

**La esencia de la cosmovisión andina en el *Teatro campesino*:  
un análisis endoexpansivo**

*The Andean cosmovision essence in the Teatro campesino: an  
endo-expansive analysis*

**José Manuel Cárdenas Campos**

Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú

jose.cardenas6@unmsm.edu.pe

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8588-5984>

**Resumen**

El presente artículo estudia la cosmovisión andina en el libro *Teatro campesino* de Víctor Zavala Cataño. En el texto, los personajes andinos se reconocen como parte de la naturaleza y reflejan tres aspectos derivados de la relacionalidad: “correspondencia”, “complementariedad” y “reciprocidad”. Por esta razón, se plantea un análisis “endoexpansivo” de algunas categorías andinas; es decir, interpretamos primero la esencia del cosmos (*kama*) hasta ocuparnos del tiempo y espacio: la *pacha*.

**Palabras clave:** *Teatro campesino*, Víctor Zavala Cataño, cosmovisión andina, ciclo triádico del tiempo

**Abstract**

This article studies the andean worldview in the book *Teatro campesino* by Víctor Zavala Cataño. In the text, the andean characters are recognized as part of nature and reflect three aspects derived from relationality: “correspondence”, “complementarity” and “reciprocity”. For this reason, a “endo-expansive” analysis of some andean categories is proposed; that is, we interpret first the essence of the cosmos (*kama*) until we deal with time and space: the *pacha*.

**Keywords:** *Teatro campesino*, Víctor Zavala Cataño, andean cosmovision, triadic cycle of time

**Fecha de envío:** 8/3/2021    **Fecha de aceptación:** 16/7/2021

## Introducción y contexto

El teatro latinoamericano y peruano en la década de 1960 estuvo lleno de cambios en estilo e ideologías. Eventos revolucionarios posbélicos y el arribo de principios marxistas transformaron el arte dramático, dando paso a un “nuevo teatro peruano”. En el país, según Vargas Salgado (2011), se gesta un movimiento teatral alejado de las salas reconocidas e institucionales y aparecen experiencias discursivas híbridas debido a la relación de los actores y dramaturgos con el repertorio cultural andino. Ejemplo de ello es la propuesta de Víctor Zavala Cataño, quien publica en 1969 el libro *Teatro campesino*.

El texto en mención posee siete obras dramáticas<sup>1</sup> y, como plantean Hernández (1989) y Mediavilla (2016), adquiere influencia brechtiana y arguediana. La primera se refleja en el distanciamiento o “efecto V” a través de la mutabilidad de los personajes o escenarios<sup>2</sup>, los movimientos coreográficos y la música como elemento de transición. De José María Arguedas adopta la forma particular del lenguaje (castellano con sintaxis quechua), las circunstancias del indio ante la desposesión de su tierra y la cosmovisión andina. Estos últimos son pilares de una investigación mayor. En ella identificamos el “conflicto por la tierra” como esencia de las obras y al pensamiento andino sujeto al estrato “mágico-mítico” (Escajadillo, 1989) y la veteranía<sup>3</sup> del autor. En este marco, reconocemos que la obra pertenece al “neoindigenismo literario”. Amparamos esta conjetura en tres fundamentos: primero, presenta el problema del indio como un proceso económico-social que rompe un lazo fraterno entre el hombre y la tierra<sup>4</sup> (Mariátegui, 2007); segundo, busca la reivindicación del sujeto andino, quien se encuentra oprimido al igual que su comunidad (Cornejo Polar, 1980); tercero, posee un universo mítico indígena, así como un lirismo fundamental (Escajadillo, 1989).

La *Semiótica del discurso* de Fontanille (2001), como metodología, propone una lectura a las situaciones a través de la superposición y establece tres programas narrativos. Para ello se considera al indio como sujeto y a la tierra como objeto-cuasi sujeto. El primer programa se nombra “apropiación histórica” y expresa el estado de unión entre ambos de forma ancestral. El segundo recibe el título de “interferencia transformadora” y constituye el estado de desunión debido a

la intromisión opresora de un hacendado (sujeto operador). Finalmente, la “reapropiación mítica” es el nuevo estado de unión entre el sujeto andino y la tierra. En él observamos el proceso de reivindicación del indio al recuperar su condición anterior. Este recorrido narrativo descubre una ciclicidad en los estados. Además, los roles temáticos del hombre andino y la tierra, vistos como actores por el Grupo de Entrevernes (1982), conservan semejanzas en su transformación gracias a la relación animista y analógica<sup>5</sup> que poseen.

Esta identificación del indio y la tierra, finalmente, refleja un vínculo del hombre con la naturaleza, los elementos de esta y su comunidad. Denominamos a esto “relacionalidad” y constituye el punto de partida para esta investigación. Además, recogemos tres aspectos de este principio, así como un análisis de categorías al amparo de Josef Estermann (2006), Lozada Pereira (2006), García Escudero (2010), Gerald Taylor (1974), entre otros.

### **El pensamiento andino en el *Teatro campesino***

Para esclarecer los principios andinos en los textos investigados necesitamos algunas preguntas: ¿por qué las obras dramáticas de Zavala Cataño responden a una lógica de la cosmovisión andina?, ¿cómo se expresa en ellas?, ¿existe un vínculo entre el programa narrativo, los personajes y las acciones representadas con la lógica andina? Sobre esta base, revisamos distintos autores y elaboramos conjeturas que respondan a nuestro objetivo de estudio.

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

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

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

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

Lozada (2006) también precisa tres componentes para este pensamiento. El primero, “imagen del mundo”, expresa el orden cósmico marcado por la reciprocidad. El segundo, “valoraciones de la vida”, se manifiesta en la complementariedad y jerarquía. Finalmente, el tercer componente, llamado “orientaciones de la voluntad”, reconoce el afecto que desarrolla el sujeto por la naturaleza a partir de un principio unificador. Sin embargo, esta noción requiere de una lectura complementaria y, por ello, presentamos el siguiente fragmento:

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

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

### **Tres pilares soportan al hombre y el mundo**

Josef Estermann (2006) propone como rasgo fundamental para la realidad del *runa* andino la “relacionalidad”. Esta se expresa como la unión de todos los aspectos, es decir, como que “todo está de una u otra manera relacionado (vinculado, conectado) con todo” (p. 126). Sin embargo, es necesario ser cautelosos con esta noción, debido a que el autor no precisa que el hombre andino con el mundo son los que efectúan dicho proceso, sino al revés. Así lo plantea en este fragmento:

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

Siguiendo este principio, entonces, el estudio del pensamiento andino para las obras de Zavala necesita un proceso “endoexpansivo”. Es decir, un análisis en donde se sostenga que la “relacionalidad” del cosmos andino en la obra *Teatro campesino* proviene de una sustancia prístina llamada *kama*<sup>6</sup> y que a partir de allí se comprende la dinámica de los cuerpos más complejos. Ahora bien, proponemos esta metodología con el objetivo de reconocer, en primer lugar, la potencia vital del mundo andino y proyectar, de adentro hacia afuera, la relación complementaria

del humano, la naturaleza y el *kay pacha*: estudiado este último en su dimensión espaciotemporal. No obstante, dejamos este procedimiento para más adelante y retomamos los principios complementarios a la “relacionalidad”.

El filósofo suizo plantea tres aspectos procedentes de la relación del todo: “correspondencia”, “complementariedad” y “reciprocidad”. El primero precisa que los campos de la realidad se corresponden de una manera armónica (relación mutua y bidireccional entre dos campos). Además, incluye nexos relacionales de tipo cualitativo, simbólico, celebrativo y afectivo (Estermann, 2006). Ello implica una manifestación en todos los niveles (macrocosmos y microcosmos) y, según García Sauñe (2016), denota que el *runa* siente la realidad más que la conoce o piensa. Esto sustenta por qué, en las obras de Zavala, el personaje “campesino” manifiesta las emociones de la naturaleza de forma análoga a su experiencia. Sin embargo, no es posible en los textos dramáticos que el sujeto andino sienta al mundo antes de conocerlo, sino es un proceso paralelo. Por ende, expresa la tristeza o alegría de la naturaleza, la fuerza de las montañas o la esperanza que avizora en el amanecer durante el recorrido narrativo.

El segundo aspecto, “complementariedad”, establece que ningún ente o acción existe por sí mismo, sino en relación con su complemento: ahí adquiere, según García Sauñe (2016), su cabal realidad. En este sentido, es natural incluir los opuestos complementarios que definen a un “ente” completo o integral. Sobre este punto, Estermann escribe que en el pensamiento andino la “complementación oposicional” se trata más de una mediación celebrativa; es decir, “las posiciones complementarias llegan realmente a complementarse (integrarse) en y a través del ritual celebrativo, mediante un proceso pragmático (acción) de integración simbólica” (2006, p. 142). Ella alcanza a todos los niveles y en todos los ámbitos de la vida; por ello, el ideal andino no es el “extremo”, sino la integración armoniosa de sus elementos humanos y no humanos a manera de una paridad andina o *yanantin*.

El tercer aspecto, “reciprocidad”, adquiere mayor importancia por los niveles de significación. Para Descola (2012), en principio, se expresa como una retroalimentación energética y equilibrio en el cosmos. Depaz (2015) lo percibe como un despliegue de una lógica de vida y crianza mutua, la cual preside las interacciones entre los humanos y los demás seres vivientes (incluso dioses). Estermann (2006), finalmente, lo presenta como sentido ético de dimensiones cósmicas, puesto que cada acto posee una acción recíproca. Esto significa que no existe un límite exclusivo para las interrelaciones humanas, sino se encuentra

en cada tipo de interacción; es decir, humano-naturaleza o humano-divinidad. Además, expresa que, ante una acción dada por un actor, esta será recompensada por un esfuerzo de la misma magnitud, haciendo posible una “justicia cósmica”.

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

Con estos principios, derivados de la “relacionalidad” y el equilibrio cósmico, resulta innegable el vínculo entre la cosmovisión andina y el recorrido narrativo de los textos analizados. Sin embargo, es importante responder el cómo se recrea la esencia andina en el *Teatro campesino* y proponer un esquema interpretativo de las obras. Para ello se considera la estructura relacional de Estermann y, desde la sustancia básica del cosmos, pasamos a la composición y representación del hombre unido al mundo.

### **Planos de la esencia andina en las obras de Zavala Cataño**

El presente acápite reconoce algunas nociones básicas de la cosmovisión andina para la interpretación de las obras dramáticas. Además, incorpora la idea del tiempo y espacio como una esfera en la cual los elementos humanos y no humanos conservan un vínculo de correspondencia, complementariedad y reciprocidad. Señalamos, ante ello, que las siguientes expresiones responden a un proceso “endoexpansivo”, es decir, analizamos primero la esencia del cosmos hasta alcanzar una representación de la totalidad.

#### ❖ *Kama*

Sobre esta expresión se plantean muchos sentidos; por ende, no podemos suponer un concepto privilegiado o esencial, como menciona Hernández (2019), debido a que en todos se reconoce un “ser” o el interior del mismo. Además, abandonamos una posición cercana al “alma cristiana” de Garcilaso de la Vega<sup>7</sup> y Gerald Taylor<sup>8</sup>, puesto que imaginamos este principio como un hecho más visible y empírico, si la palabra lo permite.

Entendemos a *kama* como una potencia vital expresada en una fuerza continua y formadora al igual que un cauce de agua perenne. La base para esta conjetura se encuentra en el *continuum vital* escrito por López Maguiña<sup>9</sup> (1998) y se complementa con otros aportes. Por ejemplo, Taylor, en *Ritos y tradiciones de Huarochirí* (1987), sostiene que *kama* indica la transmisión de la fuerza vital de una fuente animante. Depaz (2015), por otro lado, define al término como lo más íntimo o potencia que pone en juego un orden dinámico y conlleva a un horizonte vital o un mundo. De igual manera, Gondezzi y Vengoa (1998) describen a este término, muchas veces manipulado según ellos, como una fuerza vital que circula en la tierra.

En este sentido, y considerando las propuestas, resulta adecuado nuestro punto de vista. Si percibimos a *kama* como un flujo de agua vital para los diferentes planos (humano y no humano), como afirma Lozada (2006), esclarecemos algunos fragmentos de las obras zavalinas. En “El arpista”, por ejemplo, esta energía continua se propone como una fuerza de la puna que desciende hacia un animal bravo. En “El turno” es la vitalidad ininterrumpida que recorre el agua, el aire y el hombre; además, vence al mal tiempo, la noche y la muerte. Finalmente, en “El cargador”, se representa como una fuerza que se transmite entre los humanos y se comparte, con deseo de venganza, en la tierra, el cóndor y otros elementos de la naturaleza.

#### ❖ *Runa*

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

García y Roca (2017), desde otro punto, proponen a los *runas* como la humanidad que habitan la tierra, es decir, el *kay pacha*. En ese marco comentan los autores, es posible que el humano sea una forma más alta y especializada de la cadena de la vida, pero de ningún modo superior o dominante en la infinita variedad de animales y plantas que conforman el orden natural. Esto se asemeja a la posición



de Lozada (2006). Para este filósofo boliviano, el *runa* no se percibe como un ente superior al mundo, sino se siente vinculado debido a una relación honda y fundamental con otros seres. Por esta razón escribe: “[El hombre andino] se afana y ocupa respetuosamente con los entes inframundos que forman *su* mundo y con los cuales existe. Su inmediatez y cotidianeidad son comprendidas *con* los demás entes que configuran su mundo” (Lozada, 2006, p. 38). Esta precisión, como se observa, acarrea el sentido de “relacionalidad” en sus tres aspectos.

Con ello concluimos que la noción de *runa* para el pensamiento andino coincide con la representación del personaje colectivo “campesino” en las obras dramáticas. Este último se caracteriza como un comunero (“La gallina”), hija del mismo (“El collar”) o miembro de una comunidad (“El turno”), lo que demuestra su pertenencia al criterio “humano” y su forma de vida semejante al de un *aillu* tradicional.

#### ❖ El otro (*lik'ichiri*)

Para esclarecer el sentido de esta expresión recordamos el programa narrativo llamado “interferencia transformadora”, en donde aparece un sujeto operador o agente: el hacendado. A este, Mariátegui (2007) lo nombra “gamonal” y define como una categoría social y económica propietaria de extensos terrenos. Sin embargo, en el pensamiento andino adquiere otra dimensión.

Lozada (2006), por el sentido aimara, plantea el vocablo *q'ara* y sostiene que, sin importar peculiaridades raciales o sociales, este ser no cumple con los deberes comunitarios de la reciprocidad, por lo que carece de plenitud social y cultural. Empero, aclara el autor, no es necesario que sea un foráneo a la comunidad, debido a que, si es un semejante, pero ejerce un dominio y explota a un *runa* en el aspecto económico, social o histórico, también adquiere esta distinción. Con ello recordamos al “indio alfabeto” mencionado por Mariátegui o el “encastado” de González Prada (1976), quien lo describe como un verdadero tirano y uno de los peores opresores del indio. En la obra “La yunta” aparece esta figura y se representa como un sujeto (*capataz*) que cobra los jornales al “campesino”, roba los animales en nombre del gamonal y pacta con el “juez” para quedarse con estos (Zavala, 1983).

Las categorías mencionadas presentan a un sujeto extraño a la comunidad andina; sin embargo, sentimos que el personaje hacendado del *Teatro campesino* requiere una mayor precisión. Por esto recogemos la expresión *lik'ichiri* investigada por Gilles Rivière (1991) y destacamos sus atributos de “blanco”, “mestizo” o no

miembro del grupo. Estos rasgos, según el autor, son una expresión negativa e incluso amenaza para el indio. Además, se reconoce como un ser de origen extranjero al mundo andino (cura o monje) que extrae la grasa, la cual contiene la vitalidad del *runa*<sup>10</sup>.

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

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

#### ❖ *Iphu pacha* o naturaleza

Durante el análisis de la “relacionalidad”, la naturaleza adquiere un sentido de complementariedad y reciprocidad con el *runa*. Por ello, entendemos a los dos como una manifestación o composición de una fuerza divina (*kama*). García Escudero (2010) plantea esta idea en su tesis doctoral y afirma que la naturaleza es una hierofanía de la potencia primera. No obstante, en este apartado abandonamos el sentido creacionista y optamos por el valor pragmático o sensorial. En este marco, pensamos en la naturaleza como un escenario del *kay pacha*, en donde se muestra la información sobre las entidades sagradas de una zona: vientos, huacas, montañas, cuevas, etc.

Esta postura guarda relación con la idea de Eugenia Carlos Ríos (2015), para quien la naturaleza se percibe como una esfera denominada *iphu pacha*. En ella, según la antropóloga, se encuentran los vegetales, animales y demás elementos (no humanos), los cuales comparten características comunes a los hombres. A partir de allí, la propuesta de Estermann (2006) resulta conveniente, debido a que plantea a la naturaleza como un organismo vivo. En ella, cada parte está

vinculada con todas las demás y el cambio de alguna tiene su correspondiente en otros elementos o, incluso, en los hombres. El segmento narrativo nombrado “interferencia transformadora” es un ejemplo de ello, debido a que el *runa* y la tierra sufren los mismos efectos ante una desposesión.

De esta manera, se entiende a la naturaleza como una esfera orgánica que posee distintos elementos y convive con el *runa* de forma recíproca y complementaria en un espacio mayor. Ello, en las obras de Víctor Zavala, se muestra en distintos momentos. Por ejemplo, en los rasgos de subjetividad y emociones (alegría, tristeza, fuerza o valentía) que comparten. También al considerarla como un espacio en donde se traslada el flujo vital. O, finalmente, en su rol de agencia, puesto que al interactuar (en unión o desunión) con el hombre andino modifica su estado inicial. Verbigracia, su rol como fuente de aprendizaje en la obra “El arpista”; un principio para la existencia de la comunidad indígena (“El turno”) o el motivo para un desequilibrio cósmico. En él, la reciprocidad sufre cambios y tanto el hombre como la *iphu pacha* pierdan energía vital y enferman.

#### ❖ Dimensiones de la *pacha*

La *pacha* para Manga Quispe (1994) comprende una orientación temporal, fases históricas, cambios fundamentales o globalización que incluye la naturaleza, el ser humano, etc. Campohermoso y Soliz (2015), por otro lado, sostienen que es una confluencia de tiempo y espacio. Para ellos, es el cosmos donde habitan todos los seres y por estar vivo es dinámico; es decir, posee un flujo de energías. Por esta razón, en este apartado consideramos las dos dimensiones, con el propósito de esclarecer los instantes del mundo andino en las obras de Zavala Cataño.

#### - Espacio

Tanto Campohermoso y Soliz (2015) como Estermann (2006) sostienen que el espacio para el hombre andino es una casa, en la cual todos y todo pertenecen a una sola familia bajo un solo techo. Además, que “fuera de la casa (universo o *pacha*), no hay nada; y dentro de ella, todo está relacionado a través de los ejes espaciales de arriba/abajo y derecha/izquierda” (Estermann, 2006, pp. 161-162). Por su parte, Manga Quispe (1994) entiende el espacio como una forma estática en donde existen diferentes divisiones. Una de ellas es la zona no visible *kaylla pacha*, la cual recoge los espacios *urin* (abajo) y *uju* (interior). La otra es *ticsi pacha* (área visible) que incluye al *janaj* y *janan*. El primero se concibe como zona de las estrellas y el segundo, según Arce (2007), como un suceso espacio-temporal (presente) en donde viven los pájaros hasta el arco del cielo.

En nuestra investigación reunimos las propuestas anteriores. Por esto, planteamos al *kay pacha* como un espacio tiempo separado del firmamento y como una burbuja autónoma<sup>11</sup>, debido a que se ubica alrededor de distintas direcciones (Manga Quispe, 1994). A esta imagen incorporamos el aporte de García Escudero (2010), quien identifica a dicha zona como el escenario de las manifestaciones materiales de la energía creadora. Además, sostiene la autora, es el lugar en donde se recibe dones celestiales, pero también manifestaciones del *hurin pacha*.

De esta forma, y en el marco de la interpretación al *Teatro campesino*, adquirimos un espacio y tiempo presente. En él se propaga un flujo vital compartido entre el hombre andino y los demás elementos de la naturaleza. Además, esta visión del *kay pacha* permite comprender su permanencia a lo largo de los programas narrativos ya mencionados. En otras palabras, el espacio de las obras dramáticas se conserva en los estados de unión del sujeto andino con la tierra (apropiación histórica o reapropiación mítica) y en el desequilibrio cósmico acaecido por la desunión (interferencia transformadora). Esto es posible porque, en todo momento, el *runa* y la naturaleza sienten un lazo de subjetividad (correspondencia), se perciben como un *yanantin* (complementariedad) y conservan una energía (reciprocidad) que puede disminuir, pero no desaparecer.

#### - Tiempo

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

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

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

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

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

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

Esto, a nivel de las acciones generales (acontecimiento según Patrice Pavis), explicaría dos rasgos de la propuesta dramática. El primero responde a por qué las obras de Zavala inician con un tiempo presente en donde se expresa un caos cósmico debido a la intromisión de un gamonal. El segundo guarda relación con el anterior e incorpora otro motivo: los personajes andinos no desean un futuro, sino pretenden retornar al pasado armónico que ya conocen.

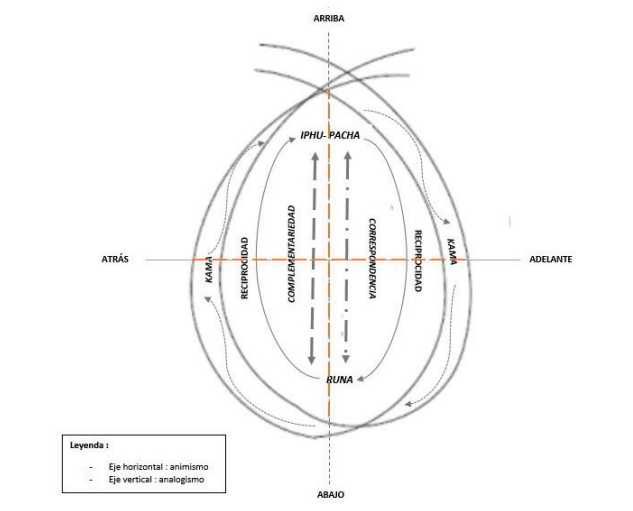
Dicha precisión se ampara en una conclusión de Estermann (2006). En ella, el universo andino (*pacha*) vuelve a su estado desordenado para reordenarse nuevamente y formar otro cosmos que, en realidad, es otro ciclo y no meras repeticiones o retornos. Finalmente, esta noción nos proyecta una figura en espiral más que un círculo, como lo ejemplifica Manga Quispe (1994). Él reúne

al tiempo y espacio en trayectorias que se direccionan de izquierda a derecha en forma de bucles, recreando así la ciclicidad antes mencionada y presentando al *kay pacha* como un globo de encuentro entre el tiempo y el espacio.

Con ello finalizamos las dimensiones de la *pacha* y concluimos que, en las obras teatrales de Zavala Cataño, el recorrido narrativo corresponde a los principios de tiempo y espacio del pensamiento andino. De esta manera, se corrobora el objetivo del presente artículo y apertura la noción de cambio en los estados del *runa* y el *iphu pacha*, dependiendo al momento que posee el *kay pacha*. Asimismo, proponemos un gráfico que sintetice la cosmovisión andina y presente cada principio en una esfera. Para ello, recogemos un bucle de Manga Quispe (1994) e incorporamos la división propia de la cruz andina.

Figura 1

*El kay pacha como un bucle de tiempo y espacio presente.*



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

de identificación propuestas por Descola (2012). El sentido horizontal equivale al animismo y alude a las semejanzas en el criterio de interioridad. Mientras que el sentido vertical atañe al analogismo y a la influencia común que poseen lo humano y lo no humano, a pesar de la distancia existente entre ambos.

## Conclusiones

En las siete obras dramáticas del libro *Teatro campesino*, la cosmovisión andina se refleja en la relación del indio (*runa*) con la tierra (*iphu pacha*). Ambos cumplen el principio de correspondencia al tener un vínculo subjetivo, evidente en las emociones de tristeza o alegría. La complementariedad se reconoce en la integración de los dos sujetos al igual que un *yanantín*. Finalmente, la reciprocidad entre el humano y no humano se expresa en la retroalimentación energética y equilibrio del cosmos. Por esta razón, el personaje protagónico y colectivo “campesino” recibe una energía vital de la tierra y a ella la regresa.

La interpretación “endo-expansiva” del pensamiento andino plantea un análisis desde la esencia del cosmos: el *kama*. En las obras estudiadas se reconoce como un flujo de agua vital y perenne que trasciende los planos humanos y no humanos. El *runa* es el sujeto andino quien adquiere el rol de comunero o hija del mismo. El *lik'ichiri* representa al “hacendado” quien interviene en el mundo andino y desestabiliza el cosmos, provocando enfermedades y la muerte de la naturaleza. A ella se nombra *iphu pacha* y se entiende como una esfera orgánica que convive con el *runa*. Finalmente, el tiempo y espacio adquieren la denominación *kay pacha* y se propone como un bucle inmerso en un ciclo temporal. Es decir, allí el mañana es un ayer diferente gracias al hoy.

## Notas

- 1 Los títulos son “El gallo” (1965), “La gallina”, “El collar”, “El cargador”, “El turno”, “El arpista” y “La yunta”. Usaremos en el presente texto la segunda edición publicada en 1983.
- 2 En las obras los personajes cambian su caracterización en escena. Por ejemplo, en “El turno” los sujetos andinos se convierten en trabajadores del estado. En “El cargador” las acciones transcurren entre una comunidad campesina y la ciudad de Ayacucho.
- 3 La cosmovisión andina del *Teatro campesino*, siguiendo a Tomas Escajadillo (1989), es el núcleo de su “neoindigenismo”, sobre todo por la adopción natural de los estratos “mágicos-míticos-religiosos”. Asimismo, en palabras de Lozada Pereira (2006), es el reflejo de la sociedad que lo produce.

- Por esta razón, su presencia en el texto se relaciona con la experiencia de significación de una cultura (semiosfera) y la veteranía del autor.
- 4 Mariátegui escribe sobre esto: “Es una raza de costumbre y de alma agraria, como la raza indígena, este despojo ha constituido una causa de disolución material y moral. La tierra ha sido siempre toda la alegría del indio. El indio ha desposado la tierra. Siente que ‘la vida viene de la tierra’ y vuelve a la tierra. Por ende, el indio puede ser indiferente a todo, menos a la posesión de la tierra que sus manos y su aliento labran y fecundan religiosamente” (2007, p. 36).
  - 5 Philippe Descola (2012) define al animismo como un modo de identificación que objetiva cierta relación entre los humanos y elementos no humanos. Estos consideran como idénticos sus elementos interiores y diferentes a los físicos. Con respecto al analogismo, precisa una identificación que descubre diferencias en las “interioridades” y “fiscalidades”. Esta se expresa en la relación social del indio con la tierra.
  - 6 Nótese la variante del vocablo sin la *q* de *kamaq*. Planteamos esta diferencia porque este sufijo designa al que dona o pone en acto aquella potencia. Por otro lado, el término *kama* pone en juego un orden dinámico, intrínseco; por lo tanto “el mundo mismo, como orden estructural y horizonte vital supremo, sería manifestación del *kama* o potencia vital” (Depaz, 2015, p. 212).
  - 7 El Inca Garcilaso (1995) entiende a *kama* como un “dios criador” [sic].
  - 8 En “Camay, camac et camasca dans le manuscrit quechua de Huarochiri” Gerald Taylor precisa que hubo muchos conceptos religiosos asociados a *kama* y que se *perpetúan* en el mundo híbrido del catolicismo andino hasta nuestros días. Él escribe: “mais de l’imposition de concepts chrétiens, d’où l’appropriation d’un vocabulaire religieux mal assimilé dont les valeurs confuses se perpétuent dans le monde hybride du catholicisme andin jusqu’à nos jours” (1974, p. 232). Asimismo, precisa el autor, en el mismo texto, que Garcilaso de la Vega en los *Comentarios reales* también concibe a este término como “alma” y que otorga existencias diferentes para los hombres, animales y demás. Nótese ello en: “Le Dieu qu’invoquait l’Indien représentait surtout une force efficace qui, como l’écrit Garcilaso, anime et soutient nos seulement l’homme, d’ailleurs, mais l’ensemble des animaux et des choses” (1974, pp. 233-234).
  - 9 Santiago López Maguiña (1998) sostiene que el indio y la tierra son una unidad “integrante y sintiente” que comparten un *continuum vital* de origen



- y destino. Es decir, una vida que circula entre el hombre, su naturaleza y los suyos.
- 10 Rivière escribe: “el *lik'ichiri* extrae la grasa —rara vez la sangre— del cuerpo de sus víctimas. En los Andes este producto, como la sangre (*wila* en aimara), es asimilado con la fuerza de la persona, y más particularmente a su alma (*ajayu*), se dice que el *lik'ichiri* roba el corazón o el alma de su víctima” (1991, p. 27).
  - 11 Para esta propuesta reconocemos dos autores. Lozada Pereira sostiene: “Es difícil determinar hasta qué punto la división triádica del mundo (*hanan, ukhu y khay pacha*) [sic], es solo la transposición de una división proveniente de un esquema cristiano o si existió previamente en los Andes” (2006, p. 84). Por ello, la reconocemos como una esfera que agrupa todas las zonas. Manga Quispe escribe al respecto: “Kay pacha [...], conjunciona [sic] a tiqsi y kaylla que recogen, a su vez, a los espacios janaj, janan, unrin y uju. Exluyendo al tiempo pasado recogido en urin pacha” (1994, p. 166).

### **Fuente de financiamiento**

La investigación fue autofinanciada.

### **Conflictos de interés**

Ninguno.

### **Trayectoria académica**

José Manuel Cárdenas Campos es licenciado de Lenguaje y Literatura por la Universidad Nacional de Cajamarca. Tiene estudios de francés avanzado en el Centro de Idiomas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Además, es egresado de la maestría en Literatura Peruana y Latinoamericana de esta casa de estudios. Ejerce la docencia universitaria y ha publicado un artículo titulado “Destino y representación colectiva de la mujer andina en *Teatro campesino* de Zavala Cataño” en la revista *Estudio Teatro. Investigación y Creación* de la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático (ENSAD).

### **Referencias bibliográficas**

- Campohermoso, O. y Soliz, R. (2015). Lógica aimara trivalente y cosmovisión andina. *Cuadernos*, 56(2), 89-97. [http://www.scielo.org/bo/pdf/chc/v56n2/v56n2\\_a19.pdf](http://www.scielo.org/bo/pdf/chc/v56n2/v56n2_a19.pdf)

- Carlos Ríos, E. (2015). *La circulación entre mundos en la tradición oral y ritual y las categorías del pensamiento quechua: en hanansaya ccullanta ch'isikata (Cusco, Perú)*. [Tesis de doctorado, Universidad Autónoma de Barcelona]. [https://ddd.uab.cat/pub/tesis/2015/hdl\\_10803\\_323103/ecr1de1.pdf](https://ddd.uab.cat/pub/tesis/2015/hdl_10803_323103/ecr1de1.pdf)
- Cornejo Polar, A. (1980). La novela indigenista: una desgarrada conciencia de la historia. *LEXIS*, IV(1), 77-89. <http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/lexis/article/view/4675/4680>
- Delgado, H. (1984). Salud y enfermedad en el mundo andino I. *Apuntes de Medicina Tradicional*, 10(a), 2-15. [https://www.flacsoandes.edu.ec/sites/default/files/agora/files/1253768771.amt\\_10a\\_salud\\_y\\_enfermedad\\_en\\_el\\_mundo\\_andino\\_i\\_0.pdf](https://www.flacsoandes.edu.ec/sites/default/files/agora/files/1253768771.amt_10a_salud_y_enfermedad_en_el_mundo_andino_i_0.pdf)
- Depaz, Z. (2015). *La cosmo-visión andina en el Manuscrito de Huarochirí*. Vicio Perpetuo Vicio Perfecto.
- Descola, P. (2012). *Más allá de la naturaleza y cultura*. Amorrortu Editores.
- Entrevernes. (1982). *Análisis semiótico de los textos. Introducción - teoría - práctica*. Ediciones Cristiandad.
- Escajadillo, T. (1989). El indigenismo narrativo peruano. *Philologia hispalensis*, IV(1), 117-136. <https://doi.org/10.12795/PH.1989.v04.i01.10>
- Estermann, J. (2006). *Filosofía andina. Sabiduría indígena para un mundo nuevo*. ISEAT.
- Fontanille, J. (2001). *Semiótica del discurso*. Fondo de Cultura Económica.
- García Escudero, M. (2010). *Cosmovisión inca: nuevos enfoques y viejos problemas*. [Tesis de doctorado en Sociología y Comunicación, Universidad de Salamanca]. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=87115>
- García Sauñe, J. (2016). *El concepto de lo sagrado y su relación con término andino huaca*. [Tesis de licenciatura en Filosofía, Universidad Nacional Mayor de San Marcos]. [http://cybertesis.unmsm.edu.pe/bitstream/handle/20.500.12672/5981/Garcia\\_sj.pdf?sequence=1&isAllowed=y](http://cybertesis.unmsm.edu.pe/bitstream/handle/20.500.12672/5981/Garcia_sj.pdf?sequence=1&isAllowed=y)
- García, F. y Roca, P. (2017). *Pachakuteq. Una aproximación a la cosmovisión andina*. Fundación Editorial El Perro y la Rana.
- Garcilaso de la Vega, I. (1995). *Comentarios reales de los incas*. Tomo I. Fondo de Cultura Económica.
- Gondenzi, J. y Vengoa, Z. (1998). Representaciones en quechua de los conceptos de descanso, barbecho y fertilidad del suelo. *Apuntes. Revista de Ciencias*

- Sociales*, 42(1), 65-79. <http://revistas.up.edu.pe/index.php/apuntes/article/view/470>
- González-Prada, M. (1976). *Páginas libres. Horas de lucha*. Fundación Biblioteca Ayacucho.
- Hernández, R. (1989). *Aproximaciones a la dramaturgia de V. Zavala Cataño: influencias en la estructura dramática del teatro campesino*. Centro de Estudios del Teatro Peruano.
- Hernández, J. (2019). *La estructura del ser-saber-actuar en el manuscrito de Huarochirí y el desarrollo del momento del ser*. [Tesis de magíster en Filosofía, Universidad Nacional Mayor de San Marcos]. [https://cybertesis.unmsm.edu.pe/bitstream/handle/20.500.12672/10676/Hernandez\\_sj.pdf?sequence=3](https://cybertesis.unmsm.edu.pe/bitstream/handle/20.500.12672/10676/Hernandez_sj.pdf?sequence=3)
- López Maguiña, S. (1998). Apegos naturales y pasionales coloniales. La visión histórica en los 7 ensayos. Una aproximación semiótica. *Escritura y pensamiento*, 1(1), 9-58. <https://revistasinvestigacion.unmsm.edu.pe/index.php/letras/article/view/5981>
- Lozada, B. (2006). *Cosmovisión, historia y política en los Andes*. CIMA.
- Manga Quispe, A. (1994). Pacha: un concepto andino de espacio y tiempo. *Revista Española de Antropología Americana*, 24(1), 155-189. <https://revistas.ucm.es/index.php/REAA/article/view/REAA9494110155A>
- Mariátegui, J. (2007). *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Fundación Biblioteca Ayacucho.
- Mendiavilla, P. (2016). *El teatro peruano contemporáneo (1960-2000). Aproximación*. [Tesis de doctorado en Filología, Universidad Complutense de Madrid]. <https://eprints.ucm.es/id/eprint/40114/1/T38017.pdf>
- Rizk, B. (1987). *El nuevo teatro latinoamericano: una lectura histórica*. The Prisma Institute.
- Rivière, G. (1991). Lik'ichiri y Kharisiri... A propósito de las representaciones del 'otro' en la sociedad aymara. *Bulletin de l'Institut Français d'Etudes Andines*, 20(1), 23-40. [https://www.researchgate.net/publication/26431449\\_Lik'ichiri\\_y\\_Kharisiri\\_A\\_proposito\\_de\\_las\\_representaciones\\_del\\_Otro\\_en\\_la\\_sociedad\\_aymara](https://www.researchgate.net/publication/26431449_Lik'ichiri_y_Kharisiri_A_proposito_de_las_representaciones_del_Otro_en_la_sociedad_aymara)
- Taylor, G. (1974). *Camay, Camac et Camasca dans le manuscrit quechua de Huarochirí*. *Journal Américanistes*, 63(1), 231-244. [https://www.persee.fr/doc/jsa\\_0037-9174\\_1974\\_num\\_63\\_1\\_2128](https://www.persee.fr/doc/jsa_0037-9174_1974_num_63_1_2128)

- Taylor, G. (1987). *Ritos y tradiciones de Huarochiri. Manuscrito quechua de comienzos del siglo XVII. Versión paleográfica, interpretación fonológica y traducción al castellano*. Instituto de Estudios Peruanos.
- Vargas, C. (2011). *Teatro peruano en el periodo de conflicto armado interno (1980-2000): estética teatral, derechos humanos y expectativas de descolonización*. [Tesis de doctorado, University of Minnesota]. [http://conservancy.umn.edu/bitstream/handle/11299/109853/VargasSalgado\\_umn\\_0130E\\_12009.pdf?sequence=1&isAllowed=y](http://conservancy.umn.edu/bitstream/handle/11299/109853/VargasSalgado_umn_0130E_12009.pdf?sequence=1&isAllowed=y)
- Zavala, V. (1983). *Teatro campesino*. Ediciones Escena Contemporánea.