

El animismo en el *Teatro campesino* de Zavala Cataño¹

Animism in the *Teatro campesino* of Zavala Cataño

José Manuel Cárdenas Campos²

Universidad Tecnológica del Perú. Lima, Perú

C19387@utp.edu.pe

ORCID: 0000-0001-8588-5984

Citar como: Cárdenas, J. (2022). El animismo en el *Teatro campesino* de Zavala Cataño. *Desde el Sur*, 14(3), e0030.

RESUMEN

Este trabajo propone un análisis del libro *Teatro campesino* publicado en 1969 por Víctor Zavala Cataño, el cual posee siete obras dramáticas que presentan el problema indigenista de la tierra, la reivindicación del indio y la cosmovisión andina como rasgos esenciales de su «neoindigenismo» (Escajadillo, 1989). Asimismo, la superposición de sus situaciones, siguiendo a Fontanille (2001), esclarece tres programas narrativos acordes a la «unión» o «desunión» del campesino con la tierra. Ambos sujetos se encuentran, tomando el análisis antropológico de Descola (2012), en un modo animista; es decir, poseen similitudes en el plano interior (emociones, subjetividad, etc.) y diferencias a nivel físico (rasgos visibles). Por esta razón, los personajes y la naturaleza interactúan, reciben enseñanzas, comparten alegrías, forman una alianza para vencer al hacendado y buscan la restauración de su comunidad.

PALABRAS CLAVE

Teatro campesino, Víctor Zavala Cataño, animismo, identidad

1 Se propone este trabajo a partir del segundo capítulo de la tesis *El Teatro campesino en tres actos: ciclos y transformación del escenario y los personajes*. Véase Cárdenas (2022).

2 Docente del área de Humanidades en la Universidad Tecnológica del Perú. Magíster en Literatura Peruana y Latinoamericana por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (NMSM). Estudios concluidos en la diplomatura en Acompañamiento y Evaluación de la Tesis Universitaria (UNMSM). Estudiante del Diplomado en Estudios Artísticos (Universidad de Piura).

ABSTRACT

This paper proposes an analysis of the book *Teatro campesino* published in 1969 by Zavala Cataño. The work in question contains seven dramatic works that present the indigenist problem of the land, the vindication of the Indian and the Andean cosmovision as essential features of his «neo-indigenism» (Escajadillo, 1989). Likewise, the superposition of their situations, following Fontanille (2001), clarifies three narrative programs according to the «union» or «disunion» of the peasant with the land. Both subjects are, taking Descola's (2012) anthropological analysis, in an animistic mode; that is, they possess similarities at the inner level (emotions, subjectivity, etc.) and differences at the physical level (visible features). For this reason, the characters and nature interact, receive teachings, share joys, form an alliance to defeat the hacendado and seek the restoration of their community.

KEYWORDS

Teatro campesino, Víctor Zavala Cataño, animism, identity

Breve presentación de la obra

El teatro peruano, en los años 60, experimentó diferentes cambios en estilo e ideologías. Los eventos revolucionarios de la región y el arribo de principios marxistas transformaron el arte dramático, y dieron paso a un «nuevo teatro latinoamericano y peruano». En el país, según Mediavilla (2016), Piga (1992) y Vargas Salgado (2011), aparecen movimientos alejados de salas reconocidas y se pregonan, en espacios populares, escenas con un compromiso social y búsqueda de identidad. Estas ensayaron, junto al repertorio cultural andino y amazónico, en palabras de Salazar del Alcázar (1900), una ideología de diversidad y autenticidad. Un ejemplo es la propuesta dramática y escénica de Zavala Cataño, quien publica en 1969 la primera edición de la obra *Teatro campesino*.

El texto en mención posee siete obras dramáticas³ y, como plantean Hernández (1989), Mediavilla (2016) y Gallardo Saborido (2017), adquieren influencia brechtiana y arguediana. La primera se refleja en el distanciamiento o «efecto V» a través de la mutabilidad de los personajes

3 Los títulos son: «El gallo» (1965), «La gallina», «El collar», «El cargador», «El turno», «El arpista» y «La yunta». Usaremos en el presente texto la segunda edición publicada en 1983.

o escenarios, los movimientos coreográficos y la música como elemento de transición. Por otro lado, de José María Arguedas adopta la forma particular del lenguaje (castellano con sintaxis quechua) y las circunstancias del indio ante la desposesión de su tierra. En esta línea, las obras zavalinas presentan al conflicto por la tierra como esencia de la trama y la cosmovisión andina vinculada a un estrato «mágico-mítico» (Escajadillo, 1989), así como a la veteranía⁴ del autor.

En este marco, reconocemos que las obras del *Teatro campesino* pertenecen al «neoindigenismo literario». Amparamos esta conjetura en tres fundamentos. Primero, presenta el problema del indio como un proceso económico-social que rompe un lazo fraterno entre el hombre y la tierra (Mariátegui, 2007). Segundo, busca la reivindicación del sujeto andino quien se encuentra oprimido al igual que su comunidad (Cornejo Polar, 1980). Tercero, posee un universo mítico indígena, así como un lirismo fundamental (Escajadillo, 1989).

El afán hipotético del presente artículo se dirige a la forma en que se identifica el personaje campesino con la naturaleza, cuál es la relación que tiene con ella y, claro, desde qué combinación se reconocen. Para ello, proponemos una metodología en dos frentes. Con *Semiótica del discurso* de Fontanille (2001) y, tomando al personaje «campesino» como sujeto y la tierra como objeto-cuasi sujeto, realizamos una lectura a las situaciones a través de una superposición, para luego establecer tres programas narrativos. El primer programa se nombra «apropiación histórica» y expresa el estado de unión entre ambos de forma ancestral. El segundo recibe el título de «interferencia transformadora» y constituye el estado de desunión debido a la intromisión opresora de un hacendado (sujeto operador). Finalmente, la «reapropiación mítica» simboliza nuevamente la unión entre el sujeto andino y la tierra: hecho que refleja la reivindicación del indio al recuperar su condición anterior. El otro frente recae en la antropología. Con *Mas allá de la naturaleza y la cultura* de Descola indagamos las formas de reconocimiento y relación que posee el humano (hombre andino) con lo no humano (naturaleza). Para este fin, proponemos al «animismo» sobre el «analogismo»⁵ como la forma de identificación predominante en el mundo andino de los textos, en el cual, hoy, nos internamos.

4 La cosmovisión andina del *Teatro campesino*, siguiendo a Escajadillo (1989), es el eje de su «neoindigenismo», sobre todo por la adopción natural de los estratos «mágicos-míticos-religiosos». Asimismo, en palabras de Lozada Pereira (2006), es el reflejo de la sociedad que lo produce; por esta razón, se relaciona con las experiencias de una cultura en particular y las vivencias del dramaturgo.

5 El reconocimiento por analogismo implica una diferencia entre «interioridades y «fiscalidades». Además, sostiene Descola (2011, p. 92): «[el analogismo] reposa sobre la idea de que las propiedades, movimientos o modificaciones de estructura de ciertas entidades del

El animismo: vínculo que predomina

En los textos del libro *Teatro campesino*, la relación del sujeto andino con la tierra muestra un lazo mayor al de pertenencia histórica. Ellos poseen un vínculo fraternal y subjetivo, en el cual se reconocen emociones y un aliento o esencia común. Por ejemplo, en «El turno», cuando la industria minera arrebató el vital elemento (agua) de la comunidad, los sujetos andinos sufren enfermedades o pierden la razón al no poder regar sus sembríos. Sin embargo, recuperan su vitalidad, junto a la tierra, cuando el agua retorna a sus cementeras, como se expresa en este fragmento: «riendo juntos, José y el agua, estaban llegando a la chacra. Alegría nació en las plantitas de papa con el canto de agua» (Zavala Cataño, 1983, p. 108).

En el breve ejemplo se percibe una relación del sujeto con el medio en donde vive, debido a la complementariedad y el vínculo que comparten. Sabemos que esto se asocia con el concepto de vitalidad continua del pensamiento andino y al cual López Maguiña (1998) denomina *continuum vital*⁶; empero, aparecen algunos principios que comprometen tanto al hombre como la naturaleza. En ellos se descubre un proceso de identificación y un modo de relación. Por este motivo, orientamos nuestra investigación hacia la fórmula del «animismo», puesto que resalta una concepción en la cual todo está animado y con vida; es decir, los elementos que pertenecen al mundo natural, en su totalidad, son seres vivos.

La naturaleza no es una entidad ajena a la humanidad; al contrario, en palabras de Descola: «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» (2012, p. 181). En otras palabras, parte de adquirir un conocimiento sobre la existencia de otro ser, con base en una reflexión del mundo y de lo que significa para él mismo. Este criterio se trabajará más adelante, considerando que el personaje campesino de las obras dramáticas realiza el mismo pensamiento y lo expresa en varias ocasiones. Ejemplo de ello son los lamentos del «anciano campesino» en «La gallina», debido a que contrasta su estado de ánimo con la cara triste de los cerros luego de la desposesión de la tierra.

mundo ejercen una influencia a distancia sobre el destino de los hombres, o están influidos por el comportamiento de estos últimos». Ejemplo de ello se presenta en las razones para subsistir y la alianza que los une; es decir, sin la tierra o el agua el sujeto andino va muriendo, así como los demás elementos de la naturaleza. Este principio es fundamental en el pensamiento andino y la obra analizada; sin embargo, su estudio corresponde a otra investigación. Véase Cárdenas (2022)

⁶ López Maguiña (1998) explica al *continuum vital* como la vida que circula entre el indio, la tierra y los suyos. Ello guarda relación con la reciprocidad del mundo andino.

Aclarado ello, definimos al «animismo» 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, añade Descola (2012): para que se concrete este reconocimiento hay que considerar como idénticos los elementos interiores y diferentes los físicos. Con este principio, se comprende el porqué, en este sistema, los animales y plantas se perciben como personas portadoras de un alma y pueden comunicarse con los hombres, incluso, a través de afectos humanos. Ejemplo de ello encontramos en «La yunta». En esta obra, dos jóvenes esposos conviven con sus toros y establecen una relación casi familiar con los bovinos, al grado que la mujer llega a sentir celos:

- 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 Cataño, 1983, p. 154)

Esta situación, también se observa en las obras «El gallo» y «El arpista». En la primera, la narración de un joven campesino recrea la comunicación entre un capataz (sujeto andino al servicio del hacendado)⁷ y un gallo. El joven narra que, durante la noche, un hombre camina hacia la granja, mueve los brazos y grita como un ave de corral; luego, el animal se despierta, aletea y como respuesta inmediata canta continuamente hasta despertar a todos los campesinos. La segunda obra describe el aprendizaje de un joven arpista por medio de la naturaleza y la reacción violenta de un toro luego de entender los insultos que le hacían. 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
ARPISTA. Para que fuerza de puna despierte en animal bravo.
CAMPESINO. Hacendado se puso delante de toro [...]
ARPISTA. Como sabiendo, toro despreció al hacendado.
CAMPESINO. 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.
CAMPESINO. Toro se molestó por ofensa

7 Se debe considerar al capataz de las obras zavalinas como un *q'ara*. Este personaje para Lozada Pereira (2006) pertenece a la comunidad, pero no realiza los deberes propios de la reciprocidad o, incluso, ejerce un tipo de opresión y discriminación contra el *runa*.

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

Es evidente, en estos textos y en las demás obras del libro, una 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 se propone la palabra quechua *iphu-pacha* y Carlos Ríos (2015) 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» (p. 191).

De la propuesta de Carlos Ríos (2015) rescatamos el vocablo *pacha* y lo cotejamos con los instantes del mundo andino presentes en los programas narrativos ya explicados. Con esto, precisamos 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 andino siempre se identifica con su medio natural en varios aspectos. Sin embargo, este proceso sufre transformaciones dependiendo de la «unión» o «desunión» de ambos sujetos.

La identificación: una forma de verse en el otro

Es necesario iniciar este acápite definiendo el proceso de identificación y la visión dual o binaria que posee. Con respecto al primero, Descola (2012) escribe:

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 (p. 177).

En la cita se plantea que la identificación es un proceso en el cual se crean esquemas comparativos entre un «yo» y un «no yo» como forma previa y exterior a una relación determinada en modalidades de interacción lógica. En este marco, resulta importante en la investigación separar la «identificación» con la «relación» como precisa Descola. De esta manera, se tendría, en primer lugar, el plano comparativo del hombre andino y la naturaleza a lo largo del recorrido narrativo y, posteriormente, la relación de los mencionados.

Para especificar este principio de semejanzas y diferencias es importante descubrir el significado de oposición binaria y cómo se expresa en el esquema. Sin embargo, antecede a este criterio la nueva concepción de «naturaleza». En la primera parte del libro *Más allá de la naturaleza y la cultura*, Descola (2012) sostiene que, con el tiempo, se ha expresado como un ente mecánico, autónomo e incluso humano. Este hecho permite pensar en la existencia de los humanos viviendo en sociedad e, incluso, en coalición con lo «otro»: lo «no humano».

Sobre ello, 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 tener experiencias paralelas como un *yanantin*⁸ (mi otra mitad o mi otro par).

En los fragmentos anteriores se han presentado ejemplos de convivencia entre el hombre andino (humano) y su espacio natural (no humano). Por ello, orientamos el análisis a los criterios binarios, los cuales son análogos y discriminantes para la identificación. El primero recibe el nombre de interioridad y Descola (2012) lo define, a pesar de ser un término vago, como un conjunto de propiedades reconocidas por todos los seres humanos y que coincide con lo que llamamos «espíritu», «alma» o «conciencia». Además, comprende otras nociones como intencionalidad, subjetividad, afectos, aptitud para significar o soñar. Finalmente, resalta en la postura del autor un principio cercano al «animismo» que ya hemos planteado; por ello, destacamos el siguiente fragmento:

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).

El presente argumento refiere a la vitalidad continua del pensamiento andino y es una explicación certera del porqué, en las obras del libro *Teatro campesino*, los personajes andinos se sienten parte de la tierra, se comunican con los animales y poseen sentimientos de tristeza o alegría al igual que la naturaleza en donde viven.

8 Este vocablo muestra la dualidad mencionada en Descola. Sobre él, Carlos Ríos 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» (2005, p. 196).

Por otra parte, el segundo criterio denominado «fiscalidad» representa la forma exterior, la sustancia, los procesos fisiológicos, perceptivos y sensoriomotores. Esto involucra, en palabras de Descola (2012), el temperamento o la manera de actuar en el mundo, así como los humores corporales, las conductas, los modos de reproducción o los rasgos anatómicos. Ahora bien, esta idea no pretende reducir el criterio mencionado hasta un fenómeno material, sino recoger diversas expresiones como se observa a continuación:

La fiscalidad 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 de la cita, se propone lo visible y tangible como señales nucleares de la «fiscalidad», y entendemos que algunas expresiones de los personajes son ejemplos concretos de conductas o rasgos físicos. Verbigracia son las frases de la obra «La gallina»: «triste los cerros veo, doblada su cabeza está, pero su mano de piedra está temblando» (Zavala Cataño, 1983, p. 39); y «juntos se levantarán sobre la tierra, como árbol espinoso, como cóndor de las punas» (Zavala Cataño, 1983, p. 40). En estos fragmentos se percibe fácilmente 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 existe un reconocimiento abstracto con el otro. En otras palabras, ambos poseen un mismo origen: el mismo aliento.

La última idea, nos permite afirmar, siguiendo a Carlos Ríos (2015), que en los Andes los criterios de «interioridad» y «fiscalidad» (nudo binario) tienen sus propios colores y matices muy diferentes a los de Europa. Incluso es admisible que las obras del *Teatro campesino* respondan a una lógica de identificación particular, la cual tenga su origen en el animismo y sea congruente con cada momento del recorrido narrativo.

A partir de esta hipótesis aunamos los principios de semejanzas y diferencias con los criterios binarios y proponemos un gráfico comparativo. Con él se aspira comprender el proceso de identificación del hombre andino con su naturaleza en diferentes momentos narrativos. En ese marco, precisamos de manera preliminar que el «animismo» como forma de identificación se mantiene durante los estados de «unión» o «desunión», pero varían algunos aspectos durante la «interferencia» del hacendado. Para esto, tomamos como base una división cuatripartita de Descola y señalamos dos mundos complementarios semejantes a la cruz quechua o *chakana*.

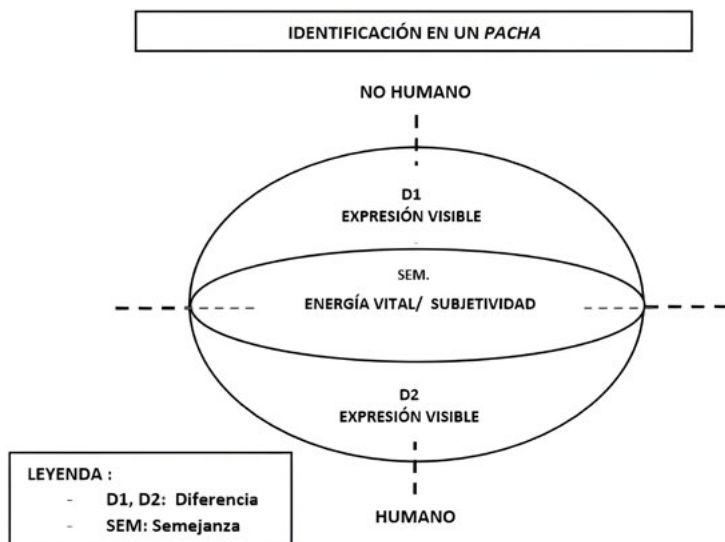


FIGURA 1. Esquema de identificación

El esquema propone el nivel ontológico de lo «humano» y «no humano» como si fueran planos distintos que comparten un proceso de reconocimiento. Ello constituye la identificación y se expresa en los dos círculos del esquema. De esta manera y, considerando la teoría mencionada, el nivel de semejanza comprende el criterio de interioridad, el cual evidencia una misma esencia y subjetividad para ambos planos. Por otro lado, las diferencias se encuentran en la fisicalidad y son las expresiones visibles de ambos sujetos. Así se comprueba la esfera animista o *iphu-pacha* ya explicada; y permite definir dos propuestas en el recorrido narrativo: la interioridad no se pierde, pero es variable y la fisicalidad cambia de forma análoga a la primera.

En las obras estudiadas el criterio de interioridad varía; por esto, durante los tres momentos narrativos el personaje campesino conserva un sentido de complementariedad ontológica cambiante con su naturaleza. La energía vital que ambos comparten, por ejemplo, experimenta una disminución durante la «interferencia transformadora»; por eso, los campesinos se enferman o la naturaleza va muriendo. Sin embargo, cuando la «reapropiación mítica» llega, la vitalidad renace de la tierra y se expresa en la siembra, la recuperación de la salud y la fuerza envolvente que vence al mal tiempo. Una canción de la obra «El turno» expresa este hecho:

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 Cataño, 1983, p. 116)

Sobre la variación en la subjetividad, las obras reflejan para el hombre y la naturaleza emociones comunes, ya sean positivas como la alegría y satisfacción, o, negativas. Las primeras se evidencian cuando existe unión entre los sujetos (momentos de apropiación y reapropiación); pero manifiestan tristeza o melancolía (emociones negativas) durante una interferencia a manos de un tercero: el hacendado o ingeniero. Ahora bien, para establecer un ejemplo con estos puntos se necesita el concepto de «fiscalidad», debido a que, a través de los rasgos físico corporales o acciones⁹, se muestran las emociones descritas.

Durante el momento llamado «apropiación histórica», por ejemplo, se percibe satisfacción en el recuerdo de una «campesina», sobre todo cuando narra que, antes de la interferencia del hacendado, el campo era verde y el agua cantaba todo el año en las quebradas (Zavala Cataño, 1983, p. 105). De igual modo, en la obra «El arpista», la descripción del ambiente que hace el protagonista revela alegría al mencionar la música de los arroyos y el canto de los árboles. En ambos casos, las emociones son compartidas por el hombre y la naturaleza, al igual que en «El turno». En este texto, se denota la emoción positiva en una suerte de complicidad entre el humano y el *iphu-pacha*. 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 [...]

9 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).

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 Cataño, 1983, p. 108)

Por otra parte, las emociones negativas (tristeza y melancolía) se apropian del sujeto andino y la naturaleza durante la «interferencia transformadora». Un ejemplo es la oración que sentencia un campesino enfermo al regresar a su comunidad: «triste sigue cabeza de cordillera, nada está creciendo» (Zavala Cataño, 1983, p. 90). De igual manera, estas emociones aparecen en diferentes diálogos a través de figuras retóricas como la sinestesia o prosopopeya. Las siguientes frases son un modelo: «amargo es aire de esta pampa» (Zavala Cataño, 1983, p. 63) y «gritando está mi chacra» (Zavala Cataño, 1983, p. 113).

Finalmente, en la «reapropiación mítica», tanto el hombre como la naturaleza recobran su vitalidad y aparecen, nuevamente, emociones positivas. No obstante, emergen con ellas dos estados: la esperanza y el coraje. El primero se ejemplifica en «El arpista», cuando el sujeto protagónico expresa su deseo de bienestar con la frase: «libre voy a venir; tierra va a ser de nosotros, nadie nos va a quitar» (Zavala Cataño, 1983, p. 139). En el mismo sentido, durante la recuperación de la tierra en «El cargador», el campesino le habla a su sembrera y le asegura que ya no tendrán sed. Por otro lado, la valentía en ambos («humano» y «no humano») se expresa al mismo tiempo. Por ejemplo, en «La gallina», el anciano asocia la ira de la naturaleza con el momento en el cual sus hijos bajan de la comunidad con brazos de hierro, ojos ardiendo y canto fuerte. 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 Cataño, 1983, p. 52).

Con este fragmento, acentuamos la importancia del amanecer como un fenómeno natural relevante en todas las obras; debido a que el momento inicial para la reapropiación se expresa a partir de la «aurora» o salida del sol. Ello implica una identificación del personaje campesino con esa expresión de la naturaleza, no solo a nivel de «interioridad» por la fuerza vital que renace, sino también físicamente porque realza la figura de lo humano como se observa en el fragmento: «con aurora estamos viendo crecer a José» (Zavala Cataño, 1983, p. 117). Por otra parte, este momento representa la posición ideológica del autor. Recordemos que,

para Forgues (2011), el uso de este símbolo se orienta a los principios marxistas¹⁰, puesto que la luz del amanecer es el nuevo día de la comunidad, la cual ha denunciado la semifeudalidad y sus consecuencias como la servidumbre, la opresión y la explotación del campesino.

La relación: vínculo continuo

La disparidad entre identificación y relación expresa, en lo humano y no humano, dos dependencias: la primera es ontológica y la segunda externa o social. En este apartado se responde a las relaciones formales que posee el sujeto andino con su naturaleza, tendiendo al «animismo» como principio de reconocimiento.

En su investigación, Descola define a relación como «esas vinculaciones externas entre seres y cosas identificables en comportamientos típicos y capaces de recibir una traducción parcial en normas sociales concretas» (2012, p. 178). Esto quiere decir que los «no humanos» son tratados como compañeros sociales; además, expresan un lenguaje de parentesco similar a las conjeturas de matrimonio y procreación entre el indio y la tierra, como lo proponen Mariátegui (2007) y López Maguiña (1998)¹¹. Sin embargo, la lectura que realizamos de las obras zavalinas requiere un sentido más social y se orienta hacia las relaciones puramente formales como la correspondencia, identidad y coexistencia.

En este marco, recuperamos el «animismo» del *Teatro campesino*, considerando que está inmerso en un tiempo y espacio (*pacha*) en donde el hombre andino se identifica con la naturaleza a partir de un origen en común. Además, destacamos la posición antropocéntrica planteada para lo «no humano» y reconocemos los atributos sociales y comportamientos fundamentados que se aloja en el parentesco. De esta forma, obtendremos una esfera de tiempo y espacio en la que existe una cantidad de relaciones sociales y que corresponde al número de especies dotadas con una interioridad análoga. Así lo escribe Descola en: «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).

10 Con esta idea, precisamos que la obra *Teatro campesino* no es de corte maoísta, como escribe Valenzuela (2013), sino marxista-mariáteguista. Amparamos esta postura en los trabajos de Forgues (2011), Gallardo Saborido (2017), Mediavilla (2016) e, incluso, en las propias declaraciones del dramaturgo. Véase el primer acápite de Cárdenas (2022).

11 Los dos investigadores reconocen un matrimonio y relación marital entre el indio y la tierra. Ello significa que, entre ambos sujetos, existe un proceso de identificación animista; es decir, los dos poseen la misma esencia, pero tienen rasgos que los diferencian. Además, se infiere que expresan un vínculo exterior basado en la reciprocidad.

Esta propuesta, no significa un número elevado de relaciones que provengan de ambos sujetos (hombre y naturaleza); al contrario, necesita una figura dominante. Descola lo precisa con este enunciado: «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). Dicho de otra manera, es el hombre y su grupo quien asigna funciones a las interacciones que posee con la naturaleza y selecciona de ellas una rectora. Con esta idea, sintetizamos la forma en que se construyen las relaciones en ambos sujetos; sin embargo, es necesario precisar cuál es el vínculo más importante en las obras del *Teatro campesino*.

En el trabajo de Martínez (2009), la relación entre las personas y el cosmos aparece con principios cercanos a nuestra propuesta. La investigadora, siguiendo a Descola, 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. Sin embargo, no se debe pensar en él solo como una actividad, sino una forma de intercambio recíproco e independiente. Con ello se puede, dentro del sentido animista, hablar de una «sociedad cósmica» en la cual los humanos se encuentren regulados por las mismas reglas y principios que rigen el cosmos. Solo así habría un intercambio recíproco de trabajo y alimentación similar al *continuum vital* del hombre con la tierra.

Esta propuesta insinúa un vínculo del hombre andino con la naturaleza en el *Teatro campesino*. Por ello, tomamos las relaciones que plantea Martínez (2009) dentro del enfoque animista y rescatamos las siguientes:

TABLA 1. Relaciones en el enfoque animista

Rapacidad	<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 consanguinidad o de afinidad [...]
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 circuito cerrado homeostático • Adquiere forma de una retroalimentación energética que permite el equilibrio general del cosmos.

Nota. Martínez (2009, pp. 79-80).

Con base en la información, la relación que posee el personaje campesino con la naturaleza en las obras de Zavala Cataño se refleja en dos principios. No obstante, al aplicar la selección rectora planteada por Descola

observamos que la reciprocidad¹² es el vínculo predominante en los dos sujetos. Con la reciprocidad, adquiere importancia la idea de esfera energética, puesto que permite un intercambio de vitalidad para el equilibrio del cosmos o, mejor dicho, del mundo andino. Esto se vincula con la órbita animista (*iphu-pacha*) y se expresa en la vida que parte de la tierra hacia el hombre y viceversa, las enseñanzas de la naturaleza, la fuerza reivindicativa que desciende de las montañas y la salud que proporciona el agua de la comunidad.

En el plano social, la reciprocidad refleja las relaciones de intercambio del hombre andino con sus semejantes, entendiéndolos como una unidad o, mejor dicho, colectivo. De esta manera, toma relevancia una de las organizaciones más importantes en la nación: la comunidad indígena¹³. Mariátegui (2007) describe a esta forma social como un organismo viviente, el cual tiene posibilidades de evolución y desarrollo. Además, añade el Amauta, se relaciona con un espíritu en el cual subsisten, robustos y tenaces, hábitos de cooperación y solidaridad. En la actualidad, se define como una institución representativa del campesinado organizado, vinculado directamente con la tierra. Sobre ello, Robles Mendoza (2004) identifica la convivencia con un arraigo a las costumbres internas y la reciprocidad en el trabajo o los bienes económicos.

En las obras del *Teatro campesino*, la comunidad se representa con estas características, puesto que los personajes andinos comparten un espacio (naturaleza) o elemento vital (agua), se reconocen como parientes, manifiestan su derecho a la propiedad de la tierra y conservan algunas costumbres como la música. Esto se ejemplifica en varios fragmentos como en la intervención del «Juez» de comunidad en la obra «El turno». Aquí, la autoridad 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 Cataño, 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 Cataño, 1983, p. 84).

12 La reciprocidad para Descola (2012) es un principio que expresa una retroalimentación energética y equilibrio en el cosmos. En el pensamiento andino se percibe como una lógica de vida que preside las interacciones entre los humanos y demás seres vivos. Por esta razón, Estermann (2006) la presenta como un sentido ético de dimensiones cósmicas, puesto que cada acto posee una acción recíproca (equilibrio cósmico). Véase la cosmovisión andina del *Teatro campesino* en el artículo de Cárdenas (2021).

13 Sobre ella Robles 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» (2004, p. 26).

En las citas se muestra que el ámbito social e histórico de la comunidad es afín a la reciprocidad propia del animismo, puesto que prevalece un vínculo fraterno en el hombre andino con sus pares y la naturaleza. Por lo tanto, la identificación variable del recorrido narrativo se refleja también en este nivel y hace posible la última conjetura: en el *Teatro campesino*, los programas narrativos expresan 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 sociales.

Conclusiones

La obra *Teatro campesino* aparece en la escena peruana durante un momento de cambios e influencias. La esencia de sus textos es el conflicto por la tierra y la cosmovisión andina se presenta como una postura mítica y religiosa. Además, la interposición de sus acciones finales descubre tres programas narrativos, los cuales son congruentes con los estados de unión y desunión que tiene el indio con la tierra.

A partir de allí, se reconoce en ambos sujetos (humano y no humano) una identificación animista, debido a que establecen semejanzas en su interioridad (emociones) y diferencias en la fisicalidad. Por esta razón, en las obras dramáticas los personajes campesinos observan y sienten la tristeza o alegría de las montañas, reconocen la ira de los animales y comparten instantes de reivindicación o felicidad con otros elementos de la naturaleza. De igual forma, preservan una relación que se muestra en un vínculo social. Ello significa que, tanto lo humano como lo no humano y sus elementos, poseen normas, de tal forma que constituyen una sociedad cósmica. En esta alianza prima el criterio de la reciprocidad. Él, desde la antropología o el pensamiento andino, guarda relación con el intercambio de energía y el equilibrio del cosmos.

Contribución de autoría

José Manuel Cárdenas Campos fue el único autor.

Fuente de financiamiento

Autofinanciado.

Potenciales conflictos de interés

Ninguno.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Cárdenas, J. (2021). La esencia de la cosmovisión andina en el *Teatro campesino*: un análisis endoexpansivo. *Revista Tesis*, 14(19), 299-318. <https://revistasinvestigacion.unmsm.edu.pe/index.php/tesis/article/view/19835/17622>
- Cárdenas, J. (2022). *El Teatro campesino en tres actos: ciclos y transformación del escenario y los personajes*. [Tesis de magíster en Literatura, Universidad Nacional Mayor de San Marcos]. https://cybertesis.unmsm.edu.pe/bitstream/handle/20.500.12672/17995/Carde-nas_cj.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Carlos Ríos, E. (2015). *La circulación entre mundos en la tradición oral y ritual y las categorías del pensamiento quechua: en hanansaya cullanta ch'isikata (Cusco, Perú)*. [Tesis de doctor en Antropología, Universidad Autónoma de Barcelona]. https://ddd.uab.cat/pub/tesis/2015/hdl_10803_323103/ecr-1de1.pdf
- 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>
- Descola, P. (2011). Más allá de la naturaleza y de la cultura. En L. 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.
- Escajadillo, T. (1989). El indigenismo narrativo peruano. *Philologia Hispanica*, IV(1), 117-136. <https://doi.org/10.12795/PH.1989.v04.i01.10>
- Estermann, J. (2006). *Filosofía andina. Sabiduría indígena para un mundo nuevo*. (2.ª ed.). Instituto Superior Ecuménico Andino de Teología.
- Fontanille, J. (2001). *Semiótica del discurso*. Fondo de Cultura Económica.
- Forgues, R. (2011). *Palabra viva. Hablan los dramaturgos*. Tomo 4. 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>
- 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.
- 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>

- López Maguiña, 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 Pereira, B. (2006). *Cosmovisión, historia y política en los Andes*. CIMA.
- Mariátegui, J. (2007). *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*. (3.ª ed.). Fundación Biblioteca Ayacucho.
- 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>
- Mediavilla, P. (2016). *El teatro peruano contemporáneo (1960-2000). Aproximación*. [Tesis de doctor en Estudios Literarios, Universidad Complutense de Madrid]. <https://eprints.ucm.es/id/eprint/40114/1/T38017.pdf>
- 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>
- Robles Mendoza, R. (2004). Tradición y modernidad en las comunidades campesina. *Investigaciones Sociales*, VIII(12), 25-54. <http://www.acuedi.org/ddata/3641.pdf>
- Salazar del Alcazar, H. (1990). *Teatro y violencia. Una aproximación al teatro peruano de los 80*. Jaime Campodónico Editor.
- 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>
- Vargas Salgado, C. (2011). *Teatro peruano en el periodo de conflicto armado interno (1980-2000): estética teatral, derechos humanos y expectativas de descolonización*. [Tesis de doctor en Filosofía, University of Minnesota]. http://conservancy.umn.edu/bitstream/handle/11299/109853/Vargas-Salgado_umn_0130E_12009.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Zavala Cataño, V. (1983). *Teatro campesino*. (2.ª ed.). Ediciones Escena Contemporánea.

Recepción: 25/5/2022
Aceptación: 12/8/2022