectoras del medio ambiente, las masas que existen y la gente que va tratando de conservar su...

Víctor Zavala: Los que cortaban el algarrobo hacían leña para hacer pollos a la brasa porque el mejor carbón es el del algarrobo y en eso estaban inmiscuidas las autoridades locales, ellos son los que también ganan su plata.

María: Y nos podríamos pasar hablando toda la noche.

...

José: Bueno, muchas gracias por el tiempo

Víctor Zavala: Esto no es una especie de “tú me dices y yo te digo”, sino es una conversación. Saque usted sus ideas y conclusión de todo lo que hemos hablado. Ahora yo no tengo la facilidad cómo la tenía antes, ahora tengo problemas porque he tenido dos caídas (ininteligible). Eso es el problema. Por eso que a veces no me acuerdo de muchas cosas. Me acuerdo, pero es todo un esfuerzo. Pero ahí está la clave. El teatro campesino no se hizo porque si, sino porque tenía una ideología sobre por el problema social de ese tiempo que ahora también continúa. ¿Dónde no hay explotación de diferentes maneras cómo el de los obreros? Y, aparte de que el teatro campesino tenga todas esas ideas, también se hizo una fiesta teatral, con luces, con todo eso, y con los actores populares. No eran pues los actores famosos.

María: No eran actores de escuela, eran amistades, universitarios y también había obreros.

José: ¿Y con respecto a la técnica?

María: Él los entrenaba. Todos los días se reunían a ensayar en un colegio desde las 7 hasta las 11 de la noche.

Víctor: Teníamos un local en Francisco Pizarro.

María: No había una construcción de personaje de tipo académico.

Víctor Zavala: Yo les agradezco mucho, pero disculpen que no haya sido tan claro.

José: No se preocupe. Bueno, a parte estoy encantado de haberlo conocido así que muchas gracias por eso y por el apoyo

Kevin: ¿Está yendo a ver obras?

María: Yo lo estaba llevando, pero está bien advertido. Antes de ver la obra le digo: “Vas a ver un teatro completamente diferente”. Lo estoy llevando a ver de todo. Yo trabajo en una universidad y llevo estudiantes, entonces, consigo entradas a precio baratísimo. Estamos viendo obras con quince soles generalmente en la “La Plaza”. También lo he llevado a ver “24 horas para morir” en el MALI. No hemos podido salir mucho.

Kevin: ¿Ya vio “Curandero” en el Yuyachkani?

María: Todavía. Tengo que ver a donde llevarlo porque esa vez que fuimos a “La Plaza” no podía bajar las gradas del escenario. Fue bien difícil. Tengo que ver a qué teatro llevarlo y a cuáles no.

Víctor Zavala: Esa vez hemos ido a ver a Delfina Paredes.

María: Fuimos a verla en...

Kevin: En el TUSM.

María: Sí. “Evangelina vuelve de la guerra”.

Víctor Zavala: Sobre la guerra con Chile...

Kevin: Teatro que lo han reabierto hace poco.

María: Delfina lo ha ido a ver allá, pero ahora no lo reconoció.

Víctor Zavala: No me reconoció.

María: No lo reconoció, ni tampoco se acordaba su apellido. Seguro estaba preocupada por el montaje.

Víctor Zavala: Cuanto tiempo también ha pasado...

María: Cuanto tiempo...

José: Muchas gracias, muy amables.