

Torcer el remolino de injusticia: teatro, campesinado peruano y denuncia social en Víctor Zavala*

Virar o redemoinho da injustiça: teatro, campesinato peruano e denúncia social em Víctor Zavala

Twisting injustice's whirl: theatre, Peruvian peasantry and social criticism in Víctor Zavala's work

Emilio J. Gallardo-Saborido**

Resumen: El teatro del peruano Víctor Zavala Cataño (Huamantanga, 1932) ofrece una propuesta de reivindicación del campesinado peruano sostenida por una lectura marxista de la realidad andina. A través del análisis de las piezas de su seminal volumen *Teatro Campesino* (1969) y del posterior *Teatro popular I* (1984), esta contribución indaga en los rasgos ideológicos y artísticos de estos textos. En este sentido, destaca, por un lado, la representación del campesino indígena como un sujeto político autónomo, dispuesto a reaccionar revolucionariamente ante los causantes de su opresión. Por otro lado, la labor de Zavala como aclimatador de las enseñanzas de Bertolt Brecht al contexto de los Andes peruanos para elaborar así su discurso artístico y político. De este modo, sus creaciones se engarzan con la tradición literaria indigenista peruana, articulándose principalmente a través del teatro. La relevancia que el campesino indígena obtiene en las obras de Zavala rompe con el pasado, al tiempo que conecta con una vereda que en los años siguientes transitarían otros autores y grupos teatrales con profusión.

Palabras clave: Víctor Zavala Cataño; teatro peruano; teatro latinoamericano; política peruana; indigenismo.

Resumo: O teatro do peruano Víctor Zavala Cataño (Huamantanga, 1932) oferece uma proposta de reivindicação do campesinato peruano sustentada por uma leitura marxista da realidade andina. Através da análise das peças do seu volume seminal *Teatro campesino* (1969) e do posterior *Teatro popular I* (1984), esta contribuição indaga nos traços ideológicos e artísticos destes textos. Neste sentido destaca, de um lado, a representação do camponês indígena como sujeito político autónomo, disposto a reagir de um modo revolucionário aos opressores. De outro, o trabalho de Zavala como aclimatador dos ensinamentos de Bertolt Brecht ao contexto dos Andes peruanos para assim elaborar seu discurso artístico e político. Deste modo, suas criações se inserem na tradição literária indigenista peruana, mas contam com a particularidade de se articular principalmente através do teatro. A relevância que o camponês indígena obtém nas obras de Zavala rompe com o passado e ao mesmo tempo abre uma trilha que nos anos seguintes percorrerão em profusão outros autores e grupos teatrais.

Palavras-chave: Víctor Zavala Cataño; teatro peruano contemporâneo; teatro latino-americano; política peruana; indigenismo.

Abstract: The dramatic work of Peruvian playwright Víctor Zavala Cataño (Huamantanga, 1932) provides a proposal of vindication of Peruvian peasantry based on a Marxist reading of the Andean reality. Through the analysis of his transcendental volume *Teatro Campesino* (1969) and the later *Teatro popular I* (1984) this contribution traces the ideological and artistic traits of these texts. In this sense, two different aspects should be pointed out: on the one hand, the portrait of the indigenous peasant as an autonomous political subject, who is willing to react against the source of his and her oppression in a revolutionary way. On the other hand, it highlights Zavala's efforts to adapt Bertolt Brecht's teachings to the Peruvian context to build his

* Este artículo ha sido escrito dentro del proyecto RE-INTERINDI "Los reversos del indigenismo: socio-historia de las categorías étnico-raciales y sus usos en las sociedades latinoamericanas" (HAR2013-41596-P, 2014-2016, Ministerio de Economía y Competitividad, Secretaría de Estado de Investigación, Desarrollo e Innovación, España). Asimismo, agradezco a Manuel L. Valenzuela Marroquín (Universidad Nacional Federico Villarreal) sus atinadas consideraciones sobre el teatro de Víctor Zavala.

** Profesor del Departamento de Didáctica de la Lengua y la Literatura, y Filologías Integradas de la Universidad de Sevilla.

political and artistic discourses. Therefore, his plays are a link with previous *indigenista* Peruvian literary tradition, using mainly the dramatic work. The importance given to the indigenous peasant in Zavala's work happens to be a breakthrough in the Peruvian theatrical tradition, and takes a path that many authors and theatrical groups will thoroughly follow in the years to come.

Keywords: Víctor Zavala Cataño; Peruvian theatre; Latin American theatre; Peruvian politics; indigenismo.

Estrategias para hacer visible lo invisible: introducción

“Cólera me está andando por adentro a mí también. No me gusta que caballos alocados de abuso corran por encima de nosotros. Remolino de injusticia quiero torcer para otra parte” (ZAVALA CATAÑO, 1984, p. 94). Con estas palabras Remigio, hijo del protagonista de la obra *El despojo*, protesta ante las injusticias que han doblegado a su padre Calixto. Este sentimiento de denuncia recorre como un nervio en tensión la producción dramática del peruano Víctor Zavala Cataño (nacido en Huamantanga en 1932).

Específicamente, esta contribución persigue como objetivos esenciales revisar dos rasgos vertebrales de la producción teatral de Zavala: por un lado, la representación del campesino indígena como un sujeto político autónomo, dispuesto a reaccionar revolucionariamente ante los causantes de su opresión; y, por otro lado, la labor de Zavala como aclimatador de las enseñanzas de Bertolt Brecht al contexto de los Andes peruanos para elaborar así su discurso artístico y político. Estos dos puntos ya fueron resaltados por Villagómez en 1985 al afirmar:

Víctor Zavala forja su dramaturgia sobre la base de dos realidades significativas: la vieja, permanente e indismayable lucha del campesinado pobre contra la feudalidad; y el aporte de la concepción proletaria de la producción teatral sistematizado por Bertolt Brecht y sus continuadores (VILLAGÓMEZ, 1985, p. 150).

En este caso, y para lograr estos objetivos, se lleva a cabo un análisis literario de las obras de su seminal volumen *Teatro Campesino* (1969) y del posterior *Teatro popular I* (1984)¹, revisando tanto

¹ El corpus tenido en cuenta para este estudio se compone, en total, de nueve obras. Pertenecen a *Teatro Campesino* los siguientes títulos: *El gallo*, *La gallina*, *El collar*, *El cargador*, *El turno*, *El arpista*, y *La yunta*. Por su parte, *Teatro popular I* contiene: *Analfabéticas* y *El despojo*.

los rasgos artísticos como ideológicos de estos textos.

Las piezas teatrales de este dramaturgo ofrecen una propuesta de reivindicación indigenista/campesina —enseguida veremos la precisión terminológica que a este respecto realiza Zavala— sostenida por una lectura marxista de la realidad andina. De este modo, sus creaciones se engarzan con la tradición literaria indigenista peruana, articulándose principalmente a través del teatro. Además, la relevancia que el campesino obtiene en las obras de Zavala resultó crucial dentro del teatro peruano, conectando con una vereda que en los años siguientes transitarían otros autores y grupos teatrales con profusión. Pienso, por ejemplo, en obras como *Allpa Rayku* (GRUPO CULTURAL YUYACHKANI, 1983) o *Allá en el Alto Piura* (UCTUBRI QANCHIS, 1985). En el prólogo de *Teatro Campesino*, publicado por la Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y Valle, conocida como “La Cantuta”, Zavala aportaba algunas de las claves de su producción dramática. Allí hacía referencia al campesino como personaje teatral en Perú. De este modo, sostenía: “El campesino peruano no ha ingresado como personaje al teatro nacional. [...] O cuando ha llegado no ha sido él mismo, sino un fante, un ‘indio’, un ‘serrano’, un ‘cholo’, un ‘animal’, en fin, dentro de una concepción despectiva de su realidad” (ZAVALA CATAÑO, 1969, p. 7)².

Ciertamente, la reivindicación indigenista había encontrado mayores cauces de expresión en la narrativa que en el teatro. No obstante, no está de más considerar expresiones teatrales anteriores como algunas de las piezas del teatro incaico que se desarrolló sobre todo en Cuzco durante las primeras décadas del siglo XX. Por ejemplo, obras de corte historicista como *Usqullu*

² En la “Nota a propósito de la segunda edición”, insiste: “‘TEATRO CAMPESINO’ estableció el rompimiento con la imagen fante 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 CATAÑO, 1983, p. 7-8).

(1918) y *Yawarwaqqaq o el espectro indio* (1919), ambas de José Félix Silva³. Otro texto de esa época que puede ser considerado un precedente del teatro campesino es *El cóndor pasa* (1912) de Julio de la Paz, musicalizado por Daniel Alomía Robles. En él estos autores, miembros de la Asociación Pro Indígena, protestaban contra “las condiciones laborales de los trabajadores mineros en la ciudad altoandina de Cerro de Pasco (4400 msnm) desde una postura de defensa del indio” (VALENZUELA MARROQUÍN, 2011, p. 165). De hecho, al igual que pasará en obras de Zavala, la invocación a la rebelión indígena cierra *El cóndor pasa*. Previamente, hemos asistido a la muerte de los dos representantes del poder del capitalismo extranjero (Mc. King y Mr. Cup) a manos de sendos mineros. Esa invitación revolucionaria final queda simbolizada por el regreso del cóndor a las cumbres donde transcurre la acción: “FRANK. – ¡Sintámonos cóndores, seamos como él en la inmensidad de la tierra!” (DE LA PAZ, 1978, p. 19). Por último, para el caso de Puno destaca la interesante figura de Inocencio Mamani (1904-1990), estudiada, entre otros, por Durston (2014). Por ejemplo, y refiriéndose a su pieza *Sapan Churi (Hijo único)*, 1926), este investigador asevera:

Una obra como *Sapan Churi*, donde los indios se expresan con desprecio sobre los mistis y anuncian la revancha, sólo era posible en Puno, donde se había desarrollado un indigenismo radical y la alfabetización indígena se había convertido en una consigna revolucionaria (DURSTON, 2014, p. 238).

El teatro de Zavala se caracteriza por ser netamente de denuncia social desde presupuestos marxistas. Explicita de un modo muy evidente la apuesta ideológica por las “mayorías populares” o las “masas campesinas”, hecha esta apuesta desde la conciencia de que la confrontación y la superación de las fuerzas hegemónicas deben ser las bases sobre las que se asiente el desarrollo histórico de la nación. Esta visión pivota, por lo tanto, sobre nociones como las de clase social y lucha de clases. En este sentido, es interesante deslindar la distinta significación que para Zavala tienen los términos *campesino* e *indio*, y apreciar cómo el componente de clase juega un papel central en su concepción del indígena/campesino. Así, Valenzuela, quien ha podido entrevistar al autor, nos aclara: “[Zavala] considera que el término indio es despectivo y no refleja el tipo de

³ A este respecto, resultan esenciales los iluminadores trabajos de César Itier (1995, 2000).

actividad al que se dedican estos hombres, el campesino no solo lo es por su trabajo sino porque es un hombre que vive en el campo y por el campo” (VALENZUELA MARROQUÍN, 2009, p. 105).

Dada su crianza en la comunidad indígena de Huamantanga (provincia de Canta), Zavala se encuentra en una situación privilegiada para escribir desde esa óptica, para interpretar sus problemas y desechar enfoques exotistas. Es más, el recuerdo de esas vivencias infantiles en Huamantanga fue recogido en el conjunto de cuentos que componen *Color de la ceniza y otros relatos* (1981). Escrito entre los años finales de la década de 1960 y los iniciales de la siguiente, el libro se abre con un prólogo (redactado en agosto de 1981) donde se apuntan como males que atenazan al grueso de la población de Huamantanga: “la falta de recursos y medios para una apropiada y eficaz explotación agrícola” y, sobre todo, “la falta de aguas para el riego” (ZAVALA CATAÑO, 1981, p. 10). La culpa de esta situación se eleva más allá de la tradicional figura del gamonal para tener un cariz más colectivo:

No hay terratenientes de horca y cuchillo que la opriman directamente, sino un castillo, un pesado aparato político, económico y administrativo del Estado terrateniente burgués que exige de los campesinos el cumplimiento de sus ‘sagrados deberes ciudadanos’ pero que no hace nada por desarrollar su magra economía ni por cambiar su cada vez más difícil situación social (ZAVALA CATAÑO, 1981, p. 11).

Así pues, en estos textos iniciales⁴ del autor apreciamos ya el que será uno (quizás el más notable) de los motivos fundamentales de su producción dramática: la crítica de la marginación de las clases populares campesinas del Perú y la consecuente invitación a la rebelión. Sirvan de ejemplo estas líneas con las que el trasunto infantil de Zavala cierra el cuento “Chanchos” tras haber sido castigado por su padre por

⁴ En ese mismo prólogo, Zavala sintetizaba su trayectoria literaria hasta el momento: “Mi aprendizaje literario lo ejercí haciendo poesía. Muchos poemarios quedan por allí en folletos ya organizados o en libretas y cuadernos, en forma de diarios personales. Combiné, luego, la poesía con la narración. Así fueron surgiendo cuentos, relatos y proyectos de novela que, también, quedaron por allí, perdidos unos, guardados otros, como testigos de una etapa de mi quehacer intelectual. Hasta que tomé el camino del teatro y por allí llegué a publicar varias de mis obras y a desarrollar gran parte de la actividad artística que llevo recorrida” (ZAVALA CATAÑO, 1981, p. 9).

un descuido en el cuidado de estos animales: “Fue así que me nació el odio por los chanchos y sus parecidos los hombres gordos y abusivos, gruñones y prepotentes que vine conociendo mientras crecía...” (ZAVALA CATAÑO, 1981, p. 30). Compárese este fragmento con el siguiente de *El despojo* en el que un impotente Calixto no encuentra más salida a la situación desesperada a la que la han llevado los poderosos del pueblo tras arrebatárle su chacra que recurrir a la violencia: “Voy a abrir la panza a los cochinos que ensucian con sus hocicos todo el agua buena” (ZAVALA CATAÑO, 1984, p. 96).

Indígenas, campesinos y denuncia social en el teatro de Zavala

El propio Zavala se ha encargado de resumir a lo largo de varios textos su devenir como dramaturgo y como director del grupo Teatro Campesino. Antes de realizar un análisis más pormenorizado de algunas de sus creaciones, resulta conveniente trazar, aunque sea someramente, las líneas maestras del recorrido teatral de Zavala.

Así pues, en el texto “Con motivo de cuarenta años de la publicación del libro *Teatro Campesino*. Algunas breves reflexiones”, escrito en el penal de Canto Grande en 2009, Zavala recuerda cómo en 1956 ingresó en la Escuela Nacional de Arte Escénico y en 1960 obtuvo el título de actor (ante la inexistencia de la especialidad de dramaturgia) en el Instituto Nacional de Arte Dramático (ZAVALA CATAÑO, 2009c). Más adelante, en 1964, comenzará a trabajar en la Universidad Nacional San Cristóbal de Huamanga, donde se encargará de dirigir la sección de Extensión Universitaria y el Teatro Universitario de Huamanga. Como él mismo reconoce, este traslado contribuyó a perfilar su visión del teatro y de la realidad política nacional e internacional. Es en este momento en el que se inserta la creación de las obras del volumen *Teatro Campesino*. De esta manera, Zavala explica el surgimiento de estas piezas con estas palabras:

Anteriormente (1958-59) había escrito una pieza teatral *El Trueno sobre el Risco* que, si vemos bien, es la primera que hice con el tema del campesinado que yo conocía desde niño. Pero la realidad de la ciudad de Huamanga, con una mayoría poblacional y transitoria de campesinos, y el conocimiento itinerante que aprendí yendo a los diversos pueblos del departamento de Ayacucho, profundizaron

la necesidad de reflejar esa parte profunda del campesinado del Perú. Es allí de donde nacen los personajes del libro y la forma teatral y de lenguaje hablado de dichos reflejos escénico-teatrales (ZAVALA CATAÑO, 2009c).

Asimismo, la escritura de ese libro también vino determinada por un contexto histórico de efervescencia política en el Ayacucho de mediados de la década de 1960, en el que encontramos a Zavala:

Más: mi estadía de dos años en Ayacucho (64-65) coincidió con la segunda gran ola del movimiento campesino en el Perú, la misma que alcanzó una dimensión de quinientos mil campesinos moviéndose en la región centro-sur de la sierra peruana y que empuñaban en alto sus luchas en defensa de sus tierras y sus reivindicaciones más sentidas. Es decir, que Teatro Campesino responde, pues, a esa realidad social de lucha contra la opresión y la explotación de un sistema semifeudal y semicolonial más la tercera montaña del capitalismo burocrático. Ese es, como se puede constatar en dichas obras de teatro, el tema, el tono, el color, el sonido y la perspectiva de esa realidad (ZAVALA CATAÑO, 2009c).

Por su parte, en el artículo “Apuntes biográficos del grupo Teatro Campesino” (publicado originalmente en *El Correo de Huancayo* en 1971), Zavala daba la fecha del 10 de febrero de 1970 como la de la fundación de ese colectivo teatral, hecho que tuvo lugar en la Universidad de San Marcos (ZAVALA CATAÑO, 2009a). En ese mismo texto se ofrecen algunas claves que nos ayudan a comprender la idiosincrasia de ese grupo dramático y la visión teatral de Zavala. Por ejemplo, con respecto a la apuesta por la simplicidad material, por la pobreza escénica, se afirma: “El ambiente teatral, debe ser creado por los trabajadores del arte escénico. Basta un elemento, basta una lona, basta una linterna, basta un mueble; el teatro se hace. No nos quejamos por eso como muchos, de la falta de locales ‘apropiados’” (ZAVALA CATAÑO, 2009a). En efecto, nos encontramos frente a un teatro pobre, donde no sólo se prescinde de los decorados o se dan indicaciones para eludir la falta de luces, sino que además el argumento ofrece una historia lineal, breve y sencilla.

Esta apuesta por la sencillez responde a un interés estratégico de llevar el teatro a las clases populares, que habitualmente no tenían acceso a la oferta más ortodoxa. Esta idea aparece ya en los mismos orígenes

del grupo, como se puede comprobar en la siguiente anécdota:

A principios del mes de Marzo del mismo año [1970] nos presentamos, por primera vez, en el jardín del local de la Universidad Nacional de Educación en Lima. Actuó también, en esa oportunidad el grupo teatral “EL TABANO” pero ellos escogieron un aula para actuar; el público tuvo que trasladarse del jardín al aula. Y es ese otro símbolo de “TEATRO CAMPESINO”: trabajar precisamente, en lugares donde el teatro no ha llegado (ZAVALA CATAÑO, 2009a).

Igualmente, la denuncia social aparece como un destino de las propuestas escénicas mencionadas, de modo que el acercamiento a los públicos de las clases populares ha de leerse como un posicionamiento ideológico que los impele a tomar partido en el devenir de la nación:

No somos unos simples activistas de la cultura; eso no. No queremos solo divertir al público. No. Nosotros no hacemos caridad cultural. No nos contentamos con llevarles un espectáculo más o menos bien armado a los sectores populares. No. Nos interesa la participación de ese público en el desarrollo cultural, social y político de nuestro país. Hemos comenzado por aplicar las expresiones de ese público, de esa masa a nuestros medios artísticos. También con nuestro teatro, queremos transmitir una posición, una actitud frente a nuestra realidad histórica (ZAVALA CATAÑO, 2009a).

Por su parte, Hernández (1986) habla de una triple influencia en la estructura dramática del Teatro Campesino de Zavala. Junto a la influencia brechtiana, en la que enseguida nos detendremos, menciona la tradición hispánica y la andina. Así pues, y en relación a la tradición hispánica, Hernández (HERNÁNDEZ, 1986, p. 20) vincula el teatro de Zavala con el sainete por tres motivos: a) el hecho de que las obras consten de un solo acto⁵;

⁵ En cuanto a las piezas *Analfabéticas* y *El despojo*, encontramos una división en cuatro cuadros en el segundo caso; mientras que en el primero, si bien no se realiza ninguna división externa, el juego metateatral basado en una adaptación del tópico del manuscrito encontrado (más bien buscado en este caso) permite a los propios actores delimitar internamente las separaciones entre el marco general de representación, en el que actúan como trasuntos de sí mismos y en el que apelan directamente al público, y la comedia encontrada, donde encarnan los personajes del alcalde del pueblo, su mujer, el alguacil y el representante del partido, entre otros.

b) la construcción de los personajes según ciertas características sociales, unidimensionales; c) la nítida oposición valorativa entre los personajes positivos (campesinos, básicamente) y los negativos (patrones sobre todo, pero también capataces, comerciantes, ingenieros, abogados, jueces, policías, etc.). De hecho, los personajes son de un número reducido y la narración de la historia se lleva a cabo gracias a “personajes sin mayor carga psicológica individual con el fin de dar fuerza a la voz común, múltiple, del grupo social al que representan” (ZAVALA CATAÑO, 1969, p. 8).

Por otro lado, Zavala innovará al aplicar algunos de los principios dramáticos de Bertolt Brecht a la problemática del campesinado peruano, como son la incidencia en el compromiso político, la irrupción de la música y la danza o el uso de la sobreactuación. Del mismo modo, cabe destacar como otra herencia brechtiana la tensión no resuelta de los finales de estas piezas, cuyos cierres antiaristotélicos o antihegelianos (HERNÁNDEZ, 1986, p. 25), inarmónicos al fin, pueden ser leídos como una invitación a la acción social.

Por último, la tradición andina se funde con algunos de esos principios del dramaturgo alemán para producir, por ejemplo, el efecto de distanciamiento. En este sentido, Zavala recurre a relatos, huaynos o danzas propiamente andinas (HERNÁNDEZ, 1986, p. 14). Amalgama así esas “expresiones” de los sectores populares que mencionaba más arriba con las técnicas propias del teatro épico brechtiano:

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 sobreactuación mímica en el lenguaje y la acción teatrales pueden ser contados como logros de Teatro Campesino para el teatro peruano (ZAVALA CATAÑO, 1983, p. 9).

Las puestas en escena realizadas directamente por Zavala durante el periodo 1970-1976 con el grupo Teatro Campesino sirvieron de guía para la labor de otros colectivos, que pudieron observar en ellas procedimientos típicamente brechtianos aplicados a la denuncia de la situación del campesinado indígena⁶.

⁶ Villagómez proporciona algunos datos sobre la difusión de Brecht en las tablas peruanas: “En 1957, el Instituto Nacional Superior de Arte Dramático (INSAD) publica un breve texto de Brecht: *La nueva técnica de la representación*. En 1958, el Teatro Hebráica [sic] representa por primera vez en el país, algunos cuadros escénicos de *Terror y miseria del III Reich*, de Brecht, bajo

Todas estas cuestiones pueden apreciarse si analizamos las piezas que integran el volumen *Teatro Campesino*. Éste lo conforman los títulos: *El gallo* (estrenada en 1966, primer premio del Concurso de Obras en un Acto organizado por el Teatro Universitario de San Marcos), *La gallina* (estrenada en 1965), *El collar* (estrenada en 1970), *El cargador* (estrenada en 1972), *El turno* (estrenada en 1971), *El arpista* (estrenada en 1970) y, por último, *La yunta* (estrenada en 1971).

En concreto, comencemos centrandó nuestra atención en *La gallina*, obra que fue estrenada en el segundo semestre de 1965 en la Universidad de Huamanga (ZAVALA CATAÑO, 2009b). Se trata de la primera pieza compuesta de las incluidas en *Teatro Campesino*, y se basa en una noticia periodística (“Porque había una breve nota en el diario *El Comercio* sobre un campesino que había sido apresado por ‘robar’ una gallina. Claro daba a entender la nota que el animalito era del hacendado. Inmediatamente vi el argumento de una obra teatral y me dije: esa va a ser una obra de teatro, *La Gallina*”, ZAVALA CATAÑO, 2009b).

La acción tiene lugar en “la oficina del puesto de la policía en alguna hacienda de la sierra del Perú” (ZAVALA CATAÑO, 1969, p. 26) y únicamente intervienen tres personajes: el cabo, el campesino y el anciano campesino. Si recurrimos a un modelo actancial⁷, la acción se puede resumir del siguiente modo (Figura 1): el campesino (sujeto), acusado de haber matado a una gallina de la hacienda de Raúl Cepeda, persigue la liberación de su comunidad

indígena y la suya propia (objeto) impelido por la injusticia, la pobreza y el hambre (destinadores). En ese cometido le ayudan las palabras del anciano campesino que acude a visitarlo y el ejemplo de rebeldía del padre muerto; pero, en cambio, se oponen el hacendado y sus acólitos (el capataz, el cabo) y la “ley” que le permite actuar con impunidad.

Cuando leemos la obra nos damos cuenta de que la causa del arresto del campesino es haber usado para hacer caldo una gallina atropellada por el hijo del hacendado. De hecho, el motivo del animal muerto casualmente que es aprovechado para calmar el hambre de los protagonistas indígenas y sus familias también lo encontramos en la novela *Huasipungo* (1934) del ecuatoriano Jorge Icaza. En ese caso, se trata de una vaca medio putrefacta que es desenterrada y acaba causando la muerte de quienes la comen. En el texto de Zavala, la gallina, arrebatada a los perros, es usada para mostrarnos la situación de penuria extrema de la familia del protagonista, asolada por los efectos de una mala cosecha y las deudas al hacendado.

En realidad, el campesino repite en un interludio cantado una de las causas profundas de su miseria: “yanacón soy comunero era” (ZAVALA CATAÑO, 1969, p. 33). Es decir, la propiedad de la tierra, la avaricia latifundista del hacendado se encuentra una vez más detrás del empobrecimiento indígena, que ha pasado de poseedor del terreno a aparcerero.

Este factor económico queda apuntalado por la connivencia con las fuerzas represivas institucionalizadas, simbolizadas por el cabo, y por una



FIGURA 1 Esquema actancial de *La gallina*.

la dirección de Reynaldo D’Amore. En 1963, Ernesto Ráez dirige al elenco de Histrión Teatro de Arte en el montaje de *Los fusiles de la madre Carrar*, también de Brecht. Son gratamente memorables en el Perú la docencia del director uruguayo Atahualpa Del Cioppo (1910-1994) y sus espectaculares y célebres montajes de *La ópera de dos por medio*, de Brecht, en 1966; y el *Ubu Rey* de Alfred Jarry, bajo una carpa de circo en 1969” (VILLAGÓMEZ, 2011).

⁷ Le debemos a A. J. Greimas el desarrollo de este modelo, que ha sido seguido por Ubersfeld (UBERSFELD, 1998, p. 48-77). Sus principales elementos son: “S” significa “sujeto”; “O” sería el “objeto”; “D1” equivale a “destinador”, o sea, aquel elemento que causalmente justifica la acción del sujeto; “D2” es el “destinatario”, esto es, los beneficiarios de esa acción; los ayudantes se simplifican con “A”; y, finalmente, los oponentes se abrevian con “Op”.

interpretación torticera del concepto de *justicia*⁸. Lo grotesco de este personaje y lo patético de la situación se reflejan perfectamente en el discurso del cabo, que tiene parlamentos como el siguiente: “Tú, cholito, creíste que tu robo quedaría impune, que no llegaríamos a enterarnos del hurto asesinato de la gallina de pertenencia del señor Raúl Cepeda, dueño de esta progresista hacienda” (ZAVALA CATAÑO, 1969, p. 30).

Como se puede observar, uno de los mecanismos de ridiculización del cabo que Zavala pone en marcha consiste en dotarlo de un tono risible por lo estúpidamente grandilocuente⁹. Ese tono sirve para caracterizar y caricaturizar a las capas bajas de la estructura burocrática que actúan como un sostén del poder del latifundista. De este modo, la piedra con la que acusa al campesino de haber matado a la gallina será “el arma con que victimaste a la occisa” (ZAVALA CATAÑO, 1969, p. 32), o su respuesta a la invitación que le hace el hijo del hacendado de beber algo en el tambo de enfrente se elevará hasta decir: “Presente mis agradecimientos al distinguido invitante y comuníqueme mi decisión de dirigirme de inmediato al lugar referido” (ZAVALA CATAÑO, 1969, p. 33).

No obstante, lo ridículo del personaje no debe nublar nuestra percepción de él como el ejecutor de la violencia legitimada al servicio del hacendado. Además en él se materializa de un modo muy patente otro

factor que incide en la exclusión de los campesinos: una concepción del indígena tan despreciativa que acaba animalizándolo. El estereotipo del indígena falto de inteligencia cristaliza en exabruptos como “¡Cholo bruto!” (ZAVALA CATAÑO, 1969, p. 30) o, más aún, “eres un animal” (ZAVALA CATAÑO, 1969, p. 32).

Para incidir más en lo patético del caso presentado, próximos al fin de la obra descubrimos que el hijo del hacendado atropella a la gallina cuando conducía su coche a toda velocidad para abusar de Rumicha, la hija del campesino, quien había acudido a buscar agua y cuya violación había sido simbólicamente anunciada al inicio al informarnos de la rotura del cántaro que llevaba.

Por último, el antiguo campesino no sólo es portador de la memoria colectiva de la comunidad, sino que también conoce las claves que habrán de cimentar su liberación futura. Fue testigo directo del abuso que los ha conducido a la situación actual: “Largo he sufrido ya, hijo. Perdimos juicio, perdimos tierra. Con guardia vinieron los Cepeda, comunidad se agarraron: sangre amarga llenó pecho de comuneros” (ZAVALA CATAÑO, 1969, p. 35). Es más, también ha vivido el primer intento de subversión del orden avasallador, y, cuando el campesino estalla diciendo: “Mi sangre salta, con esta piedra correré, ¡ahora voy!” (ZAVALA CATAÑO, 1969, p. 36), lo reconviene recordándole: “Así cayó tu padre. Como toro bravo saltó para tumbar al hacendado; por comunidad se encabritó. Autoridad era; contra injusticia quiso pelear. Rebelde es, dijeron, contra gobierno está. En cerro grande encontramos su sangre” (ZAVALA CATAÑO, 1969, p. 36).

Es decir, la solución no puede ser individual, no puede venir de la mano de un héroe solitario, sino que el nuevo amanecer, que queda expresado por las referencias a la “aurora” o al “sol”, ha de proceder de un impulso colectivo, que aúne las fuerzas de la comunidad en contra de las fuerzas represoras: “Por la cumbre bajan mis hijos, mis nietos vienen; sus brazos de fierro veo, sus ojos ardiendo, su canto fuerte oigo” (ZAVALA CATAÑO, 1969, p. 35). Por ello, es indiferente que la obra se cierre con el campesino siendo conducido a una reconstrucción del supuesto delito junto con Raulito Cepeda, quien para mayor escarnio actúa como testigo de cargo. Zavala anuncia e insta a su público a la pronta llegada del momento de la subversión, que será colectiva o no será.

Las alusiones al “sol”, a la “aurora”, a los hijos que crecen o al amanecer frente a la noche como símbolos

⁸ En *La yunta* esta connivencia quedará simbolizada por la opresión y los engaños que sufre el joven campesino a manos del capataz, el policía y el juez. A ellos se une el negociante de reses como representante de un capitalismo mentiroso y despreciable: “Soy amigo de hacendados, soy colega de las autoridades, soy íntimo de los abigeos. De acuerdo estoy con sus principios. También ellos sacan su tajada; pero los animales dan para todos. Del cuero sale la correa. (Se ríe)” (ZAVALA CATAÑO, 1969, p. 159).

⁹ Frente a este tono ridículo y ajeno, el quechua actúa en la obra como un sustrato lingüístico traslucido por el castellano. Lo emplean los personajes positivos y funciona como un elemento de potenciación afectiva y estilística. Zavala se ha referido a esta cuestión con estas palabras: “Cuando empecé a escribirla más a menos abril del 65, tuve la necesidad de recurrir al quechua para contrarrestar la cantaleta y la monotonía del castellano limitado con que debían expresarse los personajes campesinos. En la universidad había un alumno de ciencias sociales, muy amigo nuestro, que manejaba muy bien el quechua y que, precisamente hizo el personaje de Campesino en el primer estreno de *La Gallina*. Yo quise aprenderlo pero no tuve tiempo. Sin embargo, lo manejo de cierta manera. Cuando estuve escribiendo la obra pregunté al referido estudiante: ¿Cómo dirías en quechua “mis hijos se pusieron a llorar al ver que venían los policías”? Entonces el [sic] me decía: En quechua, literalmente diríamos así: Fuerte con sus ojos ellos mismos empezaron a llorar. Hermosísimo. Y así está en la obra, trasladado más que traducido del quechua. Y así, en las obras, hay muchas frases de ese tipo, que son figuras literarias del quechua puestas exactamente en boca de los personajes” (ZAVALA CATAÑO, 2009b).

de un nuevo y brillante futuro de renacimiento indígena se repiten en otras piezas como *El turno*, *La yunta*, *El arpista* o *El cargador*. Esta última es una de las obras más interesantes del repertorio de cara a analizar el discurso de subversión y los mecanismos de agitación y propaganda que Zavala lleva a escena. La figura que le da título es la del porteador ayacucho. Curiosamente, el afán de denuncia social de la obra queda complementado en una edición que La Cantuta hizo de la misma en 1973 en cuyo texto preliminar Zavala incluía una carta abierta que acababa de aparecer y que estaba firmada por tres catedráticos de la Universidad de San Marcos¹⁰. En ella, proponían como soluciones a la situación de este colectivo:

prohibición de emplear a personas como bestias de carga; dotación, por cuenta del Estado, de una carretilla manual, a todos los que hoy ofician de cargadores a fin de que puedan continuar trabajando pero en condiciones decorosas; establecimiento de una tarifa mínima racional para retribuir este tipo de servicios (ZAVALA CATAÑO, 1973, p. 18).

En *El cargador* Zavala no se limita a pedir una mejora de las condiciones laborales de estos hombres, sino que el texto conecta con el afán rupturista que veíamos en *La gallina* y que queda también explicitado en las palabras finales del prólogo de esta edición de 1973, que sostenían: “la gran faena del pueblo, su trabajo unido y definitivo, será el auténtico cambio de su propia historia, por su propio esfuerzo” (ZAVALA CATAÑO, 1973, p. 22).

En esta pieza un campesino, empujado por la sequía y la consiguiente pobreza, decide marchar desde su comunidad rural a Ayacucho para ocuparse como cargador. Allí, dada su impericia, destroza un bulto con cerámica de Quinua, por lo que su dueño le obliga, con el beneplácito de la policía, a trabajar para él durante una semana a destajo sin recibir nada a cambio. Cuando cae enfermo debido a los excesos laborales, ve cómo el abogado¹¹ apoya al caballero potentado y cómo el doctor se niega a atenderlo. La única ayuda la encuentra en sus iguales, los cargadores, quienes como

él se han visto obligados a emigrar por la acción de los hacendados, que han causado la sequía al construir represas.

En este proceso de posicionamiento de antagonistas y ayudantes aparecen dos un tanto particulares:

- En primer lugar, Ayacucho en sí se concibe como un enemigo más, estableciéndose de este modo una oposición campo frente a ciudad. Así pues, Ayacucho se torna una cárcel, un agente opresor, mientras que las comunidades rurales se erigen como el espacio privilegiado de la solidaridad de los desposeídos y el espacio posible de la subversión. De este modo, el campesino sostiene: “En ciudad estamos encerrados, poco haremos, quien sabe, aquí. Campo creo es mejor, grito más grande se puede soltar” (ZAVALA CATAÑO, 1969, p. 81).
- En segundo lugar, en varios momentos de la obra se escuchan unas voces provenientes de unos altoparlantes que llaman a un mitin con mensajes como este: “¡Por la unión obrero estudiantil, por la justicia social, por una verdadera educación para el pueblo, por la reivindicación del campesino, hoy gran mitin en la plaza Sucre!” (ZAVALA CATAÑO, 1969, p. 68). El desprestigio de la palabra *revolución* se hace patente en los labios de los cargadores (por supuesto, tengamos en consideración el periodo histórico de Perú en el que se escribió esta obra). Los cargadores comentan con sorna:

CARGADOR 1. ¿Qué será, pues, revolución?

CARGADOR 4. Diputado también dice va a hacer revolución.

CARGADOR 2. Alcalde también.

CARGADOR 3. Militar también.

CARGADOR 1. Cura.

CARGADOR 4. Maestro.

CARGADOR 2. Todos (ZAVALA CATAÑO, 1969, p. 69).

De hecho, los cargadores asumen la responsabilidad de su propia liberación. De este modo, el campesino

supuestamente arrebatadas por la comunidad. La maquinaria judicial, engrasada con las dádivas del litigante, funciona con rapidez: muy pronto se expiden resoluciones respaldando la reclamación” (BÉJAR RIVERA, 1969, p. 113). Y continúa: “¿Qué hacer entonces? Si acatan la decisión judicial, habrán perdido sus casas, sus cultivos y tendrán que emigrar a parajes siempre más altos, más pobres... Si se resisten, serán acusados de ‘invasores’ y masacrados...” (BÉJAR RIVERA, 1969, p. 114).

¹⁰ En concreto, se trataba de Alberto Tauro del Pino, Guillermo Ugarte Chamorro y Virgilio Roel Pineda. No está de más recordar que Ugarte era por aquel entonces el director del Teatro Universitario de San Marcos.

¹¹ Al referirse a la comunidad de Chungui, Héctor Béjar ofrece este recuento de cómo actuaban en connivencia “los acaparadores de tierra, gamonales y tinterillos”: “El procedimiento es conocido: el tinterillo falsifica títulos y recurre al Juez de Primera Instancia reclamando la posesión de sus tierras

vuelve a su comunidad enfermo y se hunde en una melancólica esperanza de cambio social. Éste comienza a llegar acompañado por una música de pututos y en forma de faena colectiva. Los cargadores entran en escena, y sus sogas de carga, que en la ciudad eran símbolo de su opresión, se tornan en el campo en una metafórica soga de brazos que se unen para cargar a la comunidad, tumbar el cerro y regar las chacras.

El final de esta pieza reúne toda una serie de elementos climáticos típicos del teatro de Zavala. La música *in crescendo* de los pututos se une a la luz cada vez más fulgurante de la aurora, mientras que los personajes en escena miran a lo alto situados frente al público en una suerte de *tableau vivant* subversivo. Nótese, además, como la cultura popular, en este caso representada por la música, opera recurrentemente como un arma simbólica de cambio.

Algo similar ocurre en *El arpista* cuando el hacendado, que aparece como un compendio de abominaciones, acaba retorciéndose impotente ante un toril que lo invade todo. En esta ocasión, el conflicto que dinamiza el texto proviene del enfrentamiento entre el hacendado y “el mejor arpista indio de toda esta región” (ZAVALA CATAÑO, 1969, p. 121), como lo presenta el primero ante un amigo que lo visita. En esta obra Zavala retrata con crudeza la cosificación y la explotación secular de los indígenas de la sierra peruana. En este caso, la explicación de la presencia del arpista en la hacienda obedece de nuevo a la confabulación entre el gamonalismo y el poder judicial: “ARPISTA. Por tierrita me he dejado encerrar. [...] Así ha sido: cuando hacendado ganó juicio a comunidad, sin tierra quedamos, sin campo, sin río. (Rasga las cuerdas graves). Con bastante guardia vinieron a botarnos de chacritas” (ZAVALA CATAÑO, 1969, p. 134). Por supuesto, la mujer no se escapa a esa cosificación y la sufre en un grado máximo de crudeza: “HACENDADO. [...] He mandado reclutar a las indias más jovencitas; a las que todavía están cerraditas” (ZAVALA CATAÑO, 1969, p. 133).

Tras la huida del arpista de la hacienda la pieza concluye con un amanecer donde el toril hace que el hacendado dispare enloquecido hasta que se queda sin balas. Previamente, el arpista ha encontrado al personaje del campesino que va en su ayuda y que anuncia el levantamiento popular (“CAMPELINO. Al amanecer; con aurora vamos a salir; con luz de la mañana va a venir comunidad”, ZAVALA CATAÑO, 1969, p. 136). Entre ambos momentos se inserta la historia que explica el delirio que el hacendado siente al escuchar

el toril. Con un claro influjo brechtiano se introduce, pues, la “Historia del toril y el Hacendado”, anunciada por un cartel. Ahí descubrimos que en unas fiestas de 28 de julio el hacendado intentó torear, pero que tuvo que ser finalmente auxiliado por los guardias tras ser aventado. Mientras, la banda continuaba tocando. En este y otros fragmentos se subraya la conexión existente entre la naturaleza y la música popular, que actúan como ayudantes de la acción de los campesinos y como símbolos de su identidad serrana (“ARPISTA. De la tierra he aprendido, música de arroyo he recogido, canto de árbol he oído”, ZAVALA CATAÑO, 1969, p. 134). La comparación con animales había aparecido previamente en la conversación entre el amigo abogado y el hacendado (“Fíjate la pareja que podríamos hacer: el astuto zorro administrador y el forzudo elefante capitalista”, ZAVALA CATAÑO, 1969, p. 125); incluso había dado pie a la animalización de los indígenas (p. 125), pero en este caso la identificación del toro con estos actúa en su beneficio al aparecer como un referente simbólico de la rebelión y la bravura.

Al igual que en *El arpista*, en el resto de piezas de *Teatro Campesino* se incide en ese retrato de la explotación y la humillación de los indígenas por toda una plétora de agentes que conforman ese “sistema semifeudal y semicolonial más la tercera montaña del capitalismo burocrático”, al que se aludía arriba. Así, en *El turno* la comunidad protagonista tiene que sufrir la pérdida del agua por mor del “progreso y el desarrollo industrial del país” (ZAVALA CATAÑO, 1969, p. 97) que pregona una compañía decidida a construir una represa y, finalmente, a apoderarse de las tierras de los comuneros. En su objetivo se verá apoyada por la complicidad del Gobierno de la nación. El vocablo *turno* en principio está asociado al sistema de riego comunitario que, al llegar la sequía, acabará enfrentando a los propios campesinos. No obstante, ese momento de desunión comunitaria será superado y la ambivalencia de la palabra se tornará en contra del ingeniero que representa a la empresa, quien, ante el “despertar” indígena, cierra la obra exclamando: “Me siento mal. Parece que llegó mi turno” (ZAVALA CATAÑO, 1969, p. 113).

Por su parte, *El collar* cuenta con la particularidad de ser un drama protagonizado enteramente por mujeres y en el que se critica a un nuevo agente explotador: la “señora”, la mujer del hacendado. Caracterizados como egocéntricos, superficiales y abiertamente racistas (“SEÑORA. ¡Esta mugre de sirvientas, hija, estas cholas! SEÑORA 2. ¡No me lo cuentes, no me lo cuentes! Ya te entiendo”, ZAVALA CATAÑO, 1969, p. 49),

los personajes de las señoras se oponen a una sirvienta joven y a otra anciana, quienes viven presas de los designios de los hacendados, culpables de la ruina de sus familias.

La señora del hogar en el que transcurre la acción acusa injustamente a la sirvienta joven de haber robado un collar de perlas. Esto la lleva a caracterizarla con una serie de rasgos denigrantes (“¡Chola sinvergüenza, ladrona, sucia!”, ZAVALA CATAÑO, 1969, p. 43; “¡Chola puta!”, ZAVALA CATAÑO, 1969, p. 45). Por supuesto, todos ellos obedecen a una visión estereotípica, deformante y xenófoba de lo/los/las indígenas. Stuart Hall concebía el estereotipo como una suerte de juego “saber/poder” foucaultiano que: “Clasifica a la gente según una norma y construye al excluido como ‘otro’” (HALL, 2010, p. 431). En este sentido, ofrecía tres características de la estereotipación: a) “reduce, esencializa, naturaliza y fija la ‘diferencia’”; b) “despliega una estrategia de ‘hendimiento’. Divide lo normal y lo aceptable de lo anormal y de lo inaceptable. Entonces excluye o expulsa todo lo que no encaja, que es diferente”; c) “tiende a ocurrir donde existen grandes desigualdades de poder” (HALL, 2010, p. 430). Por su parte, la señora es incapaz de *ver* a la sirvienta, de notar, por ejemplo, que es inocente del robo, o de admitir que ella es la víctima en la relación sexual que se deduce que mantiene con su marido y su hijo (ZAVALA CATAÑO, 1969, p. 50). Para los hacendados, la sirvienta, como el resto de los personajes indígenas, ha sido previamente juzgada por un conjunto de clichés que la esencializan arrojándola del lado de lo otro.

En lo tocante al volumen *Teatro popular I*, incluye las dos piezas, ya mencionadas, *Analfabéticas* y *El despojo*. La primera fue galardonada con el primer premio *ex aequo* en el Concurso de Obras de Corto Reparto de 1974, auspiciado por el Teatro Universitario de San Marcos. La segunda apareció en la revista *Cantuta* n. 7-8 en 1972 y fue llevada a las tablas por el grupo ECO de Trujillo en 1979.

Tal y como Zavala aclara en el prólogo del volumen, ambas composiciones toman como motivo central el analfabetismo, el cual es analizado como un sostén del gamonalismo. No por casualidad, el prólogo se abre con una cita de los *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* de Mariátegui. En ella se afirma: “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 semifeudal en la política y el mecanismo del Estado” (ZAVALA

CATAÑO, 1984, p. 5). De este modo, los dos textos subrayan la necesidad de enfrentar el analfabetismo como un factor de atraso para los campesinos, y del que hacen uso el gamonalismo y sus adláteres para subsistir:

Como puede constatarse en nuestro conjunto social, y por tanto en las obras de teatro, quienes no saben leer ni escribir son menospreciados, discriminados, oprimidos y manipulados por quienes manejan los hilos del Estado, para solventar posiciones de poder en diversos niveles sociales y políticos (ZAVALA CATAÑO, 1984, p. 5).

En el caso de *Analfabéticas* se trata de una pieza basada en un hecho real ocurrido en las elecciones generales peruanas de 1962. En concreto, se relata en clave de comedia satírica los problemas que a un alcalde rural y a un representante de un partido político les acarrea el hecho de haber incluido en la inscripción electoral a diez analfabetos, algo tipificado como delito¹². Toda la obra está concebida como un instrumento de agitación y propaganda. Esto queda patente desde la misma didascalía escenográfica inicial: “Cualquier lugar donde se pueda representar la obra” (ZAVALA CATAÑO, 1984, p. 12). No obstante, la labor de instrucción y crítica se desarrolla de una manera explícita a través de los parlamentos en los que los actores se encarnan presuntamente a ellos mismos (de hecho, los nombres indicados para los personajes se reducen a “ACTOR 1”, “ACTOR 2”, “ACTOR 3” y “ACTRIZ”). Estos fragmentos, entre los que se inserta a modo de juego metateatral la comedia del alcalde y el político, cumplen varias funciones:

- En primer lugar, se persigue acercar al público a los actores, rompiendo la barrera de la cuarta pared y creando un clima de familiaridad. Esta función se lleva a cabo con las acciones de los intérpretes (“*Los actores ingresan al escenario por entre el público. Saludan amablemente*”, ZAVALA CATAÑO, 1984, p. 15), pero también con sus palabras (“ACTOR 2. Por eso es que mis compañeros de trabajo decían ‘gracias por venir al teatro’. [...] ACTOR 1. El público es para nosotros como la tierra para el campesino”, ZAVALA CATAÑO, 1984, p. 15). La invitación

¹² Durston precisa a este respecto: “El alfabetismo era un importante marcador de clase y de ciudadanía política, ya que entre 1895 y 1980 ser alfabeto era requisito para el sufragio (sobre este tema ver, entre otros, AGUIRRE, 2012)” (DURSTON, 2014, p. 221-222).

a la participación del público la encontramos en otras propuestas contemporáneas con cariz revolucionario como los debates del Grupo de Teatro Escambray. Por ejemplo, en la pieza de Sergio González *Las provisiones*, que versa sobre la presencia de los testigos de Jehová en Cuba, se intercala una asamblea en la escena IX. En ella se invitaba a debatir sobre: “1) La impotencia ante los Testigos. 2) El uso de la violencia. 3) La defensa del derecho a la creencia religiosa. 4) La complicidad motivada por las viejas relaciones. 5) La ignorancia de la responsabilidad colectiva” (LEAL, 1990, p. 346-347). Tanto en el caso peruano como en el cubano se buscaba atraer de este modo a los espectadores hacia las posiciones ideológicas mantenidas en las obras.

- En segundo lugar, los actores informan en estos fragmentos de su concepción teatral, codificando filias y fobias. Entre las opciones desechadas se mencionan:

ACTOR 2. Salvo que entremos en el río y comencemos a nadar en el teatro comercial...

ACTOR 3. Teatro de café...

ACTOR 1. Porno-teatro...

ACTOR 3. Teatro de “sana diversión”...

ACTRIZ. Teatro que halague el gusto mediocre de la burguesía (ZAVALA CATAÑO, 1984, p. 18).

En cambio, el teatro se conceptualiza como una herramienta política, adecuada para reflexionar y actuar sobre la realidad social:

ACTOR 1. Y, sin embargo, por ahí nos dijeron muy doctos y orondos: “Hagan teatro y no hablen de política...!”

ACTOR 2. Como si el teatro pudiera aislarse de los hechos sociales y políticos que mueven al mundo.

ACTOR 3. Por eso, cuando nos dijeron: “¡No se metan en política...!””, nosotros nos reímos (ZAVALA CATAÑO, 1984, p. 24).

- En tercer lugar, habría que resaltar una muy evidente función pedagógica, puesto que se aprovechan estos fragmentos para ofrecer toda una suerte de informaciones sobre el analfabetismo en Perú. En ellas se señala a los culpables de la situación (“ACTOR 1. Este problema tiene que ver con la opresión social de las clases dominantes sobre las mayorías del campo y de

la ciudad”, ZAVALA CATAÑO, 1984, p. 22), al tiempo que se aportan datos cuantitativos sobre la evolución del número de analfabetos en el país desde 1940, o se explicita su incidencia geográfica y por clases sociales. Así pues, se concluye con un mensaje de denuncia que, a un tiempo, identifica a los grandes damnificados del analfabetismo, culpabiliza a ciertos intelectuales por ofrecer una interpretación errónea de la cuestión, y, por último, justifica que los actores hayan escogido para montar la comedia que representarán a continuación:

ACTOR 1. Lo que demuestra que la población más marginada en el Perú es el campesinado.

ACTRIZ. Es verdad, aunque los grandes estudiosos...

ACTOR 3. ...de la pequeña y grande burguesía...

ACTRIZ. ...digan que no.

ACTOR 1. Bueno, así es como nos interesamos por esta obra (ZAVALA CATAÑO, 1984, p. 23-24).

- Por último, desde el inicio de la obra encontramos una invitación a la acción colectiva (“ACTOR 2. Y en un solo impulso mancomunado... ACTRIZ. Cambiamos todo lo que se debe cambiar entre nosotros”, ZAVALA CATAÑO, 1984, p. 16). Obviamente, este objetivo va mucho más allá de los fragmentos a los que me vengo refiriendo y resulta el basamento esencial de todo el texto. Específicamente, en esta ocasión se pone el acento en la capacidad renovadora y revolucionaria de la alfabetización, que se entiende como un arma de liberación social.

Los sinsabores que tienen que soportar los tramposos del alcalde y el “‘político’ (o tinterillo¹³) del pueblo” (ZAVALA CATAÑO, 1984, p. 25) sirven de advertencia de las artimañas que para lograr sus objetivos pueden emplear estos elementos, identificados más adelante como “algo así como gamonalillos” (ZAVALA CATAÑO, 1984, p. 42), caracterizados como egoístas, alcohólicos y corruptos, y, en fin, emparentados directamente con el “indio alfabeto” opresor que mencionaba Mariátegui. Es más, Zavala apunta más alto en su búsqueda de culpables y señala

¹³ Aguirre define a estas figuras como: “A *tinterillo* was a legal practitioner who lacked a diploma—and in most cases, did not have any kind of formal professional schooling—but still performed the duties of an attorney, advising and representing litigants. He was, in short, a fake lawyer. There must be very few characters that have been more vilified than *tinterillos* in literary, political, and historical accounts” (AGUIRRE, 2012, p. 120).

al sistema político y social que permite el desarrollo de esos tipos sociales, al tiempo que se opone a la identificación del propio campesino como el culpable de su “deformación” (ZAVALA CATAÑO, 1984, p. 42). Frente a estos males, el campesino debe empoderarse intelectualmente, debe instruirse y actuar.

Por todo ello, no es extraño que esta pieza, con el tono de comedia que la caracteriza, termine con las quejas de los personajes negativos acompañadas de un rebuzno, y, por último, con un cierre musical con el que se condensa el mensaje principal del texto:

TODOS. (*Cantan*)

¿Te has preguntado por qué
millones sin letra habrán?
¿Te has respondido que fue
por la buena sociedad?

Aprende la letra grande
el nuevo alfabeto empuña
que escrituras viejas cambie
que esta oscuridad sacuda
(ZAVALA CATAÑO, 1984, p. 70).

La segunda obra de *Teatro popular I (El despojo)* es una adaptación del cuento “Calixto Garmendia” de Ciro Alegría. Al igual que en *Analfabéticas*, la acción principal también ocurre en un alejado pueblo de la sierra peruana. En esta ocasión, los protagonistas sí recibirán nombres propios: don Calixto, padre; doña María, madre; Remigio, hijo. Por su parte, la acción dramática puede sintetizarse con el esquema actancial presentado en la Figura 2, abajo.

El carpintero don Calixto es buscado por miembros del pueblo cada vez que hay que hacer un “reclamo”, es decir, cada vez que desean quejarse ante los poderosos del lugar porque se ha cometido alguna injusticia. El profundo sentido de la justicia social es el motivo principal que sostiene a este personaje. En su empeño lo ayudan María, su esposa; Remigio, su hijo; indirectamente, Roberto; y, de un modo más

simbólico, la alfabetización de su hijo (“CALIXTO. [...] Sabiendo leer, sabiendo escribir, no se va a dejar engañar. [...] Así va a caminar derecho con razón brillando en sus ojos, con letra llevando en sus manos”, ZAVALA CATAÑO, 1984, p. 81). En cambio, el alcalde, los potentados del pueblo y el analfabetismo con sus limitaciones y frustraciones (“CALIXTO. Por eso no puedo ser autoridad. Por eso no me dejan votar tampoco”, ZAVALA CATAÑO, 1984, p. 79) se oponen a los intereses de don Calixto.

Este personaje caerá derrotado cuando se cometa una injusticia contra sus propios intereses personales (la expropiación de su chacra) y se vea abandonado en sus empeños por obtener ayuda de agentes externos a la comunidad. No obstante, y como sucede en otras obras de Zavala, el final de la pieza abre una puerta a la esperanza. En este sentido, resulta interesante el personaje de Roberto. Aunque no llega a aparecer en escena, sí se erige en un elemento que facilita el desarrollo de la conciencia de clase. De hecho, en su primera mención se le identifica como un obrero: “CALIXTO. Pero dice ese muchacho estaba trabajando en Lima. En fábrica, dice estaba” (ZAVALA CATAÑO, 1984, p. 87). Asimismo, el último cuadro arranca con Remigio leyendo de noche, momento en el que se inserta esta alusión simbólica: “MARÍA. [...] Aire helado está viniendo de la cordillera. Negra como olla grande se ha puesto la noche. REMIGIO. En medio de la oscuridad brillará mejor la luz. Así dice Roberto” (ZAVALA CATAÑO, 1984, p. 97). Así pues, Roberto queda asociado a lo luminoso. Por otro lado, su concienciación de clase y su instrucción se vinculan a su ocupación: “REMIGIO. Con los trabajadores de la fábrica ha aprendido, dice” (ZAVALA CATAÑO, 1984, p. 97).

De esta manera, el texto se cierra subrayando el mensaje reivindicativo de obras anteriores ‘CALIXTO. ¡No nos han cortado las manos, no nos han apagado el vuelo, nunca nos vencerán!’ (ZAVALA CATAÑO, 1984, p. 102). Recurre para ello a motivos simbólicos también habituales en el autor (luz/aurora/relámpago

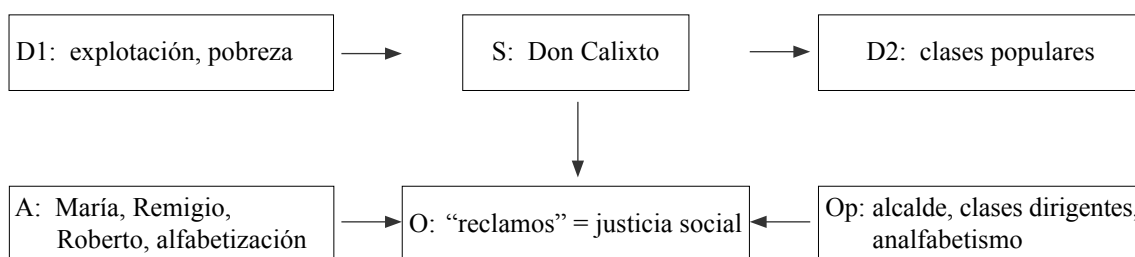


FIGURA 2 Esquema actancial de *El despojo*.

contra oscuridad/noche/sombra), pero remarcando en este caso la importancia que la alfabetización juega en el proceso de liberación. De hecho, en el último parlamento Remigio, el héroe por venir, termina leyendo la frase “La clase obrera es la única que en este tiempo...” (ZAVALA CATAÑO, 1984, p. 102), mientras que: “Un fuerte relámpago y un trueno enorme inundan la escena”. Que buena parte del último cuadro esté enmarcado visual y sonoramente por relámpagos y truenos juega un claro papel simbólico¹⁴, pero también remite intertextualmente al clásico *Tempestad en los Andes* (1927) de Luis A. Valcárcel¹⁵. Por lo tanto, el papel revolucionario de Remigio da continuidad y supera al reivindicativo voluntarismo individual de su padre puesto que está apuntalado por una mayor preparación personal, pero además por un apoyo colectivo basado en presupuestos de clase (“REMIGIO. Comunidad entera tiene que tumbar cerro negro”, ZAVALA CATAÑO, 1984, p. 98).

Víctor Zavala y el teatro de Sendero Luminoso: coda

En una entrevista de 2014, se traza una apretada cronología del desempeño teatral de Zavala una vez que en 1976 desaparece el grupo Teatro Campesino:

Nuestro dramaturgo se va a Cuzco, funda el “Teatro Popular Cuzco” y reescribe la obra “La Domitila”. Más tarde funda el grupo de teatro “Escena Contemporánea” y realiza “Fiebre de oro” (una obra sobre los enganches a los campesinos para llevarlos a los lavaderos de oro en Madre de Dios) que se estrena el 81 en Cerro de Pasco. Regresa a la docencia en la UNE antes de entrar de lleno en los 80 al movimiento de transformación social más grande de nuestro país que remeció las viejas relaciones de producción en el campo y al Estado (*DIARIO DEL PUEBLO*, 2014).

¹⁴ En *El collar* la premonición final de la sirvienta anciana se codifica también con estos elementos: “Trueno hará reventar su cólera en la noche; relámpagos van a alumbrar la quebrada; la pampa, la puna van a quemar” (ZAVALA CATAÑO, 1969, p. 48).

¹⁵ Téngase en cuenta que la cita inicial con la que se abre la introducción de *Teatro popular I* procede originariamente del prólogo que Mariátegui escribió para el libro de Valcárcel y en el que un poco antes del extracto seleccionado por Zavala se puede leer: “Hombre de diversa formación intelectual, influido por sus gustos tradicionalistas, orientado por distinto género de sugerencias y estudios, Valcárcel resuelve políticamente su indigenismo en socialismo. En este libro nos dice, entre otras cosas, que ‘el proletariado indígena espera su Lenin’. No sería diferente el lenguaje de un marxista” (VALCÁRCEL, 1972, p. 12).

Esa alusión final se refiere al Partido Comunista del Perú-Sendero Luminoso (PCP SL). De hecho, actualmente Víctor Zavala está internado en la prisión de Miguel Castro Castro, de la que presumiblemente será liberado en 2016. En ese caso, cumplirá 25 años de reclusión¹⁶. Por su parte, Valenzuela ha recogido el siguiente testimonio sobre su proceso de acercamiento al PCP SL:

[...] mi formación política se da con Mariátegui, en general por la realidad peruana si no leo a Mariátegui ¿qué voy a analizar?... yo ya tenía ciertos contactos [con el PCP SL] pero no estaba involucrado... yo trabajaba en Ayacucho y allí es donde me desarrolló más políticamente, entre el 74 y 75, ya tenía la base... (VALENZUELA, 2009, p. 110).

La militancia de Zavala en el PCP SL no es materia específica de este artículo, no obstante la cercanía del autor a esa organización y sus ideas dramáticas nos resultan muy útiles para entender, en parte, el teatro que fue desarrollado posteriormente por el PCP SL. En éste aparecerán nociones que conectan ambas dramaturgias como la idea del teatro como herramienta de agitación al servicio de una clase, las referencias al mundo andino y la defensa indigenista, la concepción de los personajes como tipos sociales, o la representación en escenarios alternativos (VALENZUELA, 2009; SALAZAR, 1990). A este respecto, Valenzuela explica que: “Zavala plantea que el teatro debe de ponerse al servicio de las masas y debe de poder movilizarlas, y estos son dos de los principales elementos que consideramos como fundamentales en el trabajo político que realiza el PCP SL con su teatro” (VALENZUELA, 2009, p. 111). De hecho, el propio Zavala apunta que *Construir la conquista del poder* puede ser la primera obra del teatro senderista, y añade que fue: “‘ensayada en el campo, en el mismo escenario de la guerra... la trabajamos junto con las masas...’ (Víctor Zavala 2009)” (VALENZUELA, 2009, p. 135-136).

Por otro lado, se trataba de un teatro con una fuerte vinculación con las cárceles en las que estaban recluidos los militantes del PCP SL. Salazar comentaba la existencia de grupos de teatro del PCP SL en el penal del Frontón en 1985 y, posteriormente, en otros centros. Las obras representadas ante los familiares serían de corta duración (20-40 minutos)

¹⁶ En la “Sentencia Corte Suprema en caso Abimael Guzmán Reinoso y otros” se detalla el encausamiento contra Zavala (CORTE SUPREMA DE JUSTICIA, 2007, p. 65-73).

y habrían estado también influenciadas por las óperas revolucionarias chinas, al tiempo que insertarían canciones con reminiscencias folclóricas puneñas o ayacuchanas (SALAZAR, 1990, p. 33-34). Algunos de sus títulos, bastante clarificadores, serían: “*Los obreros se incorporan a la guerra popular, Sabotaje, Conquista de armas y medios, Desarrollemos el nuevo poder o Toma de tierras, entre otros*” (SALAZAR, 1990, p. 34).

La labor de Zavala aparece también en este ámbito de representación teatral. Por ejemplo, a partir de su traslado a la cárcel de Yanamayo, en Puno, y de las limitaciones de comunicación impuestas a los presos, Zavala habla de la aparición de un “teatro de ventana”. Valenzuela señala su función como herramienta de afirmación de las convicciones de los propios detenidos y de reproducción de un discurso político. Para ello se recuperaron episodios pasados que pudieran coadyuvar a reforzar la identidad colectiva: “Uno de los eventos que más se representó en este teatro fue la toma de Chuschi, es decir, representaban el inicio de la lucha armada a través de acciones simbólicas de ventana a ventana” (VALENZUELA, 2009, p. 146)¹⁷.

Más allá de que pueda ser retomada con más detenimiento la influencia que Zavala ha ejercido tanto en el teatro senderista como en otros grupos coetáneos, por ahora deseo concluir apuntando que el teatro de este dramaturgo constituyó un aldabonazo a favor de los derechos de las comunidades indígenas y una crítica persistente contra los males que secularmente han venido sometiéndolas. Asimismo, se le debe reconocer su labor de aclimatador a la escena peruana de las diversas propuestas brechtianas ya indicadas. Estos dos rasgos constituyen sendos pilares que sostienen su apuesta por un teatro de formación y agitación, en el que el campesinado indígena se erige en valedor de sus propios intereses.

¹⁷ Dado que el estudio del teatro de PCP SL desborda los límites de este trabajo, remito al lector interesado al libro de Valenzuela (2009) que, junto con los textos de Salazar (1990) y Garvich (2004), constituyen tres de las aproximaciones más interesantes a esta cuestión. Por otro lado, y en lo tocante a la poesía, Vich realizó un suculento acercamiento al poemario clandestino *Tiempos de Guerra*, en el que los poemas “son el resultado de un trabajo de ‘edición’ [de una autora denominada Rosa Murinache] sobre los discursos políticos de Abimael Guzmán, vale decir, son el efecto de dos sujetos frente a un mismo discurso” (VICH, 2002, p. 14). En ese análisis se estudian cuatro rasgos de la identidad del sujeto senderista (“la visión teleológica de la historia”; “la disolución del sujeto dentro de los objetivos del partido”; “el culto a la muerte”; y “el discurso pedagógico”).

Referencias

- AGUIRRE, Carlos. Tinterillos, Indians, and the State: Towards a History of Legal Intermediaries in Post-Independence Peru. In: KIRMSE, Stefan B. (Ed.). *One Law for All? Western Models and Local Practices in (Post-) Imperial Contexts*. Frankfurt: Campus Verlag, 2012. p. 119-151.
- BÉJAR RIVERA, Héctor. *Perú 1965: Apuntes sobre una experiencia guerrillera*. La Habana: Casa de las Américas, 1969.
- DIARIO DEL PUEBLO. Entrevista a Víctor Zavala Cataño: prisionero político, dramaturgo, artista popular. *Diario del Pueblo*, 14 dez. 2014. Disponible en: <http://diariodelpueblo3.blogspot.com.es/2014/12/dramaturgo-victor-zavala-catano-fui.html>. Acceso en: 17 mayo 2016.
- CORTE SUPREMA DE JUSTICIA. Sentencia Corte Suprema en caso Abimael Guzmán Reinoso y otros. Lima, 26 de noviembre de 2007. Disponible en: https://www.unifr.ch/ddp1/derechopenal/jurisprudencia/j_20080616_33.pdf. Acceso en: 24 mayo 2016.
- DE LA PAZ, Julio. *El condor pasa...* Lima: Servicio de Publicaciones del Teatro Universitario de San Marcos, 1978.
- DURSTON, Alan. Inocencio Mamani y el proyecto de una literatura indígena en quechua (Puno, Perú, década de 1920). *A Contracorriente*, Raleigh, v. 1, n. 3, p. 218-247, Spring 2014.
- GARVICH, Javier. La televisión de la última guerrilla peruana. Apuntes sobre los grupos teatrales del alzamiento armado en el Perú durante los años ochenta. In: COX, Mark R. *Pachaticray (el mundo al revés): testimonios y ensayos sobre la violencia política y la cultura peruana desde 1980*. Lima: CELAP & San Marcos, 2004. p. 184-202.
- GRUPO CULTURAL YUYACHKANI. *Allpa Rayku. Una experiencia de teatro popular*. Lima: Grupo Cultural Yuyachkani y Centro de Información, Estudios y Documentación, 1983.
- HALL, Stuart. *Sin garantías. Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Popayán: Enviñ editores, Instituto de Estudios Peruanos, Universidad Javeriana, Universidad Andina Simón Bolívar, 2010.
- HERNÁNDEZ, Rafael. *Aproximaciones a la dramaturgia de Víctor Zavala Cataño*. Lima: Centro de Estudios del Teatro Peruano, 1986.
- ITIER, César. *El teatro quechua en el Cuzco*. Tomo I. Dramas y comedias de Nemesio Zúñiga Cazorla. Cusco: Institut Français d'Études Andines, Centro de Estudios Regionales Andinos “Bartolomé de las Casas”, 1995.
- _____. *El teatro quechua en el Cuzco*. Tomo II. Indigenismo, lengua y literatura en el Perú moderno. Cusco: Institut Français d'Études Andines, Centro de Estudios Regionales Andinos “Bartolomé de las Casas”, 2000.
- LEAL, Rine. *Teatro Escambray*. La Habana: Letras Cubanas, 1990.
- SALAZAR DEL ALCÁZAR, Hugo. *Teatro y violencia. Una aproximación al teatro peruano de los 80'*. Lima: Centro de Documentación y Video Teatral, 1990.
- UBERSFELD, Anne. *Semiótica teatral*. Madrid: Cátedra, 1998.
- UCTUBRI QANCHIS. *Allá en el Alto Piura*. Lima: Grupo de Teatro “Uctubri Qanchis”, 1985.
- VALCÁRCEL, Luis E. *Tempestad en los Andes*. Lima: Editorial Universo, 1972.

VALENZUELA MARROQUÍN, Manuel Luis. *El teatro de la guerra. La violencia política de Sendero Luminoso a través de su teatro*. Lima: Grupo Editorial Arteidea, 2009.

_____. Subalternidad y violencia política en el teatro peruano. El ingreso del campesino como referente de cambio en los discursos teatrales. *Alteridades*, Ciudad de México, v. 21, n. 41, p. 161-174, 2011.

VICH, Víctor. *El canibal es el Otro. Violencia y cultura en el Perú contemporáneo*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2002.

VILLAGÓMEZ, Alberto. Víctor Zabala: diecinueve años de Teatro Campesino. *Conjunto*, La Habana, n. 65, p. 149-153, jul.-sept. 1985.

_____. La violencia política en el teatro peruano. *Pacarina del Sur*, Ciudad de México, n. 7, abr.-jun. 2011. Disponible: <http://www.pacarinadelsur.com/home/huellas-y-voces/243-la-violencia-politica-en-el-teatro-peruano>. Acceso en: 14 julio 2016.

ZAVALA CATAÑO, Víctor. *Teatro Campesino*. La Cantuta: Ediciones Universidad Nacional de Educación, 1969.

_____. *El cargador: Teatro Campesino*. Lima: Universidad Nacional de Educación, 1973.

_____. *Color de la ceniza y otros relatos*. Lima: Ediciones Nueva Crónica, 1981.

_____. *Teatro Campesino*. 2. ed. Lima: Ediciones Escena Contemporánea, 1983.

_____. *Teatro popular I*. Lima: Ediciones Escena Contemporánea, 1984.

_____. Apuntes biográficos del grupo Teatro Campesino [artículo publicado el 30 de mayo de 1971 en el diario *El Correo de Huancayo*]. *40 años de Teatro Campesino en el Perú* [blog], 15 agosto 2009a. Disponible: <http://teatrocampesino.blogspot.com.es/2009/08/apuntes-biograficos-del-grupo-teatro.html>. Acceso en: 17 mayo 2016.

_____. *La Gallina. 40 años de Teatro Campesino en el Perú* [blog], 14 agosto 2009b. Disponible en: <http://teatrocampesino.blogspot.com.es/2009/08/blog-post.html>. Acceso en: 17 mayo 2016.

_____. Con motivo de cuarenta años de la publicación del libro *Teatro Campesino*. Algunas breves reflexiones. *40 años de Teatro Campesino en el Perú* [blog], 1 noviembre 2009c. Disponible: <http://teatrocampesino.blogspot.com.es/2009/11/con-motivo-de-cuarenta-anos-de-la.html>. Acceso en: 17 mayo 2016.

Recibido: 25 de mayo de 2016

Aprobado: 06 de julio de 2016

Autor/Author:

EMILIO J. GALLARDO-SABORIDO egallardo2@us.es

- Profesor del Departamento de Didáctica de la Lengua y la Literatura, y Filologías Integradas de la Universidad de Sevilla. Doctor en Literatura Hispanoamericana por la Universidad de Sevilla. Áreas de trabajo: teatro hispanoamericano contemporáneo; configuración de la identidad cultural andaluza contemporánea. Autor de *El martillo y el espejo: directrices de la política cultural cubana (1959-1976)* (CSIC, 2009), *Gitana tenías que ser: las Andalucías imaginadas por las coproducciones filmicas iberoamericanas* (Centro de Estudios Andaluces, 2010) y *Diseccionar los laureles: los premios dramáticos de la Revolución cubana (1959-1976)* (Uniwersytet Warszawski, 2015).
- Professor no Departamento de Didáctica de la Lengua y la Literatura, y Filologías Integradas da Universidad de Sevilla. Doutor em Literatura Latino-Americana pela Universidad de Sevilla. Áreas de trabalho: teatro latino-americano contemporáneo; identidade cultural contemporânea da Andaluzia. Autor de *El martillo y el espejo: directrices de la política cultural cubana (1959-1976)* (CSIC, 2009), *Gitana tenías que ser: las Andalucías imaginadas por las coproducciones filmicas iberoamericanas* (Centro de Estudios Andaluces, 2010) e *Diseccionar los laureles: los premios dramáticos de la Revolución cubana (1959-1976)* (Uniwersytet Warszawski, 2015).
- Associate professor in the Department of Didactics of Language and Literature and Integrated Philologies, at the Universidad de Sevilla. PhD in Latin American Literature from the Universidad de Sevilla. Research interests: contemporary Latin American theatre; contemporary cultural identity of Andalusia. Author of *El martillo y el espejo: directrices de la política cultural cubana (1959-1976)* (CSIC, 2009), *Gitana tenías que ser: las Andalucías imaginadas por las coproducciones filmicas iberoamericanas* (Centro de Estudios Andaluces, 2010) and *Diseccionar los laureles: los premios dramáticos de la Revolución cubana (1959-1976)* (Uniwersytet Warszawski, 2015).