



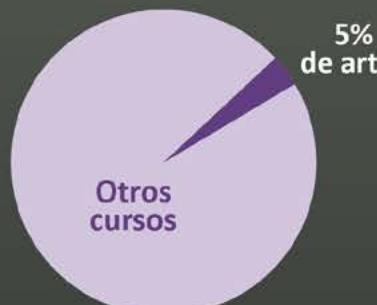
+INFOARTES.pe

Día Mundial
del Teatro 2016
Homenaje a
Jorge Acuña
y ENSAD



cifras en escena

Tiempo de enseñanza de artes en los colegios según plan curricular



Perfil del espectador del teatro por edad



Espectadores según nivel educativo



221 infraestructuras de **teatro y teatrillos** administrados por las municipalidades a **nivel nacional**

Fuente: INEI - RENAMU 2014

853 mil visitantes a los espacios escénicos municipales a nivel nacional

34 millones de nuevos soles fue la **inversión pública nacional** en artes escénicas.

Fuente: Portal de Transparencia Económica MEF - 2014



Puno y Cusco invirtieron más en artes escénicas del 2010 al 2014 con

7 millones de soles cada uno

El Perú cuenta con

64 salas de teatro a nivel nacional y en Lima **hay 45**

Fuente: Mapa de Infraestructura de Artes e Industrias Culturales geocultura.cultura.gob.pe/geo/arte

SOLO 2 DE CADA 10 PERUANOS han asistido alguna vez al **teatro**



Fuente: Encuesta de Consumo y Prácticas Culturales 2013 desarrollado por el Latinobarómetro



+INFOARTES.pe

INFOARTES es el Sistema de Información de las Artes del Ministerio de Cultura. Trabaja en la recopilación, producción, sistematización, reflexión y difusión de información y conocimiento a través de una red colaborativa de personas, investigadores e instituciones.

Líneas de acción conjunta:

- + Impulso al estudio e investigación que evidencie el impacto y contribuciones de la actividad de las artes en el desarrollo nacional.
- + Definición y priorización de variables e indicadores de medición de la actividad económica de las artes.
- + Construcción conjunta de una amplia Base de Datos sobre las Artes.
- + Compartir información útil para creadores, autores, gestores, formadores y otros agentes.
- + Desarrollo de campañas conjuntas de posicionamiento y revaloración de las artes.

Para mayor comunicación, puede escribirnos a : infoartes@cultura.gob.pe

Este especial digital es elaborado por el equipo del Sistema de Información de las Artes de la Dirección de Artes del Ministerio de Cultura en el marco del Calendario Nacional de las Artes 2016.

Especial INFOARTES. Día Mundial del Teatro 2016
Ministerio de Cultura. Edición 2016

INFOARTES, Sistema de Información de las Artes.

Dirección de Artes: Fabiola Figueroa Cárdenas
Coordinación Infoartes: Julio César Vega Guanilo
Análisis económico: Jacqueline Sacramento del Valle
Gestión: Daniel Segovia Medina
Diseño y diagramación: Diana Miryan Peña Silvera

Colaboran en este número:

Análisis económico: Nilton Cesar Tasayco Pachas
Artes escénicas: Carlos Andrés La Rosa Vasquez
Calendario de las artes: Cintya Gabriela Amez Vargas
Gestora cultural: Vilma Loli Barccelli
Redacción de artículo: Renzo Pugliesi
Antonio Muñoz Monge

Agradecimiento especial: Herman Schwarz Ocampo, Ernesto Ráez Mendiola, Jorge Chiarella Krüger, Maura Serpa, Eduardo Adriánzén, Elvira De La Puente y Martín Abrisqueta.

Esta publicación se encuentra bajo una Licencia Creative Commons
Atribución-NoComercial-CompartirIgual 2.5 Perú.
Marzo 2016

CONTENIDO

8 El día que la imaginación salió a conquistar las calles.

Por Renzo Pugliesi

Un inspirador testimonio de parte. El poeta Renzo Pugliesi nos adentra en el generoso mundo de imaginación del maestro Jorge Acuña.

17 Bajo las sombras de un mal pago.

Por Antonio Muñoz Monge

Un estupendo relato basado en una de las más conmovedoras anécdotas del maestro Jorge Acuña durante su vida de maestro en Huamanga, Ayacucho.

26 ENSAD, 70 años construyendo teatro nacional

Por sus aulas han pasado nuestros más destacados actores y actrices, bailarines, docentes, directores teatrales y maestros de la actividad escénica en el país. Hablar de la ENSAD es hablar de la historia misma del teatro peruano, de su tradición, de sus orígenes, sus retos y glorias.

33

La odisea del teatro en el Perú

Repaso panorámico sobre la gesta del teatro en nuestro país, desde sus orígenes hasta nuestros días.

71

Reconocimientos por el Día Mundial del Teatro en el Perú 2016

Es evidente que en el país contamos con una rica tradición de escenificación, bailes y danzas tradicionales y una robusta teatralidad que significa una gran oportunidad y fortaleza. Conoce a los artistas e instituciones del ámbito teatral reconocidos por el Ministerio de Cultura este 2016.



PERÚ

Ministerio de Cultura

+INFOARTES.pe

Día Mundial del Teatro



EL TEATRO
PERUANO ES
VIDA, MEMORIA
Y FIESTA

ver programación

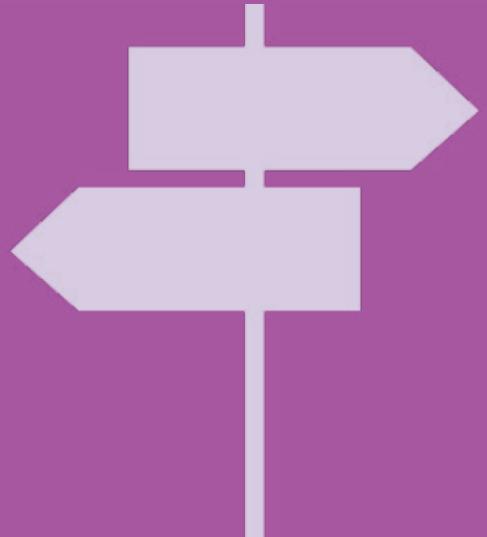
[CLICK AQUÍ]



Foto: Herman Schwarz Ocampo

“Tú eres el espectador, yo soy el actor, ya no hay más intermediarios entre nosotros”

Jorge Acuña



El día que la imaginación salió a conquistar las calles

Testimonio sobre Jorge Acuña Paredes
Por Renzo Pugliesi



Renzo Pugliesi Acevedo (Lima, 8 de abril de 1980). Antropólogo graduado de la PUCP (2005) y escritor. Recientemente ha realizado una maestría en Políticas Públicas gracias a una beca completa otorgada por la Unión Europea. Como antropólogo ha trabajado para el Instituto Nacional de Cultura y posteriormente para el Ministerio de Cultura del Perú. Ha editado el libro: *Las voces de los pueblos a la vera del Qhapaq Ñan, volumen I: Piura, Cajamarca, Amazonas y La Libertad* (2011). Ha coordinado un proyecto etnográfico en la provincia de Luya Amazonas dedicado a recopilar danzas y músicas de aves, cuyo fruto final ha sido la publicación: *Danzan las aves: Música, fiestas y rituales de Luya* (2012), que incluye un DVD y 3 CDs compilatorios. Como escritor ha publicado el libro: *El Club de la Jirafa* (2006), que él considera su primera chanfainita literaria.



Conocí a Jorge Acuña en el bar Queirolo el año 2002. Esa noche deambulaba por Quilca después de haber escuchado una teleconferencia deslumbrante del poeta Jorge Eduardo Eielson. Luego de las presentaciones mutuas nos sentamos en una mesa con un grupo de amigos muy cercanos y estuvimos conversando durante horas sobre un sinnúmero de temas cada uno más interesante que el otro: el amor, la poesía, la locura, el arte y su estrecha relación con la vida. Los temas iban tejiéndose uno con otro y el hilo conductor era la fantasía y la imaginación de Jorge. Quedé deslumbrado esa noche por la gran capacidad de Jorge de encontrarle poesía a los hechos cotidianos de la vida.

En las continuas conversaciones que sostuvimos posteriormente quedé maravillado por ese ángel creador capaz de sacarle chispas o voltearle las tuercas a las historias que nos suceden todos los días hasta convertirlas en ríos luminosos que viajan en nuestra imaginación y se van enriqueciendo con la savia del tiempo. “El hombre es un actor desde que nace”, me decía entonces Jorge. El drama es inseparable de nuestro tiempo, vivimos representando papeles desde que salimos del vientre materno hasta que volvemos a integrarnos con el Universo en otra dimensión. Invadimos el espacio y el tiempo y lo volvemos una prolongación de la identidad con nuestra voz y nuestro cuerpo.



Foto: Herman Schwarz Ocampo



En las continuas conversaciones que sostuvimos posteriormente quedé maravillado por ese ángel creador capaz de sacarle chispas o voltearle las tuercas a las historias que nos suceden todos los días hasta convertirlas en ríos luminosos que viajan en nuestra imaginación y se van enriqueciendo con la savia del tiempo. “El hombre es un actor desde que nace”, me decía entonces Jorge. El drama es inseparable de nuestro tiempo, vivimos representando papeles desde que salimos del vientre materno hasta que volvemos a integrarnos con el Universo en otra dimensión. Invadimos el espacio y el tiempo y lo volvemos una prolongación de la identidad con nuestra voz y nuestro cuerpo.

La amistad y la confianza brindada por Jorge me permitió adentrarme en un ser humano con una gran apertura y un acercamiento vital total hacia el arte. Comprendí gracias a él, que el arte no es un privilegio de un sector académico sino que nace del pueblo y debe volver a él para nutrirse de sus sueños y anhelos más íntimos. A medida que fui conociendo mejor a Jorge pude entender la importancia y el significado de su labor teatral en las calles y plazas del Perú. Jorge Acuña Paredes, actor y mimo peruano, salió por primera vez a la Plaza San Martín el 22 de noviembre de 1968. Gracias a su labor, la plaza pública, aquella donde deambulan los transeúntes, los oficinistas, los canillitas

y una gama infinita de personas se convirtió desde entonces en un escenario, el teatro volvía a sus fuentes originales, acercándose a ese “microscopio de mil ojos” donde confluyen los hombres y las mujeres para decidir su futuro. Jorge no rehuyó a ese público para el cual durante 12 años trazó dentro de un círculo de tiza en la Plaza San Martín un mundo que eliminaba las distancias entre el actor y sus espectadores. Se abría así un teatro social que llegaba al corazón del pueblo en un nuevo espacio dedicado a la experimentación: había nacido el teatro de la calle en el Perú.

El teatro es una disciplina muy bella que nos permite conocer al hombre y la mujer en sus distintas facetas, obligándonos a mirar más allá de las máscaras y a descubrir la complejidad que esconden las huellas del tiempo en los rostros. El arte de Jorge Acuña, la pantomima, como él mismo nos lo recuerda en sus presentaciones, es un arte muy antiguo que nos obliga a cuestionar quiénes somos y a mirarnos de frente en el espejo. Desde el inicio de los tiempos nos hemos comunicado con nuestro cuerpo y lo hemos utilizado para inventar música, ya sean ritmos o melodías, o para inventar las herramientas que nos han permitido moldear el mundo de la técnica y la industria. Sin embargo, a veces parecemos olvidarnos que ese mismo cuerpo tiene inherente a su ser un lenguaje que comunica tanto o más que las palabras. Como lo ha mostrado Jorge con sus actuaciones, el cuerpo también grita, salta, se agita, nos permite ingresar a nuevas dimensiones y logra recrear mundos. Ahora bien, si logramos que ese cuerpo dibuje figuras plásticas, y entre en sintonía con

la imaginación y la fantasía, lo que surge es un acto increíble. En un espacio de uno o dos metros cuadrados un actor de mimo puede recorrer el Sahara o atravesar la lluvia, inventar mariposas con la punta de sus dedos, abrir puertas y ventanas, construir objetos imaginarios, en suma: crear la plenitud donde antes existía el vacío. Y es en ese espacio en el que se mueve Jorge Acuña como un mago, alguien que inventa y habita las ficciones que crea con su cuerpo pero también con su voz.

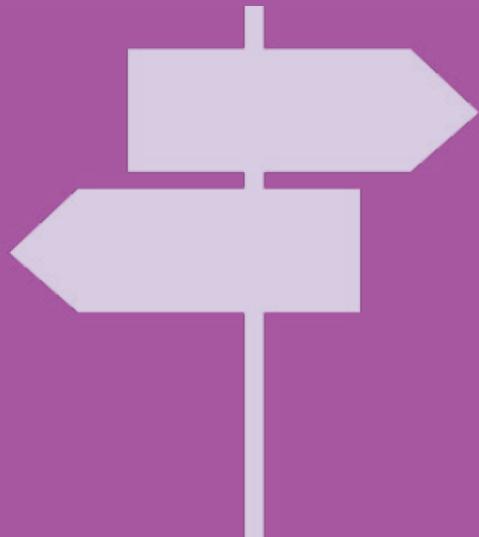
Vivimos en un mundo donde las historias nos vienen dictadas, empaquetadas como latas de sardinas que tienen los valores calóricos indispensables como para sobrellevar el hambre y sobrevivir. Similares imágenes, voces, cuerpos y rostros predominan, se repiten y retransmiten día y noche en las noticias, programas de televisión o anuncios publicitarios. Nos hemos olvidado que las historias alguna vez fueron nuestras y se contaban en las plazas, los juglares iban de pueblo en pueblo recreando las viejas tradiciones pero también recogiendo nuevas versiones de las chanzas y los cantos. Jorge Acuña, narrador oral, lleva años fantaseando, su imaginación es poderosa. Y es que el artista como él lo describe “no solamente es un hombre, es una organización poderosa”, su voz resuena y se expande. Su arte nos recuerda, la importancia de la imaginación y la fantasía como un elemento liberador en la vida de los hombres.

Jorge Acuña viaja constantemente, vive viajando. Entre Estocolmo y Lima, va y viene, salta de un hemisferio al otro, persiguiendo el verano. Su viaje no es solo físico, es mental. Jorge nos hace

viajar con su cuerpo y su voz. Ha venido viajando desde que partió de su natal Iquitos y después de un largo periplo llegó a la capital, Lima. Jorge Acuña, entonces un chiquillo, un migrante, un hombre de la selva, siguió viajando cuando estudió teatro en la Escuela Nacional de Arte Dramático. Viajó cuando interpretó a distintos personajes del teatro clásico. Pero su viaje hacia la semilla fue quizás cuando recorrió las comunidades de Ayacucho con sus alumnos de Teatro de la Universidad San Cristóbal de Huamanga. Y su viaje hacia el fruto recobrado, empezó en la plaza San Martín. Jorge sigue su periplo, reconoce ahora con los años, que las historias también vuelan de un lado a otro como él. Las historias migran de boca en boca, de cuerpo en cuerpo. Sus historias lo han acompañado en sus travesías y son parte de su vida. El movimiento de estas historias ha sido largo, no lo duden, pero siempre hay un buen puerto en donde pueden encallar, un auditorio expectante, nuevas sangres e imaginaciones dispuestas a escucharlo. Jorge Acuña, actor peruano de 84 años, sigue viajando, pero sus viajes son ahora elípticos, pues él desde hace algunos años vuelve al Perú continuamente buscando reencontrarse con ese público que lo siguió de a pie y lo reconoció como uno de los suyos. No está solo en sus viajes, cada vez que lo vemos en el escenario su imaginación nos hace alzar el vuelo junto a él. El teatro es comunión. La imaginación genera la comunión más poderosa, capaz de invadir las calles y las plazas, capaz de todo en su búsqueda de lograr la reflexión y el entendimiento entre los hombres. Jorge Acuña dibuja nuevamente un círculo de tiza en la acera y se pinta el rostro: La función ha empezado.



Representación de danzas típicas del grupo de teatro Yuyachkani
Foto: Alejandro Balaguer



Bajos las sombras de un mal pago

Por Antonio Muñoz Monge



Antonio Muñoz Monge. Nació en Pampas en la Provincia de Tayacaja, Huancavelica el año 1942. Estudió Letras en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Ha publicado numerosos libros de relatos: “Abrigo de esperanza” (1991), “El Patio de la otra casa” (1992), “Nos estamos quedando Solos” (1998) y “La Casa de Mercedes” (2004). En el 2007 publica su novela “Que nadie nos espere”. En poesía ha publicado “Banderola de lata” (2013). Desde el diario El Comercio nos ha llevado por los caminos de la rica e ilustrativa tradición andina, con los seudónimos “El Buscón” y “El Fugitivo”.

(*) El presente relato forma parte del libro de cuentos La Casa de Mercedes, Editorial San Marcos, año 2004

El profesor camina por los portales de la Plaza de Armas rumbo al cercano local de la Universidad San Cristóbal de Huamanga, donde es director de la Escuela de Teatro. Su diario trajín pasa inadvertido a los transeúntes de esa hora. Sin embargo, alguien espera nerviosamente a este delgado profesor foráneo, que viste eternamente de pantalón y casaca. Es el sastre Alejandro Pio Palomino, a quien su hijo Leonardo, que estudia en la Universidad, no para de hablarle sobre su profesor de teatro. No sólo lo admira, lo pondera y quiere, sino también se preocupa por su aparente vida solitaria.

El sastre Palomino sentado frente a su máquina de coser o cortando telas sobre el gran mostrador, levanta constantemente la mirada, esperando poder saludar al profesor. Fueron semanas, meses interminables de espera, buscando una grata oportunidad. Desde hace cincuenta años trabaja en este taller que mira a la plaza de armas, donde el monumento ecuestre al Gran Mariscal de Ayacucho, José Antonio de Sucre, parece estar suspendido de una voluta de aire.

Fue un viernes, mediando las cinco de la tarde, cuando ambos personajes se saludaron estrechándose las manos. El sastre escudriñó el cercano rostro del profesor, agradeciéndole con su mirada bondadosa, y apenas con unas palabras en esa necesidad contenida, tanto necesitaba hablarle. Desde entonces, casi a diario los encuentros se sucedieron con familiaridad. Algunas veces, un café retinto o un buen pisco demoraron estas

reuniones en medio de historias familiares, anécdotas del pueblo entre procesiones y carnavales y desde luego, la agitada vida universitaria. En muchas ocasiones, Leonardo, el hijo universitario, participaba feliz y orgulloso.

Conforme pasaba el tiempo, la intimidad se hizo más estrecha. Al profesor no sólo le esperaba el sastre Palomino, sino una silla colocada junto al mostrador para reiniciar la amable conversación. En esos repetidos encuentros, el sastre Palomino reparó que su amigo, el profesor, vestía con una eterna casaca verde oscuro, dos pantalones que se turnaban, uno de casimir y otro de corduroy. En la estima, amistad y admiración que sentía por el profesor, un secreto deseo fue naciendo en el sentimiento escondido del sastre Palomino: confeccionarle un terno, el mejor terno que haya salido de sus manos. Pero, como decirle al profesor sin ofenderlo, sin tocar su sencillo y parco orgullo. La preocupación sobre este deseo ocupó sus días y noches. De pronto se despertaba en las madrugadas crepusculares al ritmo de robles, en el vuelo de sesenta campanarios de iglesias, templos, capillas, parroquias, conventos, basílicas, ofreciéndose hablar de una vez por todas con el profesor. Consultó con su esposa, con sus hijos, con “Layqa”, su perro que le esperaba a diario en la puerta de su casa, puntualmente a la hora del almuerzo. Todos estuvieron de acuerdo. Leonardo, el universitario, fue el más entusiasta y le agradeció a su padre con un abrazo y un beso en la mejilla.

Fue en una alegre reunión por Año Nuevo, en medio de brindis largos con cerveza, cuando el sastre Palomino soltó su secreto que ya le carcomía el pecho. En un aparte, tomando del brazo al profesor, le suplicó: Es mi gran deseo profesor, así como usted se siente orgulloso de lo que enseña en la Universidad, sobre teatro, así también, mi gran orgullo son los ternos que confecciono, por eso quiero regalarle lo mejor, lo único que sé hacer y que salen con amor de estas manos, enseñándole sus trajinadas manos que habían cosido miles de ternos. Profesor, por favor, le suplico por mí y mi familia, por su alumno Leonardo que tanto le quiere, que acepte y me permita hacerle un terno, estoy seguro, el mejor de toda mi vida, no puede decirnos que no.

Don Alejandro Pio Palomino le miró a los ojos, anhelante, esperando la respuesta. La aceptación se selló con un abrazo y repetidos brindis. Pocos días después, en medio de la acostumbrada conversación en su taller, el sastre Palomino sacaba su centímetro, la tiza de marcar, su escuadra y se colocaba graciosamente orgulloso los alfileres en sus labios, para medir el talle del profesor, tarareando feliz un huaynito. Luego de revisar todas las revistas de figurines, con modelos de ternos, se quedaron con uno que estaba entre el tipo tradicional y moderno, no muy cruzado el saco y con tres grandes botones a pedido del profesor. Las minuciosas pruebas duraron cerca de un mes. La confección del terno merecía toda la preocupación del sastre Palomino,

que gozoso se explayaba en los detalles de la hechura. Por fin a mediados del mes el terno estuvo listo. El orgullo profesional era compartido por familiares y amigos. Este final feliz había que celebrarlo. Qué mejor que un almuerzo con cuyes, chicharrones, puca picante, japchi, choclos, papas, abundante cerveza y vino huantino de la familia...

Llegó el día del almuerzo, y claro está, de vestir al profesor con su reluciente terno azul marino. La alegría fue desbordante. El ambiente se llenó de sinceras y emocionadas palabras, huaynos, guitarras, baile, efusivos y repetidos brindis. El profesor y el terno eran los personajes. El profesor parecía un modelo, un figurín en su cómoda elegancia. Entrada la noche todavía se seguía cantando y bailando. Emocionado y agradecido, recordando a su lejano pueblo en la nostalgia de los tragos, cuando el campanario de la catedral daba la una de la madrugada, el profesor terminó de despedirse ya en la puerta de la casa del sastre Alejandro Pio Palomino, con un abrazo de agradecimiento, con el ofrecimiento de una amistad eterna y con una nueva y agradable emoción que le arrancó algunas lágrimas. “estoy llorando”, se dijo contento, enjugándose disimuladamente.

El profesor caminaba tarareando un alegre huayno por las calles huamanguinas, cerca de Puca Cruz, en dirección a su cercana casa, cuando una comparsa carnavalesca de profesores y alumnos de la Universidad, con guitarras, charangos, mandolinas, ingresaban por el jirón 28 de Julio, en el preciso momento

en que el profesor alcazaba la vereda. Fue verlo y gritarle al unísono: ¡Profesor Acuña!, ¡Profesor Acuña!, abrazándole en medio de un bosque de serpentinas y el laberinto de talcos, betún y agua. Cuando quiso reaccionar ya estaba en medio de la comparsa bailando y cantando: “Huamangina religiosa/ no me lleves a la misa/ mejor vamos a Huatatas/ a bañarnos jala siqui...



Pasacalle Huatrilas
Foto: FAEL 2014

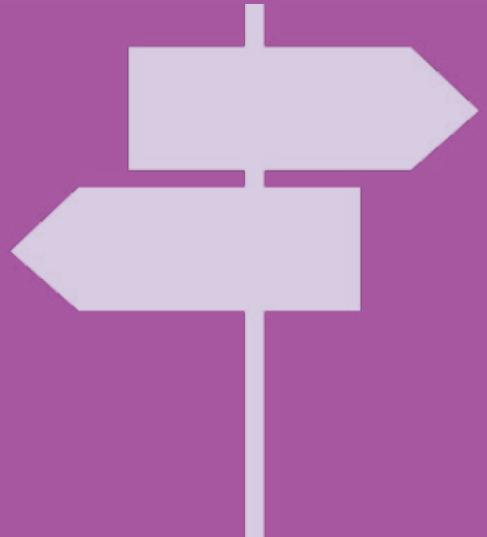
El cielo estrellado y la luz de la luna acompañaron a la comparsa hasta el amanecer por las calles de Huamanga que canturreaban en eco los huaynos del carnaval. Siguieron bailando, cantando, visitando los barrios y alguna casa amiga. Después de un caldo de gallina de corral, servido en el mercado, para recomponer cuerpos, ya sobre la media mañana y sin haber ni siquiera pestañeado, la comparsa recuerda que para hoy día el sastre Alejandro Pío Palomino ofrece en su casa una “yunsa”, un “tumbamonte” al que están invitados. Tienen fama sus prestigiados tumbamontes, ricamente vestidos de globos, serpentinas, regalos. Además, es costumbre de don Alejandro contratar la mejor orquesta de músicos.

Ante la puerta de la casa del jirón Cangallo, de techo de tejas que luce una hermosa cruz de hojalata y una iglesita de arcilla del cercano pueblo de ceramistas de Quinua, la comparsa canta zapateando: “Aquí viene carnavales,/ los casados a su casa,/ los solteros a la calle...” Se abre el gran portón pintado de verde y allá dentro en el patio, un frondoso árbol de guindo, adornado de serpentinas, globos, frutas, sombreros, chalecos, es sacudido por la música y la cantarina carcajada de los invitados.

La comparsa no ha terminado de ingresar, cuando la voz del sastre Palomino vuela por los aires como un latigazo, deteniendo la música y la alegría. De inmediato, ahora con la voz quebrada, irreconocible, pide a su esposa que está a su lado, le traiga la tijera grande que guarda en su taller familiar. Armada de los

aceros, se abre paso entre los alelados fiesteros y se acerca al flaco profesor que parece un espantapájaros. Le coge de la manga del saco y corta, en silencio sepulcral, botones, solapas, pecheras, bolsillos, fundillo, botapies. Moviendo los labios nerviosamente deja caer al oído del pálido actor unas silenciosas palabras casi en secreto, que se escuchan como vuelo de moscardones: “Retírese antes de que me desgracie, ha ofendido a mi familia y a mí, yo que creía ciegamente en usted, fue el mejor de los ternos que ha salido de estas manos, con tanto amor, váyase por favor carajo, no quiero volverlo a ver, fuera de esta casa”.

Por las calles de sol de Huamanga, un andrajoso personaje camina pesadamente con los brazos caídos, vencidos. Desorientado intentaba buscar la sombra de su sombra, mientras a lo lejos el murmullo de voces y guitarras van perdiéndose como en un recuerdo. Paro a la puerta de su casa, Leonardo su alumno, lo mira alejarse con lágrimas en los ojos y no puede creer, lo cercano de la distancia.



ENSAD, 70 años construyendo teatro nacional

Hablar de la ENSAD es hablar de la historia misma del teatro peruano, de su tradición, de sus orígenes, sus retos y glorias.

La Escuela Nacional Superior de Arte Dramático cumple 70 años de vida institucional. Su rol en la escena cultural nacional es sin duda una de las más importantes. Por sus aulas han pasado nuestros más destacados actores y actrices, bailarines, docentes, directores teatrales y maestros de la actividad escénica en el país. Hablar de la ENSAD es hablar de la historia misma del teatro peruano, de su tradición, de sus orígenes, sus retos y glorias.

1946. El mundo empieza a respirar y reconstruirse luego de una larga y cruenta guerra. En Perú gobierna el jurista José Luis Bustamante y Rivero encabezando una coalición de partidos y afrontando una severa crisis política, económica y social. En una pequeña casa del Jirón Washington, gracias al entusiasmo de un grupo de aficionados que improvisan un escenario, se inicia la construcción de un sueño guiado por la necesidad de expresión y libertad; nace la que sería más adelante la primera escuela de formación de profesionales escénicos del país.

Un año antes se había promulgado una ley que daba prioridad a la formación de entidades que fomentaran la música, el folclor y el arte dramático. Así nació el Teatro Nacional del Perú, organismo que asumió la tarea de dirigir la Escuela Nacional de Arte Escénico (ENAE), antecedente institucional de la ENSAD.



Foto: ENSAD

El Teatro Nacional del Perú se presentaba como “autoridad destinada a servir de órgano ejecutivo de toda la actividad teatral que compete al Estado con radio de acción autónomo en el campo técnico administrativo, dependiendo directamente del Ministerio de Educación Pública” y tenía, entre otras, la función de la formación y capacitación del actor y del técnico de teatro que por dicho año seguiría a cargo de la Escuela Nacional de Artes Escénicas (ENAE) la cual administrativamente pasaría a integrar la estructura del Teatro Nacional del Perú. Ocho meses después se produciría la disolución de la ENAE para crearse el INAD.



Foto: Juan Amaru Macedo

Como consecuencia de la reorganización, en abril de 1958 se promulgó una Resolución Ministerial que siguiendo el plan aprobado para la reforma de la Escuela Nacional de Arte Escénico y del teatro peruano en su conjunto creó el Instituto nacional de arte dramático del Teatro Nacional del Perú. La transformación planteada finalmente se concretó y se ordenó que iniciara sus labores académicas en mayo de 1958, encargándosele la Dirección al Sr. Mario Rivera del Carpio. Tras haberse autorizado en diciembre de 1957 la firma de un convenio entre el Ministerio de Educación y el Concejo Provincial de Lima, el inmueble denominado La Cabaña, ubicado en el Parque de la Exposición, fue el elegido para ser el nuevo local oficial, y tras ser previamente remodelado y adecuado específicamente para que se pudieran llevar a cabo las actividades, inició su actividad académica. Finalmente, en 1958, egresó la primera promoción de estudiantes, dentro de la cual se encontraba el primer actor nacional Luis Álvarez Torres o el conocido Jorge Montoro.

Actualmente, el plan de estudios no se limita a la actuación y abarca una amplia gama de temas relacionados, formando además de grandes actores profesionales, pedagogos de arte dramático, escenógrafos que se especializan en todo lo relacionado al movimiento en escena, especialistas en títeres, maquillaje y otras apuestas multidisciplinarias. Así mismo, siguiendo un interés por la formalización de la enseñanza, la ENSAD viene aplicando el Programa de Complementación Pedagógica con la finalidad de atender a los actores y actrices comprendidos dentro del marco de la Ley del Artista, para que de esta forma puedan obtener un título pedagógico a nombre de la Nación.



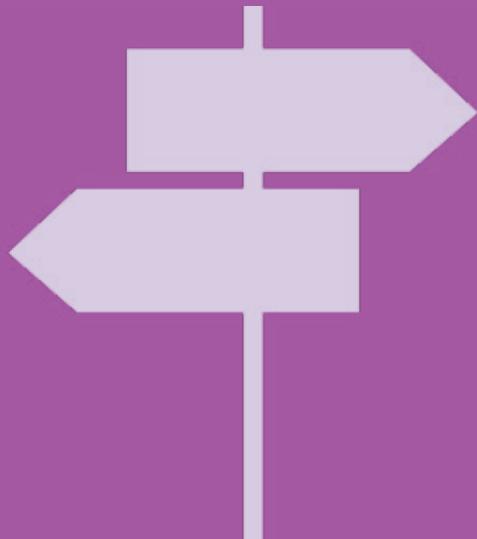
Foto: Prin Rodríguez

Además y desde el año 2002, el actual director de la Escuela Nacional de Arte Dramático, Jorge Sarmiento, realiza un gran trabajo de difusión del trabajo de sus maestros y alumnos. Fruto de esta labor, la ENSAD consiguió participar en un festival teatral en Rumania, montar una versión andina de *Antígona* en Egipto y hacer teatro griego en la misma Grecia. Hoy en día la escuela se define como una escuela de vanguardia, capaz de fomentar y administrar el cambio e interesados en impulsar la cultura nacional por medio de la actividad teatral. Promueven además no solo un entrenamiento técnico del artista sino plantearse a sí mismos como un lugar de estudio, trabajo colectivo y de innovación en metodologías.

Para mayor información visite: www.ensad.edu.pe



Foto: Franco Guerra



La odisea del teatro en el Perú

*Breve repaso panorámico sobre
la gesta del teatro en
nuestro país*

Agradecimiento especial al conocimiento enciclopédico del maestro Ernesto Ráez Mendiola. Agradecemos también la colaboración del actor, director y compositor Jorge Chiarella Krüger, de la actriz Maura Serpa y del dramaturgo Eduardo Adrianzén. Especial agradecimiento a la Sra. Elvira De La Puente, impulsora de la Ley del artista intérprete y ejecutante, miembro de la Coalición Peruana para la Diversidad Cultural. Agradecemos además por su atenta lectura a Martín Abrisqueta. La información, textos, libros, y recomendaciones de fuentes por diversos especialistas, hicieron posible la redacción del presente artículo. Redacción: Julio César Vega



Representación en Centro Arqueológico de Pachacámac
Foto: Ministerio de Cultura

El arte de la representación en el antiguo Perú

La primera manifestación de representación en los seres humanos fue aquella danza mágica que los hombres del paleolítico superior ejecutaron antes de salir de caza bajo la creencia de que así propiciaban la captura de los animales para su sustento. Los antiguos pobladores del Perú no fueron la excepción, testimonio de ello son las pinturas rupestres de Toquepala y Lauricocha, evidencias que apoyan la teoría de la práctica de la representación presente en el Perú desde hace aproximadamente diez mil años.

Según el maestro Ráez, “estas actividades de carácter mágico evolucionaron conforme aparecieron los mitos y se convirtieron en ceremoniales propiciatorios del bienestar. Todo ceremonial, laico o religioso, tiene una liturgia, un orden dado de realización o ritual. Las máscaras y las representaciones en la orfebrería y la cerámica prehispánicas hablan de ello”. Hasta nuestros días llegan incluso vestigios de esa necesidad de representación del hombre del antiguo Perú a través de ceremoniales, ahí observamos la Huaconada de Mito¹ o el caso de la Diablada en los Andes del sur.

Existen testimonios de los primeros cronistas de la conquista indicando representaciones incaicas, pero éstos se toman aún con reserva, debido a que comparaban todo lo visto en las nuevas tierras con el teatro que habían visto en Europa.

¹ La UNESCO declaró Patrimonio Inmaterial de la Humanidad en el año 2010 a la Huaconada de Mito, danza andina que simboliza la forma de impartir justicia unida a la mitología.

También hay que considerar las limitaciones de la lengua. Por su parte, Garcilaso de la Vega en su “Comentarios Reales de los Incas” afirma: *“No les faltó habilidad a los amautas, que eran los filósofos, para componer comedias y tragedias, que en días y fiestas solemnes, representaban delante de sus Reyes y de los señores que asistían en la corte. Los representantes no eran viles, sino Incas y gente noble, hijos de curacas y los mismos curacas y capitanes y hasta maeses de campo, porque los autos de las tragedias se representasen al proprio, cuyos argumentos siempre eran hechos militares, de triunfos y victorias, de las hazañas y grandezas de los Reyes pasados y de otros heroicos varones. Los argumentos de las comedias eran de agricultura, de hacienda, de cosas caseras y familiares. Los representantes, luego que se acabava la comedia, se sentaban en sus lugares conforme a su calidad y oficios. No hazían entremeses deshonestos, viles y bajos: todo era de cosas graves y honestas, con sentencias y donaires permitidos en tal lugar. A los que se aventajavan en la gracia del representarles davan joyas y favores de mucha estima”* (t 1 libro II capítulo XXVII p, 121)² Puede caracterizarse la representación prehispánica como didáctica, de identificación o ritual, de celebración, animado con canto, baile y máscaras. Los teóricos apuntan a que esta representación nunca se hizo en locales cerrados, y que se trató de presentaciones en espacios abiertos. Igualmente parece que fueron la coralidad y la danza las que marcaron las características principales de su evolución.

2 ROSENBLAT, Ángel. Comentarios reales de los incas. Buenos Aires: Emecé Editores. 1945.

Posiblemente las danzas folclóricas que han llegado hasta nuestros días contengan algunos de estos elementos primigenios, según lo cual refuerza la idea ancestral de coros y danzas como la naturaleza que tenemos los peruanos para la representación. Rastrear entonces la teatralidad peruana similar al que occidente hacía cuando llegaron los españoles no tiene sentido. Por tanto, es importante investigar y proponer una amplia concepción de la teatralidad nacional partiendo de estas características, a fin de proponer políticas y sistemas efectivos de apoyo a su desarrollo. Es importante señalar la necesidad de establecer una amplia investigación a nivel nacional para determinar todo el potencial de los espacios públicos que puedan incluirse en un catastro nacional de las artes de la representación en el Perú.



Representación en Centro Arqueológico de Pachacámac
Foto: Ministerio de Cultura

Las salas de teatro

En el discurso “Idea del teatro”³ el filósofo José Ortega y Gasset traza múltiples concepciones sobre el teatro. Como tal, el vocablo teatro es una palabra polisémica, ambigua, que tiene varios significados. Es una expresión literaria poética, siguiendo la línea de los géneros literarios de la épica, la lírica y la dramática. Es además, un espectáculo, un arte cuyo producto es comunicado en el espacio y en el tiempo, es decir, en movimiento. Sin embargo, una de sus acepciones de más uso y tangibilidad es la que se le atribuye como concepto de lugar, es decir, espacio, edificación, donde tienen lugar las representaciones teatrales en diversas formas y aspectos. Se puede evocar en esta línea al teatro griego, abierto, a diferencia de la concepción contemporánea del teatro como espacio público de edificación cerrada.

El teatro edificación es un espacio localizado, con una forma interior que refleja su finalidad para el desarrollo de las artes escénicas. En su disposición, Ortega descubre tres dualidades: dualidad espacial, humana y funcional, y todas ellas están interrelacionadas. Básicamente el teatro, espacio interior, el “dentro”, está dividido en dos espacios: uno, el escenario donde estarán los actores. He aquí la primera dualidad: el espacio teatral, cuerpo orgánico, con dos órganos que funcionan con relación mutua, y que son la sala y la escena.

³ ORTEGA Y GASSET, José. Idea del Teatro. Madrid: Ediciones de la revista de Occidente, 1970.

Aquí tenemos la dualidad espacial. Si la simple forma espacial nos descubre la dualidad espacial sala-escenario, la dualidad humana nos acota la presencia del público en la sala y la presencia de los actores en la escena. El público, es decir, los espectadores, están allí en un lugar lleno de asientos, sentados, con la finalidad única de “ver, oír, sentir, imaginar”. Los segundos, los actores, están en la escena, en el espacio vacío, son activos y están allí para que se los vea, oiga y a la vez produzcan esa comunicación con los espectadores para la magia, la imaginación y las emociones. La dualidad humana queda manifiesta en quién está y dónde está; el espectador en la sala; los actores en la escena.



La Plazuela de Teatro - segunda cuadra del Jr Huancavelica
Foto: Lima la Única

Las primeras salas de teatro en el Perú

La conquista quiebra el desarrollo posterior de la teatralidad prehispánica, a partir de entonces las manifestaciones de representación ancestral se mantienen como una práctica popular relacionada más a la resistencia cultural y religiosa. De otro lado el colono español se caracterizaba por su afición al teatro que sin lugar a dudas fue una de sus principales recreaciones durante el periodo virreinal. La forma y contenido de la expresión teatral respondió a los intereses del proceso colonial: recreación y catequización de la población natural. Sin embargo, coexistió también un teatro en quechua de memoria y resistencia, del cual son expresión las obras sobre la muerte de Atahualpa y el de Ollantay.

Las primeras representaciones se realizaron en el cementerio de la catedral los días del Corpus y de otras festividades religiosas importantes. A estas actividades asistían regularmente el Virrey, los arzobispos, los cabildos, las comunidades religiosas y los feligrises. También se realizaban representaciones en los salones de las más distinguidas familias y en los solares.

En el siglo XVII Lima tenía aproximadamente unos 60 mil habitantes. En este periodo se inician las primeras adaptaciones de espacios para la expresión del teatro, como corrales y coliseos

acondicionados en plazas para el disfrute de las representaciones a las que estaba acostumbrado el público limeño de entonces.

La visión mercantil de la expresión teatral fue intensa y existía un público aficionado, pero la situación de los actores y actrices era humillante, hasta el punto de ser consideradas personas de baja condición social, impedidas para la Ley de ser testigos o acusadores en cualquier proceso legal.

Alrededor del año 1615, en el mismo solar donde se realizaban representaciones desde inicios del siglo, se levantó el Corral de Comedias. Posteriormente, en ese mismo lugar se levantó en 1662 el llamado Coliseo de Comedias inaugurado por el Virrey Luis Enríquez de Guzmán. Pero el devastador terremoto del 28 de octubre de 1746 lo destruyó completamente, tal como fueron arrasados la mayoría de casas y templos de Lima. Sobre los escombros, a iniciativa del Virrey José Antonio Manso de Velasco conocido como el Conde de Superunda, se levantó en 1749 el llamado Teatro de Lima. Allí se iniciaría uno de los más importantes espacios teatrales de la Villa de los Reyes, se representarían comedias –término empleado por aquel entonces para todo género– seguidas de sainetes, coplas y loas.



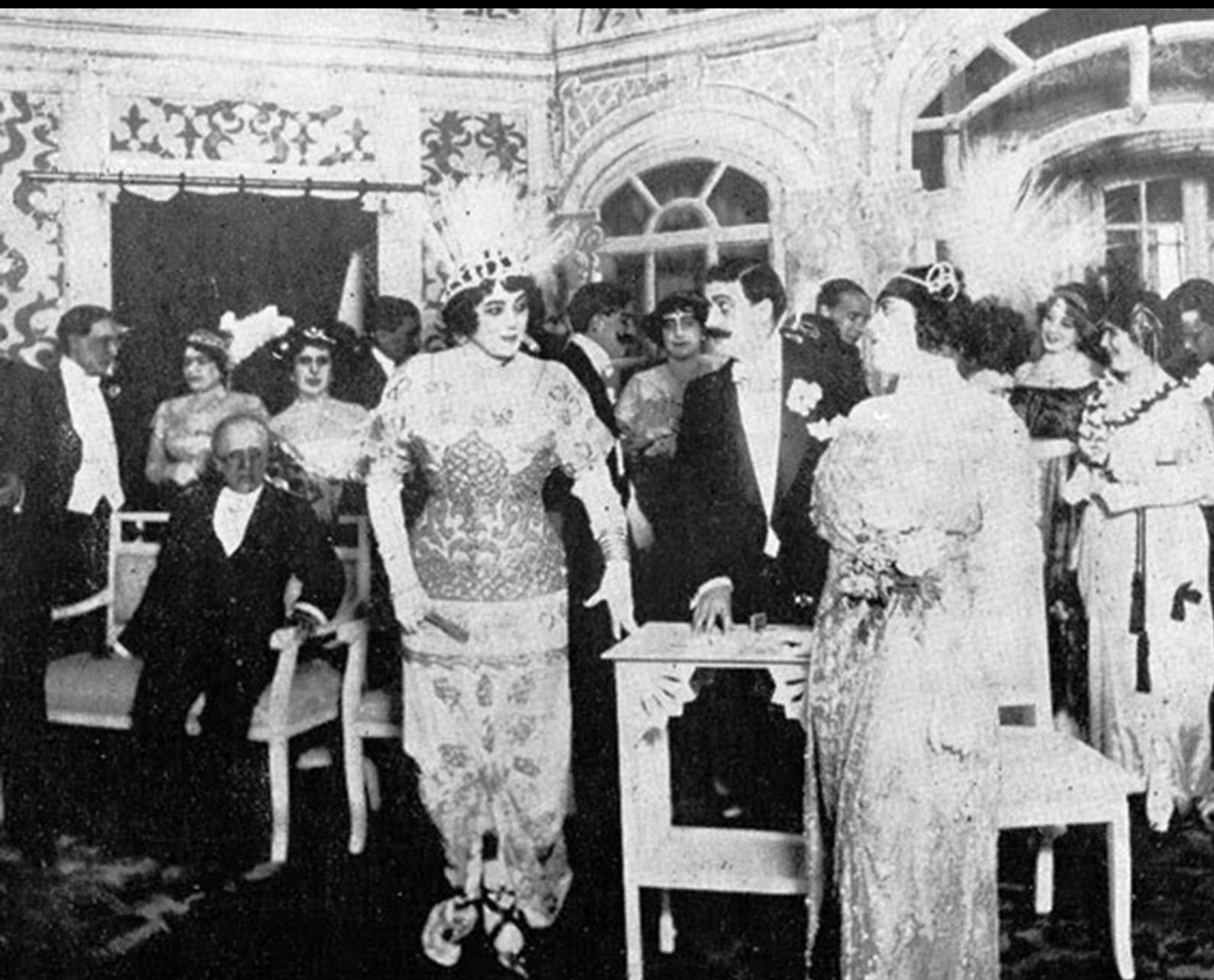
Foto: Lima la Única

El Teatro de Lima se ubicó en donde, luego de transformaciones radicales, se instaló lo que hoy conocemos como el Teatro Manuel Ascencio Segura. Esta primigenia edificación fue construida bajo patrones rudimentarios de la época. El vestíbulo era un zaguán común, el patio era empedrado, se ascendía a los palcos por rampas, mientras tanto a la platea se ingresaba por un estrecho corredor. Este fue el espacio por donde desfilaron los más aclamados hombres y mujeres de teatro de aquella época, como la recordada María Micaela Villegas, “La Perricholi”, una de las mujeres más célebres del siglo XVIII.

Las restricciones en los espacios teatrales fueron rigurosas, no se podían mezclar hombres y mujeres, correspondiéndole un espacio específico del teatro. El ingreso también era estricto, puesto que no ingresaban por la misma puerta. Existió una férrea reglamentación de los espectáculos y censura a las obras, además del control al público asistente.



La Plazuela de Teatro - segunda cuadra del Jr Huancavelica
Foto: Lima la Única



Inauguración del Teatro Colón
Foto: *Lima la Única*

Teatro en el Perú de la república

El 1 de agosto de 1821, en medio de la algarabía de la sociedad criolla e intelectualidad que bullía de aires emancipadores, se estrenó en el viejo Teatro de Lima la primera obra del Perú independiente, “Los Patriotas de Lima en la noche feliz”. Tan solo días antes se había realizado la declaración de independencia del Perú.

Finalizando aquel año, el General José de San Martín, quien subiría a las tablas del Teatro de Lima en alguna oportunidad para informar sobre el proceso emancipador, emitiría uno de los más importantes documentos a favor de la dignificación del arte teatral: *“Un teatro fijo como el de esta capital, sistemado conforme a las reglas de una sana policía, y en el que las piezas que se recitan y cantan bajo la dirección de la autoridad pública no exceden los límites de la honestidad y del decoro, es un establecimiento moral y político de mayor utilidad. Por tanto, he acordado y declaro: 1º El arte escénico no irroga infamia al que lo profesa. 2º Los que ejerzan este arte en el Perú podrán optar a los empleos públicos, y 3º Los cómicos que por sus vicios degraden su profesión serán separados de ella. Insértese en la gaceta oficial. Firmado por José de San Martín, por orden de S.E. Bernardo Monteagudo, en Lima, Perú, el 31 de diciembre de 1821”.*

En Arequipa, concluidas las luchas contra el ejército realista, se reinician las actividades teatrales paulatinamente con funciones de ópera, operetas, zarzuelas y actos circenses, precedidos por loas a la patria y a las huestes libertarias. Para 1869, en Chorrillos, la villa balneario de las familias más pudientes del Perú y de esta parte de América del Sur, empezó a funcionar el Teatro Marchetti.

En los siguientes años, luego de cambios estructurales radicales, el antiguo Teatro de Lima será rebautizado en 1874 como Teatro Principal. En su inauguración se presentó la ópera “Il Trovatore” de Giuseppe Verdi.

Durante el periodo de la ocupación chilena a la capital, un incendio destruyó en 1883 el edificio del Teatro Principal de Lima. Debido a ello posteriormente se inauguró un teatro de tribunas de madera que fue inaugurado como Teatro Portátil en el que fueron habituales las zarzuelas y demás espectáculos musicales.

Años funestos los del periodo de guerra y las luchas internas que siguieron para retomar la reconstrucción. En este contexto, el teatro permitió la convivencia como único espacio de consolación y de socialización de sentimientos en las más duras condiciones. Durante este periodo, en 1880 se realizaron diversos estrenos a beneficio de los héroes heridos en la Batalla de Arica.

A fines del siglo XIX se mantendrá una gran afición por el teatro. Sin embargo, por aquel entonces también llega al país una nueva atracción que se ubicará pronto en el espacio habitual de las salas de teatro, la experiencia de la proyección cinematográfica a través del Kinetoscopio y el Cinematógrafo, que llamarán inmediatamente la atención de las élites citadinas.



Inauguración del Teatro Colón
Foto: Lima la Única



Plazuela del Teatro
Foto: *Lima la Única*



Foto: Teatro Municipal de Lima

Los grandes teatros del siglo XX

En 1915 en la zona que ocupaba el Teatro Olimpo se inicia la construcción del nuevo teatro denominado Forero a cargo del ingeniero peruano Alfredo Viale. Se tomaron como modelos, el “Reims”, el de la Rue Montaigne, y el “Máximo” de Palermo. El Teatro Forero aún sin terminar fue inaugurado el 28 de julio de 1920 con la ópera Aída de Giuseppe Verdi. Años más tarde, el 31 de diciembre de 1928, estas instalaciones fueron adquiridas por la Municipalidad de Lima, y desde entonces su nombre oficial pasó a ser: Teatro Municipal. La fachada se terminó de construir en 1938. Las decoraciones estuvieron a cargo de los escultores Manuel Piqueras Cotolí y Marcelina Domingo.

En aquella época en varios locales de la ciudad se presentaban regularmente compañías encabezadas por actores peruanos que también hacían giras por todo el país para deleitar a los grandes señores de las capitales de provincia. Caracteriza este periodo la presencia de capocómicos o divos, que se unen entre ellos y forman familias teatrales, otros se proyectan al extranjero y se desarrollan lejos del país.

Según los estudios realizados por el maestro Ernesto Raez, por aquel entonces, aunque llegan al país compañías extranjeras, todavía domina el estilo español de actuación y hay muy poca presencia de dramaturgos de otras lenguas. El público prefiere entonces la comedia ligera, la zarzuela y la opereta.

Durante el oncenio, el presidente Augusto B. Leguía dio su apoyo para que el alcalde de Lima, don Federico Elguera, con miras a las celebraciones del Centenario de la Independencia Nacional, reconstruyera el siniestrado Teatro Principal de Lima. El 14 de Febrero de 1909 se reinauguró con el eventual nombre de Teatro Municipal, posteriormente en 1929 será cambiado a su actual y definitivo nombre, Teatro Manuel A. Segura.



Foto: limacultura.pe

Los grupos de teatro y el fortalecimiento de la dramaturgia nacional

Este periodo que va desde la década del cuarenta hasta aproximadamente los años sesentas y setentas se caracteriza por ser de los grupos de teatro de arte, que intentaron renovar e incrementar el contingente de aficionados al buen teatro, educar al público y llegar a la población en general con las mejores obras de la literatura dramática universal. También se buscó dignificar la profesión del actor creando una mística de trabajo serio y humilde al servicio de la escena y del público espectador. Pero, su mayor mérito estuvo en la búsqueda de una dramaturgia nacional.

La primera expresión de este movimiento fue la fundación de la Asociación de Artistas Aficionados (AAA) en junio de 1938, en el 510 de la calle Espaderos. Posteriormente la llamada “triple a” ocuparía un local permanente en la cuadra tres del jirón Ica.

El Teatro Universitario de San Marcos (TUSM) inició sus actividades el 5 de Julio de 1941 por iniciativa del doctor Manuel Beltroy. En el Teatro Segura se daría el estreno del flamante TUSM con “El Emperador Jones” de Eugenio O’Neill. El TUSM anima desde entonces la vida teatral no sólo con espectáculos de difusión

a colegios e instituciones y montajes de clásicos, también sostiene talleres de formación de actores y publicaciones regulares de estudios sobre el teatro peruano y universal.

Para el maestro Ernesto Ráez 1945 es un año significativamente especial para el teatro peruano debido a que se va configurando la institucionalidad moderna del teatro en el país: el actor Carlos Revolledo funda el Sindicato de Actores del Perú (SAIP)⁴, y don Jorge Basadre, entonces Ministro de Educación, promueve la Ley de Fomento al Teatro que crearía la Compañía Nacional de Comedias (CNC), la Escuela Nacional de Arte Escénico (ENAE) y los Concursos Nacionales de Teatro Escolar, de Drama y de Comedia.

Don Jorge Basadre cuenta en su libro autobiográfico *La Vida y la Historia* el valor de la acción de protección del Estado sobre el arte teatral: “*Uno de los decretos que más me enorgullece cuando recuerdo mi breve y frustrada labor ministerial de 1945 es el que colocó al teatro bajo la protección del Estado. También aquí sólo puedo jactarme apenas de haber sembrado unas semillas. De ellas salieron el Departamento de Teatro, la Escuela Nacional de Arte Escénico y la Compañía Nacional de Teatro*”.

El 25 de enero de 1946 comienza a funcionar la Escuela Nacional de Arte Escénico (ENAE) bajo la dirección del actor español Edmundo Barbero. El local de la ENAE se ubicó entonces en el jirón Washington 1274 y llegó tener un teatrín que operaba desde el pasaje García Calderón.

⁴ SAIP Sindicato de Actores del Perú, que hoy se denomina Comunidad Artística Nacional SAIP, gremio laboral que este año 2015 cumple su septuagésimo aniversario (70 años) de vida institucional,

En 1953 un joven argentino enamorado del Perú, Reynaldo D'Amore, que había llegado como becario a la ENAE, funda el Club de Teatro de Lima acompañado de distinguidos intelectuales peruanos. En el Club de Teatro de Lima se presentaron obras de vanguardia y experimentales, se hizo teatro circular, se propició la formación permanente de actores y del público aficionado.

En el año 1957 a partir de la ENAE se forma el Instituto Nacional de Arte Dramático (INAD) y más tarde el Instituto Nacional Superior de Arte Dramático (INSAD) que funciona en el habilitado Teatro La Cabaña. Durante esta etapa son profesores Sebastián Salazar Bondy, Alejandro Romualdo Valle, Luis Jaime Cisneros, Washington Delgado, José Miguel Oviedo. El mismo año un grupo de egresados y profesores funda Histrión, teatro de arte. El grupo lo conformaron Carlos Gassols, Lucía Irurita, Haydée Orihuela, Michel Morante, los hermanos Tulio, José y Carlos Velásquez, posteriormente se sumarían Mario y Virgilio Velásquez.

Histrión se caracterizó por llevar teatro a diversos espacios de los pueblos del país de manera sostenida y con el gran esfuerzo que entonces aquello constituía. Con creatividad sus miembros habilitaron un escenario ambulante en el cual presentaron obras como "Un enemigo del pueblo" de Henrik Ibsen. Otro de los intereses del grupo además fue representar dramaturgia de creadores peruanos cercanos a sus concepciones: Sebastián Salazar Bondy, Grégor Díaz, Juan Rivera Saavedra, Estela Luna, Rafael del Carpio, Julio Ramón Ribeyro y José Schultz.



Foto: Gran Teatro Nacional

Buscando el equilibrio entre lo artístico y lo social

Durante la década del sesenta es importante la presencia de Sara Jofré, Gregor Díaz, César Vega Herrera, Sergio Arrau, y como animador cultural, el Dr. Augusto Salazar Bondy. Además, el 22 de junio de 1961, un grupo de jóvenes apasionados por el teatro, entre los que destacan Ricardo Blume, Jorge Chiarella, Mario Pasco, fundan el Teatro de la Universidad Católica (TUC) de la Pontificia Universidad Católica del Perú. En 1963 se crea la Escuela de Teatro (ETUC). En sus inicios funcionó en la casona Riva Agüero en el centro histórico de Lima.

Los años setenta es una época marcada por dos corrientes diferenciadas en su concepción de la expresión teatral como fenómeno artístico y fenómeno social, es decir, sobre la naturaleza del arte como expresión que hace posible el debate y el diálogo político. Por un lado, las características de un teatro de compañía y del otro, un teatro de grupo o colectivo. Iniciando la década del 70, Mario Delgado, y un grupo de jóvenes actores y actrices, entre ellos Alberto Chávez, Soledad Mujica, Hilda Collantes, Lucho Nieto, Aurora Mendieta, fundan Cuatrotablas. Al año siguiente se fundaría Yuyachkani con la presencia de Teresa Ralli, Miguel Rubio, Augusto Casafranca, Ana y Débora Correa entre otros entusiastas jóvenes.

Como expresión del teatro político de los setenta se estrenan en Lima una serie de importantes apuestas que han de cambiar el escenario del momento: llega el uruguayo Atahualpa del Cioppo y lleva a escena “La Ópera de dos centavos” de Bertolt Brecht, el director español José Osuna pone en escena “La Celestina” de Fernando de Rojas; igualmente se estrenan “Las Troyanas” de Eurípides en versión de Jean Paul Sartre y bajo la dirección del maestro Ernesto Ráez quien además, lleva por primera vez a escena una obra en quechua, “Hatun Llacta”, desarrollada en creación colectiva junto a sus alumnos.

Mientras tanto, las compañías de teatro se expresaron a través de la comedia elegante y el drama. Desde entonces fueron ganando mayor presencia, el escaso público del escenario nacional les prestó su atención e incluso tuvieron cabida en la TV. Son destacados exponentes de esta propuesta Horacio Paredes, los hermanos Lola y José Vilar, los hermanos Ureta Travesí, entre otros.

Existió por tanto, una marcada diferenciación entre lo que podría considerarse una especie de teatro activista y un teatro de compañía. Osvaldo Cattone, actor argentino que llegó al Perú en aquel contexto, en 1973, comenzó a abrirse espacio en el teatro nacional desarrollando una línea comercial diferenciada. En los setentas también se desarrolló un teatro de grupo para niños promovido por importantes representantes del teatro nacional como Smael Contreras con Grupo Abeja, Hilda Collantes con Kentay, Maura Serpa con Producciones Botella de Leche, entre otros.

En 1974 la destacada dramaturga y actriz Sara Joffré organizó la primera Muestra Nacional de Teatro Peruano, en principio como un espacio de presentación y discusión de la producción dramática hecha por autores peruanos. La muestra se convirtió a partir 1978 y el inicio de sus giras por ciudades del interior del país en un festival participativo que desde entonces recibe propuestas de diferentes regiones. El grupo o colectivo teatral que toma el “Carguyoc”, o la responsabilidad de la organización, invita a los demás grupos de todo el país a los espectáculos seleccionados previamente durante los dos años anteriores, en las Muestras Regionales. Hacia 1985, por inspiración de la experiencia, se creó una organización de grupos teatrales independientes, el Movimiento de Teatro Independiente MOTIN.⁶

Ya en la década de los ochenta se observa un activismo teatral en todo el país, nuevas agrupaciones intentan arriesgadas apuestas y se va incrementando la presencia de dramaturgos. La presencia de los grupos de teatro en las diversas ciudades del país tiene mayor peso, por lo cual es posible hablar entonces de un movimiento teatral peruano.

En 1984, dentro de esta corriente de teatro comprometido nace La Tarumba, compañía de circo, teatro y música de la diversidad cultural. Fue fundada con la intención de incluir y experimentar nuevas expresiones en el escenario, apostando por la fusión de diversas artes, el humor y la reflexión.

6 MOTIN tomará una estructura nacional con el MOTIN-Perú en el año 1990. A partir de entonces acompañará en adelante la realización de las muestras. Web oficial de MOTIN: <http://motinperu.blogspot.com>

A fines de la década del ochenta la ENAD pasa a llamarse Escuela Nacional Superior de Arte Dramático, ENSAD. Durante esta época también el Municipio de Lima recupera el Teatro La Cabaña. Mientras tanto la escuela funcionará en el sótano del Museo de Arte. Posteriormente la ENSAD regresa a su local ubicado en el Parque de la Exposición.



Foto: Ministerio de Cultura del Perú

Entre la crisis, el abandono y las apuestas

Los años noventas son considerados años malos en término de espectadores, son los años de la baja afluencia de público a los espectáculos teatrales, pero en términos de consolidación de dramaturgos y directores es una época muy rica y productiva. Se germinó una corriente de creadores importes que destacarán en los siguientes años. Se va gestando y asentando una respuesta creativa de supervivencia ante la orfandad del teatro sin apoyos estatales y sin sólidos intereses del sector empresarial. La década de los noventa significó para muchos hombres y mujeres de teatro que venían de experiencias de las décadas anteriores, una prueba de ácido, una barrera difícil porque constituía una redefinición frente a un contexto adverso. Es además, una época que detesta las etiquetas y empieza a reformularse todo.

Con el advenimiento del nuevo milenio, el teatro nacional empieza a orientar sus preocupaciones hacia la profesionalización de la gestión cultural del teatro y hacia la definición de sus públicos; es decir, comienzan a segmentar de manera muy consciente la población a la cual se van a dirigir, considerando la ubicación de los espacios teatrales, los contenidos, la notoriedad o afinidad del elenco, etc.

Todo este proceso se registra de manera evolutiva. Hoy en día existe un grupo de profesionales que pueden vivir del teatro

y dedicarse exclusivamente al desarrollo de sus talentos. Normalmente sus actividades están unidas a la docencia, pero se puede hablar de una comunidad teatral que se desarrolla en una ciudad con un público que va afianzando su interés. Aunque para muchos de los especialistas del teatro nacional, en los últimos años, la presencia de numerosos conciertos de grupos extranjeros, debido a la apertura por la normatividad vigente, ha mellado la cantidad de espectadores que solían asistir a las obras de teatro en Lima. Quedará para un estudio mayor, conocer las potencialidades y barreras del desarrollo del arte teatral nacional en el contexto actual.

El horizonte teatral se ha ampliado con el apoyo de los centros culturales de las diferentes cooperaciones internacionales a través de la compra de espectáculos a los grupos que recién inician su actividad, principalmente a los que hacen espectáculos para niños, o auspiciando festivales, promoviendo publicaciones de dramaturgia y apoyando actividades ejemplares como las Lecturas Dramáticas desarrolladas durante más de una década por la actriz Maura Serpa en el ICPNA. Destaca el Centro Cultural Británico de la Asociación Peruano Británica que al adquirir el antiguo cine Excelsior para restaurarlo y convertirlo en un acogedor espacio teatral, se convierte en un intenso promotor del teatro nacional; además, la asociación produce las obras que estrena y apoya a los dramaturgos nacionales con publicaciones de sus obras a través de concursos abiertos.

La presencia de festivales descentralizados en los asentamientos humanos y en comunidades jóvenes, con un especial apoyo de organismos de cooperación internacional, abre un nuevo rumbo al desarrollo del teatro nacional. Son de especial mención los proyectos desarrollados por el FITECA, Arenas y Esteras, Vichama Teatro y FIETPO. Son importantes también los festivales organizados por las universidades privadas, entre ellas el Festival UCSUR de Teatro Internacional.

Desde el 1 febrero del año 2010, según registros públicos, el Movimiento de Teatro Independiente del Perú que desde hace más de tres décadas desarrolla actividades a lo largo de todo el país, se reconoce como una asociación con personería jurídica. En su ficha registral se puede leer: “...*Reconociéndose como memoria histórica los actos y eventos organizados en torno a la Muestra Nacional de Teatro Peruano, fundada por Sra. Sara Joffré el mes de setiembre del año 1974 hasta la XXIII Muestra Nacional de Teatro Peruano realizada en Villa el Salvador en noviembre del 2009. La asociación cultural tiene por objeto social la representación y desarrollo del Movimiento de Teatro Peruano Independiente. La asociación tiene por fines: Promover el desarrollo del teatro peruano independiente. Promover el intercambio entre sus miembros, alimentar la dramaturgia, dirección, actuación, investigación (...) Establecer una red de comunicación nacional teatral que vincule a las regiones a través de los medios informativos. Proponer una política del estado sobre el Teatro Peruano Independiente...*”⁸

8 Estatutos de MOTIN tomados del blog oficial. Documento disponible en: <http://motinperu.blogspot.com/2011/02/copias-originales-de-los-estatutos.html>

Otra iniciativa de gran éxito en la promoción del teatro a nivel municipal fue el Festival de Artes Escénicas de Lima – FAEL, desarrollado por la Municipalidad Metropolitana de Lima. FAEL tuvo tres ediciones a partir del 2012 y convocó a una diversidad de compañías de teatro y danza a nivel nacional e internacional. Se presentaron grandes obras en teatros y plazas de Lima a precios accesibles.

Ley del intérprete y ejecutante artístico

La cultura y las expresiones artísticas afirman al individuo dentro de su comunidad y, por lo tanto, redonda en la construcción de una sociedad más digna, más justa y más libre. Por ello, la importancia de la cultura radica en que otorga a la persona una manera de comprender su propia existencia. Y a través de la expresión cultural, de las manifestaciones artísticas se evoca y mantiene la esperanza de los pueblos. En algunas sociedades, el arte ocupa un lugar primordial y los artistas son reconocidos en su real valor, como representantes y embajadores de la cultura; puesto que son ellos quienes expresan y desarrollan las manifestaciones culturales de sus pueblos.

En el proceso histórico del teatro en el Perú destacan los esfuerzos de individuos y colectivos que han hecho posible la continuidad del quehacer teatral, y artístico en general. Por ello, el Estado tiene un reto muy elevado por afrontar, mejorando su eficiencia para la implementación de políticas culturales de apoyo al desarrollo de la cultura nacional. Nuestra Constitución Política, consagra en su Artículo 2, numeral 8: “Toda persona tiene derecho: A la libertad de creación intelectual, artística, técnica y científica, así como a la propiedad sobre dichas creaciones y a su producto. El Estado propicia el acceso a la cultura y fomenta su desarrollo y difusión”. En ese sentido, la promulgación de la

Ley 28131, Ley del Artista Intérprete y Ejecutante⁹ impulsada por la actriz, y en su momento Congresista de la República, Elvira de la Puente Haya, se constituye como un claro ejemplo de iniciativa positiva en el sentido de institucionalizar el sector y establecer el reconocimiento de derechos de los trabajadores de la cultura. El reconocimiento de los artistas dentro de nuestra legislación como profesionales que merecen ser tratados con justicia, con respeto por la dignidad de su trabajo y gozando de los beneficios que tienen los profesionales de otras especialidades es un avance importante e histórico en el sector.

En el caso de los trabajadores técnicos relacionados con labores artísticas, ellos tienen la posibilidad de optar, en las condiciones señaladas por el Reglamento, por los beneficios de la presente ley, en cuyo caso la norma será de aplicación a las siguientes personas: “Los técnicos de variedades, circo y espectáculos similares, asistente de dirección, camarógrafo, director de fotografía, jefe de escena, escenógrafo, tramoyista, apuntador o telepromptista, editor de sonidos y de imágenes, realizador de efectos especiales y luminotécnico en obras escénicas, teatrales, cinematográficas, televisivas y similares, maquillador de caracterización, sin perjuicio de la protección prevista en otras normas”.

Es importante reconocer que como todo marco normativo, tiene todavía aspectos que con el tiempo deben ir mejorándose, para lo cual es clave la relación que se genere entre los artistas, los gestores y los mediadores de los marcos normativos.

9 Ley disponible en línea: <http://www.minedu.gob.pe/normatividad/leyes.php>



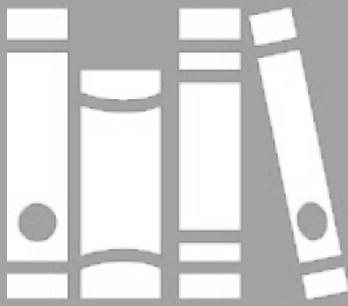
Foto: Julio Zuñiga

Situación actual y agenda pendiente

Es necesario reconocer el valor de las iniciativas que buscan generar espacios formales de desarrollo teatral. En la actualidad la mayoría de grupos que quieren profesionalizar su trabajo deben alquilar salas y auditorios, que en recursos financieros implica alrededor de un 30 % de la taquilla, si a ello sumamos los pagos por lo que podría denominarse “levantamiento del telón”, 20%, y le agregamos los costos directos e indirectos (producción, mantenimiento, elenco, derechos, costos de difusión y promoción, etc.) de la puesta en escena 30%, tenemos en conclusión que el grupo se arriesga incluso a no recuperar la inversión de sus propios recursos económicos y humanos. Penosa es la situación cuando los espacios teatrales o auditorios son alquilados para otros fines comerciales de mayor demanda, dejando sin espacios y con un reducido tiempo de cartelera a la obra, que obviamente necesita de un tiempo prudente para estrechar una verdadera vinculación con el público. También es necesario mencionar la invisibilización por parte de los medios de comunicación a las apuestas teatrales que no forman parte del circuito de espectáculos comerciales. Sin el decidido apoyo de toda la sociedad, nuestro teatro nacional se encuentra vulnerable, las iniciativas personales y de grupo son desalentadas y entramos a un círculo vicioso donde hasta los contenidos y la naturaleza misma del bello arte de la representación teatral se distorsionan completamente.

Debemos crear entonces una política desde todo nivel y desde todo frente que sea valiente y creativa, que esté a la altura de los riesgos que asumen todos los hombres y mujeres que construyen nuestro teatro.

También es necesaria la institucionalización del marco legal y administrativo que debe facilitar procesos desde el ámbito local, regional y nacional. Además, considerando la dinámica social del sector cultural nacional, queda mucho por avanzar en la formalización de los grupos que se dedican a este arte, esto último está muy ligado al fortalecimiento de la institucionalidad de los espacios de expresión, formación de públicos, ayudas a la movilidad cultural, premios de fomento para la realización de giras interregionales, registro de personas naturales y jurídicas del sector, entre otros puntos que la comunidad teatral visualiza en la agenda de generación de políticas favorables que puedan contribuir a la cultura nacional.



Fuentes

ÁNGELES, Roberto. Dramaturgia de la Historia del Perú, Lima: Ediciones de Centro Cultural Peruano Británico, 2006. Autores incluidos: Espinas de Eduardo Adrianzen, Ayacucho de Guillermo Nieto, Los Peruanos de Angamos de Fernando Casaretto Alvarado, Evangelina retorna de la Breña de Delfina Alvarado, Contacto de Ricardo Velásquez y Roberto Ángeles, Pequeños Héroes de Alfonso Santiesteban, Ruido de Mariana de Althaus.

CAMPBELL BALTA, Aída. Historia General del Teatro en el Perú. Lima: USMP, 2000.

COLLAZOS, Yadi; JOFFRÉ, Sara; MORANTE, Ricardo; REYNA, María. El libro de la Muestra de Teatro Peruano. Lima: Lluvia Editores, 1997

ITIER, César. El teatro Quechua en el Cuzco: indigenismo, lengua y literatura en el Perú moderno. Cusco: Instituto Francés de Estudios Andinos y Centro Bartolomé de la Casas, 1995.

JOFFRÉ, Sara. Teatro Peruano - El teatro universitario. Vol VIII. Lima: Minerva, 1982

ORTEGA, Julio. Adiós Ayacucho. (Novela.) Ayakuchu, aywallá, ripuchkaniñam (adaptación teatral por el grupo Yuyachkani). Epílogo de Víctor Vich y Alexandra Hibbett. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2008.

RÁEZ MENDIOLA, Ernesto [En línea] El consueta www.elconsueta.blogspot.com. Blog dedicado al teatro peruano en sus diversos aspectos teóricos, prácticos e históricos. Espacio creado y dirigido por el actor, director, dramaturgo, investigador, promotor y profesor de teatro Ernesto Ráez.



Foto: Ministerio de Cultura del Perú



Reconocimientos por el Día Mundial del Teatro en el Perú 2016

*Reconocimiento del Estado peruano a
las mujeres y hombres del teatro nacional*



Edgar Pérez Bedregal (Arequipa). Actor, director teatral, docente e investigador de dramaturgia peruana. Tacneño por vocación, funda en 1986 Rayku Teatro. Desde entonces, durante estos treinta años de labor teatral ha escrito, estrenado y dirigido un total de cuarenta obras. Ha publicado y editado una serie de libros y antologías teatrales. Por su permanente aporte a la cultura y difusión del arte teatral ha recibido distinciones institucionales, como el Premio Nacional de Teatro 2011 del Movimiento de Teatro Independiente MOTIN, la Medalla DIPECUD del Ministerio de Educación, la Medalla de la Municipalidad Provincial de Tacna, entre una gran lista de reconocimientos.



Gabriela Velasquez Paredes (Lima). Actriz de teatro, cine y televisión con una trayectoria de 46 años. Directora del Teatro Universitario de San Marcos (TUSM) entre el 2007 y 2008. Ha participado en diversas películas como “La Carnada” (1999), “Tinta roja” (2000), “Ciudad de M” (2000), “El Forastero” (2002), “Ojos que no ven” (2003), “Octubre” (2010), “Evelyn” (2012) y “A los 40” (2014). En televisión ha actuado en emblemáticas producciones como “Los de arriba y los de abajo” (1994) y “Cosas del amor” (1999). En teatro ha formado parte del elenco de recordados montajes como “El avaro” (2002), “Music Hall” (2005), “Crónica de una muerte anunciada” (2011), “Incendios” (2014).



Ricardo Gutierrez Vargas (Pucallpa).

Docente, director teatral y tenaz promotor del teatro escolar en Ucayali. Maestro de la Escuela Superior de Formación Artística “Eduardo Meza Saravia” de Pucallpa. Desde hace 25 años viene formando nuevas generaciones apasionadas por la expresión teatral, además de impulsar la participación de los grupos teatrales de Ucayali en diversos escenarios del país. Ha realizado la puesta en escena de “Conciencia Ambiental”, “El mudo de la ventana”, “El despojo” y “Ley de Fuga”. Autor de diversas publicaciones teatrales, entre las que se encuentran en proceso de publicación los libros: “Génesis del Teatro” y “Manual para la creación escénica”.



Barricada Teatro (Huancayo).

La Asociación Cultural Barricada Teatro, desde hace 40 años, se dedica activamente a dar impulso y difusión del teatro local, macroregional, nacional e internacional, a través de diversos eventos como la Muestra Nacional de Teatro Peruano, el Encuentro de Teatro Peruano Actual y diversos festivales regionales de teatro independiente. Es además el grupo fundador e impulsor del Movimiento de Teatro Independiente del Perú. Otro de sus proyectos de difusión es la publicación de la reconocida Revista Cultural “PURUKALLA”. Barricada ha tenido una nutrida producción teatral durante su trayectoria con más de 20 obras teatrales. A nivel internacional ha participado en festivales como el Manta (Ecuador), el Entepola (Chile), Manizales (Colombia), el Festival de Mérida (Venezuela), entre otros.

A lo largo de su trayectoria ha recibido varios premios por su producción artística, entre ellos se encuentran: el Premio Nacional de Obras de Teatro otorgado por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (1985) para la obra “EL TUERTO”; Premio Nacional de Poesía “HORACIO” (1995), al libro “VOZ DE TIERRA QUE LLAMA” y el Premio AIBAL de Artes Escénicas 2015 al espectáculo “Carnaval de la Muerte”. A esta lista se suman diversos reconocimientos locales y regionales.



Escuela Nacional Superior de Arte Dramático.

La Escuela Nacional Superior de Arte Dramático nació hace 70 años, un 26 enero de 1946. Su rol en la escena cultural nacional es sin duda una de las más importantes. Por sus aulas han pasado nuestros más destacados actores y actrices, bailarines, docentes, directores teatrales y maestros de la actividad escénica en el país. Hablar de la ENSAD es hablar de la historia misma del teatro peruano, de su tradición, de sus orígenes, sus retos y glorias.

En la última década la ENSAD ha producido más de 60 montajes y festivales, congresos. Ha participado en encuentros internacionales, es Sede Regional de la Cátedra ITI-Unesco y se ha integrado a la Alianza Global de Escuelas de Teatro (GATS), que reúne a las 17 mejores escuelas de actuación en el mundo, ganando para el presente año ser la sede mundial del festival internacional GATS.

Especial INFOARTES. Día Mundial del Teatro 2016
Ministerio de Cultura. Edición 2016