



Reconocimiento - No Comercial - Compartir Igual - Sin restricciones adicionales

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Usted puede distribuir, remezclar, retocar, y crear a partir del documento original de modo no comercial, siempre y cuando se dé crédito al autor del documento y se licencien las nuevas creaciones bajo las mismas condiciones. No se permite aplicar términos legales o medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otros a hacer cualquier cosa que permita esta licencia.

Referencia bibliográfica

Encinas, P. (2011). *Tipificación de la macropoética dramática del conflicto armado interno* [Tesis para optar el Grado Académico de Licenciado en Literatura]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Unidad de Pregrado.

REPOSITORIO DIGITAL DE TESIS DE LA BIBLIOTECA DE LETRAS DE LA UNMSM

Título: Tipificación de la macropoética dramática del conflicto armado interno

Autor: Percy Abel Encinas Carranza

Año: 2011

Lugar de publicación: Lima, Perú

Tipo de tesis: Licenciatura

Palabras claves: Jorge Dubatti, Salazar de Alcázar, macropoética, teatro, conflicto armado, corpus.

Referencia en APA 7ma. ed. Encinas, P. (2011). *Tipificación de la macropoética dramática del conflicto armado interno* [Tesis para optar el Grado Académico de Licenciado en Literatura]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Unidad de Pregrado.

Resumen

La investigación tiene por propósito organizar y analizar un corpus de textos contemporáneos de la literatura dramática surgidos entre los siglos XX y XXI que permita distinguirse como dramaturgia del conflicto armado interno, y constituyan una macropoética. El primer capítulo consiste en el estado de la cuestión de la investigación. En este capítulo se realiza una reflexión sobre los conceptos de teatro, dramaturgia y su relación con el de la literatura; lo cual servirá como marco al estudio. También se define el periodo al que pertenecen las obras dramáticas que son objeto de estudio del trabajo. El capítulo 2 elabora un ordenamiento previo de los materiales dramáticos que conforman el corpus. Se pretende ordenar las obras dramáticas que pertenecen al corpus del periodo del Conflicto Armado Interno y se explican los criterios para tener en cuenta, esto basándose en las aproximaciones logradas por Salazar de Alcázar para demostrar la violencia en escena, que constituyen un intento temprano de clasificación de este corpus. También se toma en cuenta para la ordenación del corpus la relación entre los campos interno y externo, el análisis inmanente y las poéticas. El capítulo 3 propone una tipificación de las obras que constituyen la macropoética del periodo SAAS, a partir de cuatro criterios: según el tipo de creador (autor individual, creación colectiva y creación mixta), según su originalidad (obras originales, adaptaciones y versiones), según el sistema teatral al que pertenece (sistema de compañías comerciales, sistema de teatro en grupo, las del teatro independiente, del sistema universitario, del sistema escolar y del sistema clandestino), y según su nivel de explicitud (explícitas e implícitas). Por último, el cuarto capítulo desarrolla la demostración de la hipótesis a través de las obras *Contraviento* y *Pequeños héroes*.

Palabras Clave: Jorge Dubatti, Salazar de Alcázar, macropoética, teatro, conflicto armado, corpus.



03 AGO 2011

UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS

(Universidad del Perú, DECANA DE AMÉRICA)

FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS

Escuela Académico Profesional de Literatura



**Tipificación de la macropoética dramática
del Conflicto Armado Interno**

Por:

Percy Abel Encinas Carranza

Tesis para obtener el Título Profesional
de Licenciado en Literatura

Lima, 2011





A ti, que partiste, mutis por el foro,
sin salir jamás de mi escenario interior.





ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	5
CAPÍTULO 1	
ESTADO DEL TEMA Y OBJETO DE ESTUDIO	9
1.1. Estado de la cuestión	9
1.2. Categoría del objeto	22
1.3. Delimitación del periodo	27
CAPÍTULO 2	
ORDENAMIENTO DEL CORPUS	31
2.1. Convenciones para una macropoética	31
2.2. Las aproximaciones de Salazar del Alcázar	33
2.3. Relación entre los campos interno y externo	38
2.4. El análisis inmanente y las poéticas	40
CAPÍTULO 3	
PROPUESTAS DE TIPIFICACIÓN. MACROPOÉTICA DEL PERIODO SAAS	42
3.1. Según el tipo de creador	43



3.2. Según sea original o adaptada 49

3.3. Según el sistema teatral al que corresponda 52

3.4. Según el nivel de explicitud 73

CAPÍTULO 4

ANÁLISIS DE DOS OBRAS SOBRE EL PERIODO SAAS 77

4.1. *Contraelviento*, de Yuyachkani 77

4.2. *Pequeños héroes*, de Alfonso Santistevan 94

5. CONCLUSIONES 106

6. BIBLIOGRAFÍA 108



INTRODUCCIÓN

Esta investigación se propone organizar y analizar un corpus de textos contemporáneos de literatura dramática, surgidos en el tránsito de los siglos XX al XXI en el Perú —especialmente en Lima— que permita distinguirse como una dramaturgia del Conflicto Armado Interno¹. Evidenciar que, a pesar de la heterogeneidad de sus formas y estrategias, poseen vínculos como para conformar un corpus orgánico para razones operativas de estudio. Y, por tanto, constituyen una macropoética según la definición usada por Jorge Dubatti (*Cartografía Teatral* 73-112)². Dentro del universo de dramas que configuran esta macropoética, se elegirá una selección de dos obras representativas sobre las que aplicaremos un modelo hermenéutico flexible y pertinente a los materiales de estudio. Esto permitirá plantear caracterizaciones y clasificaciones de estos materiales dramáticos que cobren un valor sistematizador para facilitar su análisis, comprensión y valoración pero sin reducir taxonómicamente la riqueza de su pluralidad ni su complejidad.

¹ Nos referimos con esta expresión al fenómeno de violencia que desató el Partido Comunista del Perú - Sendero Luminoso, y luego el MRTA, contra el Estado peruano, que sacudió el Perú durante las dos últimas décadas del siglo XX. Cf. 1.3.

² Desarrollamos este concepto, siguiendo la línea de Dubatti, en el punto 2.4 de este trabajo.



Esta investigación se justifica porque la comunidad académica, tanto de ciencias humanas³ como de ciencias sociales, ha tenido poca oportunidad de indagar sobre la respuesta que se hizo desde la escena teatral peruana y desde su dramaturgia, al fenómeno de la violencia armada interna. Este trabajo podrá constituirse en un aporte de identificación, sistematización y análisis de fuentes dramáticas que aproxime a la comprensión de dicha producción y será de utilidad para otros estudios posteriores.

En el desarrollo de este trabajo se utilizarán aportes del modelo hermenéutico para análisis del discurso, tomándose elementos de la Semiótica Teatral de Anne Ubersfeld⁴, dialogando con la semiología de la obra dramática de Carmen Boves Naves y, de modo transversal, se usarán los enfoques sociológicos, de los Estudios Culturales y otros de teoría literaria y teatral para aplicar categorías como Poética, Macropoética y Micropoética (en el sentido que les da Jorge Dubatti) así como Heterogeneidad y Sistemas Literarios (Antonio Cornejo Polar). Además, utilizaremos los enfoques y distinciones conceptuales de J. Veltrusky sobre drama y literatura. Serán clave las categorías de Harshaw: Campo de Referencia Interno y Externo que pueden ayudar a clarificar aspectos relevantes de los textos objetos de estudio y su relación con el referente social.

³ Dentro de esta comunidad incluyo no solo a los estudiosos de la literatura sino, además, a la comunidad de especialistas en discursos artísticos que, muchas veces, incluye a productores de arte – artistas—; dentro de los cuales, por supuesto, se encuentran los teatristas.

⁴ Decimos Semiótica Teatral porque con ese título ha sido traducido al español el importante libro de la autora en 1993. Sin embargo, ella propone más que una semiótica, una semiología más amplia que lo que sugiere el título aquel, dentro de una original gama de instrumentos para la comprensión del teatro. Su título en francés: *Lire le théâtre*, es más sugerente.



La hipótesis que se pretende demostrar afirma que es posible comprender el corpus o macropoética del Conflicto Armado Interno a través de un eje bipolar que posee en un lado los discursos que se caracterizan por la implícitez con que aluden al referido fenómeno; y en el otro extremo las obras que lo refieren con explicitud. Habrá que demostrar si, efectivamente, hay obras que pertenecen a una u otra tendencia, según su grado de especificidad con que se refieren al contexto que recrean y representan. Y trataremos de demostrar que, aun siendo de cualquiera de ambos polos opuestos, las obras no dejan de ser parte de esta macropoética.

El trabajo empleará una metodología analítico sintética, apelando a un modelo hermenéutico con eje fenomenológico, sin descartar aportes de otros métodos y marcos teóricos. El primer capítulo empezará reflexionando sobre los conceptos de teatro, dramaturgia y su relación con el de literatura. Aquí se establecerán las coordenadas temporales del fenómeno que constituye tema central del corpus propuesto como objeto de este estudio. Enseguida, el segundo capítulo planteará un ordenamiento básico de ese corpus, considerándolo como el de la dramaturgia del Conflicto Armado Interno, en diálogo directo con la clasificación que hiciera el estudioso Hugo Salazar del Alcázar. El tercer capítulo propondrá una tipificación de las obras que constituyen esta macropoética, a partir de cuatro criterios. Aquí, en el cuarto criterio, se planteará la hipótesis del eje entre dos polos (bipolaridad de la

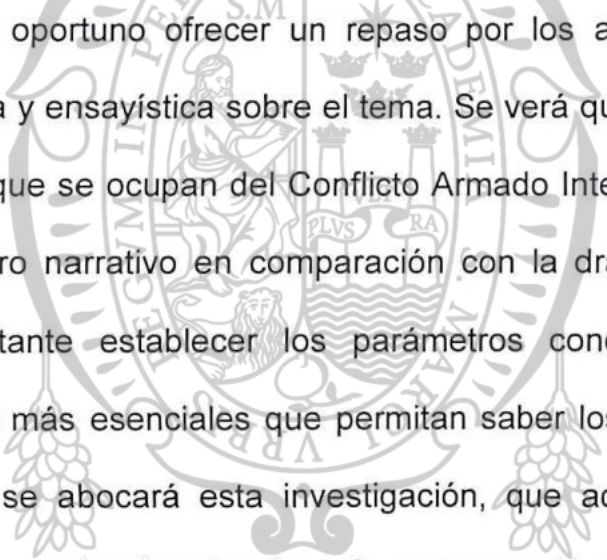


dramaturgia del periodo) basado en las categorías de Harshaw: Campo de Referencia Interno y Campo de Referencia Externo. A continuación, el cuarto capítulo del trabajo desarrollará la demostración inductiva de la hipótesis, eligiendo dos obras representativas de la heterogénea dramaturgia señalada: *Contrael viento* de Yuyachkani y *Pequeños héroes* de Alfonso Santisteban; identificando sus diferentes ubicaciones dentro del eje pero, también, evidenciando los elementos que las vinculan. Finalmente, el trabajo pretende establecer las coordenadas donde se podrían ubicar estas obras, dejando sentadas las bases para una ulterior configuración de un mapa de las mismas.



CAPÍTULO 1

ESTADO DEL TEMA Y OBJETO DE ESTUDIO



De inicio es oportuno ofrecer un repaso por los antecedentes en la producción científica y ensayística sobre el tema. Se verá que el análisis de los discursos literarios que se ocupan del Conflicto Armado Interno ha privilegiado largamente el género narrativo en comparación con la dramática o la lírica. Además, es importante establecer los parámetros conceptuales básicos, partiendo desde los más esenciales que permitan saber los límites del objeto de estudio al que se abocará esta investigación, que adviertan sobre sus alcances temporales y sobre la naturaleza de su convención.

1.1. Estado de la cuestión

Las investigaciones que abordan la relación entre los discursos teatrales o la literatura dramática peruana y el Conflicto Armado Interno son aún muy escasas. A pesar que desde el teatro y los textos dramáticos se le ha

representado temprana y constantemente⁵. Existen sí algunos estudios que han abordado la relación entre este período conflictivo y su representación literaria, pero principalmente en la narrativa. Entre estos trabajos —algunos tan interesantes como discutidos en la comunidad literaria— se encuentra el de Gustavo Faverón, quien prologa y selecciona cuentos sobre el tema para la antología *Toda la sangre. Antología de cuentos peruanos sobre la violencia política* (2006); en el prólogo que antecede a los cuentos elegidos, el autor ensayará una explicación de las causas del fenómeno a través del principio de afiliación que planteara Edward Said, aplicándolo con variantes propias a la interpretación de los cuentos del libro. Una posición que, al año siguiente, será directamente contestada y criticada por el ensayo: “¿Literatura de la violencia política o la política de violentar la literatura?”, de Miguel Ángel Huamán.

Otro texto es la compilación de ensayos de Juan Carlos Ubilluz, Alexandra Hibbett y Víctor Vich: *Contra el sueño de los justos: la literatura peruana ante la violencia política* (2009). En ella los autores reúnen ocho ensayos de su autoría, a veces individual, a veces a cuatro manos, con el propósito de “develar los mecanismos retóricos mediante los que el discurso oficial sobre la violencia política es asumido actualmente por amplios sectores

⁵ Esto se debería principalmente a la precariedad de la crítica teatrológica en el país. Los esfuerzos de estudiar el teatro peruano son intermitentes y atomizados, sus autores no constituyen una comunidad de investigadores y, por lo general, provienen de otras especialidades ajenas a los estudios teatrales. Y cuando desde la investigación literaria se le ha querido asumir, el asunto de la representación escénica de las obras estudiadas, que desafía y excede a la investigación de gabinete, porque requiere de un trabajo en las salas o espacios teatrales, siempre ha sido una limitante para quienes están acostumbrados a la revisión bibliográfica en los cubículos personales como procedimiento suficiente.



de sociedad peruana”; además de “analizar cómo la literatura peruana se posiciona con relación al discurso oficial” (11). En cada uno se ocupan de narraciones. Tanto de ficción, tales como: el libro de cuentos *Los ilegítimos* (2004) de Pérez Huaranca; las novelas *La hora azul* (2005) de Alonso Cueto; *Abril rojo* (2006) de Santiago Roncagliolo; *Adiós Ayacucho* (1986) de Julio Ortega o algunos cuentos de Luis Nieto Degregori (“Vísperas”, “La joven que subió al cielo”⁶) y de Dante Castro (“La guerra del arcángel San Gabriel”⁷). Así como de no-ficción: *El informe Uchuraccay*⁸. La compilación incluye una coda: el ensayo sobre el cuadro *Juicio sumario* (1991) de Ángel Valdez, que presta su imagen a la portada del libro.

También tenemos las compilaciones hechas por Mark R. Cox: *El cuento peruano en los años de violencia* (2000) y *Pachaticray. El mundo al revés* (2004)⁹. Sin desmerecer el valioso esfuerzo de compilación, se debe señalar que el trabajo de Cox del 2004 carece de una orientación suficiente que advierta sobre la curaduría de textos tan disímiles, pues se suceden testimonios y ensayos con distintos niveles de profundidad y sobre una serie de objetos de estudio de variados géneros sin explicar sobre los criterios de selección ni sugerir los resultados del conjunto. Por ejemplo, se incluyen exploraciones sobre el tema de la violencia del conflicto armado interno en la

⁶ Estos dos cuentos pertenecen a su libro *Con los ojos siempre abiertos*.

⁷ Los autores usaron la versión publicada en la antología *Toda la sangre*.

⁸ Me refiero al Informe sobre los sucesos de Uchuraccay, donde fueron asesinados un grupo de periodistas, que emitió la Comisión Investigadora presidida por Mario Vargas Llosa en 1983.

⁹ Este trabajo de compilación, a diferencia de su libro anterior, intenta un abarcamiento de otros discursos como la poesía, la plástica, el testimonio, el retablismo y el teatro.



poesía como la que está a cargo de Paolo de Lima¹⁰; o la de Juan Zevallos sobre el movimiento Kloaka y su crítica al contexto de neoliberalismo incipiente en el que surge –casi con relación causal, según su autor— la violencia política interna en referencia.

En ese mismo libro hay tres reflexiones de distinta profundidad y estrategia sobre el teatro local: la primera es de José Castro Urioste: “Globalización y violencia en el teatro peruano”, en la que su autor reflexiona sobre el teatro de los años ochenta en que “Las puestas en escena de esa época estuvieron marcadas, de una manera u otra, por el impacto de la guerra interna que se suscitó en el país” (175). Su reflexión se extiende hasta los años noventa en el que identifica como clave del contexto la imposición de “una política neoliberal [que] busca llevar a cabo un nuevo impulso de modernización” (176). Plantea una comparativa de los teatros peruanos de ambas décadas planteando la hipótesis de que “si en los noventa desaparece la violencia del terrorismo, en esos años surge una violencia económica e ideológica como consecuencia del gobierno neoliberal de Fujimori (...)” (177). Hace pie para sus reflexiones en obras de los ochenta como *Los clásicos* (1988)¹¹ de Cuatrotablas; *Las Bacantes* de Eurípides, adaptada y montada por

¹⁰ Paolo de Lima es el seudónimo que ha decidido usar el investigador y poeta Juan Paolo Gómez Fernández, y el texto referido se intitula: “Ni olvido ni perdón: la violencia política en el Perú de los ochenta en un poema de José Antonio Mazzotti”. Es autor de una tesis doctoral sobre el tema fechada y defendida en 2009 que cuenta en este repaso: *Poesía y violencia política: Perú 1980 – 1992*. Ella habita en los archivos de la Universidad de Ottawa.

¹¹ De aquí en adelante, la referencia del año colocada entre paréntesis para las obras de teatro, será la de su edición impresa. Se consignará el año del estreno cuando la obra sea inédita o cuando este estreno sea relevante aun cuando exista versión editada la obra.



Ensayo en 1987; además de *Enemigo de clase* de Nigel Williams, representada por el mismo grupo en 1985. También desarrolla un análisis de obras estrenadas o publicadas en los noventa como *Vladimir* (1994), de Alfonso Santistevan, *El día de la Luna* (1999)¹², de Eduardo Adriansén; *Conjuros del viento* (1996) de César Flórez y Carmita Pinedo¹³; y de *Zoelia y Gronelio* (1995) de María Teresa Zúñiga. Estas últimas le permiten apoyar su propuesta de “los efectos devastadores de la globalización” (181) como nuevo tema dominante en la dramaturgia de esa década.

La segunda reflexión es de Javier Garvich: “La televisión de la última guerrilla peruana: apuntes sobre los grupos teatrales del alzamiento armado en el Perú durante los años ochenta”. En ella el autor explora uno de los teatros menos difundidos, directamente relacionado al tema del presente estudio, pues es producido por uno de los actores principales del Conflicto Armado Interno: el teatro que se gesta y emite en las cárceles por los reclusos de Sendero Luminoso. En su exploración, Garvich distingue “[d]entro del teatro que apoyó a los alzados en armas [...] dos prácticas teatrales, ambas de dos sujetos distintos” (190). Ellas serían según el autor, de un lado: la producción realizada por “los prisioneros de guerra en los centros de reclusión” y de otro: la hecha por “diversos colectivos vinculados más o menos orgánicamente al PCP” (190). La hipótesis del autor apunta a que el teatro de apoyo a la lucha armada

¹² Antes de su primera publicación, referida en el paréntesis, fue estrenada en Bulgaria en 1998.

¹³ Son fundadores del grupo Teatro Íkaro, que nació en Iquitos en 1991 y se trasladó posteriormente a Sicuani, según refiere Castro Urioste en el texto de Cox que nos ocupa (179).



realizado por senderistas y filosenderistas¹⁴ habría ocupado el lugar de la televisión, en tanto medio de comunicación audiovisual (en este caso por personas en vivo y sin intermediación tecnológica), para difundir junto con *El Diario* “con un poco más de pedagogía, la versión del PCP sobre el Perú a las grandes masas del país” (196). Estos grupos teatrales, según Garvich, habrían sido “virtualmente, la televisión oficiosa del PCP”. (196).

La tercera es un texto de Miguel Rubio, el director de Yuyachkani, intitulado “Persistencia de la memoria”, un texto híbrido y sorprendente para su momento, mezcla de testimonio reflexivo y notas de trabajo sobre el proceso de creación y desarrollo de la pieza *Adiós Ayacucho*, creada por él y los actores Augusto Casafranca y Ana Correa a partir del homónimo relato de Julio Ortega¹⁵.

Sobre teatro y su relación con el contexto, *Pachaticray* incluye también un testimonio de Walter Ventosilla sobre la violencia y su relación con el teatro de los años ochenta. En aquél, el dramaturgo y director del recordado grupo

¹⁴ Con este término se describen a aquellas personas que de un modo u otro, en distintos niveles de involucramiento, adhirieron y apoyaron a Sendero Luminoso aunque no hayan sido parte orgánica de sus cuadros partidarios. Ronald Berg distingue los niveles de adhesión entre simpatía, apoyo pasivo y apoyo activo. (1986, cit. en Degregori 57).

¹⁵ El relato *Adiós Ayacucho* (1986) de Ortega es considerado una de las más tempranas piezas literarias publicadas sobre el conflicto armado interno.



Setiembre¹⁶ afirma, coincidiendo con lo que en las postrimerías de los años ochenta habían dicho Juan Larco y Hugo Salazar¹⁷ que: “pasada la mitad de la década de la violencia, el 90 por ciento¹⁸ de las propuestas teatrales de los grupos independientes [...] habían copado los temas de sus obras con el tema de la violencia que se vivía a diario” (Cox 42).

Adicionalmente se conocen artículos dispersos que han abordado la relación entre alguna producción literaria específica y el periodo del conflicto armado interno, como el ensayo de Roberto Reyes Tarazona: “Narrativa y violencia política”, o el estudio: “Ficciones de la memoria. La novela del conflicto armado interno (1980-2000) y las tensiones de la modernidad colonial en el Perú” de Víctor Quiroz, publicado en la revista electrónica *El Hablador*. En el que el autor analiza, a decir suyo:

cuatro novelas que problematizan las tensiones de la modernidad colonial en el Perú a partir del tema de la violencia política durante el conflicto armado interno. Las novelas son: *Adiós, Ayacucho* (1986) de Julio Ortega, *Candela quema luceros* (1989) de Félix Huamán Cabrera, *Lituma en los Andes* (1993) de Mario Vargas Llosa y *Rosa Cuchillo* (1997) de Óscar Colchado.¹⁹

¹⁶ Setiembre fue un grupo de teatro bastante activo durante los años ochenta. Según Domingo Piga, inició sus actividades en 1979, siempre bajo la dirección de Walter Ventosilla. Habría tomado el nombre de las fiestas patronales del mes de septiembre en Corongo, Ancash, donde iniciaron su agrupación.

¹⁷ Cf. 2.2 de este texto.

¹⁸ Es un porcentaje arbitrario del autor, que intenta ilustrar una presencia abrumadora de lo que afirma más que ofrecer una estadística objetiva.

¹⁹ Esta publicación se encuentra disponible en su integridad en el sitio web de la revista *El Hablador*. Ver bibliografía.



En este estudio, Quiroz recorre las cuatro novelas referidas y concluye que la obra de Ortega al reescribir la historia local, hace un ejercicio de memoria que desafía el autoritarismo del estado y su pretendida imposición de la modernidad. Sobre la obra de Huamán Cabrera señala que textualiza las contradicciones entre el discurso modernizador y el colonizador. Afirma que *Lituma en los Andes* representa la razón colonial, inherente al proyecto de la modernidad, según el autor. Y, sobre *Rosa Cuchillo*, dirá Quiroz que expresa un discurso poscolonial que desde voces marginales, ejercen una posición disidente frente al estado oligárquico, a las diversas formas de autoritarismo y frente a las tensiones de modernidad-colonialidad de la sociedad.

Es importante, asimismo, incluir el ensayo de Miguel Gutiérrez "Narrativa de la Guerra", que le sirve al autor para, en tres apartados, recorrer la relación que los textos artísticos han establecido con el Conflicto Armado Interno. Con una prosa precisa y persuasiva, Gutiérrez acota primero el concepto que propone para el corpus que analiza y que da título a su ensayo, deslindando con la narrativa épica surgida a partir de otros momentos históricos en el mundo. Y luego de repasar someramente los títulos de obras sobre el tema de diversos géneros: cuentos, testimonios, relatos no ficcionales, estudios de



ciencias sociales, canciones, películas, teatro²⁰, se centra en reflexionar sobre los textos eminentemente narrativos.

También resulta importante el ensayo de Victoria Guerrero: "El cuerpo muerto y el fetiche en Sendero Luminoso: el caso de Edith Lagos"²¹ donde la autora recorre el caso de la precoz heroína de Sendero Luminoso, convertida en mito para los militantes de la lucha armada, e indaga sobre la irrupción del personaje femenino en un mundo altamente autoritario y de pensamiento radicalmente masculino. Su otro estudio: "La Cantuta: poéticas del fragmento y el desecho" cobra organicidad dentro de un volumen monográfico de la revista *Ajos & Zafiros* 8-9 dedicado al Conflicto Armado Interno, en la medida en que dialoga temáticamente con otros ensayos. En el suyo, Guerrero utiliza las narrativas sobre el caso del asesinato de los estudiantes y docente de La Cantuta para "explicar cómo dentro de un mismo escenario de muerte violenta se narran diversas historias sobre la nación a partir de sus cuerpos mutilados" (122). En el citado volumen de *Ajos & Zafiros* se compila también el trabajo de Luis Fernando Chueca: "Desapariciones, desentierros y des-identificaciones. Apuntes sobre representaciones de la violencia política en tres poemas

²⁰ En teatro, también Gutiérrez parece tener menos dominio que el que exhibe sobre los otros géneros, especialmente el narrativo, pues apenas menciona un grupo teatral, Yuyachkani, y una de sus obras, *Santiago*.

²¹ Esta publicación se encuentra disponible en su integridad en el sitio web de Ciberayllu. Ver bibliografía.



peruanos recientes”, donde analiza los poemas “Pucayacu”²² de Raúl Mendizábal y “Desaparecidas”²³ de Rocío Silva Santisteban.

También se incluye el estudio de Santiago López Maguiña “Poder y compromiso en el discurso de Sendero Luminoso”, donde el autor examina, usando las categorías de la semiótica tensiva, las posiciones de las armas, especialmente del significante fusil en el discurso de Sendero Luminoso; el crítico trabajo de Miguel Ángel Huamán “¿Literatura de la violencia política o la política de violentar la literatura?” donde el autor problematiza la posibilidad misma de componer un corpus de literatura sobre la violencia política en directa respuesta al trabajo de Faverón referido *supra*; el análisis de Néstor Saavedra Muñoz: “Identidad y diferencia: un acercamiento al conflicto armado de los 80 representado en cinco novelas peruanas contemporáneas”; donde el autor compara modos de abordaje del fenómeno del Conflicto Armado Interno, a través de las novelas *De amor y de guerra* (2004) de Víctor Andrés Ponce; *Rosa Cuchillo*, *Lituma en los Andes*, *Abril rojo* y *La hora azul*.

Se compila también el estudio sobre una de las más eficaces novelas de Óscar Colchado referidas al tema: “Violencia y crítica poscolonial en *Rosa*

²² De su poemario *Dedealadé. 69 poemas*. Este título alude directamente al poblado Pucayacu (Acobamba, Huancavelica), donde apareció la fosa común con los cadáveres de 49 hombres y 1 mujer que habían sido desaparecidos después de haber sido internados en el cuartel de Infantería de Marina en Huanta.

²³ De su poemario *Las hijas del terror*. Chueca lo analiza cuando aún estaba inédito, pero poco después es publicado y figura en la bibliografía presente.



Cuchillo” de Víctor Quiroz. En ese volumen está publicado también mi texto “Una aproximación a la dramaturgia peruana del conflicto armado interno”, que es un trabajo precedente de este estudio. En él propuse las bases para, primero: diferenciar el estatuto literario del teatrológico en los discursos dramáticos. Y, segundo: establecer una propuesta de interpretación de textos escénicos que a partir de la temática, pudieran constituir un corpus distinguible como objeto de estudio.

En el campo de los estudios teatrales, dentro de los antecedentes que repasamos, mención aparte merece el trabajo clave de Hugo Salazar del Alcázar que está presente en las distintas entregas de las revistas *Textos* y *Quehacer* de finales de los años ochenta y principios de los noventa pero, especialmente, en su libro *Teatro y violencia. Una aproximación al teatro peruano de los 80'*. Este autor exhibe una pretensión mayor, un verdadero intento de mapear, clasificar y analizar los discursos escénicos referidos a la violencia política interna o más bien, dar cuenta de cómo esta impregna en distinto modo los escenarios y sus producciones. Sin embargo, su trabajo sobre el tema, considerado un hito por la comunidad académica, cubre un periodo parcial: solo los primeros años del fenómeno, como evidencia su subtítulo.

No obstante algunos pocos casos dedicados al teatro, como vemos en este repaso de antecedentes, la narrativa ha sido el objeto de estudio



privilegiado para abordar y analizar el Conflicto Armado Interno desde la literatura. Por ello se hace urgente un esfuerzo por ampliar los análisis de los textos y discursos dramáticos en el Perú, por atender la rica —en tanto valiosa y cuantiosa— producción para el teatro que ha surgido alrededor de este periodo que, a decir de Miguel Gutiérrez: “gravitará en la memoria y la conciencia de las futuras generaciones” la misma que “por su complejidad y dureza, significó un reto para todos los intelectuales, escritores y artistas, no pocos de los cuales se vieron en la necesidad de decir su palabra o de expresarse en las formas que les eran más propias.” (16).

Posteriormente, durante la primera década del siglo XXI, Luis A. Ramos-García incursiona en el campo temático que nos ocupa aunque de modo tangencial, en sus estudios críticos que acompañan la antología *Voces del interior* (2001) y los libros de Miguel Rubio *Notas sobre Teatro* (2001) y de Mario Delgado *La nave de la memoria* (2004). Aunque en ellos dicho autor priorice otros enfoques hermenéuticos como la perspectiva de la memoria, la posmodernidad, la resistencia cultural y los procesos de globalización, el periodo que nos interesa para esta investigación es repasado contextualmente en los mencionados trabajos.

Otro autor importante que se ha ocupado de este periodo es Miguel Rubio, director del grupo cultural Yuyachkani. Su reflexión, de privilegiado contenido testimonial, es altamente considerable no solo por haber surgido



desde uno de los principales actores socioculturales del periodo en la práctica escénica peruana, sino por sus argumentadas y estimulantes reflexiones, apoyadas, principalmente, en la hermenéutica sociológica y ética del *Informe de la Comisión de la Verdad y Reconciliación* (2003). Su posición sobre el tema está especialmente asentada en su libro *El cuerpo ausente* aunque también reflexiona desde su testimonio creativo en *Notas sobre Teatro*. En el primer caso lo hace a través de la reflexión sobre los procesos creativos de piezas fundamentales para este corpus sobre el Conflicto Armado Interno; incluso el título mismo hace referencia a textos dramáticos como *Adiós Ayacucho*, donde el personaje Alfonso Cánepa —encarnado siempre por Augusto Casafranca en escena— viaja a Lima para pedirle al Presidente del país la devolución de su cuerpo, desmembrado por una granada, para poder enterrarse. Pero también alude a *Rosa Cuchillo* donde el personaje que da nombre al texto busca el cuerpo de su hijo Liborio. Así como también refiere al clásico *Antígona*, recreado con la dramaturgia de José Watanabe por Yuyachkani, bajo dirección escénica de Rubio.

En este libro, urdido con estos testimonios creativos, se explora la posición que debería asumir el teatro, según propuesta axiológica del autor, frente al terrible fenómeno del conflicto que le agobiaba. En *Notas sobre Teatro*, el autor compila, a manera de un *collage*, una serie de textos que incluyen entrevistas y opiniones de la década previa sobre la práctica artística en el contexto del Conflicto Armado Interno. Una realidad que atribuyó



entonces, principalmente a la violencia estructural y a la naturaleza del Estado que la ejerce.

1.2. Categoría del objeto

Para desarrollar el presente trabajo resulta indispensable centrar y precisar los conceptos elementales que nos servirán de marco al mismo estudio. Podríamos, *strictu sensu*, decir: este no es un estudio sobre teatro. Las acepciones del concepto de Teatro que circulan en las comunidades académicas y artísticas en general y escénicas en particular del Perú y América Latina exceden de largo su herencia etimológica clásica. Las prácticas que como tal se desarrollan en la actualidad desbordan los parámetros convencionales de la concepción de teatro como género literario. Según esta clasificación, aún al uso en importantes sectores de la academia contemporánea, la literatura sería el gran sistema modelizador secundario²⁴ que, canónicamente, se ha desarrollado en tres grandes apartados: la poesía, la narrativa y el teatro. Esa relación entre ellos y la identificación de sus particularidades fue asumida con mucha preocupación y rigurosidad, por ejemplo, en los fueros de la investigación estructuralista y posestructuralista.

²⁴ Yuri Lotman, miembro prominente dentro del círculo de Tartu, va a comprender al arte (entre otros sistemas de signos) como sistemas modelizadores secundarios. La lengua sería el sistema modelizador primario. De modo que aquellos no solo cumplen función comunicativa sino la de crear modelos. Ver: *La semiosfera*.



Destaca en el horizonte estructuralista el lúcido trabajo de Jirí Veltrusky, colega de Jakobson y Mukarovsky en el Círculo de Praga, intitulado en español: *El drama como literatura*. El autor considera al drama –no al teatro— como “un género que pertenece completamente al arte literario” (14). En ese sentido, Veltrusky con acierto diferencia el texto no solo de la representación sino del teatro mismo. En otras palabras, el constructo textual creado en forma de drama, no solo es de distinta naturaleza respecto a la representación escénica del mismo, sino, también lo es respecto al teatro. De ese modo impugna la sinécdoque mediante la cual se dice drama por querer decir teatro. Y, según su concepción, “Muchas obras han sido escritas no para representarse teatralmente, sino simplemente para ser leídas” (15). En esa medida, el autor citado acota la naturaleza expresamente textual de su objeto: “El lector no tiene frente a él ni a los actores ni al escenario, sino sólo el lenguaje” (15). Un objeto, como vemos, ajeno por completo al hecho escénico que constituye necesariamente el teatro. Según nuestro criterio, Veltrusky será concluyente al afirmar:

[...] quienes sostienen que la característica específica del drama consiste en su vínculo con la representación, están equivocados. El teatro no constituye otro género literario sino otro arte. Este utiliza el lenguaje como uno de sus materiales, mientras que para todos los géneros literarios, incluido el drama, el lenguaje constituye el único material, aunque cada uno lo organiza de manera diferente (15).

La posición clara y rotunda que expresa Veltrusky representa una extendida concepción del objeto textual que él denomina drama. Y que, como afirma, no solo es distinto sino que, incluso, podría no ser necesariamente constitutivo del teatro.



La exponencial ampliación que el teatro contemporáneo ha experimentado, especialmente el latinoamericano, tanto en los modos de composición, como en la inclusión de materiales y técnicas²⁵, y la deliberada búsqueda de estéticas transdisciplinarias y liminales (en el sentido que le otorga al concepto Ileana Diéguez²⁶), me animan a insistir en la denominación del objeto de este estudio, al que no puedo llamar teatro, pues se restringe principal –aunque no exclusivamente– a textos escritos con potencialidad o virtualidad escénica. A los que, por lo tanto, llamaremos drama u obra dramática, concibiéndolos como objetos o productos de literatura dramática. De ese modo, evidenciamos su estricta relación con su estatuto textual y literario²⁷.

Este trabajo, entonces, se centrará en analizar especialmente objetos y discursos de la literatura dramática, que constituyen parte significativa de la dramaturgia que da cuenta del Conflicto Armado Interno que asoló al Perú en las últimas dos décadas del siglo XX.

²⁵ Algo que se puede rastrear desde las vanguardias del siglo XX —o incluso desde Alfred Jarry—, que ha hecho a Elena Oliveiras decir que “el rasgo principal del arte de los últimos tiempos es su desdefinición”; y a Dubatti hablar de la desdelimitación de las prácticas teatrales (2004, cit. en Dubatti *El teatro teatral* 16).

²⁶ La autora propone el concepto —que convoca de la antropología social de Victor Turner— como la relación entre el fenómeno y su entorno social, como el campo que resulta del cruce entre la ética y la estética, la vida y el arte. Para más sobre el concepto revisar el libro de la autora: *Escenarios liminales. Teatralidades, performances y política*, especialmente de las págs. 37 a la 66.

²⁷ Esta posición difiere en el sentido exactamente opuesto a la de Carmen Boves Naves en: *Semiología de la obra dramática*, quien decide: “Denominaremos ‘teatro’ a la obra literaria escrita para ser representada y a todo el proceso de su representación” (15).



Es pertinente recordar aquí que hay una manera extendida entre los estudiosos literarios de concebir el teatro como la suma de dos etapas sucesivas: la de escritura del texto dramático más su representación. Una concepción que tiene raíces en la *Poética* de Aristóteles quien, a decir de Javier Huerta Calvo, evidenciaba desde entonces “alguna reserva a la condición del espectáculo” (201). Una reserva que sería la responsable de la progresiva devaluación del elemento de la representación dentro del teatro, operado por la normativa posterior, deudora de una perspectiva literaria clásico aristotélica. Una devaluación que permite explicar la imposición del texto literario como elemento superior en la jerarquía de los componentes²⁸ del teatro.

Carmen Boves es una de las más relevantes investigadoras sobre teatro que adhiere a esa perspectiva bifásica. Ella describe esta posición con claridad cuando afirma que

[...] la comunicación que se lleva a cabo mediante la obra dramática tiene dos partes: la primera es la habitual de todas las obras literarias: la segunda es específica del teatro: uno de los lectores hace una transducción de la obra y propone su propia lectura mediante la puesta en escena, convirtiendo el texto escrito en texto representado (*Semiología* 22)

Sin embargo, descartamos este enfoque pues no nos resulta útil para dar cuenta del teatro creado y producido en el contexto contemporáneo peruano y latinoamericano. Entender al teatro como un proceso bifásico donde la segunda fase, la representación (o el espectáculo en términos de

²⁸ Recordemos que Aristóteles describe seis partes de la tragedia: fábula, caracteres, elocución, pensamiento, espectáculo y melopeya.



Aristóteles), surge a partir de una primera culminada previamente como es la de la escritura del texto dramático, deja excluidos a segmentos importantes de la realidad escénica de la que nos ocupamos. La composición de obras teatrales en la tradición peruana de las últimas cuatro décadas no siempre usa esas fases ni ese orden, pues en innumerables ocasiones el espectáculo ha sido creado sobre el escenario, en procesos de búsqueda, prueba, selección y descarte, hasta constituir el texto espectacular a base de signos verbales y no verbales: corporales, gestuales, proxémicos, escenográficos, sonoplásticos y lumínicos que, solo posteriormente —muchas veces después del estreno y de la temporada— ha sido registrado en un texto escrito.

La otra razón por la que impugnamos esa concepción es porque propone a la representación como una mera traducción o transducción del texto escrito, como una 'puesta' del texto en pie sobre el escenario, según la lectura de quien dirija el montaje. Y, en esa medida, el texto espectacular, la representación o espectáculo no son estimados como merecen, porque esa concepción no contempla la valoración suficiente del trabajo del actor, de la *poiesis* de las presencias vivas, en su relación multisignica y multidireccional durante el hecho escénico. Por tanto, me reafirmo, este trabajo tratará de centrarse en el corpus de literatura dramática y, solo cuando fuera indispensable, abordará elementos del texto espectacular que puedan aportar efectos de sentido relevantes.



1.3. Delimitación del periodo

Es necesario convenir también en la definición del periodo. Las obras dramáticas que son objeto de este trabajo son aquellas que se ocupan, directa o indirectamente, del fenómeno de convulsión interna desatada por las agrupaciones armadas subversivas: el Partido Comunista del Perú Sendero Luminoso (PCP-SL) y el Movimiento Revolucionario Túpac Amaru (MRTA), al que el Estado peruano respondió policial, militar y políticamente. En ese orden de reacciones, donde una no sustituía sino amplificaba la anterior. En una publicación previa elegimos denominar a este periodo que, principalmente, ocupa el calendario del año 1980 al 2000, como el de Subversión armada y Anti subversión con las siglas SAAS²⁹. De ese modo, las siglas de esta denominación evidencian y “remiten con su naturaleza palíndroma a la situación del ciudadano común, especialmente el andino quechuahablante, sometido entre dos fuegos cruzados. Situamos en medio a este sujeto atrapado y agredido por la violencia y el menosprecio de doble dirección” (Encinas 103).

Esta imagen no pretende idealizar a comunidades andinas, rurales ni urbanas, ni excluye el hecho comprobado de que muchas personas —en medio de ese fuego cruzado— hayan sido capaces también de terribles hechos de violencia, en medio de una situación inédita de agresión a la que se vieron

²⁹ En adelante usaremos las siglas SAAS para referirnos a ese fenómeno en este trabajo.



sometidos. Contra esa idealización advierte Carlos Iván Degregori en su crítica a la comunidad académica³⁰ que oscilaba entre

visiones contrapuestas sobre el conflicto armado, debajo de las cuales subyacía sin embargo, en mayor o menor grado, el 'paradigma indigenista'. Unos quedaron atrapados en la visión del 'buen salvaje' víctima de los dos bandos en pugna, incapaces de ejercer violencia que no se enmarcara dentro de sus pautas culturales rituales, incluso en una situación límite... (38).

Es pertinente agregar que nuestra comprensión de las causas del fenómeno del periodo SAAS no peca de ingenua inmediatez y aceptamos que aquellas se enraízan en cuestiones estructurales, culturales y sociales de larga data. Es sensato admitir, como afirma el *Informe Final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR)*, que se originarían incluso en el periodo de la Colonia y en un pernicioso complejo de coordenadas actuales en las que asoman con nitidez la herencia autoritaria, la desigualdad y el menosprecio étnico social que instituye exclusiones y exacerba resentimientos. Debo aclarar también que así como las causas embrionarias del fenómeno anteceden hasta por siglos su configuración plena, este fenómeno no ha concluido aún del todo, muy a nuestro pesar, en tanto las condiciones y los actores que lo desataron siguen activos aunque en distinta correlación de fuerzas³¹. Baso esta afirmación no solo en que es conocida la persistencia de remanentes de huestes subversivas armadas en ciertas zonas de la selva baja peruana. Sino además en que la mayoría de la cúpula de Sendero Luminoso, aunque presa y

³⁰ Aunque Degregori se refiere específicamente a la comunidad nacional de ciencias sociales, considero que bien se puede extender la descripción y la crítica a la comunidad académica en general o, por lo menos, a gran parte de la comunidad de artes, letras y humanidades de entonces (y de ahora).

³¹ Me refiero tanto a la situación del PCP – SL y el MRTA como al Estado en su conjunto, en tanto garante del estado de derecho del sistema.



condenada, exhibe, sin ningún arrepentimiento, una nueva táctica ideológica que en esta etapa promueve –con apoyo de ciertas organizaciones legales de la sociedad—el llamado Acuerdo de Paz. Por otra parte, las causas estructurales y culturales: desigualdad, aguda asimetría de oportunidades, cultura autoritaria y desdén por el otro, se mantienen prácticamente iguales que en la época de su insurgencia. Finalmente, las recomendaciones de la Comisión de la Verdad y Reconciliación no solo no han sido atendidas eficazmente por el Estado sino que, además, el Informe ha encontrado tremendas resistencias en sectores de poder y no ha sido aún el punto de quiebre para la construcción de consensos. Ni sobre lo acontecido en ese periodo ni sobre el modo de entendernos alrededor de una memoria y un futuro comunes.

Sin embargo de lo señalado, el periodo de las dos décadas finales del siglo XX, resulta especialmente significativo por comprender el inicio formal de las acciones violentas de Sendero Luminoso (18 de mayo de 1980)³² y el final de la dictadura cívico-militar (19 de noviembre de 2000)³³ que la sofocó en medio de una estrategia contrasubversiva que incluyó acciones punibles, por las que ahora purgan condena altos funcionarios (militares y civiles) del

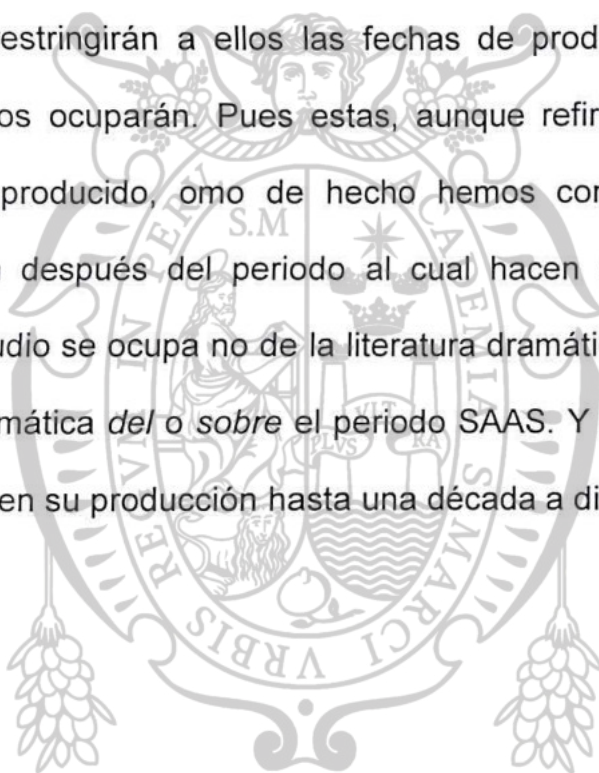
³² Inicio formal de acciones violentas con la quema de las ánforas electorales y agresión a votantes en el pueblo de Chuschi, Ayacucho.

³³ Aunque no hay consenso con la fecha exacta de caída del régimen, usamos la que data la renuncia formal al cargo de Presidente que Alberto Fujimori envió por fax al Congreso desde su autoexilio en Japón.



gobierno de los años noventa e, inclusive, quien detentó la Presidencia del país durante su último decenio³⁴.

Es necesario acotar temporalmente el periodo sobre el que se ocuparán los dramas materia de este estudio. Y los parámetros serán, entonces, los años 1980 y 2000. Debe quedar claro que estos corresponden al periodo SAAS. Sin embargo, no se restringirán a ellos las fechas de producción de las obras dramáticas que nos ocuparán. Pues estas, aunque refiriendo a estos años, pueden haberse producido, como de hecho hemos constatado en nuestra investigación, aun después del periodo al cual hacen referencia. En otras palabras, este estudio se ocupa no de la literatura dramática *en* el periodo sino de la literatura dramática *del* o *sobre* el periodo SAAS. Y las obras de las que se ocupa exceden en su producción hasta una década a dicho periodo.



³⁴ La sentencia y sus fundamentos completos por casos de esta índole pueden revisarse en la web del Poder Judicial. El enlace figura en la bibliografía presente.



CAPÍTULO 2

ORDENAMIENTO DEL CORPUS

Antes de continuar con el desarrollo de la hipótesis del presente trabajo y con el análisis de las obras elegidas para ello, será importante un intento de ordenamiento previo de los materiales dramáticos que servirán de corpus. Entendemos que, una vez distinguido y acotado, este corpus constituye una macropoética específica.

2.1 Convenciones para una macropoética

Para determinar cuáles son las obras dramáticas –dentro de la vastedad de obras artísticas en general y teatrales en particular— que pertenecen al corpus del periodo SAAS habrá que verificar su referencia temática al fenómeno. Y en el mismo ejercicio de identificación surge el criterio clasificatorio que aporta un ordenamiento necesario para operar su conocimiento.



Tenemos presente, no obstante, que así como “no hay una literatura peruana de la violencia política sino una lectura crítica que la inventa como totalidad referencial” (Huamán “¿Literatura violencia política?” 34), también en este caso toda clasificación y ordenamiento es una operación construida por el ejercicio crítico. Este ejercicio de observación, sin embargo, no puede ser arbitrario ni forzado. Menos aún cuando se trata de señalar sus elementos — los patentes y los latentes— políticos relacionados con un fenómeno social tan importante, con tanta capacidad de haber teñido la vida cotidiana y el trabajo creativo de su población. Mucho menos aún cuando de obras de teatro o literatura dramática se trata —que incluso esta se crea imaginándose su pronta representación. Pues “la experiencia y el análisis del teatro mundial de las últimas décadas nos ha enseñado que todo teatro es político” (Dubatti *Filosofía del Teatro I* 196) y que “el teatro siempre hace política” (Roberto Cossa cit. en Dubatti *Filosofía del Teatro I* 197)³⁵. Especialmente en nuestras sociedades actuales, latinoamericana y peruana, porque: “[si] hay un lugar en el mundo donde el arte del teatro y su práctica juegan a diario una función política, social y cultural relevante, ese lugar es Latinoamérica” (Olivier Poivre d’Arvor cit. en Diéguez *Escenarios* 17).

Esta voluntad del análisis crítico propone la existencia de un eje imaginario entre dos polos que permite situar todas las obras que abordan este periodo, según el nivel de explicitud con que recrean y (re)presentan la

³⁵ Uso el título del artículo del dramaturgo Roberto Cossa, que cita Dubatti, como categórica afirmación, útil para nuestro propósito.



problemática del Conflicto Armado Interno de la etapa SAAS de las dos últimas décadas del Siglo XX.

La crítica ha ido ocupándose de las obras que refieren al proceso de violencia que en este trabajo denomino SAAS, de un modo parcial e inorgánico. Pero no se conoce de un intento mayor por organizar el corpus más allá del temprano planteamiento de Hugo Salazar del Alcázar en *Teatro y Violencia Una aproximación al teatro peruano de los 80'*³⁶.

2.2 Las aproximaciones de Salazar del Alcázar

Este autor, en su libro *Teatro y violencia*, plantea la tesis de que la violencia del contexto social es una característica cardinal de nuestra realidad de entonces: “La cultura de la violencia ha impuesto su estatuto en la sociedad peruana” (13) y que aquella domina el registro formal de los distintos tipos de discursos escénicos peruanos: “La violencia, pues, ha pasado a ser el tema y el registro de las diversas modalidades del teatro peruano. Con ella, la dimensión histórica reactiva la implosiva necesidad de reinventar la utopía y la esperanza” (52). De ese modo, adhiere a una posición que ya otros, como Juan Larco, habían expuesto antes que él. Este científico social había afirmado, según nos

³⁶ Este libro no se ocupa solo de los textos dramáticos sino de los textos escénicos que surgieron en los primeros años del periodo SAAS, como su subtítulo mismo precisa.



recuerda Salazar, que “El tema de la violencia ha invadido la escena. Es el gran tema del teatro peruano”³⁷.

Salazar del Alcázar distingue tres modos, a los que llama aproximaciones, para representar la violencia en la escena, que constituyen un intento clasificatorio de este temprano corpus:

1) La testimonial, es el tipo de aproximación a la violencia en la que incluye la obra *Carnaval por la vida* (1987) del grupo Centro de Comunicaciones de Villa El Salvador, y los trabajos en lengua quechua de los grupos José María Arguedas, Qallary y Javier Heraud³⁸. Este teatro estaría caracterizado por “segregar imágenes que testimonian la violencia” y donde “la explicación de la violencia no viaja al pasado o a la metáfora sino que se inscribe en un complejo fresco social donde la cara oscura de la violencia coexiste con la cotidianeidad y la fiesta” (43).

2) El expresionismo gestual y fonativo. Aquí las obras configurarían “metáforas visuales y abstractas que entregan al espectador la lectura de la violencia como un registro nihilista y somático” (45). Y estarían caracterizadas por la “explícita gestualidad y no verbalidad [que] presenta a la violencia como

³⁷ La cita es textual —aunque en el libro de Salazar se omitan las comillas— escrita por Juan Larco, remite a la revista *Quehacer* 54 del año 1988, y su título preciso figura en la bibliografía presente.

³⁸ Salazar no menciona a qué obras se refiere, pero es razonable pensar que citara las que vio en la XIII Muestra de Andahuaylas de 1988: *Kuaykuyky* del grupo J. M. Arguedas y *Rurallasaqme patrón* del grupo Qallary. El grupo andahuaylino Javier Heraud presentó la obra *Un canto a mi pueblo* (según *El libro de la Muestra de Teatro Peruano*) Ver en la bibliografía la referencia a COLLAZOS, Yadi.



un registro visual y alegórico de mucha cont[u]ndencia” (46). Muestra de ello serían los trabajos del grupo Yawar Sonqo³⁹ y de Raíces con *Baño de pueblo* (1983), pero también las obras capitalinas *Made in Perú* (1986) de J. E. Mavila con Telba, así como *Intensidad y altura* (1988) de Escena Libre y hasta el célebre trabajo dancístico teatral de Íntegro: *Y si después de tantas palabras* (1989).

3) La tercera aproximación la agrupa en las obras que realizan “distintos niveles de abordaje del tópico de la violencia”, “en el camino contrario” al apartado anterior, es decir, a través de “la palabra teatral” (46). En este grupo, Salazar distingue la reescritura de los clásicos (*Las Bacantes* de Eurípides, y *Enemigo de clase*, presentadas por Ensayo, o *Los clásicos* de Cuatrotablas) de la dramaturgia de autor, donde afloran los textos teatrales de Alfonso Santistevan (*Pequeños héroes* [1988], *El caballo del Libertador* [1986]), los de Ricardo Velásquez, Roberto Ángeles o Rafael Dumett, junto a los entonces promisorios César de María y Maritza Kirchhausen.

La labor de Salazar es valiosa en tanto inaugura una clasificación del teatro peruano de la violencia subversiva finisecular. Y, además, porque su mirada amplía el estudio sobre la pluralidad de productos escénicos y no solo se restringe a la literatura dramática. Sin embargo, el presente trabajo la recusa

³⁹ Salazar no identifica alguno en particular de este grupo; sin embargo, debe de referirse a la obra *Cadáveres de guerra*, que representaron en la XIII Muestra de Andahuaylas de 1988.



parcialmente. La tesis de identificar la violencia como tema y registro de las diversas modalidades del teatro peruano no es exacta ni se corresponde con la escena nacional que era mucho más diversa, menos monolítica y nada monotemática como podría sugerir su libro. Es cierto que este autor intenta matizarla diciendo que otros íconos no han desaparecido de la escena sino que, “sencillamente, han dejado su rol protagónico y han pasado a un segundo o tercer lugar” (42). Pero creo que sería más justo dar cuenta del auge en la dramaturgia y los escenarios del tema de la subversión armada y anti subversión sin afirmar una predominancia cuantitativa u ordinal (“segundo o tercer lugar”). Y sin calificarla tan vagamente como violencia sin haber definido antes los alcances de ese concepto o del tipo de violencia a la que se refería.

Una revisión de la cartelera en Lima, y otras ciudades peruanas, evidencia una práctica escénica que en muchos casos y durante los años más crudos de la SAAS, optó por desarrollar poéticas y temáticas distintas, que no coincidían con ese tema central. Las carteleras dan cuenta, al margen de las alternativas que priorizaban el entretenimiento frívolo del circuito comercial,⁴⁰ que grupos como Yuyachkani, Cuatrotablas, Ensayo, Maguey o Telba, entre muchos otros, desarrollaban otras legítimas preocupaciones, seleccionando obras e investigaciones escénicas alrededor de otras agendas temáticas como la identidad nacional en conflicto, la marginalidad, la migración, la síntesis

⁴⁰ Uso el término “circuito comercial” en el más amplio uso popular. No pretendo aquí definirlo como una categoría, pues, ni toda la cartelera comercial es frívola ni toda obra frívola se asume comercial ni se inserta con éxito en la dinámica comercial del mercado.



social; cada uno apelando a repertorios de distinto origen y a sus visiones plásticas particulares.

No parece funcional, tampoco, la distribución que hace Salazar en tres modalidades; especialmente cuando propone un apartado de teatro testimonial. Pues toda elaboración artística, y la teatral en particular, no está exenta de una alta carga testimonial en tanto está constituida con materiales íntimos y subjetivos —en la medida en que actores involucran su memoria emotiva y vivencial—. Y, por otro lado, ni en su más pretendido realismo, el arte no puede evadir el lenguaje metafórico⁴¹ como pretende atribuir a las obras de este segmento diciendo que en ellas “la explicación no viaja al pasado ni a la metáfora sino que se inscribe en un complejo fresco social[...]”. (43), sugiriendo un atributo de reflexividad mimética entre la sociedad y la escena.

Por esta razón y apoyado en la útil pero discutible propuesta de Salazar, prefiero decir que en el corpus teatral que se ocupó de explorar el periodo SAAS hay al menos dos estrategias discursivas generales: 1) las obras que se vinculan al contexto a través de la alusión velada, recurriendo a la paráfrasis, la metáfora compleja, la alegoría, la elipsis, la aclimatación sutil y otras figuras que buscan simbolizar de modo indirecto, implícito y ambiguo. En términos de Benjamin Harshaw: su Campo de Referencia Interno (CRI) o mundo

⁴¹ Ver: *Metáforas de la vida cotidiana* de Lakoff y Johnson, quienes resumen categóricamente en este libro esta posición de cuño wittgensteiniano.



representado (en el sentido de Dolezel⁴²) alude al contexto o Campo de Referencia Externo (CRE) de modo indirecto y a través de la indispensable participación de un receptor activo que interpreta desde un lugar de comprensión, de conocimiento previo del referente. 2) Las obras que optan por una representación más directa y reconocible del contexto, que construyen personajes, escenarios, climas y acciones de clara intención mimética, inequívocos, identificables con el referente en cuestión, cuyo CRI se corresponde deliberada y evidentemente con el CRE. Esta investigación sostiene que, entre estos dos polos, el de las indirectas y de las directas, es posible situar a todas las obras que conforman el corpus de la dramaturgia peruana del periodo SAAS.

2.3 Relación entre los campos interno y externo.

Recordemos que para Benjamin Harshaw, un marco de referencia es “cualquier continuo semántico de dos o más referentes sobre el que se pueda hablar” (128) en el texto literario. “Un Campo de Referencia (CR) es un gran universo que contiene una multitud de marcos de referencia entrecruzados e interrelacionados” (129). Este autor distingue el mundo representado intratextualmente como el Campo de Referencia Interna (CRI) del referente o contexto extratextual, la realidad fáctica de la que forma parte el autor como el Campo de Referencia Externa (CRE) y que también constituye todo los

⁴² Ver: *Mundos posibles* (1997), donde el autor establece conceptos sobre la relación entre la realidad y la ficción, señalando que los mundos representados de la literatura no son reales (rechazo a la ilusión mimética) sino posibles.



materiales externos al texto, tales como la historia, las teorías, la ideología, los conceptos u otros textos, etc.. Pero “Las obras literarias no son por lo general ‘mundos fictivos’ puros. Los significados dentro de los textos literarios se relacionan no sólo con el CRI sino también con los CRE. Esta naturaleza bipolar de la referencia literaria es un rasgo esencial de la literatura”. (147).

Harshaw nos recuerda que todas las obras de ficción ineludiblemente son y se explican en función de su contexto, en “el anclaje de un CRI construido dentro de algún marco de referencia externo aceptado” (150) —y nunca en el aire. Por tanto, suscribimos la perspectiva superadora del mero inmanentismo (como la atribuida al formalismo y al estructuralismo) para comprender los productos literarios y dramáticos —además de todos los artísticos— en su historicidad, en su cronotopo⁴³. Sin embargo, es pertinente establecer que “aun cuando se valga de referentes extraídos de CR Externos, el CRI puede inspirarse libremente” (151) y decidir en qué medida servirse de aquellos.

También resulta importante descartar explícitamente la necesidad de veracidad de lo representado en el CRI respecto al CRE como atributo o condición de valor literario en el drama. No obstante, advierte Harshaw que el “valor de verdad externo no carece de importancia en una interpretación” (152).

⁴³ En el sentido que le da M. Bajtin al término, como coordenadas espaciotemporales que, de modo simultáneo, influyen en el discurso literario.

Y este valor de verdad incide de modo directo en la calidad de recepción e interpretación de un texto, además de en la verosimilitud de la obra.

2.4 El análisis inmanente y las poéticas.

Coincidimos con Dubatti cuando nos recuerda que “La poética no es el ente poético en sí, sino el conjunto sistemático, riguroso y sustentable de observaciones que pueden predicarse, desde diferentes ángulos, sobre la entidad, organización y características del ente poético” (*Cartografía Teatral* 78). Siguiendo al teatrólogo, podemos decir que en la producción dramática que se ocupa del periodo SAAS se distingue una macropoética⁴⁴. Es indispensable el estudio de cada discurso dramático publicado o estrenado para formular sus valoraciones que pueden ser de múltiple naturaleza. Para proponer sus efectos de sentido, sus aportes. Pero para la posibilidad de reunir un conjunto de entes poéticos en una macropoética, el análisis exige un trabajo comparativo que necesita trascender el estudio inmanentista de las obras que la conforman para establecer entre ellas sus elementos comunes y relaciones que las hacen parte del mismo conjunto macropoético propuesto, aun con sus diferencias que, a su vez, las hacen pertenecer a micropoéticas distintas. En ese análisis comparativo, el particular contexto del Conflicto Armado Interno peruano, por su contundente impacto social y cultural en la vida del país cobra una importancia decisiva e ineludible. La macropoética de la SAAS surge entonces del cruce entre el espacio de experiencia y el horizonte de

⁴⁴ Dubatti la concibe como “macropoética o poética de conjuntos poéticos [que] resulta de los rasgos comunes y diferencias de conjunto de entes poéticos seleccionados” (2008: 80).

expectativa⁴⁵ y de comprensión generados por el fenómeno del Conflicto Armado Interno peruano en productores y receptores de los objetos artísticos, para este caso, teatrales.

Dicho en otras palabras, e hilvanando las guías teóricas que hemos venido atendiendo: la macropoética dramática del periodo SAAS tiene en el Campo de Referencia Externo un elemento clave al que, indispensablemente, tendrá que remitirse para cobrar su sentido completo, sin el cual no puede explicarse suficientemente y que, por tanto, constituye un criterio, incluso un núcleo constitutivo, de ese corpus de obras, de la macropoética que conforman sus dramas y sus discursos escénicos que eligen en alguna medida, ese cronotopo, ese referente o ese tiempo de la historia, como lo llama Boves Naves (*Semiología* 362-383), para el desarrollo de su obra⁴⁶.

⁴⁵ Uso en este caso el sentido que le da a los términos H. G. Gadamer en *Verdad y método I*, quien se refiere al juego que surge en la experiencia estética entre el sujeto receptor y el objeto de arte.

⁴⁶ Carmen Boves Naves diferencia tres niveles de tiempo en la obra dramática: a) tiempo de la historia (el más equivalente al que nos referimos en este punto del estudio presente); b) tiempo del discurso o tiempo literario, referido a la duración de los diálogos y c) tiempo de la representación, que, según su propuesta es la suma del tiempo literario más los silencios, acciones, efectos u otros elementos del espectáculo que conforman la obra en su representación.

CAPÍTULO 3

PROPUESTAS DE TIPIFICACIÓN. MACROPOÉTICA DEL PERIODO SAAS

El teatro peruano ha dado múltiples y tempranas respuestas al fenómeno del conflicto armado que venimos ubicando en el periodo de subversión armada y anti subversión principalmente desarrollado entre el año 1980 y el 2000. Dentro del fenómeno teatral peruano, se puede constatar también esta respuesta en la producción de dramas, hecha por autores en el gabinete o fijada en la escritura gráfica después de haber surgido en la escritura actoral sobre el espacio escénico.

La principal condición para que estas obras pasen a ser parte de la macropoética del periodo SAAS es, siguiendo a Harshaw, su evidente anclaje dentro del marco de referencia externo aceptado, para el caso, de la subversión armada y anti subversión ocurrida en el Perú a fines del siglo XX. En estas obras, los CRI cobran sentido completo solo sobre el telón de fondo del CRE de este violento contexto.

Pero este corpus que seguirá ampliándose, como ocurre con todos los grandes temas sociales, posee entre los dramas que lo componen, obras de distinta naturaleza. Habría varios modos de tipificar las obras de este corpus. Desde este trabajo, proponemos cuatro entradas posibles: según el tipo de creador, según su nivel de originalidad, según el sistema al que pertenece y según el nivel de explicitud.

3.1 Según el tipo de creador:

Según el tipo de su instancia creadora, las obras pueden ser de autoría individual, de creación colectiva o mixta.

3.1.1 De autor individual

Como sugiere la frase, son las que han sido escritas por la vocación y ejercicio de una persona, por un autor en el gabinete, por lo general en un proceso previo al del montaje escénico. Es importante, aunque bastante obvio, tener presente que el ejercicio individual absoluto se problematiza en la medida en que toda creación, por más solitaria que aparente ser, inevitablemente surge filiada a las múltiples experiencias e influencias de la sociedad en la que está inserto el autor. Y que estas pueden provenir, incluso, de sociedades lejanas en el tiempo o la ubicación geográfica a través de la lectura de sus producciones culturales heredadas en la tradición literaria o, cada vez más en estos tiempos, a través de las tecnologías de información y comunicación que

permiten acceder a tradiciones y acontecimientos remotos con la relativa facilidad de una conexión electrónica. Entonces, la autoría individual no puede pretenderse emancipada, libérrima ni absolutamente independiente del componente social con el que se vincula siempre. Por eso, lejos de una imposible autoría solipsista, en este apartado de obras de autor individual, se incluyen aquellas que han nacido de la práctica escritural personal, que exhiben una firma de autor(a) que asume la responsabilidad y los derechos de creación.

En la comunidad de teatristas iberoamericanos se ha llamado también a esta autoría como la dramaturgia de gabinete. José Maria Lopes Junior⁴⁷ intenta una definición comparativa de esta en las siguientes líneas⁴⁸:

Dramaturgia de gabinete é termo muito utilizado contemporaneamente para nomear a contraposição entre a criação de uma dramaturgia partindo de um trabalho colaborativo em que atores, diretores, iluminadores, colaboram com o processo de criação do texto dramático. Enquanto a dramaturgia de gabinete é entendida aqui como aquele processo em que o dramaturgo escreve o texto sem a colaboração de outros no processo da escrita.⁴⁹

Sin embargo, la expresión remite a un espacio específico como lugar del ejercicio escritural que no describe todas las posibilidades del autor (pues hay autores que avanzan la escritura de sus dramas en salas de ensayo,

⁴⁷ Se trata de su tesis para optar el título de Maestro, intitulada: *A rubrica como literatura da cena: Semiologia da didascália em Querô (Uma reportagem maldita), de Plínio Marcos e El Coordenador, de Benjamin Galemiri.*

⁴⁸ Esta publicación se encuentra disponible en su integridad en el sitio web de la Universidad Federal de Minas Gerais. Ver bibliografía.

⁴⁹ Dramaturgia de gabinete es un término muy usado contemporáneamente para nombrar la contraposición entre la creación de una dramaturgia que parte de un trabajo colaborativo entre actores, directores, iluminadores quienes colaboran con el proceso de creación del texto dramático. En cambio, la dramaturgia de gabinete es entendida aquí como aquel proceso en el que un dramaturgo escribe el texto sin la colaboración de otros en el proceso de escritura. (Traducción nuestra).

camerinos, cafeterías, bares, cabinas de internet, parques o transportes públicos), ni tampoco es exclusivo de este tipo de ejercicio individual pues los procesos de creación colaborativa como el colectivo y el mixto, emplean también el gabinete —además de otros— como espacio de trabajo para la creación de la pieza. Por estas razones, prefiero denominar a este apartado como de autoría individual. Aquí estarían, dentro de la macropoética del periodo SAAS, obras como *Pequeños héroes* de Alfonso Santisteban; *Entre dos luces* (1992), de César Bravo; *Kamikaze* (1999)⁵⁰ 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.

3.1.2 De Creación colectiva⁵¹

Las que han sido generadas de modo grupal, por medio de una lluvia de aportes creativos, por lo general en proceso de búsqueda y acción sobre el espacio escénico, además de diálogos de mesa. En este tipo de creaciones, se diluye la individualidad de los aportantes y la obra pasa a considerarse un producto de autoría grupal. Aunque la percepción de la comunidad de receptores suele otorgar mayor crédito en la autoría a quien ostente la

⁵⁰ Uso aquí el primer año de la publicación que tiene esta obra aun cuando entonces conservaba el nombre que su autor le puso inicialmente: *Sichi Sei Hokoku o la historia del cobarde japonés*.

⁵¹ El concepto “creación colectiva” es acuñado y teorizado por el colombiano Enrique Buenaventura al reflexionar sobre sus métodos y prácticas dramáticas a la cabeza de su célebre grupo Teatro Experimental de Cali, fundado en 1962. Este colectivo, conocido por sus siglas TEC publica en 1970 “Esquema general del Método de Trabajo Colectivo del TEC” en: *Cuadernos de Teatro 3 y 4: teoría y práctica del teatro*.

dirección de la pieza en el montaje. Y esto se ve afianzado porque estas obras, por lo general en el Perú, en cuanto han sido creadas, se estrenan y ofrecen al público mucho antes de su posibilidad de ser publicadas (que en muchos casos nunca sucede). Entonces, a pesar de ser creaciones dramáticas de una expresa vocación comunitaria, no evitan endosar gran parte de la responsabilidad (y del mérito) autoral al director escénico de la pieza, quien muchas veces dirige también el proceso de creación del texto dramático. Por tanto, la dramaturgia de autor y la dramaturgia de director fusionan sus porosas fronteras y se imponen sobre la dramaturgia de los actores, para el común del público receptor. En este apartado se inscribirían obras como *Contraelviento* (1989), *Rosa Cuchillo* (2002) y *Sin Título/Técnica mixta* (2004) –todas creaciones colectivas de Yuyachkani—; así también: *Voz de tierra que llama* (1992)⁵² del grupo Barricada de Huancayo; y *Carnaval por la vida* (1987) del colectivo Vichama de Villa El Salvador.

3.1.3. De creación mixta

Aquellas que han sido creadas en un proceso colectivo, muchas veces con participación del(os) actor(es) y director(es) de la obra, pero con la intervención expresa de un dramaturgo que ha sido invitado para ese propósito: hilvanar el texto dramático, dar forma textual al trabajo creativo e, incluso, aportar guías para componer el texto escénico colectivamente, dotándolo de

⁵² Uso aquí el año de la versión preliminar que el grupo estrenara en la XV Muestra Nacional de Teatro realizada en Cuzco. Una versión definitiva, según Luis A. Ramos-García (*Voces del interior* 123) se estrenó en Yurimaguas en 1994.

mayor eficacia dramática. Aquí se inscribirían obras como *El pueblo que no podía dormir* (1992) de Cuatrotablas y Alfonso Santistevan; *El lirio de la esperanza*⁵³ (1996) de Vichama y María Teresa Zúñiga, *Adiós Ayacucho* (1990) de Yuyachkani y Miguel Rubio⁵⁴; *Antígona* (2000) de Yuyachkani y José Watanabe (basado en el clásico de Sófocles); o *Santiago* (2002) de Yuyachkani y Peter Elmore. Este último autor ha participado en esa estrategia de creación colaborativa en distintos e importantes trabajos con el célebre grupo de Magdalena del Mar, que escapan a la dramaturgia de la SAAS tales como: *Hasta cuándo corazón* (1994); *Encuentro de zorros* (1985) y *El último ensayo* (2008).

3.1.4. Es importante señalar que tanto el tipo de creación colectiva⁵⁵ como el de creación mixta⁵⁶ se inscriben dentro de lo que se denomina en el contexto latinoamericano como teatro colaborativo. Aunque la tendencia marca un especial énfasis en denominar como colaborativa a la creación que he denominado mixta, aún es vigente llamar también así, especialmente desde la importación de la terminología brasileña, a la práctica de creación colectiva, que no incluye necesariamente la invitación de un dramaturgo o escritor especializado para asumir la composición textual de la obra. Resulta útil para ilustrar esto, que apelemos a Alisson Oddey y compartamos su definición

⁵³ Llamada inicialmente *Atila y el lirio negro de la esperanza*.

⁵⁴ Versión adaptada del director escénico de la obra, basada en el relato homónimo de Julio Ortega (1986).

⁵⁵ Cf. 3.1.2.

⁵⁶ Cf. 3.1.3.

descriptiva de lo que la creación colaborativa, tan extendida en el teatro contemporáneo, significa:

Definido de maneira geral, um espetáculo colaborativo parte de um processo coletivo de criação que libera o potencial criativo dos indivíduos e grupos, permitindo que eles criem suas próprias narrativas. A história não é preestabelecida pelos atores no início; é, ao contrário, descoberta pelo grupo através dos ensaios. No colaborativo, o foco de criação não está em idéias preconcebidas ou em uma dramaturgia escrita já existente, mas na criação, por parte do grupo de atores, de um espetáculo a partir de suas próprias experiências. O processo colaborativo é relativo a criar um espetáculo através de improvisação, desconsiderando a tradição de supremacia do texto e a de narrativa linear de causa e efeito⁵⁷

Como hemos visto, en esta cita que define los espectáculos colaborativos, no se contempla ni menciona la participación de un autor o dramaturgo individual. Se imagina exclusivamente como un ejercicio creativo de los actores en escena quienes, en un proceso colectivo, crean sus propias narrativas, “descubriendo” el *narratio* —pues no se basan en historias preconcebidas— a través de los ensayos. Sin embargo, tomar otra definición contemporánea de la misma tradición de los estudios teatrales brasileños, permite comprobar la indistinción y posible confusión que prevalece en el concepto del proceso de creación colaborativa del teatro⁵⁸:

No caso do Teatro da Vertigem, grupo de teatro que convida dramaturgos específicos para escrever suas peças, depara-se com outro tipo de trabalho. No processo colaborativo, em tais trabalhos, elimina-se a idéia de dramaturgia

⁵⁷ Definido de manera general, un espectáculo colaborativo parte de un proceso colectivo de creación que libera el potencial creativo de los individuos y grupos, permitiendo que ellos creen sus propias narrativas. La historia no está preestablecida por los actores al inicio, sino, al contrario, es descubierta por el grupo a través de los ensayos. En lo colaborativo, el foco de creación no está en las ideas preconcebidas o en una dramaturgia escrita ya existente, sino en la creación, por parte de los actores, de un espectáculo a partir de sus propias experiencias. El proceso colaborativo se refiere a crear un espectáculo a través de la improvisación, sin considerar la tradicional primacía del texto ni de una narrativa lineal de causa y efecto. (Traducción nuestra).

⁵⁸ LOPES, *Op. cit.*, p.44.

de gabinete, apostando numa dramaturgia criada pelo do diálogo entre diretores, atores, operadores e dramaturgos na sala de ensaio⁵⁹.

En esta cita se designa como teatro colaborativo a aquel que “invita dramaturgos específicos para escribir las piezas”⁶⁰. Creemos que nuestro planteamiento de comprender al teatro colaborativo como un apartado dentro del cual se puede —y se debería— distinguir dos prácticas diferentes como las que hemos propuesto aquí: creación colectiva⁶¹ y creación mixta, provee el modesto pero necesario aporte de ordenar el uso de estos conceptos.

3.2. Según sea original o adaptada de una obra previa.

3.2.1. Las obras originales

Son aquellas creadas con una composición de elementos diegéticos y/o dramáticos nuevos, propuestos como originales por el autor (sea individual, colectivo o mixto). Pueden poseer algún nivel menor o mayor de intertextualidad deliberada, pero son morfotemáticamente obras originales.

⁵⁹ En el caso del Teatro da Vertigem, grupo teatral que invita dramaturgos específicos para escribir sus piezas, se considera otro tipo de trabajo. En el proceso de trabajo colaborativo de estos trabajos, se elimina la idea de la dramaturgia de gabinete, apostando por una dramaturgia creada por el diálogo entre directores, actores, operadores y dramaturgos en la sala de ensayos. (La propuesta de traducción es nuestra).

⁶⁰ Cosa distinta, que no ocurría en la anterior concepción del proceso que describía Alisson Oddey.

⁶¹ Para ampliar sobre el conocimiento y la repercusión que el concepto “creación colectiva” —y sobre todo su práctica— han tenido en el teatro latinoamericano, recomiendo revisar de modo indispensable el libro de Beatriz Rizk: *El nuevo teatro Latinoamericano: una lectura histórica*.



Quizá sea necesario recordar que no compartimos la ingenua pretensión de la originalidad absoluta, pues es sabido que no existe la creación *ex nihilo*. Y que, parafraseando a Julia Kristeva todo texto es la absorción, transformación o consecuencia de otro texto anterior. Sin embargo, teniendo en cuenta los hallazgos y propuestas sobre intertextualidad inevitable de esta autora⁶², el desarrollo que a este concepto han dado Jean Ricardou⁶³ y Michel Riffaterre⁶⁴, así como los conceptos afines de transtextualidad de Gerard Genette⁶⁵ (del que la intertextualidad sería una de sus modalidades), interdiscursividad de Cesare Segre e intermedialidad de Heinrich Plett; se puede distinguir un grupo de obras que poseen una *dispositio* y *compositio* propias: una forma, un orden de los elementos lingüísticos y una estructura dramática propios. Y también, un contenido, una fábula, un enunciado, una *elocutio* lo suficientemente original que lo identifica como nuevo. Aquí se inscriben las obras del teatro SAAS como *Pequeños héroes*; *Entre dos luces*; *Kamikaze*; *Ruido*; *El hueco en la pared*; *Quijote*; *Tierra o Muerte*; *Encuentro con Fausto*, *Las piezas de V. No pensamos callar*. Y también *Sin Título/Técnica mixta*, *Voz de tierra que llama*, *El pueblo que no podía dormir*, entre otras.

⁶² Los aportes de Kristeva sobre el tema son seminales, aunque toman como materia prima las intuiciones de Bajtin sobre el dialogismo en la novela. Para ampliar hay que revisar su obra en dos volúmenes: *Semiótica 1 y 2*.

⁶³ Ricardou diferencia a) intertextualidad general (equivalente en cierto modo al concepto de extratextualidad de Genette), cuando ocurre entre obras de autores distintos; b) intertextualidad restringida, cuando se trata de la relación entre los textos del mismo autor (equivalente al concepto de intratextualidad de Genette); y c) la intertextualidad autárquica, cuando un texto establece deliberadas referencias a sí mismo. Ver su libro con Lucien Dallenbach: *Problèmes actuels de la lecture*.

⁶⁴ Este autor otorga énfasis a la percepción del receptor, quien según su lectura, podrá identificar los niveles de intertextualidad que operan en la obra. Este enfoque, obviamente, depende altamente de la competencia del lector.

⁶⁵ Remito a su célebre libro, pilar de la narratología: *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*.

3.2.2. Las adaptaciones y versiones

Se llaman adaptaciones a aquellas obras que parten de un hipotexto⁶⁶ previo y son adecuadas o trasvasadas desde otros géneros literarios como el cuento, la novela o la poesía, o incluso de otras disciplinas artísticas como el cine, la plástica, el cómic, etc.⁶⁷. Cuando la intervención operada es mayor y ha transformado ostensiblemente la obra base, se suele llamar versión al resultado y consignar la responsabilidad del adaptador casi en el mismo plano de un nuevo autor. Algunas veces, esta versión se permite intitular la obra de otro modo, consignando el dato de la obra base. Así, por ejemplo, en 2010 el argentino Daniel Veronese adaptó y reescribió dos clásicos del noruego Henrik Ibsen. El resultado: estrenó en Buenos Aires las obras *El desarrollo de la civilización verdadera* basada en la obra *Casa de muñecas* (1879) y *Todos los grandes gobiernos han evitado el teatro íntimo*, su personalísima versión de *Hedda Gabler* (1890). Para el teatro contemporáneo peruano son conocidas las audaces versiones que implementa Bruno Ortiz; por ejemplo: *Perdidos en una sucia noche* (2004), su versión de *Dois Perdidos Numa Noite Suja* (1966) de Plinio Marcos. Aunque en esta última la diferencia con el título sea poca, escapa a un asunto de traducción y evidencia una voluntad del adaptador por diferenciar su obra pero, al mismo tiempo, revelar su fuente directa. Puede ilustrar esta práctica lo que cuenta la dramaturga Sara Joffré en el texto de reseña sobre sí misma en la antología *Dramaturgia peruana*:

Mi monólogo que yo denominé "La Madre" y fue leído por la actriz mexicana Susana Alexander en una cita de mujeres llamada "Un escenario propio"

⁶⁶ En el sentido que le otorga Genette en su relación hipotexto A con hipertexto B.

⁶⁷ Lo que sería un caso de interdiscursividad según Cesare Segre.

(1994), llegó hasta Rómulo Pianacci a quien le gustó a tal punto que me mandó una carta pidiéndome permiso para estrenarlo como suyo bajo el nombre de "Yo soy como soy" introduciendo cambios y arreglos y eso sí poniéndole 'basado en una idea original de Sara Joffré... le mandé mi permiso[...] (Castro Urioste y Ángeles 45).

Esta práctica de adaptación, esta interdiscursividad que trasvasa los géneros es muy usual, y más frecuente aún, en el cine. En este apartado de obras teatrales adaptadas sobre el periodo SAAS se encuentran: *Antígona*, versión de José Watanabe basada en la célebre tragedia de Sófocles; *Rosa Cuchillo*, obra colectiva de Yuyachkani, basada en la novela homónima de Óscar Colchado y en los testimonios de Mamá Angélica⁶⁸; *Adiós Ayacucho*, creación colectiva de Yuyachkani, basada en el relato homónimo de Julio Ortega, en cuyos créditos se da cuenta de que el responsable directo de la adaptación es Miguel Rubio⁶⁹.

3.3 Según el sistema teatral al que corresponda la creación y circulación de la obra.

Cuando se habla del movimiento teatral peruano⁷⁰, incluso del que sucede dentro de Lima solamente, se debe tener en claro que no hay un movimiento único, orgánico y cohesionado sino, más bien, una multiplicidad de

⁶⁸ Personaje real: Angélica Mendoza, madre de Arquímedes Ascarsa, secuestrado y desaparecido el 12 de julio de 1983. Célebre modelo de mujer luchadora, valiente e incansable, que en Ayacucho lideró y simboliza aún la búsqueda de familiares desaparecidos durante el conflicto del periodo SAAS.

⁶⁹ Referimos la información que el mismo grupo provee en su página web.

⁷⁰ Es muy extendido el término de "movimiento" para referirse a la comunidad teatral del Perú, especialmente, a la del teatro independiente de donde parece haber surgido la feliz denominación. Ella contiene con gran acierto para su propósito de definir la actividad teatral los semas de dinamismo, vitalidad, de práctica activa y viva.

sistemas con distintos centros de generación y circulación de los productos escénicos. El estudio y la descripción de los sistemas que componen el teatro peruano y el limeño, demanda de un trabajo prolijo y riguroso por la complejidad del asunto, directamente relacionada a la complejidad cultural y social de la sociedad peruana. Es una tarea que excede en mucho la finalidad de este trabajo. Por ello solo consignaremos una propuesta preliminar de la clasificación de los sistemas, no tanto para analizar su composición como para advertir la naturaleza multisistémica y fragmentaria de su panorama. No para dar cuenta exhaustiva de sus detalles sino para recordar la necesidad de su exploración.

Este enfoque hermenéutico del teatro peruano como una realidad donde conviven múltiples sistemas toma inspiración, como ya habrá sido evidente, de la concepción multisistémica de la literatura peruana que hiciera Antonio Cornejo Polar, quien señala que: “la literatura peruana acoge no menos de tres sistemas: el culto, el popular y el [...] de las literaturas étnicas”. Pero, además, quien alienta al “descubrimiento de la legalidad que preside esta compleja multiplicidad y permite su intelección en términos de totalidad” (*La formación* 188).

En el complejo conjunto de sistemas que componen el teatro peruano, al menos, distinguiría seis sistemas: el de compañías comerciales, el de teatros de grupo, el de teatro independiente, el universitario, el escolar y el clandestino.

A continuación proponemos un cuadro comparativo que visibilice las relaciones entre las características predominantes de cada sistema. En este cuadro, además, en pos de propiciar una exploración de esa legalidad que preside la complejidad y heterogeneidad⁷¹ del teatro peruano, se plantean algunos criterios que juzgamos relevantes para establecer las relaciones de coincidencia y diferencia entre los distintos sistemas (aunque no pretenden ser únicos). En cada cruce entre sistema y criterio clasificatorio se ha elegido una de las características como sobresaliente pero no implica que esta sea excluyente, aunque sí la más representativa.

⁷¹ El concepto de Heterogeneidad fue propuesto por Cornejo Polar en varias de sus producciones desde los años setenta. Especialmente tomará cuerpo en su texto "Mestizaje, transculturación, heterogeneidad". Para más detalle sobre su vigorosa aportación teórica debe revisarse el libro homenaje que le hicieron Mazzotti J. A. y U. J. Zevallos (coord.), así como el libro que le dedica Bueno, Raúl. Ambos figuran en la bibliografía de este trabajo.

Tabla 1: Clasificación y características de Sistemas del Teatro Peruano

Sistemas	Según persona jurídica	Según dramaturgia	Según repertorio de obras	Según tipo de actor	Relación con el mercado	Según público objetivo	zona de circulación
Cías. Comerciales	empresas	obras extranjeras	importan y reproducen montajes ya estrenados	actores y actrices reconocidos en medios	finés lucrativos a cambio de divertimento	Segmentos NSE A y B	Distritos exclusivos de alto consumo
Teatro de grupos	asociaciones culturales / organización cooperativa	obras originales (dramaturgia propia o autor invitado)	temáticas de interés propio	proponen artista total	finés de sostenibilidad a cambio de experiencia mayor al divertimento	Segmentos NSE B y C	sede propia /alcance internacional
Teatro independiente	empresas y asociaciones culturales	obras originales y de otros autores	temáticas de interés propio	actores y actrices de escuelas formales / actores amateurs autodidactas	finés de sostenibilidad a cambio de experiencia mayor al divertimento	Segmentos NSE B, C y D	círculo de espacios independientes
Teatro universitario	forman parte de su institución matriz	obras de otros autores	temáticas de interés institucional	actores y actrices amateurs	suelen no cobrar ingreso a sus funciones	público de su comunidad institucional	sede propia / redes de pares
Teatro escolar	forman parte de su institución matriz	obras de otros autores	temáticas de interés institucional	actores y actrices amateurs	suelen no cobrar ingreso a sus funciones	público de su comunidad institucional	sede propia / redes de pares
Teatro clandestino	al margen de legalización	obras originales (dramaturgia propia o autor invitado)	temáticas de interés programático político	actores y actrices amateurs	Desprecian el mercado. Su objetivo es didáctico político	público furtivo	Comunidades ocasionales

Pasamos enseguida a comentar someramente cada uno de los sistemas aquí graficados. Por lo advertido antes, habrá que insistir en que es no solo posible sino comprobado que un sistema puede participar de una característica

que exhiba como predominante otro de los sistemas. Solo que la más dominante por frecuencia o relevancia pasará a ser la que la represente en el cuadro. Por ejemplo, que la característica consignada en el sistema de teatro comercial según el tipo de dramaturgia señale "obras extranjeras" no ha impedido que algunas veces este tipo de compañías haya programado obras de dramaturgia peruana en sus carteleras. Ni que, por supuesto, otros sistemas monten también obras de autores extranjeros en sus repertorios.

3.3.1. Las obras del sistema de compañías comerciales

Cabe incluir aquí a las producciones que se planifican, se montan y circulan manteniendo el propósito principal de atender la demanda de un mercado de espectadores que consume entretenimiento como prioridad. Se caracteriza, entre otras cosas, por lo siguiente:

En relación a su organización y personería jurídica, son entidades constituidas formalmente como empresas. Aunque no solo como empresas comerciales sino, también, como entidades sin fines de lucro, aun siendo pasibles de catalogarse como empresas de objetivo rentable, así sea a través de productos y servicios culturales.

Respecto a los tipos de dramaturgia y repertorio que exhiben, estas compañías suelen elegir montajes ya estrenados y vendidos con éxito en

plazas cosmopolitas como Nueva York, Chicago, Buenos Aires o Londres. Las obras que traen suelen ser importadas a modo de franquicias, con los derechos de dirección y montaje incluidos. Significa que el nivel de (re)creación se limita muchas veces a reproducir la escenografía, la técnica y la movilización en escena de los personajes según los detalles del montaje original.

Según el tipo de artista escénico que priorizan, suelen tener un cartel de actores y actrices reconocidos, algunos de ellos de alta presencia mediática a través de producciones televisivas.

Según su relación con el mercado y las redes de circulación de sus obras, es evidente que se restringen, principalmente, al teatro de sala⁷². Las salas donde se ofrecen estas producciones tienen una relación directa con los circuitos de consumo del público de segmentos socio económicos A y B+⁷³. Estos circuitos se restringen en la capital a ciertas zonas de los distritos de Miraflores, San Isidro, Barranco y San Borja. Solo durante el verano se incluye también el balneario de moda: Asia, adonde asisten los sectores más

⁷² Existen algunos antecedentes de espectáculos que han sido programados en carpas circenses, coliseos, o estadios. Pero la gran mayoría se montan en salas con buen nivel de equipos y logística.

⁷³ Empleo aquí la clasificación de la mercadotecnia clásica al uso en las investigaciones de mercado. Donde los estratos de mayor poder adquisitivo pertenecen al segmento A y los menos al D. Es indicativo de las extremas desigualdades de nuestra sociedad que en los años 80, se tuviera que proponer el segmento E para incluir a los extremadamente pobres.

consumistas de la sociedad limeña. Sus obras priorizan la oferta de entretenimiento para el público a través del teatro⁷⁴.

Estas compañías aspiran –y en muchos casos logran— un intercambio rentable a través del consumo de diversión teatral seleccionando sus obras en tanto productos comerciables; se autoperciben como propiciadores legítimos de una industria del espectáculo como norte de su desarrollo en el mercado. Las compañías de este sistema poseen una organización de gestión profesional de tipo gerencial. Invierten un presupuesto considerable en publicidad contratada y en artistas de alta cotización de honorarios.

En este sistema pueden ubicarse las producciones de Osvaldo Cattone; Alex Otiniano; Vicky Paz; Preludio AC.; La Plaza iSIL; Ricardo Morán; Raquel en Llamas; Plan 9; entre otras. Unas con mayor cuidado artístico y con mejor capacidad selectiva que las otras, pero todas las mencionadas pueden ser agrupadas en este apartado. Es importante advertir que esta clasificación no pretende sino describir las constantes percibidas en el análisis de este segmento de la realidad escénica del país; y queda descartada cualquier insinuación de jerarquización valorativa por el solo hecho de esta propuesta de

⁷⁴ Uno de los grupos más recientes y exitosos de este sistema es Raquel en Llamas. Su declaración de intenciones o misión social, extraída de su web, es elocuente: “Raquel en Llamas se arriesgó [...] demostrando que es posible **ofrecer diversión** de calidad [...]. Nuestro compromiso es trabajar para seguir **ofreciéndole al público entretenimiento** [...] y lograr [...] convertirnos en una plataforma sólida para la consolidación de **una industria nacional** de espectáculos...”. (el resaltado es nuestro).

pertenencia a un sistema determinado. No dudamos de que cada sistema y cada elemento que lo conforma cumplan un rol importante dentro del mapa – complejo y vasto— del teatro peruano.

3.3.2. Las del sistema de teatro de grupo

Cabe incluir aquí a las obras que se planifican y producen dentro de un colectivo teatral que organiza a sus miembros a manera de asociación comunitaria, tras un nombre común. Se caracteriza, entre otras cosas, por lo siguiente:

Tienen personería jurídica establecida como asociaciones culturales u otras sin fines de lucro. Las más visibilizadas han desarrollado una organización profesional para su gestión, y una red de contactos a nivel internacional. Los miembros de muchos de estos grupos se relacionan comunitariamente, con la mística de una familia clasista que, en décadas anteriores, para el caso de aquellos grupos fundados en los años setenta u ochenta, ha convivido incluso dentro de un mismo espacio o casa común.

Respecto a los tipos de dramaturgia y repertorio, muchas de sus producciones son, a nivel temático, parte de la agenda nacional del momento, que ocupa la discusión desde otros actores culturales e intelectuales de su comunidad. Su repertorio suele ser de creaciones propias y originales. Aun

cuando han apelado a obras clásicas, su nivel de intervención dramaturgica sobre ellas es alto, constituyendo casi siempre la figura de adaptación o versión libre del clásico elegido. Sus obras son creadas, la mayoría de veces, por ellos mismos dentro de la práctica de creación colectiva o creación mixta. Sus procesos creativos son largos y arduos. Muchas veces se prolongan por varios meses aun sin tener asegurada una temporada pública para la exhibición de la obra resultante.

Según el tipo de artista que proponen, estos grupos exhiben una búsqueda del artista total –con dominio de voz, cuerpo, destrezas musicales y hasta circenses— que trascienda al actor convencional que solo recrea un personaje basado en la mera buena dicción de un texto aprendido y cierta técnica gestual.

Aunque la venta de sus producciones es un objetivo importante y hacen esfuerzos planificados para ella, sus obras atienden a búsquedas temáticas de interés del propio grupo como clave principal para decidir su repertorio. Su circuito de producción y circulación ha trascendido por lo general su zona originaria –distrital, regional y nacional— y se han insertado en circuitos internacionales de prestigio con los que mantienen un fluido intercambio. Para la producción de las obras suelen organizarse cooperativamente: donde se distribuyen las labores y las ganancias proporcionalmente a la tarea asumida, cuando no equitativamente. Los de mayor trayectoria tienen relativo acceso a

los escasos fondos y a las infrecuentes bolsas concursables disponibles en el país. Y algunos también, de modo autogestionario, han conseguido la sede propia.

A este sistema pertenecen algunos de los más emblemáticos colectivos teatrales peruanos: Yuyachkani, Cuatrotablas, La Tarumba, Teatro del Milenio, Maguey, Arenas y Esteras, Vichama, La Gran Marcha. Todos los mencionados han participado de las Muestras Regionales y Nacionales propias del sistema de teatro independiente. Arenas y Esteras, grupo limeño con sede en Villa El Salvador, además, asumió la organización de la Muestra Nacional del año 2009. Esto evidencia la movilidad que de hecho ocurre entre los miembros y elementos de algunos sistemas como se advirtió al inicio de esta propuesta clasificatoria.

3.3.3 Las del teatro independiente

Aquí se incluyen las obras de los colectivos que se asumen precisamente así: grupos de teatristas asociados e independientes de cualquier institución estatal o formal. Dentro de este sistema, propongo distinguir dos subsistemas: A) el de grupos autodefinidos como del “movimiento de teatro independiente” y B) el de “pequeñas sociedades teatrales”. Aunque tienen en común su calidad de independientes y una envergadura similar, exhiben

también algunas diferencias que impiden entre sí una relación fluida (es más, muchos entre ellos ni se conocen y menos relacionan).

A) Grupos del movimiento de teatro independiente.

Es quizá el sistema más profuso en agrupaciones. Las mismas que se asumen, y efectivamente poseen, vínculos directos con los extractos populares de la sociedad peruana, principalmente urbana, con gran participación de ciudades del interior del país. La mayoría de estos grupos no tienen (o no tenían la mayor parte de su trayectoria) una formalización como entidad jurídica.

Se caracterizan porque, por lo general, sus integrantes son autodidactas o han recibido entrenamiento teatral en talleres no formales dictados por otros teatristas de oficio que pueden ser sus padres o los promotores de sus propios grupos. Muchos de estos grupos no han consolidado necesariamente una visibilidad que los distinga desde la recepción de los espectadores de otros circuitos.

Uno de los mayores logros que exhibe este movimiento en el Perú es su organización a nivel nacional a través del Movimiento de Teatro Independiente

(MOTIN) y la creación y sostenimiento de las Muestras Nacionales⁷⁵ y Regionales de Teatro que había logrado regionalizar el país con éxito desde los primeros años setenta del siglo XX, mucho antes de cualquier intento político por hacerlo desde el Estado.

Un significativo número de sus integrantes se dedican principalmente a la docencia escolar y su práctica teatral en el grupo es una actividad de vocación que realizan en las horas después del trabajo.

Aunque en las primeras décadas de su formación, especialmente entre los años setenta y los noventa del siglo XX, sus obras eran en su mayoría propias creaciones originales, en los últimos años han derivado sus repertorios a la inclusión de obras clásicas así como las contemporáneas de autores nacionales y latinoamericanos, principalmente.

Casi todos ellos circunscriben la proyección de sus trabajos escénicos a las Muestras Regionales y Muestras Nacionales que organizan desde 1974, a lo largo del territorio peruano. Su itinerario de producción y circulación de espectáculos se dirige a las localidades más próximas a sus sedes y a los

⁷⁵ La Muestra Nacional es un gran encuentro que se realiza cada dos años desde 1974, adonde acuden los montajes que hayan clasificado en las Muestras Regionales de cada año previo.

colegios primarios y secundarios de sus provincias. En algunos casos, los gobiernos locales les contratan o encargan trabajos escénicos puntuales.

A este subsistema pertenecen todos los grupos participantes del MOTIN y otros que, no siendo parte orgánica de él, acuden a las Muestras Regionales. Entre los más importantes podemos citar a los grupos Barricada y Expresión de Huancayo; Yawar Sonqo y Javier Heraud de Ayacucho, Avignon, Ilusiones, Los Ángeles y Futuro Teatro de Arequipa; Deciertopicante y Rayku de Tacna; Olmo, Arte urbano y Muchik de Trujillo; Algovipasar de Cajamarca; Mueca de Chiclayo; Chaupimayo de Huancavelica; Íkaro de Iquitos. De Lima: Yawar, Clavo y canela, Waytay, Aqualuna, Pucayacu, Zapatos rotos, Arlequín y Colombina, Cuer2, Los tuquitos, Tercera Llamada, entre muchos otros.

B) Las pequeñas sociedades

Aquí se incluyen las obras creadas y/o montadas por colectivos de teatristas que muchas veces se asocian específicamente para afrontar un proyecto de montaje, cuya diferencia con el subsistema anterior está en que se circunscriben a la capital, en la formación académica que poseen como teatristas y en el tipo de circuitos a los que intentan conectarse: ajenos a las

Muestras del MOTIN y más interesados en temporadas en las salas de los centros hegemónicos de oferta teatral⁷⁶.

Algunas de estas sociedades tienen cierto nivel de formalización (poseen Registro de Contribuyente, emiten comprobantes de pago, tienen minuta de constitución como asociaciones culturales). Se caracterizan porque suelen ser provisionales, muchas veces constituidas para afrontar un proyecto específico, después del cual, se disuelven como sociedad activa. Por supuesto que se dan casos en que estas sociedades se prolongan por más de un proyecto. Cuando se prolongan como sociedad y producen más de un proyecto sucesivo, por lo general son intermitentes, pues entre dos proyectos del colectivo, sus integrantes suelen atender otros compromisos ajenos al grupo.

Estas pequeñas sociedades tienen, como lo señala el nombre de su apartado, dimensión menor en elenco y recursos. Por lo general son constituidas y/o lideradas por egresados de escuelas formales como la ENSAD, el TUC o la Carrera de Artes Escénicas de la Universidad Católica. A pesar de su similitud en compromiso, envergadura e independencia como agrupaciones teatrales y al hecho de que muchos de estos egresados que lideran o componen estas sociedades se enrolan también en la actividad docente en

⁷⁶ Esas salas son las del Teatro Británico, Alianza Francesa, Instituto Peruano Norteamericano, Teatro Peruano Japonés; Centro Cultural de España, el Centro Cultural de la Católica, C. C. El Olivar, etc., pero también hay casos distinguibles como el de Teatro Racional o Elgalpon.espacio quienes han instalado su espacio escénico propio como parte de un incipiente pero creciente circuito alternativo en la ciudad.

instituciones educativas (aunque principalmente escuelas privadas), su contacto y relación con los grupos del subsistema del Movimiento de Teatro Independiente es casi nulo, salvo pocas excepciones.

Aquí podemos incluir a Espacio Libre; Ópalo; Eureka Teatro; Elgalpon.espacio; Teatro Racional; Víaexpresa; Puesta; Vías de Tránsito; Bunbury; Guillermo Castrillón; Cía La Rosa; entre otros.

3.3.4 Las obras del sistema universitario

Aquí se incluyen las obras de los elencos, talleres y teatros surgidos dentro de las casas de educación superior del territorio peruano.

No suelen tener entidad jurídica independiente de la misma universidad. Se caracterizan porque surgen y se mantienen bajo el auspicio y proyecto de la universidad o instituto educativo superior que les da nombre. La mayoría de veces están adscritas al área de Proyección Social y Difusión Cultural de la universidad matriz.

Suelen elegir obras de autores diversos: nacionales, latinoamericanos y clásicos. Pocos casos se consignan en que la dramaturgia haya sido generada por el mismo trabajo creativo del grupo⁷⁷.

Algunos de estos grupos están asociados a redes interuniversitarias en las que intercambian visitas, experiencias y muestras de trabajo. Los grupos de las universidades más tradicionales participan en una federación que, desde hace mucho tiempo, domina exclusivamente el grupo de la Universidad Garcilaso de la Vega⁷⁸.

Respecto al tipo de artistas que las componen, es intrínseco a su naturaleza que sus elencos artísticos sean formados por estudiantes de sus mismas instituciones, de distintas carreras profesionales. El hecho anteriormente descrito provee de una provisionalidad a los elencos que les impide proyectos de más largo alcance en el tiempo.

El amateurismo de sus elencos intenta ser paliado con talleres internos, muchas veces a cargo de los mismos docentes responsables del grupo. Estos

⁷⁷ Un caso de esta inusual dramaturgia universitaria propia es la que exhibe el Teatro de la Universidad Científica del Sur, que en sus seis años de existencia ha estrenado seis obras, la mitad de ellas de dramaturgia propia, a saber: *Don't call me cholo* (2007); *Al límite* (2009) y *Justina y Machete* (2010). Que su director, César Bravo, sea además un eficaz dramaturgo, es una razón que explica la excepción.

⁷⁸ Me refiero a la Coordinadora Nacional de Teatro Universitario peruano (CONTUP) que organiza cada año los Encuentros Nacionales de Teatro Universitario, casi siempre restringida a una decena de instituciones, aun ahora que el número de universidades del país bordea el centenar y que la mayoría de ellas tiene uno o más de un grupo teatral activo.

grupos no suelen tener vida propia –a diferencia de en otros países– ni proyección fuera de la institución a la que pertenecen y se deben. El circuito de sus presentaciones se ciñe a su comunidad institucional y a las redes de pares que conforman con otros elencos universitarios. No contemplan funciones a públicos externos y cuando alguna vez cobran entrada es solo para proveerse de ingresos menores para atender necesidades de las mismas funciones.

En este sistema debería incluirse a todo elenco o grupo teatral que haya nacido bajo el auspicio de su universidad o Centro de Educación Superior. Los más conocidos son los grupos de: Universidad Nacional Mayor de San Marcos; Pontificia Universidad Católica del Perú; Universidad Científica del Sur, Universidad Nacional de Trujillo y Universidad Privada Antenor Orrego (Trujillo); Universidad Nacional Pedro Ruiz Gallo (Chiclayo), Universidad San Martín de Porres, Universidad de Ingeniería, Universidad Garcilaso de la Vega, Universidad San Agustín (Arequipa), Universidad San Luis Gonzaga (Ica), entre otras.

3.3.5 Las obras del sistema escolar

Este sistema se caracteriza porque su circuito nace y se ciñe al perímetro de los colegios de primaria y secundaria del territorio nacional.

Estos grupos y elencos, en el mismo sentido que el de los grupos universitarios, se adscriben a sus instituciones matrices, sean colegios públicos

o privados de donde nacen y de los que dependen. Conociendo la precariedad de los recursos de la educación pública escolar, podemos deducir la fragilidad logística con la que sobreviven estos colectivos escolares de teatro, comparada con los recursos de los colegios privados exclusivos, que ostentan una capacidad económica acorde con los niveles socio económicos de las familias, a cuyos hijos albergan. Pero, sea un teatro escolar de escuela pública o privada, su subordinación y dependencia respecto a su institución es total.

Basada en la organización del MOTIN y de las Muestras Regionales y Nacionales del Teatro Independiente, se ha desarrollado en los colegios estatales una plataforma extendida que les vincula a través de redes y festivales específicos de ámbito estrictamente escolar. Eventos como el Festival Escolar de Teatro Túpac Amaru (FESTTA)⁷⁹ o el Festival de Teatro Escolar Paco Yunque (FESTEPY)⁸⁰, cuyo nombre se toma del célebre personaje infantil de César Vallejo, constituyen espacios instituidos a nivel nacional que merecen estudio cuidadoso.

Las escuelas privadas también mantienen una actividad teatral que, por lo general, descansa en la vocación de algún docente (muchas veces de Literatura) no profesional del teatro. Dicho esto, se observa una progresiva

⁷⁹ Especialmente dedicado al teatro de escuelas de educación secundaria. Tiene una activa dinámica principalmente en las provincias como Chancay, Huacho, Huancayo, Huánuco, Cerro de Pasco, Iquitos, Tacna, entre otras localidades del interior.

⁸⁰ Este Festival es el espacio para la circulación de obras escolares de nivel educativo primario. Su circuito se basa en el del FESTTA y es en provincias donde está más articulado como red.

tendencia a que algunas escuelas privadas contraten a egresados de las escuelas formales de teatro para formar elencos y/o instituir talleres como actividades extracurriculares para sus estudiantes.

En este sistema podríamos incluir a todos los teatros de cada una de las escuelas del territorio peruano. Pues, todo colegio, en algún momento de sus historia, sea de modo estable o intermitente, ha organizado grupos y/o talleres de teatro como una actividad pedagógica más o menos enhebrada con su guía curricular. Sin embargo, consignaremos los grupos teatrales más representativos del FESTTA que llevan los nombres de los colegios a los que representan: IE César Vallejo⁸¹ (Chancay), IE Mercedes Indacochea Lozano (Huacho), IE Francisco Antonio de Zela (Tacna), Salesianos (Cuzco); Colegio Privado Andino (Huancayo); IE La victoria de Ayacucho (Ayacucho), Juan Guerrero Quimper (Lima), etc.

3.3.6 Los trabajos escénicos del sistema clandestino

Aquí incluimos a los productos escénicos surgidos y circulados en condiciones de extrema marginalidad, en el limbo de la ilegalidad.

⁸¹ El elenco de este colegio es dirigido por el Profesor Rolando Ortiz, bajo cuya conducción ha ganado cinco veces el Premio a mejor montaje. En los FESTTA 1996, 1997, 2001, 2003 y 2004.

Estos grupos suelen estar vinculados a una agrupación político militar subversiva como Sendero Luminoso o el MRTA. Sin embargo, su adhesión puede ser orgánica o también de simpatía activa.

Los trabajos escénicos de estos grupos se caracterizan porque surgen y operan en condiciones de producción de extrema dificultad por estar al margen de lo permitido públicamente. Sus condiciones de exhibición son clandestinas (cuando han sido hechas en zonas de conflicto) o semiclandestinas (cuando se realizan en espacios como cárceles, universidades públicas, sindicatos; en algunos casos han obtenido la tolerancia de autoridades).

Suelen ser creaciones propias aunque sin identidad autoral, la que endosan al colectivo o a la agrupación que pertenecen. La composición de sus obras evidencia un carácter panfletario, que prioriza el mensaje programático que desean transmitir a través de la dramatización. Su repertorio incluye obras de corta duración.

Sus objetivos son estricta y exclusivamente de concienciación política partidaria. Su lógica es instrumental en pos de su didáctica planificada.

Sobre este tipo de teatro, especialmente importante para el periodo SAAS, se pueden revisar los textos de Javier Garvich: "La televisión de la última guerrilla peruana: apuntes sobre los grupos teatrales del alzamiento armado en el Perú durante los años ochenta" (Cox 184-202); el de Hugo Salazar (*Teatro y violencia*), donde describe, basado en su testimonio privilegiado de espectador, algunos eventos escénicos⁸² de Sendero Luminoso o de colectivos de artistas filosenderistas; así como el libro de Manuel Valenzuela intitulado: *El teatro de la guerra. La violencia política de Sendero Luminoso a través de su teatro*. En este ensayo, el autor rastrea y propone filiaciones entre el teatro del PCP SL y la tradición del Teatro Campesino y el teatro de la calle. Y afirma, además, que para sus fines programáticos "el teatro fue considerado como elemento básico para la movilización social y herramienta pedagógica que colaboraba con su actividad aleccionadora" (99).

En este sistema del teatro clandestino deben incluirse los colectivos, autores, obras y artistas escénicos de Sendero Luminoso, el MRTA y toda agrupación al margen de la legalidad que de modo consciente utilice el discurso teatral para comunicar sus mensajes. No habiendo, por razones obvias de su naturaleza, un catastro posible de agrupaciones, podemos consignar las obras que conforman el "teatro de guerrillas", autodefinido así por

⁸² Me refiero aquí a los comentarios que Salazar dedica a las obras *Toma de tierras* y *Matrimonio senderista* (este nombre refiere que fue dado por un informante aunque no consigna la fuente del título anterior). Ambas, el autor afirma haberlas visto representadas. La primera en 1986 dentro de la ciudad universitaria de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. La segunda en el penal de Canto Grande en 1987 (Salazar *Teatro y violencia* 16-17).

el PCP SL según Valenzuela (137); así como el “teatro de ventana”⁸³ (145) que, como su nombre sugiere, fue desarrollado por los internos para comunicarse entre ellos desde las ventanas de sus celdas durante la etapa del estricto régimen cerrado que les tocó soportar en el penal de Yanamayo en Puno. Forma parte de este sistema, también, el Movimiento de Artistas Populares (MAP)⁸⁴, cuya simpatía activa por Sendero Luminoso durante el periodo SAAS se concretó principalmente en la difusión teatral de obras de didactismo ideológico, aunque no necesariamente sus artistas formaran parte orgánica del partido alzado en armas.

3.4 Según el nivel de explicitud con que el Campo de Referencia Interno aluda al Campo de Referencia Externo.

Este criterio es clave para la constitución de la macropoética del teatro de la SAAS, así como para proponer el lugar que cada obra puede ocupar en él. Los mecanismos de fabulación que cada autor, individual o colectivo, haya elegido implementar para dar forma al drama pueden ser múltiples y combinarse tanto como es imaginable. Sin embargo, de un modo u otro, su referencia al contexto que los nuclea: el Conflicto Armado Interno, siempre será menos o más explícita. Y ese nivel de explicitud se torna el fiel de la balanza en

⁸³ El autor consigna que esa denominación se la dio Víctor Zavala Cataño en una entrevista que le concedió desde su reclusión, en el año 2009, mientras recogía material para su libro.

⁸⁴ Sobre el MAP Ver: Valenzuela 128 y ss; Garvich (en Cox 184-202).

esta intención de ordenar las obras en un eje imaginario bipolar. Desde el centro imaginario hacia un polo estarán todas las obras cada vez más explícitas. Del otro lado se podrían ordenar las que refieren al SAAS de modo cada vez menos explícito. Una obra que, como la novel *Las piezas de V. No pensamos callar*, (de Renzo García Chiok), menciona personajes y situaciones claramente identificables (incursión violentistas y toma de universidades, denuncias de estudiantes desaparecidos, marchas infiltradas por senderistas, miembros del ejército con pasamontañas, etc.) bien puede ser incluida en un lugar del eje hacia el polo de las obras explícitas.

Más cerca del polo aún iría una obra de teatro documental que refiera, por ejemplo, lo sucedido en Accomarca⁸⁵ o en Lucanamarca⁸⁶ con nombres y datos precisos, correspondientes con el contexto de los sucesos reales. Una obra, en cambio, como *Kamikaze* de César de María, que alude al fenómeno SAAS con un distanciamiento brechtiano, fabulando una historia en el Japón de la Segunda Guerra Mundial, podría bien ubicarse en el lado del eje hacia el polo de las obras implícitas.

Por tanto, las obras que conforman esta macropoética se tipificarían en dos apartados:

⁸⁵ En referencia al poblado donde un escuadrón del Ejército, liderado por el Teniente Telmo Hurtado, asesinó a pobladores campesinos en agosto de 1985.

⁸⁶ En referencia a la masacre de campesinos perpetrada en abril de 1983 por Sendero Luminoso y aceptada públicamente por Abimael Guzmán, en una entrevista a *El Diario* en 1988.

3.4.1 Explícitas o de relación directa

Se incluirían aquí las obras que vinculen de modo evidente su Campo de Referencia Interno con elementos del contexto o Campo de Referencia Externo. Las obras que optan por una representación más directa y reconocible del contexto, que construyen personajes, escenarios, climas y acciones de clara intención mimética, inequívocos, identificables con el referente en cuestión. En términos de Benjamin Harshaw: cuyo CRI se corresponde deliberada y evidentemente con el CRE. Para el caso de este estudio serán contempladas en este apartado aquellas que evidencien una relación expresa y reconocible entre personajes, sucesos, *locus* u otros elementos del enunciado textual (verbal y/o espectacular) y los referentes del periodo SAAS ocurrido entre los parámetros temporales establecidos: de 1980 al año 2000.

Aquí estarían obras documentales y, entre otras, obras como *Las piezas de V. No pensamos callar*, *Pequeños héroes*; *Adiós Ayacucho*; *Ruido*; o la obra *Sin Título/Técnica Mixta* en la que hay un tratamiento híbrido entre lo escénico, la instalación museográfica y lo documental, con materiales replicados de los testimonios de las víctimas del conflicto.

3.4.2 implícitas o de relación indirecta

Se incluirían aquí las obras que, para referirse al contexto SAAS usen estrategias de alusión indirecta. Las obras que se vinculan al contexto a través,

por ejemplo, de la alusión velada, la paráfrasis, la metáfora compleja, la alegoría, la elipsis, el símil, la metonimia, la sinécdoque, la aclimatación sutil y otras figuras que buscan simbolizar de modo indirecto, implícito y ambiguo. En términos de Benjamin Harshaw: su Campo de Referencia Interno (CRI) o mundo representado alude al contexto o Campo de Referencia Externo (CRE) de modo indirecto y a través de la indispensable participación de un receptor activo que interpreta desde un lugar de comprensión, de conocimiento previo del referente.

En esta investigación exploraremos esta cuarta tipificación de modo especial, sin desatender las otras cuando sea pertinente y relevante. Presentaremos un análisis de dos obras, cada una representativa de ambas tendencias.

En este apartado de obras puede incluirse todas las que de algún modo aludan al fenómeno que es núcleo temático de la macropoética. Casos como *Contraelviento*; *Kamikaze*; *El hueco en la pared*; *Quijote*; *Encuentro con Fausto*; *El caballo del Libertador*; *Tierra o Muerte*; *Antígona*, etc.

CAPÍTULO 4

ANÁLISIS DE OBRAS SOBRE EL PERIODO SAAS

La elección de dos obras, permitirá una ilustración de mi propuesta de organización del corpus de la literatura dramática peruana del periodo SAAS. Las obras elegidas para probar la pertinencia de esta hipótesis son: *Contraelviento*, de Yuyachkani y *Pequeños Héroes*, de Alfonso Santisteban porque cada una representa con nitidez las estrategias opuestas en cuanto a la alusión al Conflicto Armado Interno. Además de pertenecer a distintos sistemas y diversos tipos de autoría, lo que permitirá ejemplificar las posibilidades de combinación que ostentan las obras de la misma macropoética en estudio.

4.1. *Contraelviento*

La primera obra que revisaremos para poner a prueba la hipótesis expuesta, sobre la disposición de un eje bipolar a nivel de la explicitud con que se refieran al periodo SAAS, será *Contraelviento*, trabajo que Yuyachkani creó

colectivamente y estrenó en su sede de Magdalena, el 13 de abril de 1989⁸⁷. Para su análisis nos apoyamos en el texto editado dentro de la antología *Dramaturgia peruana* de Castro Urioste y Ángeles. Pero, además, en el video que registra la función de la obra que el grupo dió en el Teatro Humboldt de Caracas en 1989, realizado por la Televisión Española SA, bajo dirección de Eduardo Sánchez Torel y con los comentarios introductorios del especialista español José Monleón. Video de los archivos de Yuyachkani, cedido por Miguel Rubio, director de la obra, para fines de este estudio.

4.1.1 La anécdota o fábula de la obra.

Contraelviento es aparentemente sencilla a nivel de la historia que dramatiza y, por lo mismo, elocuente en su metáfora. Coya (encarnada en la función del video por Teresa Ralli) ha soñado con piedras que bajaban de los dos lados y asolaban al pueblo, arrasando las casas y el sustento. Es posible sostener que ese doble huaico simultáneo metaforiza la agresión de doble dirección sufrida por muchos poblados andinos en el periodo SAAS. La obra, desde sus primeras líneas verbales, explicita la participación de voluntades concretas:

Soñé que había un monte solitario y caía la noche [...] apareció alguien muy viejo, con la cara triste y el traje empapado en sangre viva. Vienen, escóndete, me dijo, y de dos partes aparecieron.... unos bajaban hambrientos y con sus grandes manos levantaban por los aires los carneros y las vacas, las semillas y las cosas [...] Los otros avanzaban también hambrientos y levantaban los techos y las casas (27)⁸⁸.

⁸⁷ Una versión preliminar de este análisis fue publicado por mí en *Ajos & Zafiros* 8/9.

⁸⁸ Seguiremos siempre, como fuente primera, la del texto editado en *Dramaturgia peruana*, 1999. Y solo consignaremos el texto emitido en la función registrada por video si hubiere una variación relevante o

Coya expondrá a su padre y a su hermana su sueño con la certeza de un augurio acaso ya cumplido en la alusión inevitable a su referente sincrónico. Ese referente (finales de los años ochenta en el Perú) que constituye para todo espectador del momento y para todo lector consciente del contexto de su gestación, un categórico proveedor de sentido en la pieza, pues se trata del Conflicto Armado Interno.

El padre de Coya hilvanará otro relato legendario —apelando a mandatos de un venerable y mítico Yachaq— del que la familia desprende la urgencia de salir de pueblo en pueblo en pos de las semillas de la vida: “Machula: [...] sólo sé que debemos seguir el mandato de los Yachaq y partir pronto en busca del maíz de la vida” (28). Coya se marchará en busca de las semillas vitales que estos wayras (vientos concretizables en aquellos sujetos aludidos que han asaltado el pueblo desde los dos lados) han alejado y perdido en su virulenta acción. Uno de estos vientos la arrastra y sumerge en un espacio mágico donde alternará con personajes arquetipales de la fiesta popular sincrética: el arcángel, el caporal, la china diabla; estableciendo con ellos una relación a veces festiva, otras veces tensa, y un tanto borrosa, planteada en la escena con signos barrocos en el vestuario y códigos líricos en el lenguaje, el canto y la danza. Huaco, (encarnada por Ana Correa), hermana de Coya, sale en busca de ésta y en su viaje por poblados de altura atestigua que “cosas terribles han sucedido” (31) en ellos. Cree haber visto que ejecutaban a Coya

llamativa. En esta cita, por ejemplo, para efectos prácticos, no hay diferencia importante entre el texto literario y el del personaje en la representación grabada.

desde el campanario de una iglesia: ¿ajusticiamiento sumario ‘popular’ a la usanza de las ejecuciones de Sendero Luminoso?, ¿ejecución extrajudicial por las fuerzas del Estado? Huaco, quien no pudo intervenir porque el polvo y el viento se lo impidieron, decide vengarla aun contra la oposición de su padre quien le reclama unión e insiste en hallar la simiente agraria. Huaco le responde: “he visto tanta muerte y tú me hablas de semillas de la vida [...] Papay, dame tu fuerza, quiero ir a combatirlos” (32). El tayta, comprobando la resolución y la impaciencia de Huaco por la acción, la despide: “Anda, corre, vuela, encuentra lo que estás buscando [...]”⁸⁹ pero regresa así como ahora te vas y no regreses en espíritu” con lo que explicita su opción axiológica: la vida, como condición básica de todo proyecto emprendido. Esa diferencia en las acciones de ambas hermanas le permite a Hugo Salazar decir que “Coya sueña el futuro mientras Huaco desea transformar absolutista y compulsivamente el presente” (*Teatro y violencia* 44) sugiriendo una oposición bipolar en ellas que en la obra es mucho más matizada y enriquecida aún por la compleja espectacularidad del montaje.

4.1.2 Según el tipo de creador

La obra se inscribe claramente en el apartado de autoría colectiva, pues así es consignada por el grupo que la ha preparado, montado y estrenado en la fecha mencionada antes. En esa medida, la responsabilidad morfotemática de

⁸⁹ El texto, a través de acotación —y la función grabada que usamos de apoyo—incluyen en este momento una acción: el padre, Machula, entrega la máscara a Huaco y realizan una danza.

la obra, sobre los contenidos y las formas elegidas para el desarrollo dramático de la historia, trasciende la decisión de un individuo y recae en el grupo pleno, en una decisión consensuada que, en medio de los años más intensos, inciertos y violentos del conflicto de la SAAS, exigió una posición frente al problema social que asediaba al país.

4.1.3 Según su nivel de relación con un hipotexto posible

Contraelviento constituye una obra original. Sus materiales no son tomados de ninguna obra literaria o artística en particular, previamente conocida. Sino de la mítica andina, del sincretismo religioso, de las fiestas populares y rituales transculturales. Eso puede colegirse desde una simple mirada al reparto de personajes que figura en el texto, antes de su inicio: El ekeko quien hace de narrador; Machula, el padre con mística chamánica, tributario de un Yachaq⁹⁰, a quien menciona con reverencia pero que no aparece en la obra. Coya y Huaco, las hijas de Machula, quienes siendo hermanas, en buena parte del drama encarnarán las posiciones antagónicas frente al problema dentro de la historia, que, como veremos, puede leerse perfectamente como el problema del conflicto armado que asolaba al país. Una a favor de una salida violenta y la otra comprometida a seguir buscando una fórmula favorable a la vida. Aparecen también un Arcángel, la china diablo, el caporal, un juez, un escribano, un muerto y un personaje de nombre Felipe.

⁹⁰ Machula lo señala como un sabio antiguo, mítico, cuyos mandatos son tomados con respeto y obediencia.

La obra tiene al español como lengua principal; sin embargo, está escrita con un deliberado uso del castellano andino⁹¹, además de tener insertos de canciones y textos en quechua que en la publicación han sido traducidas⁹² inmediatamente –aunque en la representación no lo hacían, como se observa en la función registrada que usamos de apoyo.

4.1.4 Según el sistema teatral al que corresponde la creación y circulación de la obra

Contraelviento se instala principalmente en el sistema de teatro de grupo. Estrenada en la sede del colectivo artístico, ha acudido también a festivales como el de Caracas de donde se tomaron las imágenes del video que nos sirve de material de apoyo para este estudio. Una prueba de que la propuesta de sistemas para explicar la organización del teatro peruano, no pretende comprenderlos como compartimentos estancos ni excluyentes sino, capaces de combinaciones, hibridaciones y distintos niveles de relación entre los integrantes de sus propios sistemas es que, *Contraelviento* fue presentada en la Muestra Nacional de Teatro Independiente, eje que nuclea a los teatristas en otro sistema al que aporta su denominación: el de teatro independiente. Es

⁹¹ Castellano andino, según lo define Rodolfo Cerrón-Palomino, es la variante del uso de dicha lengua que, al convivir con otras familias lingüísticas en los Andes, presta no solo léxico para incorporarlo y/o adaptarlo sino, además, exhibe huellas fonológicas y calcos sintácticos de las lenguas vernaculares. Para mayor precisión y desarrollo ver del autor: *Castellano andino. Aspectos sociolingüísticos, pedagógicos y gramaticales*. Referencia en la bibliografía del trabajo presente.

⁹² Ejemplos de textos quechua que son traducidos entre paréntesis de inmediato se hallan al final de la página 28 y al inicio de la 29, por citar dos ejemplos contiguos.

importante señalar para enfatizar nuevamente sobre la necesidad de comprender estas clasificaciones como operativas y variables pero no como esenciales ni fijas, que obras y colectivos del sistema que aquí denominamos de grupos, han transitado por diversos sistemas. Es así como, evaluados en los años setenta y ochenta, es muy probable que esta propuesta multisistémica, tendría una configuración diferente: una lista distinta de integrantes y una relación entre ellos muy diferente a la actual que intentamos estudiar para dar comprensión mayor al fenómeno que nos ocupa.

4.1.5 Según su nivel de explicitud

La obra está en el polo de las obras que metaforizan el conflicto para mejor hablar de él, al que aluden indirectamente, sin mencionar sus nombres precisos, sin hacer corresponder expresamente la nominación del campo de referencia externo en el interno. Como se puede ver desde el listado de personajes que se incluye en la hoja del reparto en el texto⁹³, ningún nombre de personaje tiene correspondencia directa con algún nombre propio del conflicto. Tampoco existe en la obra ninguna advertencia de ubicación cronotópica, ni coordenadas histórico espaciales que instalen con precisión las acciones de la anécdota. Más bien, la indistinción es deliberada. Por toda caracterización del *locus* y tiempo de la obra el texto dramático señala: "Los cerros cantan el hanaq pacha" (27). Por el tema que han elegido cantar y por la aparición del personaje equeqo, la obra filia de inmediato con la tradición

⁹³ Cf. 4.1.3.

andina, pero podrá tener de mundo representado cualquier espacio dentro de su vasta geografía. En cuanto al tiempo de la historia⁹⁴ es posible que este sea cualquier momento de tensión, antagonismo y conflicto desde la Conquista en adelante, pues la inclusión de personajes sincréticos como la china diabla, el caporal o el arcángel (tradición católica), además del juez y el escribano, delatan un tiempo de transculturación con occidente. Pero no especifican expresamente que tenga que ser el del periodo SAAS. Sin embargo, por su eficiente contenido metafórico, alude de modo inevitable al campo de referencia externo, al contexto en el que ha surgido. Aun cuando, según su director, esa no hubiera sido su intención exacta⁹⁵

No tuvimos la pretensión de hacer una metáfora que explique la situación de violencia del país, sin embargo debemos reconocer que la creación de esta obra estuvo motivada por la urgencia de sacudirnos del peligroso acostumbamiento a la guerra sucia, que por ambas partes vivió la sociedad peruana en los años ochenta. (Castro Urioste y Ángeles 23).

No es de sorprender que las obras que coinciden sincrónicamente con el Conflicto Armado Interno, aquellas creadas durante el mismo arco temporal del conflicto, y que hayan decidido abordarlo de alguna manera, exhiban una estrategia de relación implícita, de alusión indirecta. Es el caso de la obra de Yuyachkani que aquí analizamos.

⁹⁴ Ya referimos en el punto 2.4 de este trabajo que usamos tiempo de la historia más o menos como lo entiende Carmen Boves Naves (ver nota 46).

⁹⁵ Esta cita es parte del texto con que Miguel Rubio presenta el texto dramático que venimos usando de fuente primaria. Es curioso e interesante ver cómo él afirma la intención de evitar justamente lo que sostenemos es uno de los más grandes valores de su obra: la contundencia metafórica sobre el conflicto de la SAAS.

Contrael viento es una obra estrenada en 1989, después de un largo y complicado proceso creativo que constituyó "...posiblemente el proceso más doloroso que ha tenido Yuyachkani, durante el cual el grupo estuvo a punto de romperse. Las contrapuestas opiniones al interior del grupo reflejaban de alguna manera la polarización que afectaba a todo el país" (Rubio *El cuerpo ausente*). La elección del modo indirecto y metaforizado para abordar el problema social que desangraba la sociedad peruana, descansa al menos en dos motivos evidentes. Uno es de naturaleza contextual y el otro es artístico.

La razón contextual se explica por la evidente necesidad de abordar una problemática candente que violentaba no solo al estado y a sus miembros⁹⁶, sino la vida de la población en general, pero, a su vez, evitar un peligroso e innecesario desafío frontal con quienes habían demostrado responder a quienes consideraban sus enemigos ideológicos con la muerte, con una agrupación armada que no solo había declarado y desatado una "guerra popular" cruenta sino que evidenciaba una intolerancia y rechazo a cualquier posición divergente porque "reclamaban todo el poder político, pero también —y de manera excluyente— toda la legitimidad intelectual. El resto éramos 'precientíficos' y/o siniestros agentes del 'viejo Estado'". (Degregori *Qué difícil* 41). En otras palabras, la decisión de señalar el problema y responder desde la escena en el momento más cruento del periodo SAAS⁹⁷, puede comprenderse

⁹⁶ Me refiero aquí a autoridades políticas, miembros de fuerzas armadas y policiales de todo rango que fueron víctimas selectivas de asesinatos y bajas de enfrentamientos en las zonas de emergencia.

⁹⁷ Habiendo iniciado Sendero Luminoso las acciones armadas en 1980, la curva de la violencia se incrementa terriblemente en 1984: más de 4000 muertos o desaparecidos y nuevamente en 1989, año

como una medida para asegurar la supervivencia no solo del artefacto cultural y garantizar o mejorar sus posibilidades de circulación sino, además, para preservar la integridad de sus creadores y del elenco que lo (re)presentaba en cada función.

Sostengo que el Campo de Referencia Externo no solo proveía los materiales temáticos y estéticos para la construcción de la ficción escénica —y el telón de fondo que completaba su sentido— sino que, además, influía directamente en las estrategias compositivas de la obra y en la decisión del indispensable distanciamiento que se operaba en el Campo de Referencia Interno. Aunque incluso así, velando y evitando prudentemente el señalamiento directo de los referentes, no se libró de convocar sobre sí amenazas públicas y poco veladas de quienes se sintieron —acertadamente— criticados por su rol en el conflicto, al que suponían con soberbia e intolerancia, como indiscutible. Prueba de estas respuestas es la que registra *El Diario*, vocero de Sendero Luminoso⁹⁸:

Yuyachkani [...] presentó su nueva obra denominada "Contraelviento", pretendiendo con esta producción situarse en el escenario de la guerra que viene desarrollándose en nuestro país. [...] ¿Cuál es el fondo ideológico de esta alegoría de Yuyachkani? En primer lugar, revela el temor que como clase tienen frente a la guerra y esto tiene que ver con su incapacidad de comprender la guerra popular [...] Sitúan al campesinado entre dos fuegos (dicen entre dos zorros). [...] Yuyachkani rechaza la violencia revolucionaria, enarbola el pacifismo que equivale a renunciar a la lucha de clases y, por lo tanto, a la libertad de nuestro pueblo. [...] Las masas no son, pues, pesimistas, plantear esto es infamarlas; las masas combaten.

de estreno de *Contraelviento*: más de 2500 víctimas, según el *Informe de la Comisión de la Verdad y Reconciliación*, tomo 1, cap. 3.

⁹⁸ *El Diario* fue el vocero del PCP- SL desde 1986, bajo dirección de Borja Arce, hasta su cierre en 1992 y su pase a una intermitente edición clandestina.

Si hasta aquí solo parece una crítica que, desde una lectura clasista ramplona, poco imaginativa, impugna la posición ideológica de una obra, recuérdese que el artículo citado acaba con un texto poemático muy representativo de la vigilancia inquisidora y la amenaza a que eran sometidos los discursos cuestionadores de sus conductas o sus roles: “[...] y el estruendo de nuestras voces armadas/ los harán estremecer/ de pavor/ y terminarán/ muertos de miedo/ convertidos en pocas y negras cenizas”⁹⁹.

Para abonar más en razón del condicionamiento que constituía el contexto de violencia para la creación artística y la exposición pública de las obras, tengamos en cuenta que el mismo director de *Contrael viento* testimonia el peligroso clima de zozobra de entonces:

Se sabía que en algunas comunidades campesinas había alguien designado a mirar desde puntos altos, como el campanario de las iglesias, para divisar desde ahí la llegada de presencias extrañas. Si eran ‘terrucos’ o del ejército, a cada cual correspondía un toque de campana distinto para que los comuneros supiesen qué hacer. (Rubio *El cuerpo ausente* 44).

Este clima de tensa expectativa que vivían las poblaciones de las zonas de emergencia, especialmente, pero también en muchas otras zonas, incluso de la misma capital¹⁰⁰ que describe Rubio, coincide con múltiples testimonios recogidos por la Comisión de la Verdad y Reconciliación, de los que citamos solo uno como muestra:

⁹⁹ Más citas de las reacciones sobre la obra son expuestas por Miguel Rubio en *El cuerpo ausente*, incluyendo las del MRTA a través de su vocero oficioso *Cambio*.

¹⁰⁰ Por ejemplo en las zonas de ciertas barriadas, pueblos jóvenes, universidades públicas, organizaciones sociales, comunidades populares.

... los hombres y mujeres haciendo caso se han ido a dormir a otros lugares para escapar y salvar sus vidas como, a los montes hasta a huaycos y hasta ese momento, ya estaban quemando sus viviendas, llevándose sus ganados, frazadas, sus ollas, sus herramientas y otras cosas más que encuentran todo se llevan y después como vengativos si cuando, uno no quiere participar en esa acción te matan o te queman hasta dentro de tu casa junto a tus niños y todos que no pueden escapar y de ahí sales como chicharrón, las criaturas las madres entonces ahora, hasta a las Iglesias también lo destruyen y a los colegios también destruyen¹⁰¹

Testimonio desolador pero ilustrativo no solo de la tensión y el terror imperantes en gran parte de la sociedad peruana, especialmente cuando se decide oponerse así sea con ideas a los alzados en armas, sino también del clima que la obra describe desde sus primeros instantes escénicos.

Finalmente, Rubio señala que:

Por esos días, frente a la casa del grupo solíamos encontrar una pareja de 'enamorados' que se abrazaba y besaba sólo cuando abríamos la puerta. Obviamente, nos vigilaban. Pero no sabíamos entonces, ni supimos después, de qué lado venía el interés por saber lo que hacíamos. Esta situación hacía que los ensayos fueran aún más tensos. (*El cuerpo ausente* 44)

Es de crucial importancia tener en cuenta que los ensayos no refieren a la práctica de repetición de un texto ya fijado, como podría imaginarse en la dramaturgia tradicional que, para preparar un montaje, aprende de memoria un texto previo para decirlo lo más fielmente posible a su interpretación aplicada. En este caso, "los ensayos" que ocurrían en la casa del grupo Yuyachkani eran nada menos que el proceso mismo de creación de la obra que el colectivo trabajaba, comprometiendo intensamente el estado de ánimo de su vida cotidiana, su rigor creativo así como sus ideas, dudas, certezas, inquietudes, reflexiones y sensaciones sobre una situación que sufría el país y que a ellos,

¹⁰¹ Citada como fragmento de testimonio en la sección del Informe de la CVR dedicado a las secuelas económicas.

literalmente, les llegaba a la puerta de su casa. Si, como hemos recordado antes, Harshaw afirma que no hay mundos fictivos puros, sino que siempre el campo de referencia interno apela y termina de cobrar sentido en relación al campo de referencia externo; entonces, una situación real como la descrita, tuvo que calar de mayor manera en la ficción escénica que nos ocupa. Y por tanto no solo interviene en la explicación y decodificación de su recepción, sino, inclusive media y se interpone en la misma aplicación y codificación de la dramaturgia que da génesis a la obra, en su proceso de creación.

Pero, como hemos adelantado, hay también una razón artística detrás de la decisión de hacer la obra con los niveles de alegoría y metaforización con que se diseña. Y es tan válida como la contextual. “Sabemos que el teatro al estar cargado de sentidos debe permitir distancia para la reflexión que necesitamos” ha señalado el director de la obra, Miguel Rubio, en la breve nota que antecede a la publicación del texto escrito (Castro Urioste y Ángeles 23). Esa expresión revela una poética escénica muy consciente de la eficacia que un distanciamiento provee al objeto artístico.

Al esforzarse en construir una obra con lenguaje metafórico, aun apelando al relato mítico andino, a los antagonismos arquetípicos de los ritos festivos y las danzas, a la música, los vestuarios —de clara impronta barroca— y costumbres populares de la sierra que el colectivo Yuyachkani viene estudiando desde los años setenta y ochenta, con el deliberado interés de

integrarlos a su estética dramática, la obra cobra un nivel trascendente, que supera el contexto, el hecho puntual y coyuntural que la inspira. Al imprimir una elaboración estética alegórica, amplía y eleva los alcances de sentido de la anécdota, pudiendo servir para lecturas de conflictos dialécticos de otras realidades y otros momentos históricos.

La estética que implementa en el escenario, en muchos de sus personajes y acciones escénicas va a constituir un paso clave en la consolidación de una identidad autoral buscada por el grupo y que, a partir de este trabajo, habrá conseguido ser reconocible. Esa búsqueda pretende “avanzar hacia una nueva concepción dramática sustentada en las expresiones tradicionales de nuestro teatro, en la que se integra[n] vivamente la danza, el relato, la música, el canto, la fiesta popular” (Rubio *Notas* 9). Y es, efectivamente, una obra que, como puede colegirse por las acotaciones del texto y, especialmente, verificarse por la expectación del acontecimiento teatral de su representación, ofrece una compleja integración de relato, danza, música y fiesta popular como el grupo se había propuesto expresamente en su autodefinición de *poiesis* escénica.

Sería pues esta forma de diseñar la obra y exponerla en pleno conflicto armado, una solución a lo que el grupo —y su director— tienen presente como el reto planteado por Brecht en situaciones históricas análogas. Esta solución

es esbozada por Miguel Rubio en la entrevista que le hace Luis Paredes a propósito de *Contrael viento* el mismo año de su estreno:

Paredes: ¿Cuál sería a tu entender el reto del artista frente a la violencia imperante?

Rubio: Tu pregunta me recuerda un lúcido escrito de Brecht, de 1935, "Cinco dificultades para escribir la verdad", en el que señalaba —refiriéndose a una situación similar a la nuestra— que habría que tener valor de [decidirse a] escribir la verdad, la perspicacia de reconocerla, el arte de hacerla manejable como un arma, el criterio para escoger aquellos en cuyas manos será útil y la astucia para propagarla". (70)¹⁰²

Astucia para propagarla exige previamente astucia para conservar la obra y para conservar a aquellos en cuyas manos se ha confiado como instrumento adecuado (o útil, según Brecht) de difusión artística. La elusión de una provocación que, en esas circunstancias hubiera sido considerada razonablemente como poco menos que suicida, fue un modo de conseguir esa preservación. Aunque no la absoluta impermeabilidad ante las reacciones de intolerancia.

Esta es, entonces, una obra que ocuparía en el eje imaginario que propone este trabajo, el polo de las indirectas pero no por eso menos importantes ni menos eficaces.

4.1.6 Su relación con la macropoética SAAS

Como he sostenido antes, *Contrael viento* constituye así una de las piezas escénicas más efectivas y maduras del teatro que responde al dilema y

¹⁰² Esta entrevista fue publicada originalmente en *La República*, el 22 de octubre de 1989.

desconcierto extendidos en la intelectualidad y la comunidad artística peruana que, al principio del periodo SAAS creyeron ver, sentimentalmente, una insurrección andina legítima y tardaron en decidirse a zanjar posiciones frente al proyecto violentista desatado por Sendero Luminoso y el MRTA¹⁰³. Desconcierto y dilema que se agudizaron cuando la respuesta estatal acusó signos similares en cuanto a su desprecio por la vida y los derechos humanos. En ese contexto, parecía una disyuntiva que obligaba a cerrar posición junto a uno de los polos de la SAAS, pero sin que ninguno ofreciera realmente una posibilidad segura ni una razón ética suficiente.

El momento, entonces, como intenta simbolizar la representación de Yuyachkani, se convierte para el poblador corriente, para el sujeto andino, especialmente para la mujer rural, en un cruce de fuego encarnizado y de desprecios radicales sin ningún asomo de respeto ni valoración por la vida. Ante ese escenario, la obra citada se atreve a proponer una apuesta que supera su aparente ingenuidad apelando a los saberes ancestrales, a los discursos míticos, al rigor técnico de sus actrices, a la potencia estética de su puesta teatral y a la superioridad ética de su posición a favor de la vida y la esperanza. Un cúmulo de elementos que convierten a esta obra en emblema del periodo y cuya eficiencia simbólica descansa en cada detalle de su representación, recamada de atinados y persuasivos textos. Ejemplo adicional se evidencia en la escena del encuentro entre las hermanas: cuando Huaco

¹⁰³ Se habría producido por lo que Degregori señala como una mirada anclada en el paradigma indigenista por parte de las clases letradas (23 y ss.).

señala: “deambulo por los pueblos, encontrándome con la gente que lucha [...] encendiendo inmensas fogatas” y conmina a su hermana a unírsele y a extender el fuego: “ven a los nuestros”, esbozando un entusiasmo que resultaba familiar en la prédica propagandística de ambos bandos del conflicto, por entonces: “ahora, ellos retroceden” (*Dramaturgia peruana* 37). Coya rechaza la incitación y recusa los métodos incendiarios y destructivos: “cuando no haya más qué quemar, encenderás antorchas humanas” (38).

La obra concluye imponiendo la opción por la vida y la reunificación familiar; rechazando la violencia, la muerte y la destrucción así como el rencor y el resentimiento que parecieran sustentarlos. Ese reclamo es expreso en palabras del taita al finalizar la obra. La entrega de las semillas de maíz al Ekeko, sirve de colofón escénico. El texto verbal sirve para acentuar la propuesta esperanzadora: Coya le dice a su padre: “has podido reunir las semillas de la vida en medio de tanto horror” (40) y adhiere al deseo de que “noche y día se junten, el toro y el amaru se vean, los reptiles se conviertan en luciérnagas que iluminen el mundo”. El título “Contraelviento”, entonces, cobra significación y sentido por proponer la legitimación del esfuerzo que comporta, en medio del horror, ir a contracorriente de lo impuesto por los vientos (los wayras) de muerte y desolación.

Por esta interpretación de lectura que acabamos de desarrollar, basada estrictamente en el texto dramático; por los comentarios y testimonios de su

director; y por el contexto y sistema en el que surge, sostenemos que *Contrael viento* es perfecta y legítimamente ubicable en la macropoética de la dramaturgia SAAS. Entre las más cercanas al polo de obras indirectas, de alusión implícita al conflicto.

4.2 *Pequeños héroes*

Hay otra obra que es constitutiva de la macropoética de la SAAS, pues refiere al periodo, aunque, a su vez, pertenece a otra micropoética, distinta de la que forma parte la obra revisada en las páginas anteriores. Me refiero a la obra *Pequeños héroes* de Alfonso Santistevan. La fuente en la que nos basamos es la publicada en la *Dramaturgia de la Historia del Perú*, antología a cargo de Roberto Ángeles.

Pequeños héroes parece ser uno de los más tempranos trabajos de literatura dramática, pero sobre todo, uno de los más precoces en ofrecer alta eficacia de teatralidad trascendente o, según la concepción de Dubatti: teatralidad singular (*Filosofía Teatro II* 183)¹⁰⁴. La obra, publicada recién en la antología citada del año 2006, debió ser escrita entre 1986 y 1988, año en que

¹⁰⁴ Así llama el teatrólogo argentino a lo que, según su propuesta de valoración crítica, sería el eje más importante —entre los diez de su planteamiento— para el análisis de un objeto poético teatral y que, en sus palabras, tiene que ver con “la excepcionalidad de acontecimiento teatral”.

fue estrenada bajo dirección de su autor, producida por el grupo Teatrotrés en el Auditorio del Museo de Arte¹⁰⁵ (hoy MALI).

4.2.1 La anécdota o fábula de la obra

Pequeños héroes, sin descuidar su lenguaje poético y su funcionalidad narratúrgica¹⁰⁶, se desarrolla teniendo como telón de fondo la masacre de los presos subversivos del penal de Lurigancho¹⁰⁷. La obra privilegia el diálogo en la mejor tradición de la literatura dramática y consigue discutir posiciones ideológicas antagónicas a través de cuatro personajes de alta carga simbólica: pues cada uno de los tres masculinos parece representar un momento de la historia de la violencia política interna¹⁰⁸ y el personaje femenino, los contiene a los tres, en tanto han sido parte de su vida (padre, amante y alumno, sucesivamente) y en cuanto su longevidad le ha permitido sobrevivirlos a los tres.

El texto, de gran riqueza formal (“relevancia poética” en términos de la propuesta de valoración de Dubatti¹⁰⁹) teje una trama de personajes

¹⁰⁵ Estos datos los consigna el autor en la brevísima nota que antecede a su texto publicado.

¹⁰⁶ Adjetivizo el sustantivo acuñado por Sanchís Sinisterra: narratúrgia, que ha propuesto para referirse a la frontera creativa entre la narrativa y la dramaturgia.

¹⁰⁷ Hecho real de motín y su aplastamiento sucedido entre el 18 y el 19 de junio de 1986 en las cárceles limeñas de Lurigancho, El frontón y el penal de mujeres Santa Bárbara.

¹⁰⁸ Me refiero aquí a la violencia política que se ha generado con propósito de tomar el poder y que provocó enfrentamientos armados entre las partes contrarias. Específicamente a tres momentos: las revueltas de Piérola en plena crisis posterior a la derrota de la Guerra del Pacífico; a las insurgencias apristas de Trujillo a inicios de los años 30; y a la subversión armada de Sendero Luminoso que atrajo respuestas de aplastamiento de parte del Estado peruano en los años 80.

¹⁰⁹ DUBATTI, *Op cit.*, p. 181.

consistentes y propone, a nivel de la fábula, la figura de una maestra nonagenaria y el encuentro imposible de los hombres de su vida: su padre, tradicionalista arrogante y racista; Miguel, su amor de juventud, aprista de izquierda quien claudicó a sus ideales por una vida aburguesada; y Rubén, su alumno dilecto, joven, radical revolucionario, preso en la cárcel de Lurigancho, donde, según la radio informa, está ocurriendo la debelación sangrienta de un motín. Esta obra potencia una vasta generación de sentidos que exige un montaje atento a sus complejos alcances subtextuales. Su pretensión parece ser, a nivel de la crítica histórica, poner a dialogar dos hitos en la tradición de los amotinamientos peruanos, separados por medio siglo: los levantamientos apristas de Trujillo de 1932¹¹⁰ y los motines de los presos subversivos en Lima en 1986. El primer momento tuvo a los apristas de víctimas, el segundo, el APRA en el poder, los tuvo de victimarios. Con lo que la obra cobra un alto nivel de relevancia simbólica¹¹¹.

4.2.3 Según el tipo de creador

La obra es producto típico de la literatura dramática de autor. Su creador individual (hasta donde esto es posible, según advertimos en el punto 3.2.1, Alfonso Santistevan y, él mismo, en la nota que sobre sí escribe para anteceder la publicación de la obra, señala que

¹¹⁰ Me refiero a la llamada por los apristas "la revolución de Trujillo" sucedida en julio de 1932, a la que la historiadora Margarita Guerra denomina: "Guerra civil en el norte". En ella, como precedente espeluznante a los sucesos en las cárceles de 1986, afirma: "Los apristas muertos con juicio sólo llegaron a 44, pero ya sin trámite de ningún tipo parece ser que hubo muchísimos más". (*Historia General del Perú* VIII 152).

¹¹¹ Sigo usando otro de los ejes de la valoración crítica de Dubatti en *Filosofía del Teatro II*, que juzgo pertinente aquí de nuevo.

en el año 1986 convoqué a dos actores, Maritza Gutti y José Enrique Mavila, para crear una obra a partir de un relato mío. Así nació "El caballo del Libertador". Experiencias similares de crear con los actores fueron "Esperando la ocasión", "Naturaleza viva", "Querido Antonio" y "Cómo crear una historia y casi fracasar en el intento" No así "Pequeños héroes" y "Vladimir" que escribí en solitario aunque siempre con el aliento y crítica de Maritza, mi esposa. (Ángeles 2006: 213).

Por la propia voz del autor sabemos entonces que la obra que analizamos, a diferencia de sus obras previas, es de autoría individual, en trabajo de gabinete. Los dramas anteriores, citados por él mismo, corresponden al tipo de creación mixta referida en este mismo estudio¹¹² con la variante que el autor ha sido quien ha invitado a los actores a colaborar en la creación, y no al revés, como se constata en la mayoría de los casos del teatro peruano según la experiencia del teatro de grupo.

4.2.4 Según su nivel de relación con obras previas

Pequeños héroes es una obra original pues no está basada en hipotexto ni dramático ni literario alguno. Por la fecha de su creación es posible pensar que cuando se dieron los sucesos reales (junio de 1986) fuera el preciso momento en que detonara el impulso dramático del autor, entendido tal como inspiración y como necesidad de expresarse sobre los hechos a través del lenguaje teatral. Por eso el investigador y maestro de teatro Ernesto Ráez supone que: "Trece días después del estreno de 'El Caballo del Libertador', la masacre histórica de los presos políticos del penal de Lurigancho, le inspira 'Pequeños Héroes' [al autor]"¹¹³. Efectivamente, en el preciso momento en que

¹¹² Cf. 3.1.3.

¹¹³ Recomendamos leer el artículo completo de Ráez sobre dos obras de Alfonso Santistevan. Ver bibliografía.

su primera obra de autor, creada en colaboración con los actores, estaba empezando temporada en Lima, la espiral de violencia cobra una alta cota con el motín de presos de Sendero Luminoso, coordinado entre su población penitenciaria de los tres penales mencionados antes¹¹⁴ y que, con cobertura mediática relativamente cercana, fue debelado con el resultado de cientos de presos muertos, quienes según se cree razonablemente por una serie de indicios, habrían sido asesinados después de haberse rendido. En ese sentido ha concluido el Informe de la CVR:

La Comisión de la Verdad y Reconciliación está en condiciones de afirmar que en el centro penitenciario San Pedro (Lurigancho) y el ex centro penitenciario San Juan Bautista de la Isla "El Frontón" (ubicada frente a la provincia del Callao), más de doscientos internos acusados o sentenciados por terrorismo perdieron la vida durante los motines del mes de junio de 1986, por el uso deliberado y excesivo de la fuerza contra los reclusos que una vez rendidos y controlados fueron ejecutados extrajudicialmente por agentes del Estado.¹¹⁵

Esta cita del *Informe* es categórica y puede dar idea del impacto sufrido por las clases intelectuales y creativas del país, en la comprobación de un deterioro cada vez más extremo del respeto a la vida, incluso por quienes se suponen garantes de ella. Se evidencia que la obra es un caso de construcción poética a partir de los materiales de un hecho real del contexto inmediato, como veremos en seguida.

4.2.5 Según al tipo de sistema que pertenece en su creación y puesta en circulación

¹¹⁴ Ver nota 107.

¹¹⁵ Tomado de la versión *on line* del Informe CVR, en la sección Casos ilustrativos Tomo VII. Ver bibliografía.

Se puede considerar que esta obra surge dentro del sistema de teatro independiente, en el subsistema de las pequeñas sociedades, pues al ser producida por el grupo Teatrotrés, que dirigía el autor y estaba conformado, además por los dos teatristas que menciona en la cita anterior: Gutti y Mavila, coincide con esa ubicación operativa. La sala en la que se estrenó, además, era un espacio alternativo a los teatros del circuito de Miraflores que, desde esa época, ya ostentaba la preferencia de la población ilustrada.

4.2.6 Según el nivel de explicitud con que su campo de Referencia Interno refiere al Campo de Referencia Externo

A diferencia de *Contraelviento*, revisada en 4.1, *Pequeños héroes* decide en su composición un importante nivel de explicitud respecto al contexto real que pretende recrear y criticar. Esa voluntad puede comprobarse desde la línea inicial del texto dramático. Esta contiene la didascalía que instala con precisión el tiempo y el *locus* de la historia y señala: “La acción sucede en Lima la noche del 18 de junio de 1986” (Ángeles *Dramaturgia de la Historia* 215). Ciudad, año, mes y fecha. Incluso aproximación horaria: “la noche”, que coinciden con los hechos del referente externo en el que basa su anécdota central. Elementos que constituyen inequívocas coordenadas para situar, comprender y valorar el texto dramático y su acción.

También el primer texto que será conocido por los receptores durante el hecho de la representación¹¹⁶ incluirá datos reconocibles del campo de referencia externo: “En estos días se ha corrido la voz de que a los de Lurigancho y a los de los otros penales, también los van a trasladar a una cárcel especial” (215). Tanto el nombre del penal como la situación que describe, son elementos del campo de referencia externo muy reconocibles por los receptores peruanos y limeños en especial. La obra se desenvuelve poéticamente, estableciendo pronto una relación intertextual con textos clave de Vallejo, el poeta peruano, y a través de él con el clima de inquietud social propio de su posición ideológica contestataria: “Paciencia, que estos muros caerán para encontrarnos desayunados todos al borde de una mañana eterna” (216)¹¹⁷. Pero, muy prontamente también, ha explicitado su vocación de instalar su generación de sentidos desde el centro de la historia peruana contemporánea, en deliberado diálogo con la historia del siglo XX. En la temprana irrupción escénica que realiza el personaje del padre, su tercer parlamento es: “¡Comunista, pecadora!” Y el cuarto es: “¡Aprista! ¡Lo que pasa es que eres una montonera!” (216). Estos dos últimos epítetos centran sin lugar a dudas, el lugar de comprensión de la anécdota: se desarrolla y sucede desde la conflictiva historia política del país. El padre seguirá recordando “la revolución de Piérola” quien ya envió a “los montoneros por Cocharcas [...] porque ahora él es el Presidente”¹¹⁸; recuerda también a su hija y, de paso a

¹¹⁶ Es el texto con que se inicia la Escena 1: la voz de Rubén que verbaliza la carta que Emilia lee como acción primera en escena.

¹¹⁷ Paráfrasis del poema “La cena miserable” del libro *Los heraldos negros* de César Vallejo.

¹¹⁸ Es muy sugerente la relación comparativa que establece la obra entre lo sucedido en las cárceles con el APRA en el poder y su historia previa, cuando fueron perseguidos y reprimidos con violencia, juicios

los espectadores, que: “[...] dejaron mil muertos en Lima y que los cadáveres apestaban” (217).

Situada en estas coordenadas, los sentidos de la obra se vuelven explícitos y señalan directa y contundentemente el referente al que exponen, critican y denuncian. La crítica de la SAAS es patente; tanto en cuanto Emilia —la honesta anciana que parece encarnar nuestra historia del siglo XX— rechaza la guerra en nombre de la revolución que propone la vehemencia de su pupilo Rubén

EMILIA: ¿De qué guerra estás hablando, muchacho? Tú y yo somos maestros y los maestros hace siglos que estamos en guerra.

RUBÉN: Sí. La guerra por el paraíso en la Tierra.

EMILIA: ¿Entonces? ¿A qué guerra te vas? Tu sitio está aquí, en esta casa, en esta escuela.

RUBÉN: [...] Yo no inventé la guerra, es una necesidad histórica, concreta. Hay que despertar del sueño.

EMILIA: [...] No puedo entender eso. Para mí, la guerra ha sido cada día de mi vida, trabajando por sembrar en los niños la dignidad, la solidaridad, la esperanza.

RUBÉN: Ya no soy un niño, maestra. [...] Sé que la dignidad no va a poder contra la miseria, que la solidaridad no basta para acabar con la opresión, que la esperanza no es nada contra la muerte. Hay que cambiar los sueños por fusiles, las buenas intenciones por acciones concretas. Sólo el poder es real y hay que golpearlo.

EMILIA: [...] Las conciencias, Rubén, hay que golpear las conciencias. Así se construye el futuro. Esa es la guerra que tenemos que luchar los maestros. (234).

como cuando impugna la posición opuesta, representada en la obra por su padre en estos textos

sumarios y exilio. En este caso, el ejercicio se amplía en el tiempo histórico, pues parece deliberada la invitación a recordar que incluso un Presidente como Piérola, antes de serlo, había liderado montoneras —subversivos de su época— en contra del sistema, sugiriendo sutilmente un posible paralelismo con el gobierno del momento, digno de no poca controversia.

PADRE: ¡Héroes! ¡Todos se reclaman héroes! A él lo mataron por ser un facineroso. Aquí como allá hay un orden incorruptible que va de Dios al más infeliz de los mortales. [...] No hay lugar para los anarquistas en este mundo. Los únicos héroes son los que nos dieron esta patria que hay que defender a cualquier precio. Aun cuando tengamos que degollar a nuestros propios hijos. (232)

Ambas visiones configuran las dos orillas del conflicto que, ya sea en nombre de la revolución o del orden establecido, justifican la muerte y la violencia en nombre de sus objetivos que valoran más que la vida de sus propios hermanos e hijos¹¹⁹.

Emilia, quien aparece en escena después de este parlamento, presa de una tristeza profunda por el apresamiento de su alumno, desarrollará un discurso con clara frustración y desilusión ante la indolencia. Ella había sido elocuente en su respuesta al cierre del primer acto:

(La radio ha comenzado a sonar potente. (...) el ejército ha tomado Lurigancho y se presume que no hay sobrevivientes entre los presos...)
(Las últimas palabras del locutor son: roguemos a Dios que ayude a nuestra patria a salir de este momento difícil que vivimos).

EMILIA: ¡Maldito sea tu dios! ¡Maldita sea tu patria, que están matando a los chicos! (228).

Hay otro parlamento expreso que instrumenta la posición crítica de la obra y que resulta pertinente citar. Cuando Miguel dice: “[Uno] Debe tener fuerza para no ceder a la tentación de plegarse al bando de los muertos o al de los asesinos. La vida debe continuar. La vida debe salir incólume de la prueba” (231). En esas palabras se reitera una de las cuestiones más problemáticas de

¹¹⁹ Los alcances fratricidas y parricidas del fenómeno SAAS son explorados con eficaz dramatismo en la obra *Kamikaze*, de César de María, de gran relevancia en el corpus de esta macropoética.

quienes saben que es imposible quedar pasivos ante la situación que los envuelve: el dilema sobre qué lado elegir. Sobre qué lado, en medio de dos frentes beligerantes, está la correcta militancia, el legítimo actuar.

En *Pequeños héroes*, la percepción del criterio de heroicidad (a la que alude el título de esta obra) se revela como un asunto contingente y contextual. Dependería de quien instale y legitime la historia que, como se sabe, siempre es el relato de los vencedores.

Un mérito adicional de la obra que, a su vez, refuerza su conexión con el referente externo es la tesis que atinadamente explora, sin descuidar su relevancia poética ni simbólica. Las causas que sugiere para entender la SAAS coinciden con las que, años después, la reflexión filosófico sociológica¹²⁰ determinará como sustrato causal de dicho fenómeno: la tradición autoritaria, la actitud despreciativa hacia el otro, la intolerancia y el dogmatismo que acompaña todo discurso que se pretende excluyentemente verdadero. Allí descansa una de las mayores fortalezas de *Pequeños héroes*: en el señalamiento acertado de algunas de las más esquivas condiciones —poco tratadas en los discursos artísticos de entonces— que confluyeron para darle al conflicto leña propicia por ambos lados. Ante esa constatación, el personaje de

¹²⁰ Me refiero no solo al *Informe de la CVR* (2003), resultado del trabajo presidido por el filósofo Salomón Lerner, sino a la abundante producción de investigaciones que las ciencias sociales han dedicado al fenómeno. Entre la que destacan los estudios de Carlos Iván Degregori, Gonzalo Portocarrero, Rodrigo Montoya, Juan Ossio, Juan Ansión, Fuenzalida entre otros autores locales.

Emilia, poseedora de una vida que discurrió con el siglo, testimonio viviente de otras insurgencias y sus aplastamientos, se rebelará contra los máximos entes (Dios y patria) invocados por los asesinos de antes y de ahora en cuyo nombre se pretende justificar, incluso, la matanza de los hijos.

Como hemos visto, la obra analizada aquí se vincula en tema y en coordenadas de surgimiento con la SAAS. Sin embargo, aunque sea parte de este corpus, sus diferencias expuestas en relación a *Contraelviento*, anteriormente analizada, instalan a aquella en una micropoética particular al mismo tiempo. *Pequeños héroes* pasa entonces a representar a las obras próximas al polo de las que relacionan de modo directo y expreso su campo de referencia interno con el referente externo.

La exploración de este segundo drama nos permite comprobar que, efectivamente, hay obras con anclaje en el espacio de experiencia del Conflicto Armado Interno que es pertinente reunir para su estudio en una macropoética específica que proponemos denominar: Macropoética Dramática SAAS. Y que, a su vez, exhiben ante el análisis realizado, estrategias, técnicas y características disímiles que las hacen corresponder, al mismo tiempo, con micropoéticas diferentes. Como se ha demostrado en el estudio de ambas obras, unas (como *Contraelviento*) usan el distanciamiento, metaforizando, alegorizando el fenómeno como válido y eficaz modo de referirse a él. Otras, como *Pequeños héroes*, eligen hacer evidente desde los elementos mismos de

la fábula, su directa relación con el Campo de Referencia Externo que es su materia y su objetivo recrear y consolidar como parte de la memoria.

CONCLUSIONES

1. La literatura dramática, dentro de los tipos de producción para la escena en el Perú, ha producido discursos que pueden conformar un corpus distinguible, a partir del espacio de experiencia del conflicto armado interno que asoló al Perú de 1980 al 2000.
2. Ese corpus puede ser considerado como la macropoética dramática del periodo de la Subversión armada y anti subversión (SAAS), o, más directamente Macropoética SAAS, en tanto está compuesto por discursos unidos por su relación con el referente del Conflicto Armado Interno, pero que, a su vez, pertenecen a micropoéticas particulares.
3. Puede haber cuatro criterios de clasificación de las obras teatrales –no solo los textos dramáticos— suficientemente diferenciadores y pertinentes en la macropoética dramática SAAS: por el tipo de autor, por su nivel de originalidad, por el sistema al que pertenecen como objetos de circulación artística y por su nivel de explicitud respecto al campo de referencia externo que constituye su hilo conductor.

4. Más que compartimentos estancos, puede ordenarse este corpus de obras dramáticas a través de un eje imaginario de dos polos. En uno estarían las obras que aluden expresamente al Campo de Referencia Externo de la SAAS. En el otro extremo se ubicarán las obras que aluden a ese CRE de modo implícito. Los distintos niveles de explicitud de las obras permiten ubicarlas en distintos puntos del eje bipolar propuesto.
5. La obra *Contraelviento* es una pieza de la macropoética que nos ocupa, de creación colectiva, original, perteneciente al sistema de teatro de grupo. Por la configuración alegórica de su *compositio* y *elocutio* constituye una obra cercana al polo de las obras de alusión implícita al fenómeno de la SAAS.
6. La obra *Pequeños héroes* es una obra de autor individual, original, perteneciente al sistema de pequeñas sociedades. Su contenido (fábula, *locus*, contexto de la historia y personajes) la instala en el polo de obras explícitas. En las que el CRI corresponde expresamente con el CRE.

BIBLIOGRAFÍA

FUENTES PRIMARIAS

ÁNGELES, Roberto, (comp. y ed.) *Dramaturgia Peruana II*. Lima: n.p., 2001.

---. (ed.) *Dramaturgia de la historia del Perú*. Lima: n.p., 2006.

CASTRO URIOSTE, José y Roberto ÁNGELES. *Dramaturgia peruana*. Lima-Berkeley: Latinoamericana Editores, 1999.

COLLAZOS, Yadi y otros (comp.) *El libro de la Muestra de Teatro Peruano*. Lima: Ediciones Homero Teatro de Grillos-Lluvia Editores, 1997.

DE MARÍA, César. *Teatro*. Lima: Lluvia Editores, 1995.

JOFFRÉ, Sara. *Obras para la escena*. Lima: Fondo Editorial de la UNMSM, 2002.

MAVILA, José Enrique. *Teatro*. Lima: Plan 9 editores, 2006.

RAMOS-GARCÍA, Luis A. *Voces del interior. Nueva dramaturgia peruana*. Lima-Minnesota: Instituto Nacional de Cultura, 2001.

TEATRO NACIONAL, *Siete obras de dramaturgia peruana*. Lima: Instituto Nacional de Cultura, 1999.

ZAVALA CATAÑO, Víctor. *Teatro popular*. Lima: Ediciones Escena Contemporánea, 1981.

---. *Teatro campesino*. 2da ed. Lima: Ediciones Escena Contemporánea, 1983.

FUENTES SECUNDARIAS

BARRETO, Mabel y Juan Carlos VICENTE. "Yuyachkani o cómo inventar teatro para el Perú.", *Visión peruana*, (junio, 1986): 22-23.

CALVO, Beatriz C. "Reencuentro Ayacucho '99. Octavo encuentro internacional de teatro de grupos.", *Latin American Theatre Review*, 23 (Spring- 1990): 129-133.

ENCINAS CARRANZA, Percy. "Una aproximación a la dramaturgia del conflicto armado interno", *Ajos y Zafiros*, 8-9 (2007).

GUTIÉRREZ, Miguel. "Narrativa de la Guerra". *Libros & Artes. Revista de Cultura de la Biblioteca Nacional del Perú*, 16-17 (noviembre 2006): 16-20.

HERNÁNDEZ, Rafael. *Aproximaciones a la dramaturgia de V. Zavala Cataño: influencias en la estructura dramática del Teatro Campesino*. Lima: Centro de Estudios del Teatro Peruano, 1986.

LUNA, Matilde. "El Contraelviento de Yuyachkani". *El Diario* [Lima]. 24 de mayo de 1989

- PIGA, Domingo. "Panorama reflexivo sobre el teatro del grupo en el Perú en la década del 80", *Latin American Theatre Review* (1992): 137-149
- RÁEZ MENDIOLA, Ernesto. "Teatro peruano: descentralización y unificación." *Diógenes*, (1986): 113-22.
- RAMOS, Fernando. "El teatro callejero peruano en el período 1970-1990. Lima Metropolitana." *Teatro callejero*. Lima: Erwin Piscator, 1990.
- RAMOS-GARCÍA, Luis A. "Teatro Nacional. Siete obras de dramaturgia peruana". *GESTOS*, 30 (2000).
- RUBIO, Miguel. *Teatro marginal en Latin(o)américa: voces callejeras, feministas, gay, indígenas y judías*. Minneapolis: University of Minnesota Paquete de lecturas,
- . "El teatro callejero peruano: proceso de cholificación." *GESTOS*, 25 (1998): 105-16.
- . (ed.) *Notas sobre teatro*. Minneapolis-Lima: Grupo Cultural Yuyachkani 2001.
- . *El cuerpo ausente*. Lima: Grupo Cultural Yuyachkani, 2006.
- SALAZAR DEL ALCÁZAR, Hugo. *Teatro y violencia. Una aproximación al teatro peruano de los 80'*. Lima: Centro de documentación y vídeo teatral / Jaime Campodónico Editor, 1990.
- . *Notas sobre el primer taller nacional de formación teatral: dramaturgia*. Lima: Grupo Cultural Yuyachkani, 1990.
- . "Todos los caminos teatrales conducen a Andahuaylas". *Quehacer*, 53 (1988): 80-84.
- . "II Taller nacional de teatro: avances e interrogantes". *Quehacer*, 56 (1988-1989): 80-83.
- VALENZUELA, Manuel. *El teatro de la guerra. La violencia política de Sendero Luminoso a través de su teatro*. Lima: Arteidea, 2009.

FUENTES COMPLEMENTARIAS

ALTAMIRANO, Carlos, y Beatriz SARLO. *Literatura/Sociedad*. Buenos Aires: Hachette. 1983.

ARISTÓTELES. *Poética*. Madrid: Gredos, 1994.

BALDERSTON, Daniel y otros. *Ficción y política*. Minneapolis: Ideologies & Literature. 1987.

BOVES NAVES, María del Carmen. *Semiótica de la Escena. Análisis comparativo de los espacios dramáticos en el teatro europeo*. Madrid: Arco/Libros, 2001.

---. *Semiología de la obra dramática*. Madrid: Arco/Libros, 1997.

BUENAVENTURA, Enrique. "Actor, creación colectiva y dramaturgia nacional", *Sobretudo. Revista digital de crítica e investigación teatral*, 20 de octubre de 2010, 14.00h, <<http://www.teatrodelpueblo.org.ar/sobretudo/buenaventura001.htm>>

---. *Cuadernos de Teatro 3 y 4: teoría y práctica del teatro*. Cali: Publicaciones TEC, 1970.

BUENO, Raúl. *Antonio Cornejo Polar y los avatares de la cultura latinoamericana*. Lima: Fondo editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2004.

CARRIÓ, Raquel. *Recuperar la memoria del fuego*. Lima: Grupo Cultural Yuyachkani, 1992.

CERRÓN-PALOMINO, Rodolfo. *Castellano andino. Aspectos sociolingüísticos, pedagógicos y gramaticales*. Lima: Fondo editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2003.

- CORNEJO POLAR, Antonio. *La formación de la tradición literaria en el Perú*. Lima: Centro de Estudios y publicaciones, 1989.
- . "Mestizaje, transculturación y heterogeneidad" *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana (RCLL)*, XX, N° 40. Lima-Berkeley, 1994.
- COX, Mark. *Pachaticray. Testimonios y ensayos sobre la violencia política y la cultura peruana desde 1980*. Lima: ACP – Edit. San Marcos, 2004.
- CRUZ-LUIS, Adolfo. "Cuatro tablas: teatro popular y enfrentamiento". *Recopilación de textos sobre el teatro latinoamericano de creación colectiva*. La Habana: Casa de las Américas, 1978.
- CHUECA, Luis Fernando. "Desapariciones, desentierros y des-identificaciones. Apuntes sobre representaciones de la violencia política en tres poemas peruanos recientes, *Ajos y Zafiros*, 8-9 (2007).
- DELGADO, Mario. *La nave de la memoria*. Lima – Minnesota: The state of Iberoamerican Studies series, 2004.
- DEGREGORI, Carlos Iván. *Qué difícil es ser dios. El partido comunista del Perú – Sendero Luminoso y el conflicto armado interno en el Perú: 1980 – 2000*. Lima: IEP, 2010.
- DERRIDA, Jacques. *La diseminación*. Madrid: Fundamentos, 1982.
- DÍAZ, Grégor. *Diccionario básico de términos teatrales y ciencia de la comunicación*. Lima: Perugraf, 1996.
- . "El teatro en Lima: Lima es el Perú". *Latin American Theatre Review*, 19 (Fall 1985): 73-76.
- DIÉGUEZ, Ileana. *Escenarios liminales. Teatralidades, performances y política*. Buenos Aires: Atuel, 2007.
- . "Prácticas de visibilidad. Ethos, teatralidad y memoria", *Archivo Virtual Artes Escénicas*, Universidad de Castilla-La Mancha, 3 de diciembre de 2010, 14.00h, <<http://artesescenicas.uclm.es/>

index.php?sec=texto&id=43&PHPSESSID=azhwlexmmzvpjcee>

DOLEZEL, Lubomir. "Mimesis y mundos posibles". *Teoría de la ficción literaria*. Comp. Antonio Garrido Domínguez. Madrid, Arco/Libros, 1997.

DUBATTI, Jorge. "El teatro del absurdo en Latinoamérica". *Espacio de Crítica e Investigación Teatral*, 8 (octubre 1990): 115-123.

---. *Teatro Comparado. Problemas y conceptos*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Lomas de Zamora-Facultad de Ciencias Sociales, CILC, 1995.

---. *Tipos de texto dramático*. Buenos Aires: UNLZ, 2002.

---. *El teatro jeroglífico. Herramientas de poética teatral*. Buenos Aires: Atuel, 2002a.

---. *Teatro y producción de sentido político en la postdictadura*. Buenos Aires: Ediciones del Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini, 2006.

---. *Cartografía Teatral. Introducción al Teatro comparado*. Buenos Aires: Atuel, 2008.

---. *El teatro teatra*. Buenos Aires: Edit. Universidad Nacional del Sur, 2009.

---. *Filosofía del Teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires: Atuel, 2007.

---. *Filosofía del Teatro II. Cuerpo poético y función ontológica*. Buenos Aires: Atuel, 2010.

FERAL, Josette. *Teatro, teoría y práctica: Más allá de las fronteras*. Buenos Aires: Galerna, 2004.

GADAMER, Hans-Georg. *Verdad y Método I*. Salamanca: Ed. Sígueme, 1996.

GARCÍA BERRIO, Antonio y Javier HUERTA CALVO. *Los géneros literarios: sistema e historia*. Madrid: Cátedra, 1992.

GARCÍA, Santiago. *Teoría y práctica del teatro*. Bogotá: Ediciones CEIS, 1983.

- GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio. *Teoría de la ficción literaria*. Madrid, Arco/Libros, 1997.
- GEIROLA, Gustavo. *Arte y oficio del director teatral en América Latina*. Buenos Aires: Atuel, 2004.
- GENETTE, Gerard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1982.
- GUERRA, Margarita. *Historia General del Perú*. Tomo VIII. Lima: Editorial BRASA, 1994.
- GUERRERO, Victoria. "La Cantuta: poéticas del fragmento y el desecho", *Ajos y Zafiros*, 8-9 (2007).
- HARSHAW, Benjamin. "Ficcionalidad y campos de referencia". *Teoría de la ficción literaria*. Comp. Antonio Garrido Domínguez. Madrid: Arco/Libros, 1997.
- HUAMÁN, Miguel Ángel (Comp.) *Lecturas de teoría literaria I*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Fondo Editorial - Universidad Nacional Pedro Ruíz Gallo, 2002.
- . *Literatura y cultura. Una introducción*. Lima: Fondo Editorial de Facultad de Letras de la UNMSM, 1993.
- . "¿Literatura de la violencia política o la política de violentar la literatura?", *Ajos y Zafiros*, 8-9 (2007).
- HUERTA CALVO, Javier. "Ensayo de una tipología actual de los géneros literarios". *Los géneros literarios: sistema e historia*. GARCÍA BERRIO, Antonio y Javier HUERTA. Madrid: Cátedra, 1992
- KOWZAN, T. *El signo y el teatro*. Madrid: Arco/Libros, 1997.
- KRISTEVA, Julia. *Semiótica 1 y 2*. Madrid: Fundamentos, 1991.

- LAKOFF, George y Mark JOHNSON. *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid: Cátedra, 1995.
- LARCO, Juan. "Otra vez Andahuaylas: El teatro peruano. Notas sobre la violencia, la historia, lo andino", *Quehacer*, 54 (1988): 80-87.
- LA TORRE, Alfonso. "La muestra de teatro peruano. Enmascarar o desenmascarar: he ahí la cuestión", *Quehacer* 54, (1988): 96-99.
- LÓPEZ MAGUIÑA, Santiago. "Poder y compromiso en el discurso de Sendero Luminoso". *Ajos y Zafiros*, 8-9 (2007).
- LOTMAN, Yuri. *La semiosfera I y II*. Madrid: Cátedra, 1998.
- LUZURIAGA, Gerardo. *Introducción a las teorías latinoamericanas del teatro. De 1930 al presente*. Puebla: Universidad Autónoma de Puebla, 1990.
- MAZZOTTI J. A. y U. J. ZEVALLOS (coord.). *Asedios a la Heterogeneidad Cultural. Libro de homenaje a Antonio Cornejo Polar*. Philadelphia: Asociación Internacional de Peruanistas, 1996.
- MEGO, Alberto. "El teatro popular y de aficionados en Lima (1970-1980): características y perspectivas". *Cuadernos de teatro*, 7, (1982).
- ODDEY, Alisson. *Devising Theatre: a practical and theoretical handbook*. London: Routledge, 1994.
- ORTEGA, Julio. *Adiós, Ayacucho: El oro de Moscú*. Lima: Mosca Azul Editores, 1986.
- PAVIS, Patrice. *Diccionario de Teatro*. Barcelona: Paidós, 1990.
- . *El análisis de los espectáculos*. Barcelona: Paidós, 2000.

PELLETIERI, Osvaldo (ed.) *Itinerarios del Teatro Latinoamericano*. Buenos Aires: Galerna, 2000.

PELLETIERI, Osvaldo y Rovner Eduardo (eds.). *La puesta en escena en Latinoamérica: Teoría y práctica teatral*. Buenos Aires: Galerna, 1995.

PLETT, Heinrich (ed.). *Intertextuality*. Berlín-Nueva York: Walter de Gruyter, 1991.

QUIROZ, Víctor. "Ficciones de la memoria. La novela del conflicto armado interno (1980-2000) y las tensiones de la modernidad colonial en el Perú", *El Hablador* 10, 15 setiembre de 2010, 22.00h, <<http://www.elhablador.com/quiroy1.htm>>

RAMOS-GARCÍA, Luis A. y Beatriz RIZK. (eds.) *Panorama de las artes escénicas ibérico y latinoamericanas*. Cádiz-Minnesota: Artes Gráficas Nueva. 2007.

REYES TARAZONA, Roberto. "Narrativa y violencia política", *Arteidea*, 12. (2008).

RIFFATERRE, Michel. *Sémiotique de la poésie*. Paris: Seuil, 1983.

---. "L' Intertexte inconnu" en "*Intertextualités Médiévales*". *Littérature* 41, (1981): 4-7

---. "La trace de l' Intertexte". *La Pensée* 215. (Octubre 1980): 4-18.

RIZK, Beatriz. *Posmodernismo y teatro en América Latina*. Madrid: Iberoamericana, 2001.

---. *El nuevo teatro latinoamericano: una lectura histórica*. Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1987.

RUBIO, Miguel. "Notas sobre el itinerario y aportes del teatro popular en Latinoamérica y Perú desde los años 70". *Práctica teatral y expresión*

popular en América Latina. Carlos Ochsenius (ed.). Buenos Aires: Ediciones Paulinas, 1988. 1-48.

SEGRE, Cesare. *Principios de análisis del Texto Literario*. Barcelona: Crítica, 1985.

SILVA SANTISTEBAN, Rocío. *Las hijas del terror*. Lima: Ediciones Copé, 2007.

SOBERÓN, Santiago. "Perú: ¿Soñando con la subvención?". *Diógenes*. Marina Pianca (ed.) Albany: Girol Books, 1986. 123-126.

SOTOMAYOR ROGGERO, Carmela. *Panorama y tendencias del teatro peruano*. Lima: G. Herrera Editores, 1990.

TAVIANI, Ferdinando. "La improvisación en la Commedia dell'Arte: testimonios", en *Quehacer teatral 2*. Bogotá: Centro de investigaciones teatrales, 1984.

TEATRO PERUANO. 10 Vols. Lima: Ediciones Homero Teatro de Grillos, 1974-1985.

TORO, Fernando de. *Semiótica del teatro: del texto a la puesta en escena*. Buenos Aires: Galerna, 1987

UBERSFELD, Anne. *Semiótica teatral*. Madrid: Cátedra, 1993.

UBILLÚS, Juan Carlos y otros. *Contra el sueño de los justos: la literatura peruana ante la violencia política*. Lima: IEP, 2009.

VELTRUSKY, Jirí. *El drama como Literatura*. Buenos Aires: Editorial Galerna, 1990.

VILLAGÓMEZ, Alberto. "Tendencias en el teatro peruano actual", *Conjunto*, 70 (1986): 33-41.

VILLEGAS, Juan. *Historia Multicultural del Teatro*. Buenos Aires: Galerna, 2005.

FUENTES ADICIONALES

Biocronología Muestra Nacional de Teatro Perú. Agosto 2009. 15 de noviembre de 2010, 12.00h <<http://biocronologiamuestrateatroperu.blogspot.com>>

Contraelviento. Creación colectiva del Grupo Cultural Yuyachkani. Dir. Miguel Rubio. Video. Casa-teatro de Yuyachkani, Lima, 1989.

Encuentro de zorros. Creación colectiva del Grupo Cultural Yuyachkani. Dir. Miguel Rubio. Video. Chaclacayo, 26 de noviembre de 1987.

GUERRERO, Victoria. "El cuerpo muerto y el fetiche en Sendero Luminoso: el caso de Edith Lagos". *Ciberayllu*, 11 de octubre de 2010, 16.00h, <http://www.andes.missouri.edu/andes/Especiales/VG_CuerpoMuerto.html>

Informe de la Comisión de la Verdad y Reconciliación. 05 de abril de 2011, 22:30 h. <<http://www.cverdad.org.pe/ifinal/index.php>>

LOPES JUNIOR, José M. *A rubrica como literatura da cena: Semiologia da didascália em Querô (Uma reportagem maldita), de Plínio Marcos e El Coordenador, de Benjamin Galemiri*. Biblioteca Digital de Teses e Dissertações da UFMG, 3 de febrero de 2011, 23.00h, <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/1843/ECAP-6ZFGQ6/1/microsoft_word___mestrado___a_entrega_final.pdf>

Página de los dramaturgos del Perú. 30 de diciembre de 2009, 07.45 horas
<<http://dramaturgosdelperu.blogspot.com/>>

Poder Judicial. República del Perú. *Sentencia de la Sala Penal Especial en el Expediente N° AV 19-2001 (acumulado), del siete de abril de 2009. Casos Barrios Altos, La Cantuta y sótanos SIE.* Lima, 2009. 13 de enero 2011, 17.00h, <<http://historico.pj.gob.pe/noticias/noticias.asp?codigo=10410&opcion=detalle>>

RÁEZ MENDIOLA, Ernesto. "La metáfora histórica en dos obras de Alfonso Santistevan, como agente de reflexión frente a las dificultades para dramatizar temas de actualidad", *El consueta*, 10 de setiembre de 2010, 8.00h, <<http://elconsueta.blogspot.com/2010/02/la-dramatizacion-del-presente-inmediato.html>>

Raquel en llamas. 09 de septiembre de 2010, 21:00 h.
<<http://www.raquelenllamas.com/index.php/home>>

SALAZAR DEL ALCÁZAR, Hugo. *Peruvian Theater Video Collection at the University of Minnesota.* Minneapolis. 1999. 25 de julio de 2010, 19.00h,
<http://www.folwell.umn.edu/span_port/tvideos2.html>

Yuyachkani. "estoy pensando, estoy recordando", Grupo de teatro Yuyachkani.
07 de diciembre de 2009, 23.45 horas.
<<http://www.yuyachkani.org/yuyachkani.html>>

