

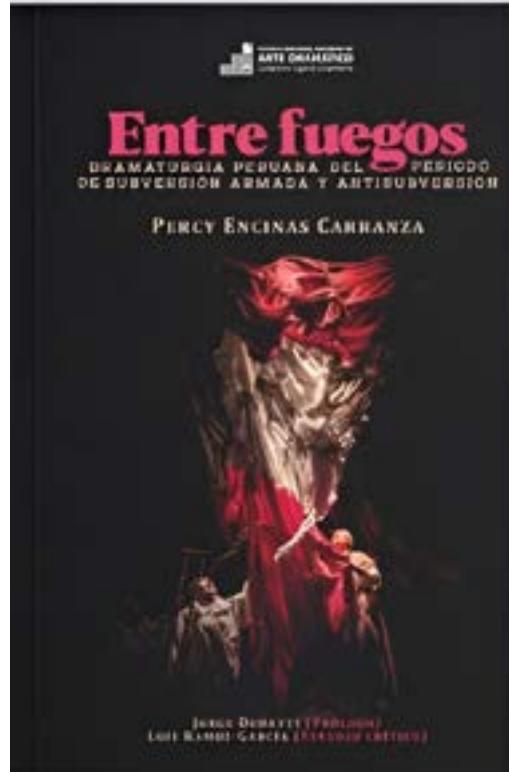
PERCY ENCINAS CARRANZA

*ENTRE FUEGOS. DRAMATURGIA
PERUANA DEL PERIODO DE
SUBVERSIÓN ARMADA Y
ANTISUBVERSIÓN*

ESCUELA NACIONAL DE ARTE DRAMÁTICO
GUILLERMO UGARTE CHAMORRO, LIMA, 2022.
169 PÁGINAS

POR CÉSAR ERNESTO ARENAS ULLOA
cesar.arenasulloa@studio.unibo.it

En su periodización de la literatura peruana, Carlos García-Bedoya (2023) propone que el periodo más reciente dentro de la etapa de “dependencia externa”, que se inició con la conquista y dominación española de nuestro territorio (hacia el año 1530), puede ser denominado como de la “república empresarial”. Esta habría comenzado después del gobierno de Juan Velasco Alvarado (1968-1975), cuya Reforma agraria permitió la cancelación de un sistema político y social de tipo colonial-oligárquico que duró más de cuatro siglos. El periodo literario de la “república empresarial” se ha caracterizado, según el mismo autor, por i) la extrema debilidad del Estado peruano y su incapacidad para proveer servicios básicos como salud, educación y seguridad; ii) la aparición de una emergente burguesía provinciana que ha disputado el poder económico y político a la tradicional burguesía limeña; iii) la subsistencia de la herencia colonial a través del



racismo, el desprecio a las culturas andinas y amazónicas, y la arrogancia de la élite plutocrática. Asimismo, siguiendo los trabajos de Antonio Cornejo Polar, el investigador distingue tres sistemas literarios que subsisten en la actualidad: i) el sistema ilustrado o de “élites” en español (dominante, pero no hegemónico); ii) el sistema popular en español (en posición subalterna) y iii) el sistema de las literaturas en lenguas vernáculas (no residual, sino en resistencia). Por último, tomando en cuenta los

aportes de José Carlos Mariátegui, distingue entre una vertiente colonial, una cosmopolita y una nacional dentro de la literatura peruana.

Todas estas distinciones nos permiten situar de mejor manera el trabajo del investigador y docente universitario Percy Encinas Carranza. Como el propio autor señala en su libro, su objeto de estudio es la dramaturgia peruana, es decir, un conjunto de textos verbales de autores peruanos cuyo “campo de referencia externo” corresponde a los acontecimientos violentos ocurridos en nuestro país en las dos últimas décadas del siglo pasado (1980-2000) y que Encinas denomina como periodo de “subversión armada y antisubversión” (SAAS). En términos estrictos, cuando hablamos de dramaturgia nos referimos a un género literario formado por textos orales o escritos, pero que en ningún caso son equivalentes al acontecimiento performativo que involucra a una serie de presencias en un momento y lugar determinados. En ese sentido, tanto el teatro como la danza, el circo, los conciertos musicales o, incluso, la lectura en voz alta y la narración oral escapan a los marcos de los estudios literarios y forman parte, en cambio, de los estudios performativos o de las artes escénicas. Desde este punto de vista, el libro de Encinas es un aporte a los estudios literarios y como tal debe ser leído y analizado.

El corpus de las obras mencionadas en la investigación de Encinas abarca un conjunto que va desde mediados de los años ochenta hasta

el 2018, es decir, más de treinta años de escritura dramática. Si seguimos la propuesta de García-Bedoya, se trata, en gran medida, del último periodo de la literatura peruana y, por lo tanto, podríamos decir que ha sido la dramaturgia (como también la narrativa y, en menor medida, la poesía) de la “república empresarial” la que se ha ocupado explícita o implícitamente del fenómeno de la SAAS. Ahora bien, es necesario interrogarnos sobre los sistemas y las vertientes que han sido tomados en cuenta en el trabajo de Encinas.

Respecto a los sistemas, la respuesta es que *Entre fuegos* ha privilegiado las obras del sistema ilustrado o de “élites”. Tanto si se trata de textos escritos por dramaturgos solitarios o “de gabinete”, como de otras formas de creación (colectiva, mixta o colaborativa), todos los textos a los que se refiere Encinas están escritos en español y firmados por alguna instancia autorial, es decir, no son anónimos y de trasmisión oral como en el sistema literario popular. Así, las dos obras dramáticas analizadas con mayor detenimiento en el último capítulo del libro, *Pequeños héroes* (1988) de Alfonso Santistevan y *Contrael viento* (1989) de Yuyachkani, a pesar de presentar dos tratamientos muy distintos del mismo fenómeno, como artefactos textuales, corresponden sin lugar a dudas al sistema dominante de nuestra literatura.

Cabe preguntarse si existen obras dramáticas, que aborden la SAAS, creadas en los otros

dos sistemas. Sobre el sistema popular, un posible corpus podría ser rescatado a partir de los textos producidos por las organizaciones terroristas como parte de su propaganda ideológica, transmitidos en las cárceles o por integrantes del Movimiento de Artistas Populares (MAP), organismo generado del PCP-Sendero Luminoso (Ramos-García, 2022). Lamentablemente, muchos de estos materiales todavía no son de acceso público o se han perdido. Por otro lado, en el caso del sistema de las lenguas vernáculas, la accesibilidad a su producción dramática está condicionada por el dominio de la lengua originaria por parte de los investigadores literarios. Lingüistas y antropólogos parecen contar con mayores herramientas para acercarse a un corpus de obras que, de existir, podrían permitirnos entender cómo los principales afectados por la violencia terrorista y estatal han procesado, desde la creación artística, las secuelas del conflicto.

Responder sobre las vertientes de la dramaturgia peruana que se han ocupado de la SAAS parece ser más sencillo. En principio, se podría afirmar que, al tratarse de un hecho histórico que polarizó profundamente las relaciones entre diversos sectores de la sociedad (derecha-izquierda, Fuerzas Armadas-sociedad civil, Lima-provincias, Estado-pueblos originarios), ocupó principalmente a un conjunto de artistas e intelectuales preocupados por nuestro devenir común y, por lo tanto, pertenecientes a una vertiente nacional. Y, en gran medida, esto es cierto. Incluso en obras que muestran una

amplitud de referencias que podríamos llamar cosmopolita, como en el caso de *Kamikaze!* (1999) de César de María o *Antígona* (2000) de José Watanabe y Yuyachkani, es evidente que lo que se pretende es condenar, a través del recurso a otros contextos históricos, el sinsentido de la violencia fratricida que afectó al Perú. Sin embargo, existe desde siempre en nuestra literatura la tentación del pensamiento colonial, el cual puede inducirnos a utilizar viejos prejuicios para explicar lo que pasó, error cometido por algunos narradores como Mario Vargas Llosa en *Lituma en los Andes* (1993) o Santiago Roncagliolo en *Abril rojo* (2006). Aunque no es posible rastrear casos similares en el corpus dramático escogido por Encinas, la existencia de obras dramáticas con rezagos coloniales no es improbable.

Debemos terminar la reseña del libro tratando el espinoso asunto de la nomenclatura que el autor escogió para referirse al acontecimiento histórico que motivó la escritura de las obras analizadas. Las siglas SAAS “remiten con su naturaleza palíndroma a la situación del ciudadano común, especialmente el andino quechuahablante, sometido entre dos fuegos cruzados” (Encinas, 2022, p. 87). El autor usa esta denominación en lugar de “conflicto armado interno” del *Informe final* de la Comisión de la Verdad y Reconciliación (2003); de “guerra popular” utilizado por el Partido Comunista del Perú-Sendero Luminoso; de “lucha contra el terrorismo” de los miembros de la Policía y Fuerzas Armadas como el general Marco

Miyashiro (*Memorias de un policía*, 2021); o del bastante genérico “violencia política” empleado por los estudiosos de la literatura como Gustavo Faverón (*Toda la sangre. Antología de cuentos peruanos sobre la violencia política*, 2006) o Juan Carlos Ubilluz, Alexandra Hibbett y Víctor Vich (*Contra el sueño de los justos: la literatura peruana ante la violencia política*, 2009).

Se trata de una decisión arriesgada y no exenta de algunas objeciones. En primer lugar, el término ‘subversión’ remite a un campo semántico bastante amplio (esto también ocurre con ‘conflicto armado’ o ‘violencia política’), que incluye cualquier intento por trastornar o cambiar el orden establecido. La historia de nuestro país ha conocido otros momentos similares. Me permito citar solo uno, ocurrido doscientos años antes de 1980, la rebelión encabezada

por Túpac Amaru II, un acontecimiento subversivo que produjo una cruenta respuesta militar e ideológica por parte del aparato colonial. En segundo lugar, la metáfora espacial que construye la terminología de Encinas otorga agencia solo a los “dos fuegos” (los grupos terroristas y el Estado) que entraron en conflicto, y relega a la pasividad a la sociedad civil en su conjunto. Sin embargo, ha sido justamente esa misma sociedad civil la que, desde la academia y las organizaciones de base, ha mantenido vigente la reflexión sobre ese traumático momento de nuestra historia reciente.

A pesar de estos cuestionamientos, la publicación de Encinas se convierte en una contribución esencial para entender una parte de nuestro proceso literario actual y, en especial, de la dramaturgia del cambio de siglo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Encinas, P.

(2022). *Entre fuegos. Dramaturgia peruana del periodo de subversión armada y antisubversión*. Lima: ENSAD.

García-Bedoya, C.

(2023). *Para una periodización de la literatura peruana*. Lima: UNMSM-Pakarina Ediciones.

Ramos-García, L.

(2022). Estudio crítico. Dramaturgia del periodo de subversión armada y antisubversión. Historia de una tipificación. En P. Encinas. *Entre fuegos. Dramaturgia peruana del periodo de subversión armada y antisubversión* (pp. 19-61). Lima: ENSAD.