



La llegada de las no vistas:

representación
de la mujer
andina en el
teatro campesino

**José Manuel
Cárdenas Campos**

Universidad Nacional Mayor de San Marcos
Joma5130@hotmail.com

La yunta. Ilustración de Francisco Izquierdo López tomada de "Teatro campesino" de Víctor Zavala Cataño (Ediciones Escena Contemporánea, 2da edición, 1983).

Resumen:

En las siguientes líneas se estudia la configuración de la mujer campesina como personaje colectivo y representativo en los dramas de Víctor Zavala Cataño a partir del lenguaje primario y la representación del mundo dramático. Para tal efecto, recurrimos a las obras «El collar» y «El turno» publicadas por el mencionado autor a fines de los sesenta en el libro *Teatro campesino* (1969) a cargo de la Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y Valle. Los textos demuestran que dicho personaje alude a una mujer de la sierra peruana y representante de un colectivo social, el cual no solo resiste el abuso de autoridad y la explotación por el poder económico, sino también a las consecuencias individuales de la injusticia cometida. Resalta además en ellas, la reivindicación de sus derechos, la recuperación de sus tierras y la justicia social simbolizada tanto en el amanecer como en su rol de madres.

Palabras clave: Teatro campesino, Víctor Zavala Cataño, personaje femenino colectivo.

Abstract:

In the following lines, it studies the peasant woman as a character of Víctor Zavala Cataño's dramas in based on an elementary language. In fact, we see that the tales «El collar» and «El turno» were published by the same author in the 60s in the book called *Teatro campesino*. The texts show that character represents a woman from the Peruvian Sierra, that character doesn't resist the economic exploitation, injustices comited also. Highlights in them, the claim of their rights, the recovery of their lands and social justice as mothers.

Keywords: Peasant theatre, Víctor Zavala Cataño, Collective female character.

Las aventuras creativas y la diversidad escénica que plantea el arte popular de Latinoamérica llegan al teatro peruano durante la década del sesenta e inmersas en una ideologema¹ que resaltaba el proceso político y social del continente. Para Mego (2016, p. 40), este fenómeno fue motivo para dejar de lado la concepción individualista del teatro y que se concluyan en las obras dramáticas la construcción de un pensamiento obrero, la restitución simbólica de una sociedad poco cohesionada y la innovación de las artes escénicas a partir del movimiento popular. Además, según Vargas Salgado (2011) esta innovación no solo comprende el alejamiento de las salas convencionales o centros institucionales; sino, también el trabajo dramático, su forma, influencia y «utopía de identidad, unidad y diversidad» (p. 111).

Ejemplo de esta innovación dramática la descubrimos en Víctor Zavala Cataño, quien propone en sus textos teatrales una estructura brechtiana y un nuevo hablante dramático, aunado a un personaje campesino «[...]con voz propia y mostrado fidedignamente en sus contradicciones fundamentales[...]» (Hernández, 1989, p. 9), dándole así la importancia que hasta ese momento se le había negado². Por ello, el presente texto se orienta a la representación de la mujer campesina como personaje principal de las obras «El collar» y «El turno», publicadas en 1969. Esto, con el afán hipotético de ver al sujeto aludido como un personaje colectivo y representativo, portavoz de un oficio y destino, puesto que en los dramas y teniendo en cuenta la caracterización de Uriel García (2011), existe una mujer andina tradicional, quien conserva su pureza primitiva, su alma reacia y nómada en constante fuga del tiempo. Asimismo, en palabras del mismo autor, «[...]es la que engendra, junto con el hijo que lo alumbra en cualquier parte y, de cualquier modo, el alma del pueblo, de ese pueblo fusionado en unidad» (García, 2011, p. 234). El cual, como sostiene Vargas Salgado (2011) es el poseedor de un fuerte compromiso social que parte de la revolución (p. 112). La misma que vendrá como trueno que revienta en la noche y como relámpago que alumbra la

.....

1 Siguiendo a Pavis, es la ideología presente en los signos semióticos de una pieza teatral.

2 Basamos esa conjetura en las conclusiones de Hernández: «Anteriormente en la literatura y el teatro, el campesino fue siempre tratado en forma decorativa y superficial, e incluso en forma peyorativa» (Hernández, 1989, p. 9). También en Hablan los dramaturgos. Tomo 4, Forgues menciona que el autor de Huamantanga se dedica por vez primera a promover el teatro popular y la situación de las clases campesinas en la dramaturgia nacional (Forgues, 2011, p. 103).

quebrada, la pampa y quema la puna («El collar», 1969, p. 48).

1. La representatividad colectiva del personaje campesino.

Si tenemos en cuenta que el análisis de un personaje está ligado al descubrimiento de la esencia del mismo (Ubersfeld, 1989, p. 86) y además que este se integra en el sistema de otros personajes, podemos inferir siguiendo los postulados semióticos, que la mujer andina en el *Teatro campesino* (1969) a cargo de la Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y Valle simboliza un «engranaje en el conjunto de la maquinaria de caracteres y acciones» (Pavis, 1988, p. 358) y que ciertos rasgos de ella son reflejos estéticos de su comunidad.

Partiendo de ello, la no identidad de los personajes nos remite a la caracterización por autoreconocimiento y consecuencia de la acción dramática. Es decir, a observar lo que cada personaje entiende sobre sí mismo como un reflejo de su comunidad y la carencia de justicia social que esta padece. Por ejemplo, en «El collar», la protagonista devela su caracterización diciendo:

llorando llegué cuando me trajo mi taita. No quise quedarme. Vámonos 'taitita', le dije. Voy a volver a llevar, hijita, me dijo. Deuda dice tenía con hacienda, por eso me dejó. Dos veces vino a verme; nunca me llevó, dice; casa ya no es de nosotros, chacra ya no; patrón de la hacienda se ha agarrado todo [...]. («El collar», 1969, p. 44)

Aquí, observamos la representación de la mujer campesina, no solo en el uso de la lengua con pronunciada sintaxis quechua muy similar a la prosa arguediana³; sino también en la representación del espacio dramático. Este fluye entre la «chacra» y la «casa» en donde vivía y la hacienda a la cual fue llevada como sirvienta para luego ser considerada una «sucua ladrona». Sin embargo, su peculiaridad teatral no radica en su caracterización andina, sino en su forma no individual y representativa de un grupo

.....

3 Hernández sostiene que Zavala Cataño y el narrador indigenista no solo coinciden en la problemática del indio, sino también en la forma de construir los diálogos de los personajes (Hernández, 1989, p. 15). Esta relación entre los autores ha sido mencionada por Cataño en diferentes entrevistas (1981) (1989) (2014) y (2016). Esta última fue desarrollada por el presente investigador.



El cargador. Ilustración de Francisco Izquierdo López tomada de "Teatro campesino" de Víctor Zavala Cataño (Ediciones Escena Contemporánea, 2da edición, 1983).

social. Ya que el solo hecho de llamar «sirvienta» a un personaje protagónico y situarla «[...]en un salón de la Casa-Hacienda de la sierra peruana» («El collar», 1969, p. 41), el autor está aludiendo a todas las mujeres andinas que desempeñan ese rol social.

Por otro lado, en «El turno», la campesina no cumple el papel protagónico de la obra, dado que es su esposo José, el sujeto en quien

recaen las acciones dramáticas individuales y complementarias al problema indígena del *Teatro campesino*. Sin embargo, ella se representa como un auxiliante positivo⁴ del sujeto y obtiene un papel predominante en el texto teatral, pues su lenguaje primario (diálogo) equivale a la voz de toda la comunidad. Proponemos esta postura de enunciación y configuración femenina, dado que la campesina es el único personaje de rasgos andinos carente de nombre propio y postura representativa. Además, ella relata los reclamos y problemas que pasa la comunidad indígena, antes y después de la sequía por la construcción de una represa a favor de las «riquísimas minas peruanas» («El turno», 1969, p. 97). Dando a entender en todo momento los agravios ocasionados por la mina como: la carencia de agua, falta de trabajo, sufrimientos, dolores, resentimiento por los pobladores y odio hacia los demás («El turno». 1969, pp. 98 -107).

Vemos entonces que, tanto en «El collar» como en «El turno», Víctor Zavala caracteriza al personaje femenino de rasgos andinos como sujetos colectivos gracias al diálogo y la ausencia del nombre propio, brindando de esta forma un ejemplo claro, según Kirschner (1992), que a la representación colectiva se puede llegar con técnicas variadas y complejas y que este personaje representativo sirve de embajador, mensajero o «portavoz de todo un grupo que puede estar o no en escena» (p. 158).

Sin embargo, su identidad andina varía con la situación dramática en la que se encuentra y desde el punto de vista de los sujetos; es decir, el sujeto protagónico y «adyuvante» no reconocen al personaje campesino como lo hace el oponente que en el teatro de Cataño es el hacendado y el poder estatal.

En «El collar» por ejemplo, la sirvienta es calificada por la señora, esposa del hacendado, como «chola sinvergüenza y ladrona sucia» («El collar», 1969, p. 43) al creer que ella le ha robado una alhaja de su alcoba y olvidar que fue prestada⁵. Además, en reiteradas veces la adjetiva de «puta», no solo de forma directa sino también al insinuar una relación amoratoria

.....

4 Anne Ubersfel, siguiendo la Semántica estructural de Greimas presenta un esquema de interpretación teatral en la que el auxiliante positivo es el «adyuvante», el cual colabora con el sujeto para cumplir su objetivo. (Ubersfeld, 1989, p. 48).

5 Al culminar la obra se descubre que este «collar de perlas cultivadas» («El collar», 1969, p. 50) había sido prestado por la señora de la casa a una de sus amigas para ir a una fiesta y no lo recordaba por el tiempo transcurrido

de la empleada, con el hacendado y el hijo de este. Resalta, asimismo, un comentario en esta escena, puesto que la dueña del collar establece una comparación entre la inculpada y una antigua sirvienta, ya que esta última era «[...]una buena sirvienta; blanca claro, porque las cholitas, ¡qué van a ser así! [...]» («El collar», 1969, p. 43). Dejando claro que el conflicto dramático se efectúa más por el origen andino de la sirvienta, que por el robo del collar.

Por otro lado, la campesina de «El turno» varía su identidad como personaje andino dependiendo al conflicto en el que se encuentra la comunidad. O, mejor dicho, su representación colectiva está supeditada al problema social de los indígenas. Por ello, de solo ser la esposa de José, campesino amable que entra en crisis nerviosa y pierde la cordura por la falta de agua; pasa a ser la imagen de la comuna durante el juicio contra la empresa, la sequía y la violencia entre campesinos. Luego retoma su estado de auxiliante positivo; ya que, al sentir la desesperación del protagonista, su esposo, y ver que pronto se irá a la ciudad, le dice con el fin de que este no abandone a su familia, es decir, la comuna: «[...]tu mujer soy. Con tus hijos te estamos llamando/ juntos a candela están sentados/ a tu casa quiero que vayas un rato» («El turno», 1969, p. 110). Esta petición, tiene como propósito el persuadir al campesino de no abandonar su objetivo, «liberar a la comunidad». Hecho que va construyéndose con la partida de José puesto que, al subir por el camino blanco, con la aurora y dirigiéndose a la represa, está despertando a la comuna, a los hijos de todos, para juntos hacer sentir mal al ingeniero y que al fin llegue su turno («El turno», 1969, p. 113).

2. El problema indigenista del personaje colectivo.

Gracias a la configuración del personaje campesino y los conflictos dramáticos que revelan los diálogos, sustentamos que la figura femenina se encuentra inmersa en un estado de injusticia social, reivindicación de sus derechos

6 Hacemos notar esta diferencia debido al quiebre del hilo dramático, ya que la «campesina» pierde su configuración andina para cumplir el papel de «secretaria» en un juzgado. Adjudicamos este fenómeno al estilo brechtiano de Zavala Cataño (Hernández 1989), (Forgues 2011), (Gallardo 2017); el cual no abordamos en las presentes líneas por ser un campo aparte.

y la más notoria, el problema de la tierra. Con todo ello y apoyados en las conclusiones de Rafael Hernández (1989) podemos decir que la obra *Teatro campesino*, se circunscribe en un «Indigenismo Ortodoxo». Ahora bien, utilizamos en Zavala Cataño la categoría formulada por Tomas Escajadillo que, coincidentemente es aplicada a María Arguedas⁷, no solo porque accede al alma del indio y recrea el universo andino tan radicalmente desde dentro (Escajadillo, 1971, p. 15); sino también porque en sus obras

7 Escribe Escajadillo: «bajo el rótulo de «indigenismo ortodoxo» se agruparía la inmensa mayoría de los cuentos y novelas del movimiento», sobre todo la primera etapa de José María Arguedas. (Escajadillo, 1971, p. 32).



El gallo. Ilustración de Francisco Izquierdo López tomada de «Teatro campesino» de Víctor Zavala Cataño (Ediciones Escena Contemporánea, 2da edición, 1983).



La yunta. Ilustración de Francisco Izquierdo López tomada de "Teatro campesino" de Víctor Zavala Cataño (Ediciones Escena Contemporánea, 2da edición, 1983).

dramáticas la realidad no linda con lo mágico, existe un sutil lirismo en el diálogo⁸, restringe el problema del indígena al ámbito racial y laboral; y sus recursos técnicos son tradicionalistas, como la marcada presentación de los actantes (el indio, oprimido; hacendado, opresor).

Por todo ello y continuando con nuestra línea argumentativa, observamos que, en la dramaturgia de Zavala Cataño, el problema de la tierra es el conflicto global y que acarrea diversos conflictos individuales; los cuales constituyen las acciones secundarias y complementarias del primero. Por ejemplo, en «El collar», la pérdida de libertades (sexual, de elección y ambulatoria) que sufre la campesina parte de la deuda que tiene su padre con el hacendado y el robo de sus tierras por parte del mismo:

[...] yo quiero irme de esta casa. Siempre quiero irme, asustada estoy. Llorando llegué cuando me trajo mi taita/ deuda dice que tenía con hacienda, por eso me dejó [...] no ha vuelto. Preso lo han llevado, dice; casa ya

8 Notamos que Tomas Escajadillo menciona a «la intensificación del lirismo en la narrativa» como un rasgo propio del «neo indigenismo» y, por lo tanto, la sutil aparición de lo poético hace referencia al indigenismo anterior. (Escajadillo, 1971, p. 22).

no es de nosotros, chacra ya no; patrón de la hacienda se ha agarrado todo. ¿A dónde ir? Ya no tengo a donde llegar, ¿a dónde voy a ir? («El collar», 1969, p. 44)

A través del diálogo, la protagonista no solo evidencia su estado emocional, sino también refleja su condición de oprimida; situación que se evidencia con el quebrantamiento de su libertad sexual y de elección. Sobre la primera, los diálogos muestran la forma en la cual la señora de hacienda trata el tema, aludiendo que es ella — la campesina— quien entra con libertad al cuarto de su marido, sin tener en cuenta el abuso que padece y confiesa:

[...] El señor también sale con cuello duro; pero a veces se queda... ¡miedo tengo cuando se queda! (*Pausa*) como perro bravo llega la señora. Grita, me insulta, que me vaya, que me vaya, dice. Su hijo, patrón joven, no quiere dejarme salir. Que se quede dice [...] Después me busca, me busca, me anda fastidiando, me agarra. (*Pausa*) («El collar», 1969, p. 44).

Hacemos notar que el abuso presentado por el autor, no solo es evidente en los diálogos, sino también en la intervención del hablante dramático básico⁹ a través de la acotación, sumado a la reticencia.

Sobre la segunda libertad vulnerada, de elección, la mujer andina pierde su derecho a formar una familia y la realización amorosa debido a su estado de servilismo y sometimiento. Esto lo podemos apreciar en un monólogo, en donde se menciona que tenía planeado casarse con Demetrio, un campesino de la hacienda: «[...] Vámonos me dijo, nos vamos a casar, hijos vamos a tener. Bueno le dije[...].» («El collar», 1969, p. 45). Pero este deseo no llegó a concretarse ya que «[...]El hijo del patrón no me dejó salir. Llamaron policía. Agarraron al Demetrio. Ladrón es dijeron; en la casa lo hemos encontrado robando [...] ¡Ya no pude salir, ya no!» («El collar», 1969, p. 45).

No obstante, el quebrantamiento de esas libertades en la protagonista se aúnan al problema de la injusticia social; puesto que no solo ha perdido la libertad sobre su cuerpo y el albedrío a amar, sino también la libertad

9 Para Juan Villegas, el hablante dramático básico es el equivalente, dentro de la narrativa, a un narrador básico de conocimiento limitado; y es quien proporciona la información y la entrega del mundo dramático, pero solo desde cierta perspectiva y con una limitada clase de conocimiento (Villegas, 1991, p. 24).

ambulatoria¹⁰ a pesar de ser comprobada su inocencia. Observamos esta presunción en el contundente «[...]sí, hija, sí. Acabo de mandar a la cárcel a una de ellas» («El collar», 1969, p. 49) que expresa la señora de hacienda a su amiga luego del nefasto atropello en contra de la sirvienta. Hecho que justifica nuestra conjetura antes planteada.

Por otra parte, la obra «El turno» tiene en la escasez de agua el problema central de la comuna, la cual debe afrontar el poder de una minera que construye una represa en la zona alta de la comunidad con el objetivo de «[...]mover las máquinas generadoras de energía y dotar de servicios al campamento [minero]» («El turno», 1969, p. 97); y a la vez, contribuir al desarrollo industrial del país y el progreso de todos.

Como en el caso anterior, creemos que del problema comunal se derivan los conflictos individuales, es decir y siguiendo la propuesta del autor, la escasez de agua por parte de la intervención minera trae como consecuencia las riñas de los actantes dramáticos y la inmigración del protagonista. Es necesario resaltar que, en este drama, la figura femenina al ser un personaje representativo y «adyuvante» no solo es víctima de la sequía, sino también de los problemas individuales que aquejan a su esposo (sujeto protagónico). Por ello, cuando el ingeniero, representante de la minera, va hacia la comunidad solo para informar la construcción de la represa amparándose en la idea de que el progreso es primero y que «todo está a favor del adelanto económico de las empresas que invierten fuertes capitales» («El turno», 1969, p. 98), es «la campesina» y otro comunero quienes hablan por todos y a la vez relatan las primeras consecuencias:

JUAN: así empezó a rodar comunidad, de nariz comenzó a caminar, para abajo iba ya.
 CAMPESINA: agua estancaron en las alturas. Después arrastraron con canal para otro lado de los cerros.
 JUAN: para mover máquinas se llevaron...
 CAMPESINA: por otro canal grande sale el agua.
 JUAN: hacienda de compañía recibe en sus terrenos.
 CAMPESINA: nada ha quedado para nosotros. Chorruto, no más nos han dejado.
 («El turno», 1969, p. 98)

10 Derecho a la permanencia, tránsito o salida del ámbito geográfico de una nación. Esto se complementa necesariamente al derecho de no ser arrestado sin orden escrita de autoridad competente.

Asimismo, este atropello revela una embrutecedora alianza¹¹ en contra de la comunidad; puesto que al no poder regar sus sembríos acuden a un ente judicial para una pronta solución. Empero, esta corte sentencia que es la comuna quien debe pagar a la empresa si realmente necesita el agua para sus regadíos. Por eso, el juez de agua decide establecer turnos de cuatro comuneros por día para recibir el líquido elemento. Dicha situación desencadena los problemas individuales del protagonista y por relación actancial, de la figura femenina, debido que José Venancio, al no tener agua se le tiñeron los ojos de sangre, se le abrió una herida en el corazón y la sequía quemó su paciencia («El turno», 1969, p. 102). Y un día cambió el cauce del agua desobedeciendo los mandatos de la comunidad; pero al ser reestablecido por Manuel (anciano comunero) «un trueno reventó en su pecho» («El turno», 1969, p. 105), trayendo consigo una desgracia:

Mimo danza: aparecen, al mismo tiempo, don Manuel y José, con sendas palas, por lados opuestos [...] Se empujan, con las palas en alto, se alejan uno del otro; toman posesión de sus respectivos campos. Vuelven uno contra el otro, con furia se rechazan [...] Por fin, ya en el centro, saltan como dos gallos de pelea en lucha de muerte. Don Manuel cae. Las luces se apagan. («El turno», 1969, p. 106)

En la cita anterior y a través del lenguaje secundario (acotaciones), notamos la primera consecuencia del problema central. No obstante, este enfrentamiento es solo un anticipo de peores situaciones; dado que el agua disminuyó más, el turno de regantes se redujo a la mitad y el protagonista decide inmigrar a la ciudad, dejando de lado los ruegos de su esposa y las advertencias que su amigo le confiere: «[...]cara sucia de ciudad te va a asustar [...] humo negro te va ahogar [...] amarilla tu sangre se va a volver [...] en calle oscura te van a arañar [...] barro sucio de mercado te va a ensuciar [...] moscas de basura grande te van a fastidiar» («El turno», 1969, p. 94).

Con esto, Zavala Cataño, demuestra que en su dramaturgia la pérdida de libertades, los conflictos de la comunidad y la inmigración del sujeto andino son actos miméticos de la realidad

11 Aludimos a las palabras de Gonzáles Prada, quien escribe en «Nuestros indios»: «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 de Lima, el señorón de Lima defiende al gamonal de la sierra cuando abusa bárbaramente del indio» (González, 1976, p. 336).

peruana y consecuencias del problema de la tierra como Mariátegui¹² ya lo había sustentado. Además, esta configuración de sus personajes colectivos encarna distintos y marcados grupos de poder. Sobre este punto, Manuel Valenzuela concluye que el dramaturgo de Huamantanga¹³ intenta representar en sus textos dos clases sociales: los dominantes y los subalternos. Siendo los últimos quienes simbolizan al sector social oprimido, abandonado y marginado del país (Valenzuela, 2011, párr. 36); pero que en algún momento desarrollan etapas de resistencia, las cuales son fruto de la madre andina.

3. El destino colectivo de la mujer campesina.

Hasta aquí hemos observado que en el Teatro campesino la configuración de la mujer andina se encuentra entre lo colectivo-representativo, auxiliante positivo y protagónico; pero también, está inmersa en el problema indígena de la tierra y en las consecuencias individuales que este produce. Sin embargo, el destino que ella alberga permite a su personaje revertir su condición de oprimida, reivindicar sus derechos y generar una respuesta a la injusticia en la que se encuentra. Permite la contraparte, o mejor dicho, la fuerza del campesinado que es el fin del autor al no hacer teatro por teatro o literatura por literatura.¹⁴

Por esta razón, tanto en «El collar» como en «El turno» apreciamos un personaje que posee «las virtudes hogareñas y sociales de la mujer andina» (Valcárcel, 2006, p. 33), que no le teme al trabajo y menos al esfuerzo o a la lucha de su pueblo. Además, su caracterización nos advierte una amalgama entre los estados¹⁵ de «india tradicional» y «chola», categorías presentadas por Uriel García (2011) en *El nuevo indio*. Amparamos esta unificación de esferas representativas, tanto en la pureza primitiva, alma reacia e incambiable tradición madura

12 «El problema del indio», en *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*. (2007).

13 Ciudad natal de Víctor Zavala Cataño.

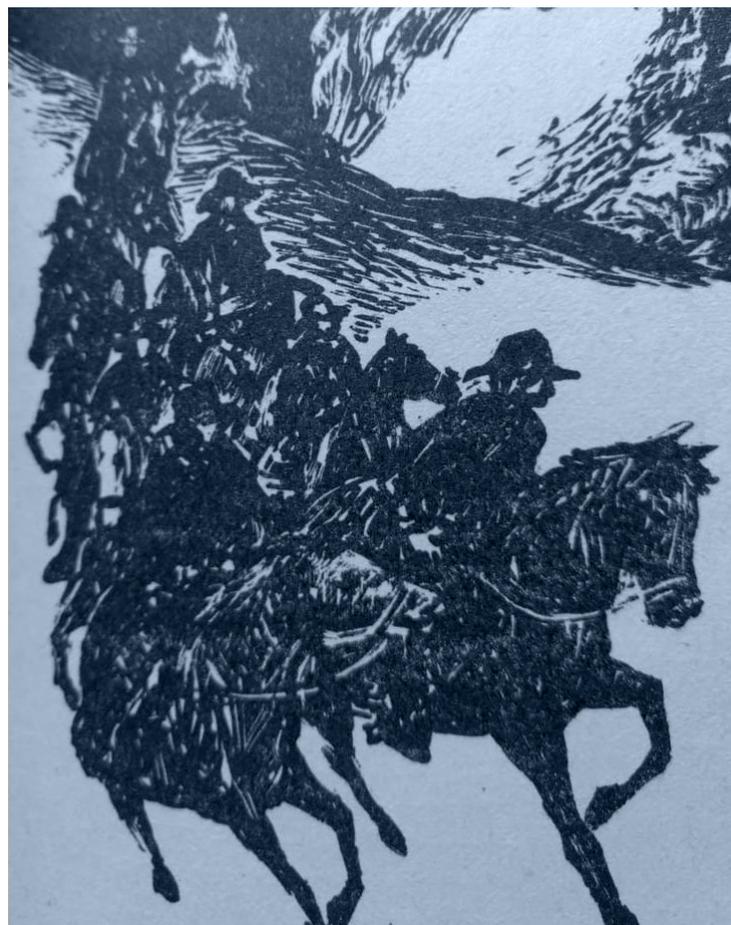
14 Declara Zavala: «no se puede hacer teatro por teatro, ni literatura por literatura... ni reflejo de la realidad por simple reflejo... hay que cambiar el actual sistema social» (Forgues, 2011, p. 109).

15 Uriel García: «india y chola son dos madres o estados espirituales que se disputan en dar su leche nutridora a los pueblos de la sierra. Aquella, que más concibe hijos del pasado; esta para el futuro». (García, 2011, p. 234)

que poseen las figuras femeninas dentro del conflicto; como en «[...]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» (García, 2011, pp. 234–235)

Verbigracia de lo enunciado y rescatando tanto lo «tradicional» como la «fuerza rejuvenecida» de los personajes, tomamos a «la sirvienta» y «la campesina» como sujetos límite ya que su configuración aborda rasgos primordiales de ambas categorías. Por un lado, en «El collar» la mujer posee una tradición fuertemente arraigada, por ello le dice a la «sirvienta 2»¹⁶ a pesar de su pronta aprensión: «De mí no desconfíes mamita, de tus iguales no vayas a desconfiar [...] con buena semilla la tierra sembraremos, gusano vamos a pisotear, sequía

16 Zavala Cataño utiliza esta denominación para diferenciar a sus personajes colectivos con rasgos semejantes.



El collar. Ilustración de Francisco Izquierdo López tomada de “Teatro campesino” de Víctor Zavala Cataño (Ediciones Escena Contemporánea, 2da edición, 1983).

vamos a hacer morir [...]» («El collar», 1969, p. 47-48). Así afirma su configuración andina y el valor otorgado a sus costumbres agrícolas; las cuales continuarán hasta el día de su regreso. Caso semejante observamos en «El turno», en donde la adyuvante positiva espera que el agua sea devuelta y la justicia repuesta, no importando que la paciencia se rompa como paja de puna («El turno», 1969, p. 104). Pero también, intenta que su grupo familiar no se quiebre para no atentar contra la unidad de la familia (símbolo de la comunidad) a través del pedido: «[...] a tu casa quiero que vayas un rato [...] tu mujer soy. Con tus hijos te estamos llamando [...] junto a candela están sentados» («El turno», 1969, p. 110). No obstante, esta petición cambiará de forma radical cuando es consciente del nuevo rumbo que debe tomarse para un mejor destino. Esto, orienta nuestra propuesta hacia la categoría «chola», planteada también por Uriel García (2011). Y, de ella, su abnegación hasta el sacrificio y energía espiritual para el comienzo de otra vida, es decir otro destino. Dichas cualidades son evidentes en «El collar», cuando «la sirvienta» a través de una canción es consciente de ir a prisión; pero no se inquieta ya que podrá ver a su padre y a Demetrio, en su regreso seguir con sus costumbres (agrícolas) y revertir su condición:

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 iendo (sic.)
encerrados están

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.

(«El collar», 1969, p. 46-47)

Como es evidente en los versos anteriores, la mujer andina es consciente de su destino y por ello demuestra una pasión abnegada por concretarlo, ya sea en la prisión o en libertad; y además, lo expresa por medio de una promesa y un pronto regreso, semejante a un amanecer.

Por otro lado, el sacrificio espiritual y el desprendimiento en «El turno» son evidentes en mayor parte de la obra, puesto que «la campesina» reemplaza al varón en los roles que debe cumplir y en el esfuerzo realizado por el bien de todos. Por ello, resaltamos el diálogo final de la adyuvante, ya que no solo evidencia el alejamiento del protagonista, sino también el valor de la partida para el cumplimiento del destino.

CAMPESINA: Despacio sube. Pena está pesando en su corazón.

JUAN: Comunero fuerte es José. Espina me está hincando su partida

CAMPESINA: Por ese camino va a volver

DN. MANUEL: Por su comunidad va a regresar.

JUAN: Turno de José ha llegado, por eso se va.

JUEZ: Turno de comunidad ya llegará

DN. MANUEL: Con aurora está subiendo José.

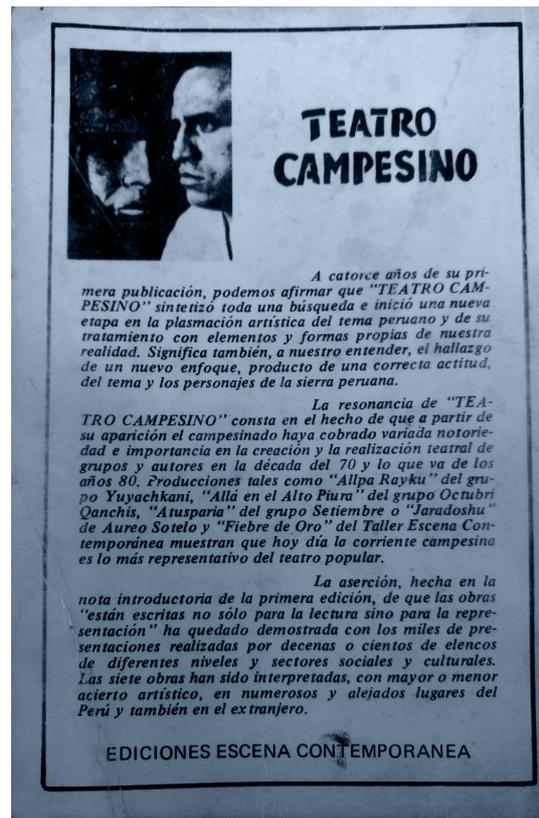
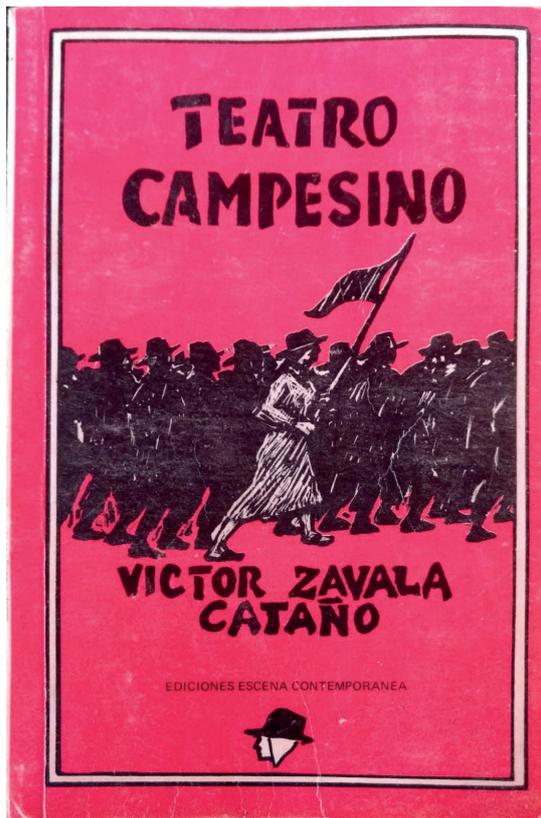
CAMPESINA: Brillando su cara va con nacimiento del sol.

DN. MANUEL: Vengan todos, juntos vengan está diciendo.

(«El turno», 1969, p. 112-113)

Ahora bien, observamos en ellas su valor no solo en su sacrificio a favor de la comunidad, sino también por el papel que cumplen al ser madres. Para ello recordamos a *El nuevo indio*, en donde se presenta a «la chola» como estado espiritual capaz de iniciar otro destino desde sus entrañas; además, es entendida como «la madre del pueblo, del alma del pueblo serrano, así agresivo y pasional» (García, 2011, p. 237). Si enfrentamos esta postura con los textos de Zavala Cataño, observaremos que el dramaturgo conceptúa a este «pueblo» como un producto originado en «la unificación de la comunidad subalterna ante la opresión de la clase dominante» (Modonesi, 2012, p. 5). Por ello, surge un personaje que revierte su condición para generar una respuesta al problema en el que se encuentra; el cual, en nuestros dramas, proviene de la mujer andina.

Así lo demuestra «la sirvienta», quien le dice a la anciana protectora: «[...] ¡por ti he de volver! Amaneciendo vendrán tus hijos, amaneciendo vendrá el sol [...]» («El collar», 1969, p. 48) y lo corrobora con parte de la mencionada canción: «[...] Se acabará la noche/ mis hijos crecerán/ collares romperemos/ mis hijos crecerán» («El collar», 1969, p. 46). Es resaltante aquí la forma



“Teatro campesino” de Víctor Zavala Cataño (Ediciones Escena Contemporánea, 2da edición, 1983).

en la cual se presenta a la figura femenina y como, a partir de ellas, se simboliza a sus hijos; puesto que ellos van siempre acompañados del uso cromático de la luz, semejante al amanecer.

De forma similar se observa a la campesina en «El turno»; puesto que ella, al entender su destino en la comunidad y el papel que cumple en el sentido reivindicativo, deposita en sus hijos el valor utópico de resistencia y destrucción de la condición marginal. Por ello, ante el problema de la tierra acaecido con la industria minera y la partida de su esposo por el camino blanco que conduce a la represa, manifiesta una acción en la cual deposita en su descendencia el valor final de la reivindicación: «¡Mis hijos voy a despertar! [...] Mis hijos voy a levantar, mis hijos voy a despertar [...]» («El turno», 1969, p. 113). Cumpliendo así el propósito del autor, es decir: consumir ese anhelo en el cual los pueblos oigan un coro de arpas y juntos vayan creciendo hasta encontrar su amanecer.

Finalmente, destacamos la forma en la cual se representa en el libro *Teatro campesino* (1969) a la mujer andina, no solo por su valor

colectivo y representativo o, por ser portavoz de su comunidad; sino por su importancia para la reivindicación de la clase campesina y el cumplimiento de la justicia tan anhelada. Con ello, ponemos en valor el texto de Zavala Cataño en sus cincuenta aniversarios, ya que el escritor de Huamantanga no solo pretende situar en escena un personaje antes ausente de la dramaturgia peruana; sino también, reflejar a un grupo social de condición subalterna, el cual, según Villagómez, estaba inmerso en la semifeudalidad y la explotación (Villagómez, 1986, p. 149).

A ello, se le suma el valor estético de su propuesta teatral. Esta investigación ha expuesto que el manejo del problema del indio y distanciamiento brechtiano en las obras de Zavala evidencian un rasgo «ortodoxo-heterogéneo» e innovación en la dramaturgia. La cual, ensaya una utopía de identidad, unidad y diversidad intercultural propia del «nuevo teatro peruano» como alude Vargas Salgado (2011); en un afán de relacionar a la escena peruana con el movimiento de teatro popular latinoamericano.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Escajadillo, T. (1971). La narrativa indigenista: un planteamiento y ocho incisiones. (Tesis doctoral). Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Forgues, R. (2011). Palabra viva. Tomo 4: hablan los dramaturgos. Lima, Perú: 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. Recuperado de <http://www.redalyc.org/pdf/1346/134650104021.pdf>
- García, U. (2011). El nuevo indio. Lima. Perú: Universidad Inca Garcilaso de la Vega.
- González, M. (1976) Páginas libres. Horas de lucha. Perú: Biblioteca Ayacucho.
- Hernández, R. (1989). Aproximaciones a la dramaturgia de V. Zavala Cataño: influencias en la estructura dramática del teatro campesino. Lima, Perú: Centro de estudios del teatro peruano.
- Kirschner, T. (1992). «Técnicas de representación de la multitud en el teatro de Lope de Vega». *Centro Virtual Cervantes*. (XI), 155 – 161. Recuperado de http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/11/aih_11_3_018.pdf
- Mariátegui, J. (2007). 7 ensayos de interpretación de la realidad peruana. Caracas, Venezuela: Biblioteca Ayacucho.
- Mego, A. (2016). «Cien años de teatro en el Perú». *Archipiélago. Revista Cultural de Nuestra América*. 23(91), 40-43. ProQuest. Recuperado de <http://www.revistas.unam.mx/index.php/archipelago/article/view/55174/48963>
- Modonesi, M. (2012). «Subalternidad». *Conceptos y fenómenos fundamentales de nuestro tiempo*. 1-12. Recuperado de http://conceptos sociales.unam.mx/conceptos_final/497trabajo.pdf
- Pavis, P. (1988a). *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética y semiología*. España: PAIDOS IBÉRICA.
- Pavis, P. (1988b). *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética y semiología*. España: PAIDOS IBÉRICA.
- Ubersfeld, A. (1989). *Semiótica teatral*. Madrid, España: Catedra.
- Valenzuela, M. (2011). «Subalternidad y violencia política en el teatro peruano: el ingreso del campesino como referente de cambio en los discursos teatrales». *Scielo*. 21(41), 161-174. Recuperado de: <http://www.scielo.org.mx/pdf/alte/v21n41/v21n41a15.pdf>
- Valenzuela, M. (2015). «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*. Recuperado de <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>
- Vargas – Salgado, C. (2011). *Teatro peruano en el periodo de conflicto armado interno (1980 – 2000): estética teatral, derechos humanos y expectativas de descolonización*. (Tesis doctoral). The university of Minnesota. Recuperado de http://conservancy.umn.edu/bitstream/handle/11299/109853/VargasSalgado_umn_0130E_12009.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Villagómez, A. (1986). «Víctor Zavala: diecinueve años de teatro campesino». *Teatro latinoamericano*. Casa de las Américas. (2), 149 – 153.
- Villegas, J. (1991). *La interpretación de la obra dramática*. Chile: Editorial universitaria.
- Zavala, V. (1969). «El collar». *Teatro campesino*. Lima, Perú: Ediciones Universidad Nacional de Educación la Cantuta.
- Zavala, V. (1969). «El turno». *Teatro campesino*. Lima. Perú: Ediciones Universidad Nacional de Educación la Cantuta.