

**Las complejidades de escribir en un *Entre Fuegos*:
El teatro peruano sobre el periodo 1980 - 2000**

Camilo Gil Ostría
Universidad Mayor de San Andrés
Bolivia

Encinas, Percy

Entre fuegos. Dramaturgia peruana del periodo de subversión armada y antisubversión

Lima: Escuela Nacional Superior de Arte Dramático “Guillermo Ugarte Chamorro”, 2022

172 páginas

ISBN: 978-612-48419-5-8.

Este libro parece un banquete. De esos que se organizan en tres pasos. Nos sienta en un *entre*, lugar de heterogeneidad y tambaleo. Y es que su autor, biográficamente, también está en un *entre*: es crítico, pero también artista, escribe teatro; es académico, con vocación de neutralidad, pero sin embargo, nos dice “mi familia y yo somos sobrevivientes de la barbarie” (65). Su país, como en *Contrael viento*, obra de Yuyachkani de 1989 que analiza aquí, estaba “entre dos zorros” (139), atacados por los grupos subversivos y también por el Estado antisubversivo. ¿Cómo Percy Encinas pone en juego ese *Entre fuegos*? Este libro de lujo, ilustrado con fotografías de las obras, con prólogo de Jorge Dubatti y estudio crítico de Luis Ramos-García, sorprende a un lector que nada sepa de teatro peruano, pero también a quien creía saber algo. Tras haber leído los cuatro capítulos del libro, se aprecia la mesa, el mapa trazado y su utilidad para aproximarse al teatro peruano descubriendo su complejidad. Degustemos ahora.

Primer paso: manteles y aperitivos.

Los dos primeros capítulos, como señala Luis Ramos-García en su estudio introductorio, hacen una delimitación clara de los “parámetros de trabajo” (33) que Encinas utiliza en el resto de su tesis. Es el mesero que invita a sentarse y le tiende el mantel, infor-

ma sobre de qué irá el menú. El primer capítulo (73-89) empieza resumiendo lo escrito sobre el tema en tanto las compilaciones de ensayos que habrían sobre distintos géneros literarios que hablan sobre el conflicto armado en el Perú. A los latinos nos gusta el picante, ese ardor que viene de nuestra propia tierra. Lo que más llama la atención en este primer punto es la conciencia de Encinas, de la mano de Reyes Tarazona, de una necesidad de distancia (primero de los artistas y luego suya propia) ante el corpus en cuestión para no caer en un lugar sencillo; dice el autor que la mayoría de los textos sobre el conflicto se habrían escrito en el siglo XXI no solo

debido a la necesidad de distanciamiento de los creadores de ficciones, sino, especialmente, a una razonable prudencia contra el “riesgo de ser acusado de hacer ‘apología del terrorismo’, sobre todo si daba[n] la más mínima muestra de simpatía por los alzados en armas, o denunciaba[n] las masacres y violaciones de los derechos humanos de la Fuerza Armada” (La cita incluye un fragmento de Reyes Tarazona citado por Encinas, 78)

Encinas establece –de la mano de Veltrusky– que para este estudio entiende el drama como un género literario, independiente de la puesta en escena. También delimita el periodo de análisis definiéndolo como SAAS o periodo de Subversión Armada y Antisubversión, y lo ubica entre 1980 y 2000. Afirma que analizará las obras que tratan o tematizan este periodo y no solo las que hayan sido escritas durante él: la mesa ya va cobrando forma.

El segundo capítulo se centra en definir la *macropoética*, concepto retomado de Jorge Dubatti, que permitiría reconocer un corpus de obras con elementos comunes. Esta búsqueda tendría un precedente en el caso peruano por las aproximaciones de Salazar de Alcázar, quien propuso antes que la violencia sería la característica representativa del teatro peruano de ese periodo (94). Y desde ahí, señala al testimonio como la forma en la que aparece esa violencia en la escena teatral. Tal trabajo, dice Encinas, es insuficiente, pues no toda referencia es testimonial. De esta manera, el autor de *Entre fuegos*, como ya dice Dubat-

ti, sabe retomar los conceptos/ingredientes de todo el mundo: “Encinas ha incorporado con el mismo dominio tanto la producción teórica-crítica europea [...], la latinoamericana [...], así como la peruana” (Dubatti en Encinas, 14). Esto se ve en esta sección donde retoma de Harshaw los campos de referencias que marcan la relación entre lo intratextual y lo extratextual.

Segundo paso: el plato fuerte

Descrito el menú, tendido el mantel, después del aperitivo, el libro no hace esperar al apetito y, en el tercer capítulo, establece una propuesta de tipificación del teatro peruano sobre dicho periodo. Este es el plato fuerte, de esos que los limeños saben hacer. La importancia de este capítulo para la tesis es clara a nivel estructural, pues en el siguiente capítulo solo lo demuestra en obras concretas. Por eso me parece fundamental un doble comentario del capítulo: descriptivo y valorativo. Descriptivamente, son cuatro tipificaciones que marcan este capítulo, según el tipo: de creación, de obra (original o adaptación), de sistema teatral donde fue creada y circuló la obra (compañías, grupos, independiente, universitario, escolar o clandestino) y de explicitud frente al conflicto del periodo SAAS. Cada categoría tendrá sus listados de obras, listados útiles y ricos, veamos el primer caso, “de autor individual” (104-105):

Aquí estarían, dentro de la macropoética del periodo SAAS, obras como *Pequeños héroes* de Alfonso Santiestevan, *Entre dos luces* (1992) de César Bravo, *Kamikaze* (1999) de César De María, *Ruido* (2006) de Mariana de Althaus, *El hueco en la pared* (1996) de Ismael Contreras, *Quijote* (1996) de Daniel Dillon, *Tierra o muerte* (1984) de Hernando Cortés, *Encuentro con Fausto* (1999) de Alonso Alegría, *Las piezas de V. No pensamos callar* (2009) de Renzo García Chiok, o entre las más recientes: *La cautiva* (2014) de Luis Alberto León Bacigalupo, [...], *Necrópolis* (2018) de Percy Encinas. (105)

Las listas son extremadamente beneficiosas para el contexto teatral peruano, pues guardan memoria de eso que se menciona, incluso si esa mención es tan corta. Hay que anotar que Encinas evita valoraciones parcializadas en cada una de las tipificaciones que desarrolla. No hay, por ejemplo, aquí diferencia en la calidad entre una obra del “sistema de compañías” que evidentemente tiene fines comerciales, pasando por “circuitos [que] se restringen en la capital a ciertas zonas de los distritos de Miraflores, San Isidro, Barranco, San Borja y Jesús María” (116) y el “teatro clandestino”, “surgidos y circulados en condiciones de extrema marginalidad, en el limbo de la ilegalidad” (126). El silencio, la contención profesional es también otra generosidad del investigador.

Por eso se puede decir, a nivel ahora valorativo, que la exposición de dichos ejes, hecha con claridad y orden, marcan un objetivo y un límite: a este estudio no le interesa tanto una aproximación de análisis literario, sino de otro orden. Las contradicciones de ese *entre* se hacen visibles para cualquier lector, pero el solo deja el menú y se va y así cumple su tarea. Tarea útil pues su tipificación hace que uno se pregunte sobre su propio teatro: ¿se podrá hacer algo semejante con el teatro boliviano?, ¿por qué no?

Último paso: el postre o la confirmación de lo ya dicho

Si al comensal (esto se trata siempre de subjetividad) le ha gustado el plato fuerte, el postre solo aumentará esa satisfacción. El último capítulo confirma dicha tipificación en dos obras: *Contrael viento* (1989) y *Pequeños héroes* (1986-88). Digo “confirma” en tanto Encinas va revisando las obras según sus cuatro categorías, por ejemplo, señalando que *Contrael viento* es una creación colectiva (135) y *Pequeños héroes* una obra de creación individual (146-147). La aplicación es fría y eficaz. Afirma, en ambos casos, la ética de las obras como un evitar tender a cualquiera de los dos binarios que dominarían los imaginarios sociales de la época. En *Contrael viento*, esto se vería por la estructura dialógica, marcada por las dos hermanas que guían la narración: Coya, quien quisiera buscar el “maíz de la vida” (134) y su hermana Huaco, quien buscaría venganza y la salida a través de la lógica de la violencia.

Mientras que en *Pequeños héroes* esto se vería en el deterioro del respeto a la vida que se vivió en los penales, obra que responde a las masacres que acontecieron en la cárcel limeña de Lurigancho entre el 18 y el 19 de junio de 1986 (145). De esta manera, el libro propone que ambas obras apuestan por el respeto a la vida ante todo.

Este estudio no se detiene en los textos dramáticos y el lector podría extrañar el que se ponga en crisis la tipificación en la que parecen encajar sin mayor problema (aunque a veces se diga que una obra puede entrar en más de una tipificación a la vez). Se extraña que las obras puedan responder desde ahí donde *lo individual se hace vida*, más allá del “mensaje de vida”. Así, a diferencia de lo afirmado por Ramos-García sobre cómo “el sedimento literario-filosófico de Encinas nos conduce a la investigación metafísica de una cosmogonía [...], simbólica y de trascendencia que, utópicamente, puede transformar (invertir) la realidad” (en Encinas, 36), pienso que el aporte de este estudio está en otro lado.

Cerramos la reseña precisando ese gran logro del investigador peruano. No invertir, *metafísicamente*, la realidad, sino de mapearla, como quien coloca un plato, unos cubiertos. Permitir al lector sentir los distintos sabores de un plato: de las obras, los autores, los elencos que han trabajado sobre el periodo SAAS. Además de algunos comentarios sobre estas obras queda la oportunidad al lector invitado de elegir el manjar que probará. Con amabilidad, el autor dispone el banquete. Encinas no festeja aquí pero su gesto es amoroso y su mesa cuidadosa. Así, el libro es un gran aporte para los que vendrán, aporte que en la literatura académica boliviana hace todavía falta. ¿Qué habrá pasado en el teatro boliviano durante las dictaduras? No hay, todavía, respuesta a esa pregunta. Los connacionales de Encinas y los interesados en el teatro peruano, en cambio, se hace evidente, ya han empezado a tenerla.

© Camilo Gil Ostria