

# El teatro campesino de Víctor Zavala Cataño: construcción del campesino, agencia, saber y acción política\*

Tirso José Causillas Fonseca\*\*

## [RESUMEN]

Este artículo explora la construcción del campesino en *El cargador*, de Víctor Zavala Cataño, la misma que forma parte de su libro *Teatro campesino*. A partir de la conocida idea de que el teatro campesino pone al campesino en el centro por primera vez en la historia de la dramaturgia peruana, analizaré cómo es construida esta representación. Para estos fines, el artículo explora análisis previos, entrevistas en profundidad realizadas a artistas escénicos y análisis de pieza. A partir de lo anterior, se propone que la representación del campesino en el contexto que nos ocupa persiste en construirlo como una víctima sin agencia, más específicamente, como aquel que desconoce su condición y no puede articular su malestar en una acción de cambio, lo que colabora con una matriz tutelar y paternalista que lo pone en la posición de un "otro". Asimismo, el teatro campesino ignora las manifestaciones teatrales presentes en la fiesta andina y las representa como ajenas e inútiles para los campesinos y cargadores, a pesar de que estas pueden ser leídas como el espacio por excelencia de la teatralidad andina en el Perú. Asimismo, se explorará la relación entre campesino y universidad propuesta por *El cargador* en que la segunda es presentada como poseedora del saber político necesario para la acción política campesina. De forma exploratoria, empezamos a pensar el teatro campesino como un fenómeno urbano y universitario.

Palabras clave: teatro campesino, política, arte, agencia.

doi 10.11144/javeriana.mavae18-1.tcvz

Fecha de recepción: 15 de julio de 2022

Fecha de aceptación: 3 de septiembre de 2022

Disponible en línea: 1 de enero de 2023

- \* Artículo de investigación.
- \*\* Director y dramaturgo. Licenciado en Creación y Producción Escénica por la Pontificia Universidad Católica del Perú. Coinvestigador en *Soy libertad: proyecto de artes escénicas en centros penitenciarios* de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Asistente de promoción de la investigación en el Departamento de Artes Escénicas de la Pontificia Universidad Católica del Perú.  
ORCID: 0000-0002-8332-6430  
Correo electrónico: tcausillas@pucp.pe.



## CÓMO CITAR:

Causillas Fonseca, Tirso José. 2023. "El teatro campesino de Víctor Zavala Cataño: Construcción del campesino, agencia, saber y acción política". *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* 18(1): 110-123. <https://doi.org/10.11144/javeriana.mavae18-1.tcvz>

## The Peasant Drama Plays by Víctor Zavala Cataño: Construction of the Peasant, agency, Knowledge and Political Action

## O teatro camponês de Víctor Zavala Cataño: construção do camponês, agência, saber e ação política

### [ABSTRACT]

This article explores the construction of the peasant in the play *El Cargador* by Víctor Zavala Cataño, which is part of his book *Teatro Campesino* [Peasant Drama Plays]. Elaborating from the so-known idea that the peasant drama brings the peasant into the spotlight for the first time in the history of the Peruvian playwriting, I examine how such representation is constructed. To do so, I explore previous studies, in-depth interviews to performing artists and analyses of plays. Next, I contend herein that the peasant representation in the described context is still intended to construct him/her as a victim without agency. More specifically, he/she is shown as a person who does not know his/her condition and is not able to articulate one's actions while living in the ill-being in order to produce a change. It contributes to a subordinating and paternalistic matrix that keeps the peasant in the position of an "other". In the same vein, the peasant drama plays ignore the performing expressions present in the Andean festivities and show them as alien and useless to the peasants and mountain porters, despite such expressions can be understood as the space *par excellence* of the performing spirit in the Peruvian Andes. This work also explores the relationship between peasant and university as proposed in the play *El cargador* [The Mountain Porter] in which the latter is shown as the owner of the political knowledge necessary for the peasant political action. As an exploratory effort, this work starts to unveil the idea that the peasant drama play is an urban and college phenomenon.

**Keywords:** peasant drama, politics, art, agency.

### [RESUMO]

Este artigo explora a construção do camponês em *El cargador*, de Víctor Zavala Cataño, a mesma que faz parte do livro *Teatro campesino* (*Teatro Camponês*). A partir da conhecida ideia de que o teatro camponês põe ao camponês no centro pela primeira vez na história da dramaturgia peruana, analisarei como essa representação é construída. Para tanto, o artigo explora análises prévias, entrevistas em profundidade realizadas a artistas cênicos e análises de peças. A partir do exposto, propõe-se que a representação do camponês no contexto em questão persiste em construí-lo como vítima sem agência, mais especificamente, como aquele que desconhece sua condição e não consegue articular seu mal-estar em uma ação de mudança, o que colabora com uma matriz tutelar e paternalista que o coloca na posição de um "outro". Da mesma forma, o teatro camponês ignora as manifestações teatrais presentes na festa andina e as representa como alheias e inúteis para os camponeses e carregadores, a pesar de elas puderem ser lidas como o espaço por excelência da teatralidade andina no Peru. Da mesma forma, explorar-se-á a relação entre camponês e universidade proposta por *El cargador* na qual esta última é apresentada como possuidora do saber político necessário para a ação política camponesa. De forma exploratória, começamos a pensar o teatro camponês como um fenômeno urbano e universitário.

**Palavras-chave:** teatro camponês, política, arte, agência.

## Introducción

> En 1969, el profesor universitario y dramaturgo Víctor Zavala Cataño publica *Teatro campesino*. En su introducción, señala que hasta ese momento el trabajador agrícola no había ingresado en el teatro nacional a diferencia de otras disciplinas artísticas, como el cine, la novela o la poesía. Según este autor, hasta el momento, las pocas representaciones teatrales existentes del campesino no eran fieles a la realidad, ya que ignoraban sus protestas, sueños y expectativas ante el futuro, y terminaban por caricaturizarlo, animalizarlo y racializarlo. El teatro campesino, entonces, asume el lugar de la denuncia política de las duras condiciones de vida en el sector agrícola del Perú.

Asimismo, Zavala (1983) considera que su obra ejemplifica y dramatiza ideas sobre la solución ante estas condiciones, la cual considera “obligatoria, necesaria y verdadera” (11). En las notas a la segunda edición de su libro, indica que, dado el cambio definitivo que el campo estaba sufriendo en ese momento, su libro había adquirido una nueva significación. Tenía razón, puesto que el proceso al que se refiere es el conflicto armado interno entre el Estado peruano y el Partido Comunista Peruano-Sendero Luminoso (PCP-SL) que sacudió al país por más de veinte años. La segunda edición se publica en 1983, el mismo año en que su autor abandona sus labores como docente de la Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y Valle (UNE) para ocupar un lugar, en la clandestinidad, como dirigente en el Comité Metropolitano de Lima del PCP-SL (CVR 2003).

Ahora bien, el periodo entre ambas ediciones (1969-1983) puede ser pensado como uno de efervescente debate político marxista en que la universidad como institución asume un rol clave. Como señalan Mediavilla (2016) y Valenzuela (2011), en ese contexto el Gobierno del general Juan Velasco Alvarado permite la circulación de textos de divulgación marxista provenientes de la Unión Soviética, los mismos que tuvieron gran impacto entre los jóvenes universitarios de la época. Por su parte, Degregori (2014) señala que dichos textos son parte de la base de la matriz ideológica senderista. Ahora bien, el llamado marxismo de manual puede dar luces en torno a la configuración de un sistema de pensamiento que se asume como obligatorio, necesario y verdadero. Finalmente, es sabido que 1980 es signado como el inicio del conflicto armado interno entre SL y el Estado peruano.

Regresando al teatro campesino, me gustaría argumentar que, si bien es cierto que este pone la representación del campesino en el centro de su proyecto artístico con intenciones emancipatorias, la forma en que construye discursivamente dicha representación continúa con la tradición de mitigación de agencia que pretende denunciar. Específicamente, en la obra *El cargador*, considero que el campesino es representado metafóricamente como aquel que desconoce su condición y, por tanto, no puede articular su malestar en una acción de cambio.

Sobre lo anterior, uno podría argumentar que dicha representación es parte de una estrategia de “sensibilización” ante las duras condiciones de vida que se pretenden denunciar. En efecto, dado el arco argumental de la obra, se podría señalar que para Zavala el campesino ha sido convertido por la dura realidad a la que ha sido sometido. Sin embargo, me gustaría señalar dos consideraciones. Primero, que el lugar que el campesino ocupa no es el del agente del cambio; por el contrario, es el del que “inspira” a otros a realizarlo. Segundo, que cuando este reconoce la “verdad” no se asume como sujeto revolucionario; por el contrario, asume que para accionar primero debe ser “educado”. Es decir, un otro externo debe, antes, enseñarle cómo articular esta revolución. De esta manera, la representación que se construye en *El cargador* continúa alineada con una matriz tutelar y paternalista que construye al campesino como un “otro” sin agencia e ignorante.

Para tratar lo anterior, haré una breve reseña de las investigaciones previas sobre el teatro campesino, luego realizaré un análisis de entrevistas a artistas escénicos peruanos activos en las décadas de 1970 y 1980 y, finalmente, compartiré un análisis de la pieza *El cargador* que, a mi juicio, resulta ser un caso fértil para pensar la forma en que el campesino es construido en el teatro campesino. Este triple acercamiento, inspirado en el modelo tridimensional de Norman Fairclough, implica un intento de comprender la pieza desde tres perspectivas distintas que, sin embargo, se encuentran interconectadas y, sobre todo, busca trabajar en la tensión entre pieza, circulación y recepción de esta. Me centraré en *El cargador*, obra que forma parte del teatro campesino y, a mi juicio, puede construirse como un caso sumamente útil para entender la totalidad de la obra de Zavala.

## Antecedentes

Varios estudios sobre el teatro campesino confluyen en entenderlo como el primer proyecto teatral con fines políticos que posiciona en un lugar de centralidad al campesino. Para Valenzuela (2011), este produce una alternativa a la dramaturgia nacional al representar sujetos subalternos que hasta el momento se encontraban excluidos de esta. Por su parte, Mediavilla (2016) considera que el tratamiento del campesino como “colectivo” con el que Zavala elige construirlo no tiene precedentes en la literatura peruana. En una línea similar, Gallardo-Saborido (2017) argumenta que este tiene una perspectiva privilegiada para escribir teatro sobre el mundo agrícola dado su origen campesino en la comunidad de Huamantanga (Canta, Lima) que, según el autor, lo previene de enfoques exotistas.

Valenzuela (2011) menciona que el trabajo de Zavala no utiliza nombres propios para sus personajes. Por el contrario, se nominaliza a sus personajes en relación con su “representación colectiva”, característica señalada también por Mediavilla (2016). Ahora bien, es interesante señalar que ese rechazo a representar sujetos individuales y preferir representaciones de colectivos tiene como objetivo centrar los esfuerzos narrativos en generar una voz común, según el propio Zavala (1983). Sin embargo, creo que, al elegir un formato de obra teatro cercano al realismo, las reglas de ordenamiento del discurso de este género terminan por situar tal representación en un sujeto individual. A mi juicio, el resultado de esta operación termina por representar a los sujetos como carentes de complejidad, uniformes y fijos en sus motivaciones y acciones. El sujeto, entonces, termina siendo construido como totalmente identificado con la posición que el orden social dispone para él.

Ahora bien, esta operación responde a un proyecto político concreto que tiene como objetivo concientizar al espectador en torno a su propia condición. Robles-Moreno (2018) sostiene que la intención de representar los problemas de los trabajadores agrícolas y sus malestares fue retomada por el PCP-SL como un llamado a integrarse en su diagnóstico de las condiciones del Perú. Ambas ideologías “sintonizaron” hasta el punto de que SL producía teatro en las comunidades bajo su control. En una línea similar, Portocarrero (2012) plantea que el diagnóstico del Perú que realiza Abimael Guzmán, en que el latifundio ocupa un lugar clave, no considera la casi desaparición de este en el mundo andino. Desde ahí se pregunta ¿cómo es posible entonces que su propuesta convenciera a intelectuales familiarizados con el agro, jóvenes militantes y a muchos campesinos? Ante esta pregunta, hipotetiza que el discurso de Guzmán sufrió “traducciones”; sobre todo, desde los jóvenes militantes del PCP-SL. Y, de forma más específica, señala: “Acerca de cómo puede haberse producido esta transformación de la propuesta de Guzmán, tenemos pistas muy significativas en la propaganda política llevada a cabo por el llamado ‘teatro campesino’” (p. 78). Así pues, es posible empezar a pensar que el teatro campesino cumplió un papel muy importante en la conformación del PCP-SL. Y, asimismo, que las representaciones que este producía sobre el mundo andino, el campesinado y los explotadores cumplían la función de construir, desde el teatro, una matriz ideológica que operó sobre las acciones de esta organización.

## Entrevistas a artistas escénicos

Para explorar la producción, circulación, valoración y formas de consumo de las obras del teatro campesino, realicé entrevistas en profundidad centrándome en dos ejes: primero, los recuerdos, las creencias y las valoraciones por parte de los entrevistados en relación con el contexto de circulación y consumo en que se hace visible el teatro campesino. Segundo, la forma en que se interpretó la representación del campesino construida desde este. Cabe señalar que esta sección toma la forma de un estudio exploratorio que me permite situar parcialmente, desde la perspectiva de los sujetos entrevistados, el teatro campesino.

## Entrevistados

Los sujetos entrevistados son teatristas activos en las décadas de 1970 y 1980. De diversas maneras, su trabajo artístico puede ser pensado como un espacio para problematizar y pensar la relación entre teatro y política. Dado los alcances de este trabajo, se optó por seleccionar teatristas limeños por un criterio de viabilidad. Sin embargo, es preciso señalar que una buena parte de las actividades y, por tanto, de la influencia de Zavala se dieron en Lima en sus roles como profesor universitario y teatrista. Cabe señalar que estas personas no han sido entrevistadas solo en calidad de expertos, sino también de miembros activos de la comunidad teatral peruana. De hecho, señalaron no haber emprendido una reflexión sistemática de la obra de Zavala y hablar desde los recuerdos de aquella época.

## Ernesto Ráez

Investigador, director y profesor de teatro. Ha recibido múltiples reconocimientos como los premios Mi Vida en el Arte del ITI-Unesco-México, Personalidad Meritoria de la Cultura del Ministerio de Cultura y Medalla Juan Pablo Vizcardo y Guzmán por el Parlamento Nacional. Asimismo, ha sido director de instituciones como la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático y el Teatro Universitario de San Marcos. Su labor como formador de actores continúa hasta hoy.

## Miguel Rubio

Miembro fundador del Grupo Cultural Yuyachkani, uno de los grupos de teatro más influyentes de Latinoamérica. Ha dirigido múltiples obras de teatro, como *Hecho en el Perú: Vitrinas para un museo de la memoria* (2001), *Sin título: Técnica mixta* (2004), *El último ensayo* (2008), *Con-cierto olvido* (2010), *Cartas de Chimbote* (2015) y *Discurso de promoción* (2017). Asimismo, es doctor *honoris causa* en Arte por el Instituto Superior de Arte de la Cátedra Itinerante de Teatro Latinoamericano (CITLA).

## Alfonso Santistevan

Director de teatro, actor y dramaturgo peruano. Autor de múltiples obras de teatro de mucha influencia en el teatro nacional y latinoamericano como *Vladimir*, *El caballo del Libertador* y *Pequeños héroes*. Asimismo, se desempeña como guionista de cine y televisión. Ha recibido el reconocimiento Personalidad Meritoria de la Cultura por parte del Ministerio de Cultura.

## Contexto de circulación e interpretación

Los tres entrevistados coinciden en señalar la década de 1970 como un tiempo de agitado debate en torno a la relación entre política y teatro. Las luchas campesinas por la tierra y la posterior reforma agraria preceden y acompañan espacios de discusión y politización del teatro en nuestra nación. Alfonso Santistevan relata que el contexto exigía una posición política para el teatrista y que surge un fenómeno significativo: algunos sectores piensan el teatro como una herramienta política, específicamente surgen grupos teatrales directamente ligados a partidos políticos. Para Miguel Rubio, la influencia del sector latinoamericano (la Revolución cubana, los movimientos en Chile, etc.) sobre el Perú fue crucial y generó un cambio de la mirada artística, más orientada hacia sí misma, hacia la pregunta por quiénes somos. Asimismo, la práctica del foro de discusión posterior a la función se instaló de forma transversal en diversos sectores de producción teatral, según el recuerdo de Alfonso Santistevan.

En ese contexto, dos voces influenciaron de forma significativa el quehacer teatral de Lima: Bertolt Brecht y Augusto Boal. Los tres entrevistados señalan que estos autores y teatristas generaron puntos gravitantes en la práctica y discusión de las artes escénicas. Ambos autores, de marcada voluntad emancipatoria e influenciados por el marxismo, generaron proyectos estético-políticos orientados a pensar el teatro como forma de acción política. De hecho, Boal es reconocido como una de las voces más influyentes del teatro

latinoamericano (Motos 2009) y, en 1973, llega al Perú para colaborar con el Plan Nacional de Alfabetización Integral (ALFIN) iniciado por Velasco (Boal 2013). Asimismo, el aparato técnico y teórico de su teatro del oprimido es bastante vigente en espacios de formación teatral hasta hoy.

El teatro campesino se ve fuertemente influenciado por estos pensadores. Asimismo, se puede señalar como posible que las elaboraciones teóricas de estos se encontraban presentes en la forma en que se leían (y representaban) las obras. El mismo Zavala señala que su práctica como dramaturgo daba cuenta de una lectura, desde la realidad peruana, del planteamiento brechtiano, en que el arte teatral es pensado como una herramienta para detonar reflexiones, problematizaciones y cuestionamientos a la estructura social (Schchener 2012). Ahora bien, los entrevistados coinciden en que la influencia brechtiana en el teatro campesino está mucho más ligada a la dimensión general del teatro como herramienta política y a las piezas didácticas de este autor. Estas piezas tienen una función pedagógico-reflexiva mucho más esquemática y “directa” que aquellas que ponen de manifiesto el efecto de extrañamiento, concepto brechtiano central que supone hacer extraño aquello que ha sido naturalizado. Al respecto, Ernesto Ráez señala lo siguiente:

Zavala creo que era más brechtiano en su cabeza que en sus obras, pero, indudablemente, sí era brechtiano en que la intención de Brecht de llegar a un pueblo y a una liberación de ese pueblo de opresión estaba en él también. Entonces, no sé si me dejo entender, pero diría que sí comulga con las ideas aun cuando la forma en que luego las desarrolla son de un teatro mucho más sencillo que no te provoca ningún distanciamiento y que inclusive si lo pusieras con distanciamiento no lo pondrías con el efecto que causa. (comunicación personal, 2020)

Considero que estas interpretaciones ponen de manifiesto la discusión teórico-práctica de la época. Después de todo, el mismo Zavala (1983) señala que su trabajo se inspira en dicho aparato teórico adaptándolo a la realidad nacional. Pero, en el consumo y la interpretación, la existencia de la discusión podría empezar a señalar este periodo como uno en que los teatristas se pensaban a sí mismos, y a su práctica artística, desde o en contra, pero siempre en relación con elaboraciones teóricas con una fuerte impronta emancipatoria.

Por otro lado, Alfonso Santistevan nos cuenta que la obra *El gallo* del teatro campesino fue montada por Boal fuera del país. Lo que desde el punto de vista de la circulación puede ser leído como un síntoma del impacto de su trabajo en los circuitos teatrales nacionales e internacionales. Una revisión de archivo nos lleva a pensar que se refiere a la presentación de esta obra en la Feria Latinoamericana de Opinión en Nueva York en 1971 (Freitas 2017). Continuando con su relato, nos cuenta que, cuando inicia su carrera como teatrista (en 1972), Zavala era ya un autor reconocido y publicado. Asimismo, sus obras no son leídas como totalmente instrumentales a la acción política. Alfonso Santistevan señala que existe una voluntad poética en ellas. De la misma manera, Ernesto Ráez sostiene que la representación del campesino del teatro campesino está cargada de “peso” y potencia estética, y que Zavala es un autor central y crucial para pensar cualquier tipo de teatro que busque representar al hombre andino.

Por su parte, Miguel Rubio menciona que este era muy respetado, dado que no existía una propuesta que coloque al campesino en el centro de la obra teatral. Sin embargo, de forma crítica, afirma que la mirada técnica de dicha propuesta era una mirada conservadora. Es decir, los temas se presentaban como transgresores, pero el formato mantenía formas tradicionales. Asimismo, ubica el lugar de enunciación (y consumo de sus obras) de Zavala en la clase media y en sectores universitarios. Finalmente, según Alfonso Santistevan, “Zavala vivía en Lima, enseñaba en Lima, y su teatro se hacía en Lima. Participaba en los foros, enseñaba en la

Cantuta. Ese era el Zavala que nosotros conocemos, un personaje completamente de Lima” (comunicación personal, 2020). En coherencia con lo anterior, Ernesto Ráez nos cuenta que él y Zavala fueron compañeros de estudios en la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático Guillermo Ugarte Chamorro (ENSAD) ubicada en la capital.

Los tres entrevistados coinciden en reconocer al teatro campesino un gran impacto en el teatro nacional. Para Ernesto Ráez, este da cuenta de forma directa de la voz del campesino y, dado que las representaciones anteriores solían ponerlo en una posición muy secundaria, el teatro campesino puede ser leído como un programa artístico con potencial emancipador. Al respecto, Alfonso Santistevan señala lo siguiente:

Por supuesto, estoy seguro de que él mismo (Zavala) piensa que no se pueden separar las dos cosas, o sea, que no se puede separar su ideología y su actuar político de las obras que escribió. Yo discrepo: pienso que sí se pueden separar. Porque no olvidemos una cosa. Él escribe esto, este teatro que él escribe lo escribe en aquella época en la que todavía el campesinado tenía un rol que cumplir y tenía reivindicaciones. (comunicación personal, 2020)

En efecto, es sabido que las condiciones de vida del campesinado previas a la reforma agraria eran durísimas y continuaban firmemente ancladas en sus bases coloniales. Asimismo, el campesinado se encontraba construyendo un rol fundamental en la política nacional. Además, cabe señalar que el libro es publicado, por primera vez, diez años antes del inicio de acciones violentas por parte de PCP-SL.

Ahora bien, Abimael Guzmán y Zavala toman contacto desde 1965 (Portocarrero 2012) y la CVR (2003) ha señalado la presencia del PCP-SL en la Cantuta a inicios de la década de 1980 como fruto de la labor de Zavala y la profesora Nilda Atanasio. Además, me parece posible pensar que el teatro campesino construye discursivamente al campesino de una manera sumamente útil a la matriz discursiva senderista. Siguiendo a Portocarrero, “Víctor Zavala fue —quizá— el principal constructor del puente que permitiría que la propuesta política de Guzmán llegara, vía los jóvenes estudiantes, al mundo campesino” (78). Idea que da luces acerca de la forma en que circularon las obras de teatro campesino en contextos universitarios y campesinos. Como veremos más adelante, el teatro campesino se vale de múltiples estrategias discursivas que mitigan la agencia del campesino, lo sumen en el silencio y lo alejan del saber que estaría puesto, en la obra *El cargador*, en la universidad. Por otro lado, en su entrevista, Miguel Rubio menciona que la representación del campesino del teatro campesino es esquemática y que ignora la complejidad de la organización, la cosmovisión y la teatralidad andina. Esta última no responde solo a fines “artísticos”, sino que da cuenta de complejas relaciones simbólicas entre intercambio, reciprocidad y producción que son suprimidas en el teatro campesino.

Ahora bien, desde la perspectiva de los entrevistados, el trabajo artístico de Zavala tuvo un impacto significativo en el teatro nacional e internacional. Asimismo, dicho impacto se extendió a sectores universitarios en las décadas previas al inicio del conflicto armado interno. En 1970, Zavala era percibido como un autor importante, respetado y reconocido que participaba activamente en los foros de discusión en Lima. Asimismo, se trata de un dramaturgo nacional montado por una de las figuras más relevantes del teatro latinoamericano, Augusto Boal. Finalmente, el acto de poner en el centro al campesino y generar una representación de este con fines emancipatorios fue percibido como una ruptura en la forma en que se representaba al trabajador agrícola desde la dramaturgia nacional.



## Análisis de pieza

*El cargador* escenifica el siguiente argumento: un campesino, harto de las duras condiciones de vida que la sequía ha generado, decide ir a Ayacucho a trabajar como cargador. Esta situación es generada por una represa perteneciente a una hacienda cercana que no permite el flujo del río hacia la comunidad. Al llegar a la ciudad, el campesino sufre el rechazo de los cargadores y le cuesta mucho conseguir trabajo. Cuando finalmente lo hace, rompe las mercancías que debía cargar. Entonces, el castigo es brutal: trabajará sin comida y sin paga para compensar al dueño. Este abuso lo conduce a un accidente en que una carga muy pesada termina por romper sus piernas. Ante la tragedia, los demás cargadores deciden ayudarlo, pero son defraudados por la policía, el sector salud y el poder judicial. Su condición de pobreza y las alianzas de clase de las autoridades hacen que sus reclamos sean ignorados. Finalmente, el campesino adolorido regresa a su comunidad, no sin antes tomar conciencia de que un cambio radical es necesario. El final se resuelve con el campesino (viejo ya) observando el regreso de los cargadores a la comunidad y, mediante metáforas y el uso de luces en la puesta teatral, el alza de un nuevo amanecer en una obvia alusión a la revolución.

Ahora bien, el mismo Zavala, y muchos de los que han analizado su obra, sostienen que el valor de esta radica en que es la primera que otorga un lugar de centralidad al campesino en el teatro peruano y que denuncia las condiciones de explotación a las que es sometido. A partir de esto, considero que es necesario ocuparnos no solo de la visibilización del campesino, sino también de la forma en que el Campesino es visibilizado y, por ende, construido discursiva y escénicamente en el teatro campesino. Me parece posible afirmar que, a pesar de las apariencias, este no ocupa el lugar del sujeto del cambio, no es el sujeto revolucionario. Por el contrario, el campesino continúa siendo representado como una víctima sin agencia o, más específicamente, como aquel que no sabe qué hacer o cómo articular el cambio.

*El cargador*, pieza que articula este análisis, podría ser leída como un relato del nacimiento de la revolución; pero, si miramos atentamente el clímax, después de que el abuso laboral termina por destrozar sus piernas, cuando se manifiesta la injusticia para sus compañeros cargadores, veremos que el gran descubrimiento de los personajes no es “organicémonos compañeros;” “a la lucha compañeros.” No. Por el contrario, el gran reconocimiento es que “alguien nos tiene que enseñar”:

CAMPESINO: Vida te ha agarrado, hermano. Bueno está tu grito, de verdad es. En ciudad estamos encerrados, poco haremos, quién sabe, aquí. Campo creo es mejor, grito más grande se puede soltar. Pero tenemos que aprender; primero se nos tiene que enseñar. (Zavala 1983, 85)

Como vemos, se reconoce el grito, el descontento, pero, inmediatamente, se señala que la ciudad no es el lugar adecuado para gritar. Me parece particularmente interesante que una de las obras más largas y directamente políticas del teatro campesino de Zavala tenga lugar en un entorno urbano; de hecho, uno podría señalar que los eventos de *El cargador* van del campo a la ciudad (el lugar del infortunio) y de la ciudad al campo, para, en un futuro prometido, regresar a la ciudad. Además, el cargador principal es un campesino que se ha salido de su lugar, lo mismo que los compañeros cargadores. Como si en la obra la revolución (simbolizada por el amanecer acotado en la escena final) tuviera como condición el retorno de los cargadores a su condición de campesinos. Asimismo, otra condición es la del aprendizaje transmitido por un otro: “Pero tenemos que aprender; primero se nos tiene que enseñar” (Zavala 1983, 85). ¿Quién es ese alguien? La obra presenta múltiples irrupciones que nos señalan el camino:

Voz I: ¡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 1983, 72)

Altavoz: ¡La unidad obrero estudiantil hará posible la justicia social. [...] ¡La revolución hará el gobierno del pueblo y seremos nosotros los verdaderos representantes del cambio de estructuras que requerimos...! (Zavala 1983, 83)

El movimiento universitario politizado (en el cual se encuentra inserto Zavala) se representa como aquel que es capaz de enseñar lo necesario para la revolución. Es decir, en la obra, la agencia del Campesino pasa por la educación y la capacitación desde un externo, un profesor, un joven estudiante. O, si se quiere, alguien de origen campesino, pero atravesado por la universidad. Ahora bien, a mi juicio, el problema no se encuentra en el encuentro entre campesinos y universitarios; por el contrario, el problema en el planteamiento de la obra es la situación de no encuentro, de no diálogo, de capacitación antes que colaboración y mutuo aprendizaje. Lo que se añora con respecto al encuentro no es un intercambio entre el socialismo universitario y las necesidades, las condiciones y los saberes del campesinado; por el contrario, se construye una relación jerárquica entre universidad y campo facilitada por un saber que se localiza en la primera y del cual carece el segundo.

Por eso, es importante señalar, otra vez, que *El cargador* no pone en escena al Campesino haciéndose cargo del cambio. Por el contrario, para este cambio es necesario un otro externo. No pretendo señalar algo oculto en la obra; está ahí, claramente planteado. Por ejemplo: de 480 intervenciones, solo 69 pertenecen al Campesino, estrategia discursiva que se intensifica en Ayacucho donde, de 391, este solo tiene 27. Y, por otro lado, ¿quién hace que el argumento avance desde la llegada del Campesino a Ayacucho? ¿Quiénes hablan? ¿Quiénes accionan? Son los cargadores, ellos van a la policía, al abogado, etc. Ellos, finalmente, cargan al campesino de regreso a la comunidad y son ellos los que detonan el final. Por otro lado, en esta obra, el Campesino “desconoce”. Desconoce Ayacucho, desconoce cómo trabajar en esa ciudad, desconoce los factores estructurales que lo condicionan, desconoce la naturaleza de la explotación, no le interesa ubicar al responsable de la sequía (la hacienda) y cuando, después de un trágico accidente, reconoce lo anterior, en ese momento, desconoce qué hacer con su rabia. Es incapaz de articularla en una acción colectiva sin la guía del movimiento universitario politizado.

A mi juicio, esta obra señala que los campesinos, por sí mismos, no podían articular un cambio. Los cargadores y el Campesino están trágicamente solos. Recordemos cómo reaccionan ante la irrupción de la voz del movimiento universitario/obrero: en la obra, observan este movimiento como extraño, alejado. Asimismo, el movimiento universitario es representado como voces que se escuchan fuera de escena, son cuerpos ausentes en el planteamiento escénico.

En este punto, me parece importante señalar que 1969 es un año muy extraño para representar al Campesino como alejado de ese movimiento, dado su importante papel (en el mismo Ayacucho, escenario de la obra) como actor social en los movimientos por la gratuidad de la enseñanza. En aquellos años, surgió un movimiento reactivo de estudiantes universitarios, escolares secundarios y campesinos que se unieron, organizaron y protestaron contra el intento de Juan Velasco Alvarado de acabar con la gratuidad de la enseñanza cobrando 100 soles mensuales a aquellos alumnos que reprueben algún curso en el año mediante el Decreto Supremo N° 006-69/EP. De hecho, dichos sucesos son descritos por la famosa canción peruana *Flor de retama*, de Ricardo Dolorier, interpretada por Martina Portocarrero; la canción da cuenta de esta convulsión social que dejó cerca de 50 muertos y, como objeto cultural, ha transitado múltiples resignificaciones y valoraciones (Vich 2015).

Regresando a la articulación ayacuchana entre estudiantes y campesinos, quisiera compartir parte de la descripción de los sucesos hecha por Degregori (2017):

El domingo 22, desde las primeras horas de la mañana se congregan en los alrededores de la ciudad campesinos que han llegado desde sus pagos, ubicados en los bajíos, cerros y punas. Hacia las 10 a. m. la multitud sobrepasa las diez mil personas. Un buen sector se reúne con los estudiantes en la Alameda, que marca el límite del casco urbano, y juntos deciden marchar hacia la plaza de armas. Se forman columnas: en primer línea marcha los chutos, campesinos quechuas de las puntas, portando banderas; les siguen las mujeres y estudiantes, detrás la masa de campesinos. (64)

Esto sucede en 1969, el mismo año de la primera edición del teatro campesino y me parece que es un evento que genera dudas sobre la construcción del campesino aislado, ignorante y sin agencia que vemos en el cargador. Por supuesto, Ayacucho entre 1969 y la década de 1980 es un escenario complejísimo y diverso. Por supuesto, cuando una clase es representada, no se puede representar cada acto, cada arista, cada dimensión de esta. Porque, finalmente, una clase es una palabra que engloba una multiplicidad de sujetos, de contradicciones y de luchas de poder. Sin embargo, si asumimos que toda obra de teatro se encuentra situada en un contexto cultural y social, es posible referir que aquello que se omite sobre el contexto también nos dice algo sobre la intencionalidad de esa representación; en *El cargador*, en particular, se omiten las organizaciones campesinas de la época y las relaciones entre campesinado y universidad.

A mi juicio, es posible observar cómo esto se articula con una estrategia de control que puede ser rastreada hasta la Colonia: el paternalismo o tutelaje. Como señala Arrunátegui (2010) en su estudio en torno a las representaciones de los pueblos amazónicos, esta estrategia construye al otro como aquel que carece de capacidad de organización o comprensión y necesita “guías” externos. Esto encuentra una articulación con lo que Portocarrero (2012) ha llamado la imagen “miserabilista” del mundo indígena que es construida por el teatro campesino, imagen que se centra en la falta de agencia y en la pobreza, condiciones que construyen una realidad en que la única solución posible sería sumarse a la lucha armada encabezada por SL. Las duras condiciones representadas por el teatro campesino son catastróficas y todo intento de cambio por medios no violentos es inútil, recordemos que los cargadores acuden al Estado (simbolizado por la policía y el poder judicial) y son defraudados y ridiculizados. Esto se articula con la dimensión catastrófica del pensamiento de Guzmán en que no hay otra posibilidad, la única solución “obligatoria”, “necesaria” y “verdadera” es la lucha armada.

Por otro lado, el lugar que el saber universitario ocupa en la subjetividad andina como esperanza de movilidad social durante el periodo previo al conflicto armado interno es central, lo que me lleva a señalar otra omisión importante en *El cargador* en que cargadores y campesinos observan el movimiento universitario como ajeno y distante. Ahora bien, entre las décadas de 1960 y 1980, las universidades en el Perú pasan de ser 7 a ser 46 y, en 1990, el Perú posee la cuarta población universitaria más grande de América Latina (Degregori 2014). Esto explica la aparición del movimiento universitario en la historia de la obra, fenómeno que atravesaba gran parte del mundo andino (sobre todo, en Ayacucho) articulado por la movilización política y el intenso debate.

Es en ese contexto que el PCP-SL hace su aparición: “Nunca en la tradición revolucionaria —tal vez porque nunca hubo una guerrilla con alma de abogado y de burócrata— se insistió tanto en el carácter doctoral del líder” (Degregori 2014, 112). Ahora bien, en medio de este debate politizado, recordemos las grandes movilizaciones en Huanta por la gratuidad de la educación duramente reprimidas por Velasco, eventualmente SL se autoproclama como el portador de la verdad absoluta que viene a acabar con el desorden, la “cuarta espada” que acaba con el debate, silencio.

Como señala Mitrovic (2020), cuando SL inició sus acciones intentó una cancelación del pasado reciente, ignorando el complejo entramado político anterior al inicio de sus acciones violentas. De manera similar, en el teatro campesino, no hay rastros de alguna lucha por la tierra, por ejemplo, el proceso guerrillero de luchas por la tierra en 1965 de organizaciones campesinas como la Confederación de Campesinos del Perú de orientación marxista y presente en Cuzco, Ayacucho y Lima (Béjar 2015). Sin embargo, este contexto no existe en *El cargador*. De hecho, los excampesinos y cargadores de la obra se encuentran separados, incluso, de la idea de cámara fotográfica: “gringos también traen máquina de retrato” (Zavala 1983, 66), no existe otra cosa que explotación descarada, utopía abstracta en forma de luz incandescente y la ignorancia del Campesino. Ignorancia que solo puede ser transformada por aquellos que poseen la respuesta a todas las preguntas.

Por otro lado, es significativo que en *El cargador* la otra gran intervención externa sea la fiesta andina (contrapuesta al discurso desde la universidad); sobre esta los cargadores (que fueron campesinos) solo tienen que decir que es absurda, ajena, llena de borrachos y turistas: “Cargador 3: Fiesta grande hacen en Semana Santa. De Lima vienen hombres con cigarro fino, mujeres con pierna calata llegan. Gringos también traen máquina de retrato. Borrachera corre como agua por Plaza de Armas” (Zavala 1983, 83).

Los cargadores representan la fiesta andina como una celebración religiosa extraña en que el dinero es despilfarrado en adornos inútiles y consumo de alcohol. A mi juicio, esta representación de la fiesta se debe a que la teatralidad andina, de la que hablaba Miguel Rubio, encuentra un lugar privilegiado en ella. Por su parte, el teatro campesino niega la existencia de tal cosa como representaciones escénicas campesinas, repudia la fiesta, así como las manifestaciones teatrales de esta. Más adelante, SL las repudiará también, prohibiéndolas con desprecio, pero, al mismo tiempo, temiéndolas:

SL tiende a suprimir las fiestas tradicionales en varios lugares. Aduce los gastos que ellas representan, pero subyace un desprecio por costumbres que llaman arcaicas. Pero hay más, el partido parece sentirse incómodo con los aspectos de “inversión del mundo” de las fiestas. Si es el poder total, no puede permitir esos resquicios. No les falta razón. En varios lugares como en Huancasancos, Huaychao, es durante las fiestas que la población se rebela contra SL. (Degregori 2014, 194)

Al negar la fiesta andina, también se está negando una parte central de la subjetividad del campesino, despojándolo de su cultura, de sus costumbres y de parte importante de sus alegrías. En la misma línea, se podría señalar cómo la fiesta andina es un espacio de teatralidades que pueden rastrearse a épocas precoloniales y que implican cierta memoria corporal y redes específicas de juegos simbólicos que construyen identidad comunitaria (Rubio 2009). Esto colabora con la representación de un campesino despojado de contexto y construido casi exclusivamente como víctima de las estructuras de poder. Representación que colabora con la representación de este como aquel que desconoce su condición y no puede articular su malestar en una acción de cambio.

Como señalé, es posible pensar que el teatro campesino construye discursivamente al campesino de una manera sumamente útil a la matriz discursiva senderista. Asimismo, es tentador señalar que esta construcción del campesino lo pone en una posición tan subordinada a los que saben que se podría relacionar con el grave accionar asesino sobre los mismos campesinos por parte del grupo subversivo SL del que el autor formará parte después de la publicación de su teatro campesino.

Por supuesto, esto sucederá años después, pero vale la pena recordar que la CVR (2003) señala que Zavala fue una pieza importante del proceso antes las acciones violentas de SL. Específicamente, en procesos de selección y adoctrinamiento en la Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y Valle. Y, además, existe coordinación e intercambio entre este y Abimael Guzmán (líder de SL) por lo menos desde 1965. Sin embargo, para poder adentrarse en esta posibilidad, me parece, habría que rastrear la relación entre el teatro campesino y las obras de teatro formalmente senderistas que eran representadas en cárceles y zonas dominadas por este movimiento durante el conflicto armado interno. ¿Cómo el teatro campesino de Zavala influyó en esta obra? ¿Qué papel desempeñó este autor en tales representaciones?

## Reflexiones finales

Como hemos visto, el teatro campesino de Zavala busca, mediante la denuncia y la visibilización del campesinado y las duras condiciones de explotación a las que era sometido, impulsar acciones transformadoras en el espectador. La principal estrategia para estos fines consistió en poner en el centro de la representación teatral al campesino. Ahora bien, he intentado revisar críticamente cómo es puesto en dicha posición, cómo es representado. Desde este análisis, me parece que la representación que se construye en *El cargador* continúa alineada con una matriz tutelar y paternalista que construye al campesino como un “otro” sin agencia e ignorante.

Ahora bien, la crítica al teatro campesino que he construido busca pensarlo en los propios términos que la obra, a mi juicio, establece; es decir, desde la posibilidad de pensar un horizonte revolucionario para el campesinado de aquella época. Si bien el mismo acto de poner al campesino en el centro de la obra es en cierto modo un aporte a ese horizonte, es preciso notar que el sujeto campesino continúa siendo construido de forma paternalista. Como señalé, el lugar del campesino no es el del agente del cambio, ya que, ante el reconocimiento de la “verdad”, el campesino no se asume como sujeto revolucionario; por el contrario, asume que para accionar, primero, debe ser “educado”.

Con lo anterior no pretendo afirmar que las relaciones de intercambio de saberes entre universidad y campo sean algo indeseable para imaginar horizontes emancipatorios. De forma alternativa, señalo que, específicamente en *El cargador*, se construye una relación en que el campesino prácticamente no sabe nada y, por tanto, se le construye en una posición subordinada con respecto a la universidad. Desde ahí es pertinente, como sostuve, recordar las relaciones culturales y políticas que existían entre universidad y campo en el Perú y Ayacucho (escenario de las obras y, asimismo, del inicio de conflicto armado interno) en el contexto de circulación del teatro campesino. Es justamente por este contexto que representar al campesino como ignorante con respecto a la politización universitaria es una forma de construirlo, silenciando el contexto, como alguien que debe ser “educado” y “guiado”.

Asimismo, el teatro campesino ignora las manifestaciones teatrales presentes en la fiesta andina y las construye como ajenas e inútiles para los campesinos y cargadores. Esto puede ser leído como una forma de silenciar la existencia de manifestaciones escénicas y teatrales previas al teatro campesino en el campo peruano. Por otro lado, de forma exploratoria, empecé a pensar el teatro campesino como un fenómeno urbano y universitario desde las entrevistas a expertos. Lo que podría leerse junto con el lugar que ocupa la universidad en *El cargador*. Es decir, que el lugar de enunciación del teatro campesino es más cercano a la universidad que al campo.

Sin embargo, considero que (en el futuro) sería mucho más útil para entender el teatro campesino investigar en torno a las redes de su circulación escénica en el Perú durante las décadas de 1960 y 1970. ¿Cómo se relacionaba el grupo de actores dirigido por Zavala con los movimientos campesinos de la época? ¿Qué reflexiones nacieron en torno a la posterior reforma agraria? ¿Cómo era valorado el teatro campesino desde los mismos movimientos campesinos? ¿Qué papel cumplió el teatro campesino en la misma universidad? Considero que estas preguntas podrían articular investigaciones futuras que no centren sus esfuerzos, exclusivamente, en el análisis de las piezas escritas del teatro campesino, sino también en la forma en que estas fueron montadas, interpretadas y circuladas, y de qué manera fueron útiles para diversos grupos sociales con diversos intereses específicos.

[REFERENCIAS]

- Arrunátegui Matos, Carolina Abigail. 2010. "El racismo en la prensa escrita peruana: Un estudio de la representación del Otro amazónico desde el análisis crítico del discurso". *Discurso y Sociedad* 4, n.º 3: 428-470.
- Béjar, Héctor. 2015. *Perú 1965: Apuntes sobre una experiencia guerrillera*. Marxists Internet Archive. <https://www.marxists.org/espanol/tematica/guerrilla/peru/bejar/1965.htm>
- Boal, Augusto. 2013. *Teatro del oprimido*. Barcelona: Alba.
- CVR (Comisión de la Verdad y Reconciliación). 2003. *Informe final*. Lima: CVR. <https://www.cverdad.org.pe/ifinal/>
- Degregori, Carlos Iván. 2014. *Qué difícil es ser Dios*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Degregori, Carlos Iván. 2017. *El surgimiento de Sendero Luminoso: Ayacucho, 1969-1979*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Freitas, Patricia. 2017. "Ás vistas com Víctor Zavala Cataño e seu teatro campesino". <http://augustoboal.com.br/2017/09/08/as-vistas-com-victor-zavala-catano-e-seu-teatro-campesino-texto-de-patricia-freitas/>
- Gallardo-Saborido, Emilio J. 2017. "Torcer el remolino de injusticia: Teatro, campesinado peruano y denuncia social en Víctor Zavala". *Estudos Ibero-Americanos* 43, n.º 1: 97-111. [https://idus.us.es/bitstream/handle/11441/56524/Torcer\\_el\\_remolino\\_de\\_injusticia\\_teatro\\_campesinado\\_peruano\\_y\\_denuncia\\_social\\_en\\_Victor.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://idus.us.es/bitstream/handle/11441/56524/Torcer_el_remolino_de_injusticia_teatro_campesinado_peruano_y_denuncia_social_en_Victor.pdf?sequence=1&isAllowed=y)
- Mediavilla Martínez, Paz. 2016. "El teatro peruano contemporáneo (1960-2000): Aproximación". Tesis de doctorado. Universidad Complutense de Madrid. <https://eprints.ucm.es/id/eprint/40114/1/T38017.pdf>
- Mitrovic, Mijail. 2020. "Sendero y la cancelación del pasado reciente". *Quehacer*, n.º 5. <http://revistaquehacer.pe/n5#sendero-y-la-cancelacion-del-pasado-reciente>
- Motos, Tomás. 2009. "Augusto Boal: Integrador del teatro, del activismo social y político, de la educación y de la terapia". *Ñaque*, n.º 59. <https://www.naque.es/index.php/revista?id=76>
- Portocarrero, Gonzalo. 2012. *Profetas del odio: Raíces culturales y líderes de Sendero Luminoso*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Robles-Moreno, Leticia. 2018. "Diálogos del cuerpo y fuerza política: El conflicto armado interno (1980-2000)". En *Contrapunto ideológico y perspectivas dramáticas en el Perú contemporáneo*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Rubio, Miguel. 2009. "En busca de la teatralidad andina". En *Fiestas y rituales: Memorias X Encuentro Noviembre de 2009 Lima, Perú*, editado por John Galán Casanova, 245-262. Lima: Corporación para la Promoción y Difusión de la Cultura. <https://www.infoartes.pe/wp-content/uploads/2014/12/fiestas-y-rituales.pdf#page=240>
- Schechner, Richard. 2012. *Estudios de la representación: Una introducción*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Valenzuela Marroquín, Manuel. 2011. "Subalternidad y violencia política en el teatro peruano: El ingreso del campesino como referente de cambio en los discursos teatrales". *Alteridades* 21, n.º 41: 161-174. <https://www.scielo.org.mx/pdf/alte/v21n41/v21n41a15.pdf>
- Vich, Víctor. 2015. "Flor de retama: Avatares de una canción de protesta". En *Poéticas del duelo: Ensayos sobre arte, memoria y violencia política en el Perú*, 21-31. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Zavala Cataño, Víctor. 1983. *Teatro campesino*. Lima: Escena Contemporánea.