

ANÁLISIS DE LA SITUACIÓN DE LAS ARTES ESCÉNICAS EN EL PERÚ: CASO TRUJILLO

DOCUMENTO DE TRABAJO

2017



PERÚ

Ministerio de Cultura

FACULTAD DE
ARTES
ESCÉNICAS



100 años
PUCP

**ANÁLISIS DE LA SITUACIÓN
DE LAS ARTES ESCÉNICAS
EN EL PERÚ: CASO TRUJILLO**

ANÁLISIS DE LA SITUACIÓN DE LAS ARTES ESCÉNICAS EN EL PERÚ: CASO TRUJILLO

Silvia Ágreda Carbonell



PERÚ

Ministerio de Cultura

FACULTAD DE
ARTES
ESCÉNICAS



Esta publicación es resultado del trabajo conjunto entre la Facultad de Artes Escénicas de la Pontificia Universidad Católica del Perú y la Dirección de Artes del Ministerio de Cultura.

- © Ministerio de Cultura
Av. Javier Prado Este 2465 San Borja
Telf.: (51-1) 618-9393
www.cultura.gob.pe

- © Pontificia Universidad Católica del Perú
Facultad de Artes Escénicas
Av. Universitaria 1801 San Miguel
Telf.: (51-1) 626-2000 Anexo 5800
www.pucp.edu.pe

ISBN N° 978-612-47461-2-3

Impreso en el Perú

Primera edición: Lima, noviembre de 2017
500 ejemplares

Hecho el depósito legal N° 201714445
en la Biblioteca Nacional del Perú:

<i>Revisión de textos:</i>	Kuyayki Zapata
<i>Diseño de carátula:</i>	Gierina Córdova
<i>Diagramación de interiores:</i>	Equis Equis S.A.
<i>Cuidado de edición:</i>	Silvia Tomotaki

ÍNDICE

Prólogo	13
1. Revisión histórica	17
1.1 La época dorada	20
1.2 La gestión estatal: educación y cultura	25
2. Diagnóstico	31
2.1 Formación	32
2.1.1 Espacios formales	41
2.1.2 Espacios informales	45
2.1.3 Grupos universitarios	49
2.1.4 Gestión cultural para las artes escénicas	52
2.2. Profesionalización	55
2.2.1 Danza	63
2.2.2 Teatro	69
2.2.3 Música	75
3. El futuro. ¿cuáles son los trabajos en proceso?	81
3.1 Danza	82
3.2 Teatro	84
3.3 Música	87
4. Conclusiones	93
Bibliografía	101

PRESENTACIÓN PUCP

Sabemos muy poco de lo que sucede en nuestro país en el campo de la creación de las artes escénicas, y muy especialmente de lo que se produce en cada una de las principales comunidades del interior, más allá de la concentración urbana en la ciudad de Lima. Por esto la necesidad de contar con diagnósticos de situación que nos permitan plantear acciones de política cultural tanto en el nivel público como el privado. Este trabajo de investigación requiere de la colaboración de la empresa privada con los organismos del estado que se ocupan de la promoción de la cultura y el arte.

El trabajo que aquí presentamos se debe a la feliz iniciativa de colaboración entre el Ministerio de Cultura y la Pontificia Universidad Católica del Perú. Se trata de un diagnóstico situacional de la ciudad de Trujillo, que tiene una historia muy sugerente y provocadora en lo que se refiere a producción escénica, incluyendo festivales nacionales e internacionales, pero que también ha tenido y mantiene una tradición de núcleos de enseñanza y capacitación de jóvenes en el campo de la danza, el teatro y la música.

Jóvenes investigadores artistas se han dedicado a preparar este informe preliminar que ponemos a disposición de los interesados para sus comentarios y críticas, así como para que valga de incentivo a repetir la misma experiencia en cada una de las ciudades y comunidades artísticas en nuestra patria.

Luis Peirano
Decano
Facultad de Artes Escénicas
Pontificia Universidad Católica del Perú

PRESENTACIÓN MINISTERIO DE CULTURA

El presente análisis situacional de las artes escénicas en la ciudad de Trujillo, es fruto de una alianza estratégica con la Facultad de Artes Escénicas de la Pontificia Universidad Católica del Perú y responde a la necesidad de entender a profundidad las dinámicas y el impacto de la actividad cultural en nuestro país.

Estudios como este permiten evidenciar el lugar fundamental de las artes escénicas en el desarrollo de nuestras manifestaciones culturales y el fortalecimiento de nuestras identidades, pues estimulan la imaginación, la creatividad y el pensamiento crítico y contribuyen así a la formación de una ciudadanía más participativa y democrática.

A la vez, las artes escénicas son dinamizadoras de actividades económicas a través de cadenas productivas que involucran diversos ámbitos profesionales: dramaturgia, actuación, coreografía, interpretación musical, diseño de vestuario, iluminación, maquillaje, escenografía, composición musical, entre otros. Asimismo, impactan sobre otras áreas conexas como el diseño gráfico, publicidad, servicios de ventas, transporte, hotelería, entre otros. De esta forma, son un generador de empleo directo e indirecto.

La información que propone este estudio se enmarca asimismo en la función del Ministerio de Cultura de promover la generación de conocimientos que contribuyan al ejercicio pleno de los derechos culturales, los cuales garantizan que los ciudadanos puedan participar y disfrutar de la diversidad de expresiones culturales y artísticas.

El Ministerio de Cultura ha venido generando información y conocimientos, junto a diversas instituciones (como la UNESCO, el BID, la Comunidad Andina y el INEI), sobre las industrias culturales y las artes: el Proyecto Atlas de Infraestructura y Patrimonio Cultural de las Américas, la Batería de Indicadores de la Cultura para el Desarrollo, la Cuenta Satélite de Cultura en el Perú y la Encuesta Nacional de Programas Estratégicos.

Sin embargo, a diferencia de los estudios señalados, los cuales se orientan en gran parte a ofrecer datos cuantitativos relacionados al aporte de las artes escénicas a la economía, la presente investigación brinda información sobre la condición del artista de las artes escénicas. Se exploran,

por ejemplo, las dinámicas de formación y profesionalización por parte de los artistas y sus diferencias con relación a otras carreras profesionales. Así se hace visible que la labor de muchos artistas se realiza en paralelo a labores de gestión cultural. Se destaca también la importante función que cumplen las escuelas profesionales y alternativas para la formación de los artistas en áreas generales y también especializadas. Cabe resaltar que el reconocimiento del trabajo docente que realizan los artistas, en numerosas ocasiones aparece como motor de la vocación de muchos jóvenes. Finalmente, llama la atención la diversidad de actividades creativas que los artistas desarrollan además de su actividad principal: capacitadores para empresas, promotores culturales, productores de eventos, entre otros.

Toda esta información fue proporcionada por estudiantes, gestores, productores, actores, bailarines, músicos, maestros y maestras, que han compartido sus experiencias. Cada uno de ellos merece el agradecimiento del Ministerio de Cultura.

Merece una mención especial la Facultad de Artes Escénicas de la Pontificia Universidad Católica del Perú, representada por su Decano, el Sr. Luis Peirano Falconí, y por un equipo profesional que impulsó la realización del estudio junto al equipo de la Dirección de Artes del Ministerio de Cultura.

Estos resultados deben motivarnos a debatir y compartir reflexiones más amplias sobre el lugar de las expresiones artísticas y su potencial en nuestra sociedad. Todos somos herederos de dichas expresiones y de todos depende, en consecuencia, el futuro de las artes en el Perú.

Salvador del Solar Labarthe
Ministro de Cultura

PRÓLOGO

Conociendo las artes escénicas peruanas

Un diagnóstico se construye a partir de la recolección y el análisis de cierta información, que permite conocer el estado actual de un campo determinado. Llevar a cabo una investigación de este tipo puede responder a diversos objetivos. Comprender el funcionamiento de un sector, generar proyectos o políticas sobre un tema o, simplemente, informar a las personas sobre asuntos diversos. En este caso, se trata de un trabajo conjunto entre la Facultad de Artes Escénicas de la Pontificia Universidad Católica del Perú y la Dirección de Artes del Ministerio de Cultura, para conocer el funcionamiento del campo de las artes escénicas del país.

A lo largo de la historia, los artistas escénicos peruanos han sido conscientes de las condiciones del medio en el cual se desenvuelven. Sus fortalezas, debilidades y urgencias. Ellos realizan constantes diagnósticos sobre su sector que, lejos de frenar la actividad artística debido a los retos y las necesidades apremiantes, han encaminado la labor hacia nuevas rutas. Nuevas formas de sacar adelante proyectos, en un medio que, a simple vista, parece facilitar la extinción de toda iniciativa cultural. Estos estudios individuales, que nacen de la experiencia de ser un agente cultural en el Perú, son primordiales fuentes de información. Nadie sabe mejor que un artista de una determinada localidad qué implica dedicarse al arte en un contexto específico. Sin embargo, hacer un esfuerzo por sistematizar esta información y por hacerla dialogar con otras fuentes –bibliográficas, estadísticas, visuales– es un ejercicio necesario para darle visibilidad a un discurso que se ha ido construyendo con los años. Pero, además, para deshacer algunos mitos, plantear líneas de trabajo y mirar más allá del momento presente.

Si bien esta investigación busca enfocarse en las dinámicas culturales (y escénicas) de cada ciudad del país para conocer sus particularidades, debíamos plantear un primer paso y para ello seguimos algunos criterios. Nuestra primera necesidad fue poner el foco en una ciudad fuera de la capital, con un dinámico movimiento de danza, música y teatro. Siguiendo esos parámetros, decidimos acercarnos a Trujillo como el lugar para llevar a cabo nuestra primera aproximación, cuyo objetivo fue **determinar cuáles son las condiciones que facilitan o dificultan la formación y actividad profesional de las artes escénicas en la ciudad de Trujillo**. Lo que inicialmente fue una intuición, fue confirmado en el transcurso de la investigación: la formación

y la profesionalización son conceptos que dependen y se afectan entre sí, por lo cual veremos a lo largo de este informe que es casi imposible desligarlos y que, cuando abordamos un tema, necesariamente abordamos el otro. Este es un estudio de carácter exploratorio. Buscamos acercarnos a los actores, instituciones, prácticas, relaciones y espacios que permiten el desarrollo de las artes escénicas en la ciudad de Trujillo, para conocerlos y comprender sus dinámicas.

Nuestra investigación fue planteada en etapas. En el mes de diciembre del año 2015 se llevó a cabo el pre piloto, basado en una sesión de diálogo con los representantes de la música, el teatro y la danza. Esta reunión sirvió para exponer el diseño de esta exploración, recibir comentarios; y también, para definir cada disciplina para el contexto específico de Trujillo. En base a la información, opiniones y experiencias compartidas se pudo determinar prácticas de cada campo artístico y algunas de sus más importantes características. Es fundamental destacar que esta información se ha ido afinando en la ruta de la realización de la investigación; no obstante, este fue nuestro punto de partida: la información compartida por los representantes de cada disciplina y sus propias definiciones conceptuales sobre los campos:

La danza en la ciudad de Trujillo se desarrolla desde dos estilos principales: ballet clásico y danzas folclóricas; con presencia creciente de las danzas urbanas entre las poblaciones más jóvenes.

La música cuenta con numerosos estilos y corrientes, pero para este estudio nos centramos en los campos que se derivan de la formación profesional en música: orquestas, agrupaciones y solistas de géneros como música criolla, rock, jazz y pop que se presentan en espacios de difusión artística en la ciudad.

El **teatro** se comprende y se compone por ciertas prácticas recurrentes o estilos. La narración oral, el teatro histórico o ritual, el teatro de calle (formulado para espacios abiertos), los servicios (intermediaciones, intervenciones varias) y los payasos.

Posteriormente, en una segunda etapa de la exploración (2016), realizamos una revisión bibliográfica sobre la historia de las artes escénicas y aplicamos herramientas cualitativas y cuantitativas con los artistas profesionales, los gestores independientes y de sectores público y privado, y los estudiantes de música, teatro y danza de Trujillo. Esta etapa solo fue posible gracias al apoyo de todas las personas que participaron de este estudio. Quienes, con paciencia, cariño y mucha disposición, compartieron sus historias y opiniones; y nos explicaron cómo operan las artes escénicas en Trujillo, con el máximo detalle. Este es un factor que tenemos que destacar:

nosotros somos un equipo de investigadores que va desde Lima hasta Trujillo para realizar un estudio; somos agentes ajenos al medio. Por ello, fue indispensable contar con la voz de las personas que pertenecen al sector trujillano y, en base a lo que ellos han compartido con nosotros, es que hemos construido este documento, que recoge y sistematiza sus historias, experiencias y miradas al futuro.

No hay diagnóstico posible que no involucre a los actores locales, porque su propósito siempre es el de ser una herramienta útil para los artistas y gestores trujillanos. Este estudio nos ha llevado a identificar actores clave que promueven o desaceleran el desarrollo de las artes; pero también a reconocer características fundamentales que, quizás, permitirán desenredar algunos nudos para la actividad artística de teatro, danza y música. Asimismo, hemos podido sugerir algunos trabajos a largo plazo y temas pendientes, que trascienden las fronteras de una ciudad y a los que debemos prestar atención a nivel nacional.

Finalmente, queremos mencionar que hay en el panorama futuro algunos cambios potenciales. Estos provienen de personas e instituciones con mucho ímpetu y con ganas de cambiar el estado actual de las cosas. Agentes que están gestando proyectos para llevar a cabo en un futuro cercano. Por ejemplo, la aparición de una sala para espectáculos de gran formato, como el nuevo teatro de la Universidad Privada Antenor Orrego, que puede abrir espacio para nuevas actividades y re-estructurar el funcionamiento actual del sector. Sin embargo, no hemos podido medir su impacto para este estudio. Solo las grandes expectativas que se asocian a su apertura.

Este informe es una fotografía de la actividad escénica de Trujillo en el año 2016; buscando entender el presente en conexión con el pasado. Este no es un ejercicio que se agota con este documento. Un diagnóstico de esta naturaleza debe realizarse cada cierto tiempo, tomando en cuenta que cada momento tiene características específicas que afectan la práctica. Esta es, entonces, solo una primera aproximación.

1. Revisión histórica

Nuestro trabajo consistió en buscar diferentes fuentes que nos permitan comprender cómo funcionan las artes escénicas en la ciudad de Trujillo; es decir, identificar actores –en el sentido más amplio del término–, relaciones, espacios y actividades a partir de los cuales podamos elaborar un mapa de la cuestión. Pero la acción de *comprender* va más allá de revisar un objeto en su estado actual. Para realmente comprender algo, debemos estudiarlo desde múltiples perspectivas, ir hacia atrás, hacia delante y a través de nuestro objeto de estudio.

Por ello, la primera etapa de esta investigación tuvo como objetivo la construcción de un marco histórico, para el cual se reunió información sobre gestión y práctica artística en la ciudad de Trujillo, así como sobre temas vinculados a los contextos políticos y sociales en los cuales se ha desarrollado el sector de las artes escénicas. Desde nuestra perspectiva, para comprender el estado actual del teatro, la danza y la música y esto en cualquier lugar del mundo, es fundamental revisar su pasado e identificar cuáles fueron los factores que permitieron llegar al momento presente; comprender el hoy en relación a su proceso histórico. La construcción de este marco inicial nos ha permitido identificar ciertas características del sector de las artes escénicas que son trasversales en el tiempo. Entre ellas, el vínculo entre las voluntades políticas y el desarrollo de las artes es, probablemente, la que mayor claridad brinda para darle sentido a la revisión histórica que presentamos en este capítulo.

El recojo de los datos que dan forma a este documento se dio en dos etapas complementarias. Primero realizamos una revisión bibliográfica, prestando atención a diversas fuentes vinculadas a las artes escénicas trujillanas: la historia de la ciudad, estudios realizados por artistas, gestores y representantes locales, textos académicos sobre los contextos gubernamentales y discursos de presidentes o ministros, entre otros. Lamentablemente, las fuentes que hacen referencia específica a los temas artísticos fueron muy pocas y tuvimos que completar la información con la aplicación de herramientas cualitativas. Realizamos 21 entrevistas a personas con experiencia en el sector, con el objetivo de obtener aquella información faltante o que carece de registro documentario. Los entrevistados fueron artistas de cada disciplina, gestores independientes y representantes de instituciones estatales y privadas.

A pesar de que los registros escritos sobre las artes escénicas son pocos, existe una base indispensable para empezar a construir un mapa de la cuestión. Este cimiento se levanta a partir de los textos publicados por Elia Álvarez del Villar. Álvarez del Villar fue una artista de teatro y escritora trujillana que formó parte del movimiento cultural local e impulsó activamente su desarrollo desde diversos espacios. Su publicación *8 Lustros trabajando por el arte* (Instituto Nor-peruano de Desarrollo Económico y Social 1985) nos brinda una mirada diacrónica a las principales instituciones dedicadas a la formación y la creación artística en Trujillo. Y, por otro lado, su libro *Entre candilejas y bambalinas. Historia del teatro en Trujillo* (Agrupación de Escritoras Norteñas del Perú 1999) nos permite conocer mayores detalles sobre la historia de esta disciplina y sus principales representantes. Es sobre la base de estos libros que hemos podido establecer ciertos parámetros y rescatar datos claves sobre los cuales hemos profundizado¹. Una columna vertebral para nuestra labor de revisar la historia.

Álvarez del Villar inicia la revisión histórica con una mención a la antigüedad de la práctica teatral en Trujillo. Una tradición que es tempranamente registrada en el Libro de Cabildos, donde se encuentran referencias a un espacio de difusión de teatro -un coliseo abierto- y una Compañía de Comedias. Esta información pertenece al periodo entre los años 1823 y 1825, poco después de la declaración de independencia del Perú. A partir de este registro podemos visualizar un panorama de descentralización de la práctica artística, que no deja de sorprender si tomamos en cuenta que el Perú es un país que se ha caracterizado, desde su fundación, por una constante búsqueda por la descentralización de sus poderes, mayormente concentrados en la capital (2003: 9). Lograr que todos los ciudadanos tengan acceso a la educación, la salud, la infraestructura, entre otros, es uno de los principales retos que han enfrentado los diversos gobiernos durante la República y es, quizás, el más trascendental hasta el día de hoy.

Ahora bien, el detonante del desarrollo de la práctica artística en ciudades fuera de la capital es anterior al siglo XIX. Según el *Atlas de Infraestructura y Patrimonio Cultural de las Américas* (Ministerio de Cultura y OEI 2011), alrededor del año 1615 los colonos, grandes aficionados al teatro, levantaron corrales de comedias y posteriormente coliseos, como el que se registra en Trujillo. Esta ciudad tuvo un lugar principal durante el virreinato, ya que fue uno de los centros de poder más significativos, siendo capital de Corregimiento. Hacia finales del siglo XVIII (1784), los antiguos centros de gobierno, denominados corregimientos, fueron reemplazados por siete Intendencias: Trujillo, Tarma, Lima, Huancavelica, Huamanga, Cuzco y

¹ La información de este libro registra la actividad teatral hasta el año 1987.

Arequipa (2013: 34). Estas Intendencias eran importantes sedes de poder y toma de decisiones; y sirvieron de base para crear, posteriormente, departamentos y provincias. Trujillo era una Intendencia de gran importancia ya que albergaba un gran porcentaje poblacional y reunía, bajo su dominio, una porción significativa del norte del territorio colonial. Según la información presentada en un cuadro sobre población del Censo de 1812, del libro *La emancipación en sus textos. El Estado del Perú* (De la Puente 1959), la intendencia de Trujillo contemplaba la mayor población de la Colonia: 17.8% del total, seguido por Tarma, Cusco y Lima.

Con respecto a las demás intendencias encontramos otros datos fundamentales en el Atlas de Infraestructura y Patrimonio, donde se menciona que, en la misma época del registro del Libro de Cabildos, posterior a la declaración de independencia, Arequipa también mantenía un activo sector artístico:

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 (Ministerio de Cultura y Fundación Interamericana de Cultura y Desarrollo 2011: 134).

Esta información coincide con la localización de los centros de poder que se mantuvieron después de la declaración de independencia y que luego pasarían a ser ciudades de principal importancia. Asimismo, dentro de esa lista de ciudades principales en las etapas iniciales de la nación y, que hasta ahora son las localidades con mayor población del país (Trujillo es la cuarta provincia más poblada según el estudio del 2015 de INEI²), es necesario destacar que solo Trujillo y Cuzco, que cuenta con una Orquesta Sinfónica tienen elencos oficiales de arte.

Tomando en cuenta el lugar de Trujillo como ciudad clave en la historia del Perú, es ahora necesario enfocarnos en el sector de las artes. Para ello, es indispensable centrar la atención en la denominada *época dorada de las artes*. Un tiempo de crecimiento y desarrollo que nos permitirá entender el presente al detalle.

²(INEI 2015).

1.1 La época dorada

La gran mayoría de los artistas y gestores entrevistados para este estudio tuvieron a la llamada "época dorada" del arte en Trujillo como principal referente histórico durante sus respectivas etapas de formación. Si bien este es un marco temporal que no cuenta con una delimitación clara, se puede establecer su inicio hacia la primera mitad del siglo XX, cuando una serie de escuelas *formales* de artes empiezan a operar y a formar estudiantes. Es importante apuntar que, para fines de este estudio, hemos identificado como *formales* a todas aquellas instituciones de instrucción que son reconocidas por el Ministerio de Educación y que brindan titulaciones o diplomados después de culminar un determinado plan de estudios. De esta manera, los espacios *no formales* serían las escuelas y los talleres independientes que se orientan a la formación de artistas sin currículas fijas.

Durante la primera mitad del siglo XX solo se podía acceder a clases o talleres de artes en escuelas y/o talleres que no eran formales. Por ejemplo, la Academia Scharwenka, fundada por los esposos López Mindreau en 1940, representa un hito temporal importante para la actividad de música y danza (Álvarez del Villar 1985). Esta escuela independiente fue fundada al retorno del músico chiclayano Ernesto López Mindreau al Perú, luego de haber estudiado en Alemania con una beca otorgada por el gobierno del presidente Leguía. Según textos académicos, durante el oncenio que cubrió el periodo de 1919 a 1930, y con particular énfasis en el segundo mandato que inicia en 1924 se desarrolló un fuerte movimiento cultural, que permitió la creación en diversos campos del arte como la literatura, las artes plásticas (corriente indigenista) y la música; así como el surgimiento de importantes representantes de esos campos artísticos (Alvarado 2014). No obstante, si bien es probable que durante ese gobierno se haya brindado apoyo activo para la formación de músicos, no existió un programa formal del Estado para otorgar becas de estudio a artistas.

A lo largo de esta etapa, la actividad artística fue constante y diversa (recitales, espectáculos, encuentros, entre otros), con una fuerte presencia de artistas extranjeros y con espacios de formación autodidacta o vinculada a talleres y academias no oficiales. Este momento de predominio de las escuelas no formales culmina con la fundación de las Escuelas Regionales de Música (1947), iniciativa promovida por los funcionarios del Gobierno de Bustamante y Rivero, entre los años 1945 y 1948. La creación de las escuelas oficiales fue uno de los incentivos más importantes que recibió la música académica de Trujillo por parte del Estado. Estas escuelas operaron en tres regiones del Perú: el norte (Trujillo), el centro (Lima) y el sur (Arequipa) y

posteriormente se convertirían en los conservatorios de música del Perú. Ahora bien, es fundamental mirar estas acciones en el marco del contexto gubernamental en el que se produjeron. Las escuelas Regionales de Música son fundadas por un equipo del Ministerio de Educación dirigido por Cristóbal Losada y Puga (1988: 27), gracias al empuje de la breve gestión anterior de Jorge Basadre, quien ocupó el cargo de Ministro de Educación³ en 1945 (1979: 48). El trabajo de Basadre tuvo un impacto positivo en las artes escénicas del país, ya que se lograron avances en diversos ámbitos.

El año 45 es especialmente significativo para la historia del teatro peruano porque en ese año el actor Carlos Revollo funda el Sindicato de Actores del Perú (SAIP), y don Jorge Basadre, en ese 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 (Ministerio de Cultura 2011: 136).

La importancia del arte como componente fundamental de la educación, promovida por ministros o presidentes, es la condición que marca el cambio. Si bien el empuje e interés de un sector dinámico y organizado de artistas y creadores es siempre el motor que pone en marcha distintos proyectos, en el caso de Trujillo los grandes avances en el desarrollo de las artes han ido siempre de la mano con la gestión de un representante político con un profundo compromiso con el teatro, la danza y la música; y una alta comprensión de sus necesidades. El impacto de los intereses particulares de los líderes de turno se evidencia en numerosos momentos de la historia de Trujillo.

La música no fue la única que atravesó un proceso de *formalización*. En 1952, el médico, profesor universitario y hombre de teatro Virgilio Rodríguez Nache (España), fundó el Grupo de Teatro de la Universidad Nacional de Trujillo y empieza una labor visible y activa de fomento a las artes (Peirano 2002). La labor de Rodríguez Nache fue productiva en la medida que facilitó y promovió la creación de importantes instituciones para la formación en artes escénicas; instituciones que operan hasta el día de hoy. Entre muchos otros, fundó el Club de Teatro, que en 1957 fue la piedra de base para la creación de la Escuela de Artes Dramáticas de Trujillo (1961); además de la Orquesta Sinfónica de Trujillo (1958) y la Escuela y el Grupo de Ballet de Trujillo (1961, 1962 respectivamente). Una vez más, estas acciones van de la mano con una gestión

³ Antes de la fundación del Ministerio de Cultura (2010) durante el gobierno de Alan García, la institución encargada de promover y gestionar las artes fue el Ministerio de Educación.

educativa o gubernamental que apoyó el desarrollo del sector y que fue dirigida por personas interesadas en el arte.

El equipo que trabajó desde el gobierno representa un factor clave. Entre 1956 y 1962 se desarrolló el gobierno del presidente Manuel Prado, quien también manifestó gran compromiso con el desarrollo de las artes. Encontramos muestras de este interés en algunos de sus discursos, como el que brindó en la clausura del año de estudios de la Escuela Nacional de Bellas Artes:

Es deber del Estado estimular tan ricas virtualidades y convocar una libre competencia de iniciativas, tendencias y sentido artístico con el objeto de extraer lo más genuinamente interpretativo y acertado, al mismo tiempo que irradiar hacia las grandes masas, los beneficios de la cultura artística para elevar y ennoblecer la vida del pueblo (citado en Giudice Folci 195-: 79).

Las intenciones de Prado con respecto a la difusión de las artes fueron de la mano con la elección de un ministro de Educación que tuviera intereses afines. En este caso, se eligió a Jorge Basadre para que nuevamente ocupe el cargo. En este periodo (de 1956 a 1958), Basadre, reconocido como uno de los más importantes promotores de la cultura en el país, llevó a cabo acciones acertadas que permitieron el desarrollo del sector. Por ejemplo, solicitó un inventario de la realidad educativa, en base a un meticuloso análisis estadístico (1979: 107) que incluyó el recojo de información sobre la labor teatral de Trujillo (Álvarez del Villar 1999). Este diagnóstico sirvió de punto de partida para la fundación de la Escuela de Rodríguez Nache y para la creación de uno de los principales hitos de las artes trujillanas: la Casa de la Cultura en 1961 (Escuela Superior de Formación Artística Pública)⁴.

Esta casa funciona, hasta el día de hoy, como un complejo artístico donde co-habitan la Orquesta Sinfónica de Trujillo, el Conservatorio de Música, la Compañía de Ballet de Trujillo, la Escuela de Artes Dramáticas y, actualmente también, las oficinas del Ministerio de Cultura, bajo el título de Dirección Desconcentrada de Cultura La Libertad. Su fundación ocurrió en tiempos de numerosas mejoras en el sector de las artes. En 1964, Rodríguez Nache fundó la Compañía Oficial de Comedias, pensada como un espacio de formación continua y orientada a brindar experiencia en la escena a algunos egresados de la escuela (Compañía que ya ha cesado su funcionamiento). Algunos años después, en 1966 surgieron dos hitos de la práctica teatral

⁴ Ver información sobre la historia de la Casa de la Cultura de Trujillo en: <http://esadtvrn.es.tl/>

trujillana: se publicó el primer número de la revista Candilejas y se realizaron las primeras Jornadas Teatrales.

En julio de 1966 aparece el primer número de Candilejas, revista oficial de la Escuela Superior de Arte Dramático. Ese mismo año, en diciembre, aparece el segundo volumen y al año siguiente (diciembre de 1967) la tercera y última edición de la revista. Candilejas reúne artículos teóricos, presenta personalidades del teatro nacional (“Figuras del teatro nacional”) y trujillano (“Figuras del teatro trujillano”), recuentos de actividades pasadas (“Teatroen Trujillo”), información de actividades futuras (“A luz de las diablas”) y obras completas de autores internacionales. Cabe resaltar el espacio de crítica teatral que se da en la revista, recopilando artículos publicados en diferentes medios de prensa en la sección denominada “Teatro en Trujillo”. Podemos inferir entonces que la crítica teatral contaba con presencia regular en los diarios trujillanos y sus secciones culturales.

Por otro lado, en el mismo año, empezaron las Jornadas Teatrales. Estas eran llevadas a cabo en Trujillo, dentro del Programa Oficial de la XVI Semana Jubilar de Trujillo del 26 al 30 de diciembre de 1966 y organizadas por la Inspección de Cultura del Consejo Provincial, la Escuela de Arte Dramático y la Facultad de Letras y Educación de la Universidad Nacional de Trujillo (1999: 75). Las jornadas convocaron a diferentes personalidades del Perú con el objetivo de sistematizar problemáticas comunes a nivel nacional, así como proponer soluciones a través del diálogo en mesas de discusión que abordaban temas como el valor formativo del teatro, el teatro como vehículo de integración social, problemas de difusión en las artes y la unificación de los Planes de Estudio de las Escuelas de Arte Dramático del país.

2) Las PRIMERAS JORNADAS TEatraLES DEL NORTE, con sede en Trujillo, tendrán carácter nacional y sus objetivos principales son técnicos, pedagógicos, culturales y sociales. Tratarán de reunir a Profesores, Autores, Críticos, Directores y Técnicos, y Actores, con el fin de encarar ampliamente los problemas relativos al Teatro y buscar las necesarias orientaciones para la solución de los mismos (Trujillo Concejo Provincia 1967: 32).

Al cierre de las sesiones se elaboró un documento que recoge las conclusiones de esos días de reunión. Ese documento fue editado por el Concejo Provincial de Trujillo y aborda una serie de temas. Sobre el valor formativo del teatro se resaltan dos puntos: por un lado, el llamado al Ministerio de Educación Pública para que los egresados de las Escuelas Oficiales de Arte

Dramático puedan seguir cursos pedagógicos complementarios en las Escuelas Normales que les permita ser incluidos en la Ley 15215 y el llamado a las autoridades universitarias para que propicien la creación de teatros universitarios (1999: 81). Sobre el Teatro como vehículo de ideas sociales, se destaca el valor de las obras peruanas que trabajan temas de la realidad nacional, recomendando a los grupos de teatro, al Consejo Superior de la Cultura y a las Casas de Cultura y Municipalidades, apoyar la representación de autores locales. Sobre la Unificación de planes de estudio, por un lado, se reconoce la libertad de las academias particulares para estructurar sus propios planes y programas (1999: 83), por otro lado, se recomienda tomar como referencia los planes de estudio de las Escuelas Oficiales de Lima y Trujillo para la creación de más Escuelas a nivel nacional. Sobre los Problemas de la difusión del teatro, se reúnen diferentes demandas a diversas instituciones: así encontramos solicitudes de difusión en medios a diarios y revistas, solicitud de creación y acceso a locales teatrales del Estado y Municipios, acceso a subvenciones y apoyo económico a empresas privadas y convocatoria de público entre los alumnos de las universidades. Las Jornadas Teatrales del Norte pueden dar cuenta de la necesidad que tiene la actividad escénica de formar lazos con otras Instituciones para desarrollarse.

Finalmente, en 1967, se llevó a cabo el primer concurso intercolegial de teatro, organizado por la Universidad Nacional de Trujillo (1967: 36). Todo lo referente a la relación entre las artes y la educación primaria y secundaria será abordado a profundidad en el capítulo sobre Formación en Artes Escénicas de este Diagnóstico.

El denominado auge de lo artístico se vio afectado por la creación del Instituto Nacional de Cultura (INC) en el año 1971, durante el gobierno de Juan Velasco Alvarado (1968 -1975). El INC fue planteado como un organismo público descentralizado del Ministerio de Educación, con la tarea de hacerse cargo de las Escuelas de Arte de las diferentes regiones. Encontramos algunos detalles sobre sus funciones en el Artículo 49 de la ley emitida por el gobierno del presidente Velasco:

Artículo 49 - El Instituto Nacional de Cultura, encargado de promover, de acuerdo a la política del Sector, las manifestaciones culturales que signifiquen la formación de los valores propios del país, contribuyendo a que el pueblo peruano tome conciencia de su historia, situación y destino. (...) Forman parte del Instituto Nacional de Cultura: la Biblioteca Nacional, el Archivo General de la Nación, los Museos Estatales (...), la Orquesta Sinfónica Nacional, el Coro del Estado, el Teatro Nacional, las Filiales Departamentales del INC y otras instituciones u

organizaciones que el Estado cree y que correspondan a sus fines. Asimismo, dependen del Instituto Nacional de Cultura las Escuelas Superiores de Educación Profesional Artística (Congreso de la República 1971)⁵.

En el año 1973, se solicitó la reorganización de las Escuelas Nacionales y Regionales de formación artística. El cambio derivó en la renuncia de los profesores y los directivos (1985: 39). Luego de esa reforma, las Escuelas serían incorporadas al INC en lo referente a los temas presupuestales y de administración. Esta transformación es percibida por los mismos artistas como un giro negativo que generó malestar e inconvenientes debido a su carácter centralista y regido por un modelo limeño.

[La Escuela] pasa a ser parte del INC y luego también ocurre una reorganización de los órganos de difusión y todo eso. [...] En las provincias no era considerado necesario tener una compañía de ballet ni una orquesta sinfónica, entonces, prácticamente, desarma todas estas instituciones y lógicamente dentro de eso también le toca su parte a la Escuela de Arte Dramático (Agreda y Mendiola 2016b).

Este cambio marcará el fin de la época dorada y el inicio de un modelo de gestión cultural y de las artes que continúa hasta el día de hoy. Para comprender esta transformación, debemos desarrollar el vínculo entre la gestión ministerial de educación y cultura desde el Estado.

1.2 La gestión estatal: educación y cultura

Existe un importante e indiscutible vínculo entre la cultura y la educación; sin embargo, en nuestro país estos dos sectores han funcionado de manera relativamente aislada a través de la historia. Algunos representantes del Estado trataron de integrar ambos campos; por ejemplo, Jorge Basadre, quien ya en la década de 1950, fue un importante promotor de la revolución educativa en el Perú (2004: 367). Su propuesta contemplaba la inserción del arte como un campo trascendental para la formación y formulaba el cambio a partir de poner la cultura al servicio del hombre (1960: 47). Si bien Basadre es un personaje principal cuando hacemos referencia al apoyo estatal para el crecimiento y desarrollo del arte, también es vital anotar que

⁵ Gobierno Revolucionario Promulgó Ayer la Ley Orgánica del Sector Educación. Ver en: <http://docs.peru.justia.com/federales/decretos-leyes/18799-mar-9-1971.pdf> Revisado al 09/06/2015

fue uno de los pocos encargados que siguieron esa línea. En el Perú, desde la fundación del Ministerio de Cultura en el año 2010, existen dos instituciones independientes orientadas a la gestión de cada sector; pero la cultura ha estado, desde siempre y en la práctica, fuertemente conectada a la educación, y por ello es importante pensar, identificar y promover las conexiones entre ambos campos. Esta urgencia se hace evidente al recoger los testimonios de artistas escénicos en la ciudad de Trujillo, quienes construyen su campo de acción entre uno y otro sector.

Como mencionamos previamente en este capítulo, en los años anteriores a la fundación del Ministerio de Cultura (2010), toda la labor estatal vinculada al tema se gestionó desde el Ministerio de Educación; sin embargo, esta institución no incentivó activamente la relación entre la currícula escolar (contenidos académicos) y las artes, y mantuvo a este último sector principalmente vinculado al área de los temas extra-curriculares.

En 1941, el presidente Manuel Prado promulgó la Ley Orgánica de Educación Pública, en la cual se contemplaba la creación de la Dirección de Educación Artística y Extensión Cultural (Congreso de la República 1941)⁶. Esta Dirección tuvo como objetivo organizar y vigilar la enseñanza de las bellas artes, difundir la cultura; así como también de integrar las escuelas de artes, las orquestas sinfónicas, los museos, las bibliotecas y las organizaciones de gestión del patrimonio al Ministerio de Educación. No obstante y pese a la relevancia que cobra todo el sector cultural al crearse la ley es tas instituciones siguieron operando de manera separada de la currícula escolar. Los contenidos artísticos en la escuela siguieron siendo reducidos y externos a las estructuras tradicionales de clase. Posteriormente, y en la misma línea, durante el segundo gobierno del presidente Prado se creó la Comisión Nacional de Cultura (Congreso de la República 1963)⁷, cuyo fin era impulsar la cultura nacional en sus aspectos extra-escolares. Esta Comisión fue autónoma, pero al mismo tiempo, era dependiente del MINEDU en su administración. La Comisión incluía entre sus componentes a la Casa de la Cultura, la cual tenía su sede principal en la capital (Lima) y podía establecer *filiales* en otras ciudades del país, como sucedió en la ciudad de Trujillo, bajo la dirección de Virgilio Rodríguez Nache.

La Casa de la Cultura fue el antecedente que dio pie para la fundación del Instituto Nacional de Cultura (1971). El surgimiento del INC, como un órgano descentralizado del Ministerio de Educación fue fundamental para la continuidad de una gestión estatal de la cultura;

⁶ Ley N 9359. Ley Orgánica de Educación Pública, ver en: <http://docs.peru.justia.com/federales/leyes/9359-apr-1-1941.pdf>

⁷ Decreto Ley N 14479, ver en: <http://docs.peru.justia.com/federales/decretos-leyes/14479-jun-10-1963.pdf>

pero, por un lado, fue el primer paso para la actual separación entre educación y cultura; y por otro lado, generó un cisma dentro del sector ya que plantó una división entre patrimonio y artes o industrias culturales , dando clara prioridad en todo sentido al patrimonio material e inmaterial de la nación⁸.

Esta división ha sido uno de los principales retos de la gestión cultural estatal. Mientras las artes se han mantenido, desde siempre, como una actividad adicional y externa a los planes de estudio de las escuelas primarias y secundarias, el tema patrimonial que se asocia con fuerza a la construcción de la identidad nacional sí se incluye con énfasis dentro de las currículas tradicionales. Por ejemplo, encontramos en la Ley General del Patrimonio Cultural de la Nación N 28296 (Diario El Peruano 2008)⁹, que el Título VII está orientado a la promoción y difusión del patrimonio dentro del sistema educativo regular.

Artículo 52.- Contenidos curriculares. Es obligación del Instituto Nacional de Cultura, la Biblioteca Nacional y el Archivo General de la Nación, según corresponda, proponer al Ministerio de Educación los contenidos curriculares sobre la materia, para ser incluidos en el plan de estudios de todos los niveles de la educación nacional.

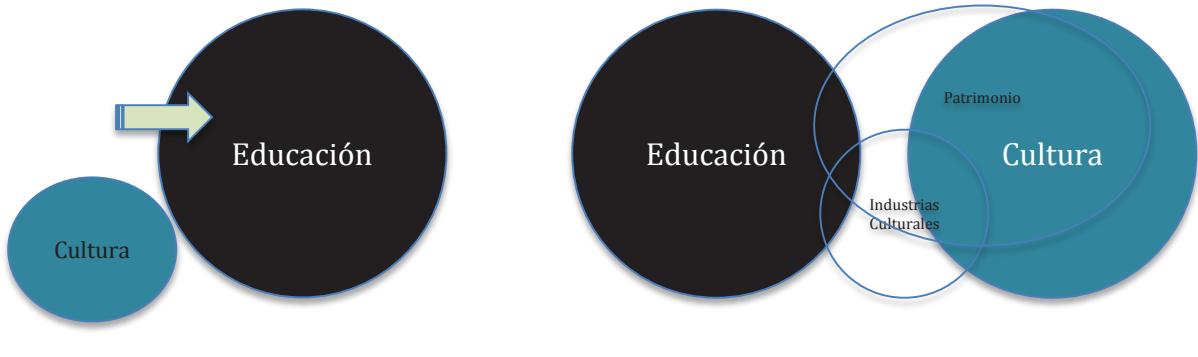
A partir de este Artículo podemos identificar que el patrimonio era un tema que se incluía como contenido académico escolar, pero ¿dónde quedaban las disciplinas artísticas? Pues, si bien eran contempladas dentro del sector de la cultura, claramente seguían siendo asumidas como un factor externo o independiente. Entonces, al ocurrir la separación parcial del Ministerio de Educación, fueron las artes las que sufrieron la mayor parte de las consecuencias. A continuación, presentamos un gráfico que muestra cómo se ha concebido la gestión cultural previamente a la creación del Ministerio de Cultura; y cómo se ha estructurado hasta tiempos recientes¹⁰.

⁸ Es importante destacar que, cuando hacemos referencia al *patrimonio* se debe incluir a las danzas folclóricas, que son entendidas como arte escénico para este estudio. Esta diferencia será trabajada en capítulos posteriores de este informe.

⁹ Ley General del Patrimonio Cultural de la Nación. Ver en:
http://www.peru.gob.pe/docs/PLANES/94/PLAN_94LEY%20N%C2%BA%2028296_2008.pdf

¹⁰ Mayor información sobre los nuevos vínculos y proyectos entre los sectores de educación y cultura serán abordados en los capítulos posteriores de este informe.

Diagrama N°1
Gestión cultural desde el Estado



El testimonio de los artistas sobre estas transiciones es fundamental para entender cómo se planteó la separación inicial del MINEDU ante la fundación del INC. La transformación de las Escuelas, que pasan de ser parte del INC a ser autónomas y denominarse Escuelas Superiores durante los años ochenta, generó una ruptura que va más allá de lo nominal.

El INC ya no tenía responsabilidad y empiezan las pugnas respecto a los espacios. Si esos espacios fueron inicialmente construidos para la Escuela, al pasar al INC, ¿a quién le pertenecían? No estaba claro (...) (Agreda y Mendiola 2016b).

Esta separación parcial es una de las principales características para comprender el estado del sector de las artes escénicas desde ese momento hasta hoy. Tanto las escuelas, como sus espacios y recursos, fluctúan entre la gestión del, ahora, Ministerio de Cultura y del Ministerio de Educación. Este tema será desarrollado a profundidad en el segundo capítulo de este informe, que trata sobre el diagnóstico actual de las artes escénicas en la ciudad de Trujillo.

Los constantes avances acompañados de constantes retrocesos en el desarrollo de las artes escénicas por parte de las instituciones estatales corresponden, como ya habíamos señalado, a los cambios de jefes de estado, sus respectivos equipos y sus diversas propuestas. Algunos de los aportes más importantes en temas de formación en artes son el resultado de la gestión de personas que consideran que el arte es importante para la vida de las personas y la sociedad. Lamentablemente, así como se dan ciertos avances gracias a voluntades específicas, también hay proyectos que se terminan por las mismas causas. Esta falta de continuidad, que es una

consecuencia natural de la dependencia de políticos con interés y de la falta de planes a largo plazo, es otro de los motivos centrales por los cuales el arte escénico tiene un trayecto intermitente; y esto es evidente para los artistas locales.

Lo que pasa es que cuando viene un nuevo gobierno borra todo lo que hizo el anterior, ¿verdad? Creyendo que es malo. Hay que recoger lo bueno para continuarlo, para poderlo ampliar, etc. (Agreda y Mendiola 2016i).

Es necesario mencionar que esta característica no se reduce a la labor de los ministerios o del gobierno central. Sucede lo mismo con la gestión municipal y los cambios de alcaldes y funcionarios o especialistas. La señora Bertha Malabriga, actriz de teatro y egresada de la Escuela de Artes Dramáticas, trabajó como Regidora Municipal de Educación y Cultura en dos periodos (1996 - 1999; 1999 - 2002). Durante el tiempo de su labor se iniciaron los Viernes Culturales, evento que se sumó a los Jueves Culturales que ya existían previamente y que consistían en la presentación de espectáculos de arte en escenarios construidos en el espacio público. Los Viernes Culturales seguían la lógica de llevar el espectáculo hasta donde se encuentra el público con el fin de formar a nuevos espectadores, pero en el proceso se convirtió, también, en un espacio para la demostración de talentos de los vecinos y en un ambiente para compartir con los otros miembros de las comunidades próximas o barrios¹¹. Este proyecto ha cambiado con el tiempo, y la gestión más reciente (2015 - 2017) lo mantiene sin comprender completamente su propósito, al mismo tiempo que busca implementar nuevos y diferentes proyectos (Agreda y Mendiola 2016h).

De esta manera, algunas iniciativas que se posicionan como importantes proyectos de artes pierden vigencia con el pasar del tiempo debido a los cambios de personas, equipos y partidos políticos, y a la ausencia de planes a largo plazo. De esa misma forma, nacen constantemente nuevas iniciativas que no logran mantenerse al largo plazo.

¹¹ "Todos los viernes teníamos cronograma, visitábamos diferentes sitios y teníamos un programa de dos horas. Pero no solamente llevábamos artistas, sino que en cada comunidad habían seguramente, y logramos rescatar muchos valores. Había gente de la comunidad que cantaba, que recitaba, entonces también participaba. Tanto artistas ya profesionales como amateurs, que por voluntad propia subían".

Ideas claves sobre la revisión histórica

La práctica escénica en la ciudad de Trujillo tiene su origen durante la **Colonia**, cuando se construye un coliseo y funciona una Compañía de Comedias. El motivo de esta actividad descentralizada se asocia a Trujillo como **un centro de poder** importante durante la Colonia y en los primeros años de la República.

La **época dorada** del arte en Trujillo es un periodo temporal que empieza con la fundación de las Escuelas Formales, gracias a voluntades políticas de gobernantes o ministros interesados en el arte como un componente esencial de la vida de todos los individuos. No obstante, los impulsos gubernamentales para el desarrollo del arte son esfuerzos que no tuvieron continuidad y que representan iniciativas aisladas.

La época dorada finaliza con la **reestructuración de la gestión cultural y educativa desde el Estado**. Con el surgimiento del INC (1971) –ahora Ministerio de Cultura– la gestión se divide entre el patrimonio y las industrias culturales, quedando estas últimas muy separadas del sistema educativo. Como resultado de esta separación se generan ciertos quiebres que afectan la práctica escénica en la ciudad de Trujillo hoy.

2. Diagnóstico

El diagnóstico sobre las artes escénicas en Trujillo se ha construido en torno a los conceptos de *formación* y *profesionalización*. En el primer apartado, abordaremos el tema de la formación de artistas y haremos referencia a los diferentes espacios donde se estudia, practica y/o entrena en la ciudad de Trujillo. Para este análisis reuniremos a las tres disciplinas que incluimos en este estudio: danza, teatro y música, como un mismo campo, ya que comparten algunas características. En el segundo apartado, exploraremos los diversos espacios laborales de los artistas escénicos, separados –ahora sí– según disciplina. Esta estructura responde a que, en el ámbito profesional, sí hemos identificado algunas diferencias fundamentales que consideramos necesario mencionar al detalle.

La información que da contenido a este capítulo se basa principalmente en percepciones sobre espacios de estudio, dinámicas de entrenamiento y trabajo de los agentes que forman parte del sector de las artes escénicas. Las experiencias y opiniones fueron recopiladas a través de 21 entrevistas estructuradas aplicadas a artistas escénicos y a gestores culturales de los sectores privados y públicos de Trujillo y Lima –para los casos de instituciones estatales-. Identificar y contactar a los miembros de un sector tan disperso como el de artistas escénicos es una labor complicada. De hecho, sin un colegio profesional o gremio que mantenga un registro actualizado de estas personas, se trata de un universo de difícil delimitación. Sin embargo, como parte de esta investigación, consideramos necesario incorporar las voces de tantos artistas como nos fuese posible dentro de los plazos con los que contamos. Por este motivo, decidimos realizar una encuesta que nos brindase información adicional a la obtenida a través de métodos cualitativos e históricos acerca de la situación de las artes escénicas en Trujillo.

La encuesta¹² tuvo como principales objetivos identificar la proporción de profesionales que tienen a las artes escénicas como su principal ocupación, estimar la cantidad de colectivos u organizaciones artísticas en la ciudad, y reconocer los espacios en donde desarrollan su trabajo. Debido a las particulares características de la población, la muestra ha sido seleccionada por conveniencia; es decir, no es aleatoria. El cuestionario consta de 23 preguntas auto aplicadas y

¹² El diseño y la información de la ficha técnica de la encuesta fueron realizados con el apoyo de Fernando Calderón Figueroa, estudiante de Doctorado en Sociología. Universidad de Toronto.

fue diseñado en la plataforma de *Google Forms*.¹³ Luego, fue enviado a una lista de 75 artistas cuyos datos de contacto fueron obtenidos a través de la Dirección de Artes y la Dirección Desconcentrada de Cultura de La Libertad del Ministerio de Cultura, la Escuela de Artes Dramáticas Virgilio Rodríguez Nache, la Municipalidad Provincial de Trujillo y diferentes artistas colaboradores. A su vez, les solicitamos a las personas contactadas a través de correo electrónico que contactaran a otros colegas empleamos el efecto bola de nieve de manera que pudiésemos ampliar el alcance de la muestra. Por todo esto, no es posible realizar inferencias estadísticas ni generalizaciones de ningún tipo de los resultados de la encuesta. No obstante, los datos pueden ser contrastados con las otras fuentes de información de este estudio, de modo que cobren sentido como elementos adicionales en nuestro diagnóstico.

El tamaño final de la muestra fue de 32 individuos entre 17 y 60 años de edad, todos residentes en Trujillo.

2.1 Formación

El concepto de formación que hemos contemplado para este estudio no se reduce al ámbito de la educación superior o de la especialización, sino que busca ampliar sus márgenes tradicionales para comprender al proceso de formación artística como un ejercicio que acompaña toda la vida del individuo, desde sus primeras etapas. Esta necesidad surgió al recoger las historias de los entrevistados quienes, en todos los casos, estuvieron en contacto con el arte desde la infancia. Ellos forman parte de familias que se interesan o viven del arte; o han estudiado en colegios que incluían cursos o talleres libres. Todas las historias nos llevan a una experiencia similar: los entrevistados crecieron entre escenarios, instrumentos y diversos espacios creativos que moldearon sus intereses actuales. De esta manera, encontramos un soporte real para sustentar la teoría de la importancia de acercar a los niños al arte, ya que es durante los primeros años de vida cuando aprendemos códigos, normas y valores culturales que regirán nuestra vida adulta o,

¹³ Somos conscientes de las limitaciones que el cuestionario llegase únicamente a personas que cuentan con algún tipo de acceso a internet. Sin embargo, la comunicación en línea ha sido mencionada por los artistas escénicos como una herramienta fundamental para profesionales en actividad, debido a que es uno de los mecanismos a través de los cuales difunden espectáculos y actividades diversas. Por lo demás, de acuerdo a la Encuesta Nacional de Hogares (INEI 2014), 38.8% de la población mayor de 6 años en La Libertad accede a internet, y es posible afirmar que este porcentaje es mayor en el segmento etario de la población económicamente activa y en el ámbito urbano.

en otras palabras, es durante el periodo en que el organismo humano se desarrolla, en interrelación con su ambiente, cuando también se forma el yo humano (2003: 68).

Para desarrollar el análisis sobre este tema en el contexto de Trujillo debemos plantear una primera división temporal. A partir de la información recogida podemos afirmar que las personas que tuvieron acceso al arte desde la infancia durante la segunda mitad del siglo XX –y que hoy se dedican a él como ocupación principal o secundaria– fueron aquellos que recibieron estímulos, principalmente, de sus entornos familiares y, en menor medida, de sus respectivas escuelas. Algunos testimonios nos ayudan a comprender el peso de la influencia familiar sobre el escolar en la formación de estos artistas.

(...) La ventaja que yo he tenido es que provengo de una familia con una preocupación cultural muy fuerte. (...) Mi padre y, específicamente, mi abuelo materno era una persona con una preocupación cultural y educativa muy fuerte, con muchos intereses culturales y también por la parte teatral. Pero, o sea yo, en el colegio no recuerdo haber hecho nada, nada que tenga que ver con el teatro (Ágreda y Mendiola 2016b).

Si bien una mayor proporción de entrevistados señalaron que sus familias promovieron su acercamiento al arte, también encontramos algunos testimonios que hicieron referencia a los colegios como espacios donde desarrollaron habilidades creativas. En todos estos casos, la promoción del arte siempre se asocia a un maestro o a un curso específico, pero no a la institución escolar como un todo. Un individuo– o un grupo pequeño de individuos– frente a todo un sistema educativo. Nuevamente, y como sucedía en el ámbito de lo político, se trata de esfuerzos individuales que no necesariamente se sostienen en el tiempo y que no logran generar impactos potentes en las instituciones. Esto se evidencia en relatos que enfatizan la importancia del rol de determinados profesores para insertar temas de arte en los contenidos o prácticas escolares.

Yo me inicié muy niña, siendo alumna de colegio. Desde pequeña siempre me he inclinado por el arte. Tuve la suerte de tener una maestra de primaria que nos inculcó a todos el arte y nos moldeó nuestro espíritu ahí (Agreda y Mendiola 2016j).

(...) Yo conocí la música desde muy pequeña, desde mi hogar que fue muy feliz (...) estudié en un colegio que se llamaba el Liceo de Trujillo, siendo la directora la

doctora Amable, que también nos colocaba en todas las horas de descanso música clásica. Y había una exigencia de parte del profesorado y de ella en especial, solamente que ella ya había conversado con los profesores, nos exigía que vayamos a todo lo que son exposiciones, conciertos, todo eso (Agreda y Mendiola 2016q).

Como mencionamos en el capítulo anterior, las actividades de arte son concebidas por el Ministerio de Educación, mayormente, como contenidos extracurriculares. Sin embargo, en el discurso institucional, la presencia del arte en la escuela estaba contemplada como un factor clave para la educación.

Retomemos el trasfondo histórico, por un momento, con el fin de visualizar mejor el panorama. Ya en 1945, algunos decretos vinculados al sector educación señalaban la importancia de “estimular el desarrollo del Teatro Escolar y su divulgación, hasta convertirse en un procedimiento educativo generalizado en todos los planteles”(citado en Miranda s/f: 15). No obstante, eran los docentes quienes se encargaron de resaltar el valor del arte para la educación escolar de la época. En 1959, Horacio Alva Herrera –docente y ex Secretario General del Concejo Provincial de Trujillo– promovió la inclusión del cursillo de Teatro o Arte Escénico en el primer ciclo de estudios de los nuevos planes y programas de educación secundaria correspondientes a la Reforma¹⁴. Alva consideraba que la inclusión de una hora de clases de teatro en el plan de educación era vital para la formación, por ello escribió el manual “Curso de teatro o arte escénico: para el primer año de educación secundaria”. Esta opinión era compartida con otros intelectuales locales como Reynaldo Valdivia Riqueros, quien señala lo siguiente en su libro “Teatro y folklore escolar”:

La finalidad de la educación artística escolar estriba en la formación y cultivo de la sensibilidad artística del educando, procurando el camino hacia la formación de su personalidad. La capacidad apreciativa de estas manifestaciones artísticas, colaboran fundamentalmente en el aprendizaje del lenguaje, la educación cívica y social, etc. y, sobre todo en el descubrimiento y cultivo del gusto artístico (Valdivia 1964b: 18).

Si bien Valdivia hacía referencia a la importancia del teatro, también sosténía que su presencia como contenido clave en los programas educativos era una utopía, encontrando como

¹⁴ Con esto, Herrera probablemente hacía referencia a la Reforma Educativa promovida por el Ministro de Educación Pública, Juan Mendoza Rodríguez, durante el gobierno de Manuel A. Odría.

principal problema la falta de formación de maestros en estas materias y la poca importancia que se le otorga al tema en los centros de estudios como universidades o escuelas (1964b: 5). A esta problemática, el autor suma otra: la falta de obras para la escenificación (1964b: 6). En esta línea, autores como Humberto Miranda Loaiza –educador y dramaturgo de Trujillo–, publicaron materiales orientados específicamente a elencos escolares. Acertadamente, Miranda dedica sus textos a los docentes, dándonos un claro indicio de cuál era el sujeto con mayor responsabilidad en la difusión y práctica de las artes escénicas de los colegios.

Desafortunadamente entre nosotros, en las escuelas, es muy poco o casi nada lo que se hace por esta actividad. Todavía en nuestros días, el maestro le resta su importancia, desconociendo su valor pedagógico. (...) Podemos afirmar, sin equivocarnos, que hoy por hoy, el teatro escolar en las escuelas es un muerto que camina a tientas. Si se hace teatro en algunas escuelas, es debido al entusiasmo de algún maestro (...) pero no planificado en el currículum de educación (Valdivia s/f: 25, 26).

Otra iniciativa importante de arte desde la escuela fue el Concurso Intercolegial De Teatro De Trujillo. En su primera edición, que se llevó a cabo de agosto a noviembre de 1967 con el auspicio de la Inspección de Cultura del Concejo Provincial y del Departamento de Extensión Universitaria de la Universidad Nacional de Trujillo, participaron siete colegios –dos colegios particulares, cuatro colegios estatales y una Gran Unidad Escolar- y presentaron siete obras en el Teatro Municipal. La eliminatoria final se realizó durante la Semana de Trujillo, premiando al mejor director (profesor) y al mejor actor (alumno) (1967: 36).

La tercera edición de la revista Candilejas de la Escuela de Arte Dramático reseña este evento resaltando la gran acogida que tuvo, tanto de parte de los espectadores, como de los escolares de secundaria que participaron. Encuentra, además, una relación directa entre el interés por el teatro y la labor de la Escuela de Arte Dramático.

Es necesario hacer notar que además de la revelación de condiciones para el teatro que demostraron los participantes de este Concurso, el ambiente teatral estuvo muy movido durante cinco meses consecutivos, demostrándose la acogida que tiene este arte entre los escolares de Enseñanza Secundaria, y el interés del público que en gran cantidad asistió a las diversas presentaciones. (...) Nos complace comprobar que la semilla de este interés por el Teatro, sembrada desde hace nueve

años por la Escuela de Arte Dramático, está dando frutos tan importantes y prometedores (Escuela Superior de Arte Dramático 1967: 37).

Los artistas de generaciones más recientes han tenido la oportunidad de estudiar en algunas escuelas que ya incluyen disciplinas artísticas en sus actividades con mayor flexibilidad que en épocas anteriores. Por ejemplo, entre los años 1985 y 1990, se desarrolló un movimiento de talleres artísticos en centros educativos que no tenía precedente. Las escuelas estaban en la obligación de impartir talleres de arte para que sus alumnos eligieran entre música, danza o teatro. Este proyecto terminó hacia el año 1990 por la falta de continuidad de las iniciativas estatales tras los cambios de gobiernos (Agreda y Mendiola 2016j). Asimismo, autores como Lucy Meregildo –docente– sostienen en textos universitarios que la inclusión de una formación en folklore en los planes educativos es fundamental para caminar hacia una educación intercultural, “que ~~impita~~ respeto a las diversas formas de ser de cada persona conjuntamente con sus costumbres, tradiciones y etnias” (Meregildo 2014: 60).

Con el tiempo, han surgido casos menos aislados o atípicos que reconocen el uso de nuevas herramientas y metodologías. Estas prácticas van de la mano de nuevas miradas educativas que van poniendo a prueba modelos diferentes a los tradicionales. Estos esfuerzos siguen siendo llevados a cabo por escuelas específicas y son gestionados por personas o instituciones interesadas en los temas de arte, aunque todavía tienen que adaptarse a las exigencias de un sistema educativo que puede resultar poco flexible.

Cuando fui director del Colegio acá, permití que varios artistas vengan, por ejemplo, una chica mejicana que hacía baile hindú. ¡Fue una cosa extraordinaria! Claro, a veces el problema es que tú tienes que cumplir con el programa, pero a veces es más rico que les presentes algo que a los chicos les va a impactar, que los va a hacer conversar (Agreda y Mendiola 2016c).

En la actualidad, muchos artistas escénicos –de las tres disciplinas– trabajan dictando talleres o cursos en diversos colegios. De este modo, el panorama, hoy en día, incluye prácticas educativas que promueven con fuerza el arte a través de cursos obligatorios –principalmente en los colegios particulares San José Obrero, Flemming y Montesol, según fueron mencionados por los entrevistados– o como agrupaciones extracurriculares. Orquestas Sinfónicas y grupos de danzas folclóricas son fuertemente apoyados por las instituciones educativas a las cuales pertenecen.

Pero, ¿qué sucede con los colegios nacionales? Bajo el esquema actual (2016), el Ministerio de Educación considera dos horas dedicadas al arte dentro del Diseño Curricular Nacional. Estas horas no necesariamente se cumplen en todas las escuelas debido a que, muchas veces, se proponen programas curriculares con cambios o adaptaciones menores a la malla que ha sido establecida oficialmente o porque no se cuenta con personal capacitado. Esto se evidencia en los testimonios de los artistas que trabajan en centros educativos y los comentarios de los mismos estudiantes quienes todavía, y a pesar del incremento de horas o actividades dedicadas al teatro, danza y música, recurren a escuelas independientes o talleres para acceder a espacios de arte.

Sí, en el colegio empecé a bailar y ahí fue cuando me frustré. Claro, había talleres de baile, folclórico más que nada. Y también moderno, pero no tanto. Luego, empecé a tomar clases en una academia que ya no existe porque no hay muchas academias urbanas (Agreda y Mendiola 2016r).

Gran parte de los contenidos de artes escénicas se encuentran concentrados en el área extracurricular; sin embargo, esta área también ha sido transformada en los últimos años. En el año 2015, se fundó la Unidad de Arte y Cultura (Diario El Peruano 2015)¹⁵ del Ministerio de Educación que opera dentro de la Dirección de Educación Básica Regular. El antecedente inmediato a esta Unidad fue la Dirección de Promoción Escolar, Cultura y Deporte (DIPECUD), que se encargó de gestionar y coordinar actividades de recreación general, sin darle énfasis a ningún tema en específico y reuniendo dinámicas deportivas y artísticas en un mismo sector. Con la separación entre cultura y deporte, se creó un área específicamente pensada para la práctica artística dentro del sistema educativo nacional, que, al mismo tiempo, permite la creación de nuevos proyectos enfocados específicamente en la inserción de temas de artes escénicas en la escuela. El programa ExpresArte, que pertenece a esta Unidad, funciona en diversas escuelas escogidas y localizadas en varias regiones del país, entre ellas La Libertad. Este es un programa que contempla talleres gratuitos, que son dictados durante los últimos cuatro meses del año escolar, aunque todavía fuera del horario formal de clases. Asimismo, existen y se desarrollan otros programas como Orquestando (Ministerio de Educación 2016)¹⁶ y actividades como los juegos florales, que se llevan a cabo a nivel nacional (Agreda y Mendiola 2016s).

¹⁵ Ver Resolución Ministerial para conformar la Unidad de Arte y Cultura en:
<http://www.elperuano.com.pe/NormasElperuano/2015/03/1206449-1.html>

¹⁶ Ver en: <http://www.minedu.gob.pe/orquestando/>

La labor de acercar las artes a la escuela como herramientas para potenciar los procesos de aprendizaje no es exclusiva del Ministerio de Educación. El Ministerio de Cultura, a través de su Dirección de Artes, ha implementado el Programa de Artes Escénicas en la Escuela, el cual inició sus actividades en el año 2013 y busca el fortalecimiento de capacidades de docentes de inicial, primaria y secundaria, principalmente de escuelas estatales, quienes incorporan, a través de diversas capacitaciones, una serie de conocimientos y técnicas necesarias para contribuir, desde las artes escénicas y la cultura, al ejercicio de la ciudadanía intercultural en la Escuela (Ministerio de Cultura y OEI 2015).

En el año 2015, el PASEE se llevó a cabo del 8 al 11 de octubre en Trujillo y se coordinó con la Organización de Estados Iberoamericanos y la Municipalidad Provincial desde su Subgerencia de Educación. Este programa ofreció 50 becas para docentes y egresados de carreras de formación en Educación Artística, las cuales cubrían el pago por las sesiones del programa, los materiales y las constancias correspondientes. Durante los cuatro días de trabajo –centrados en la disciplina teatral– participaron 41 docentes. Los talleres fueron dictados por representantes de artes escénicas de Lima y artistas vinculados a iniciativas locales trujillanas que pertenecen al Programa de Puntos de Cultura. Participaron como talleristas Leslie Arribasplata y Eduardo Espinoza de los Puntos de Cultura “Cuatro Gatos” y “Comediantes Itinerantes” (Trujillo); y Celeste Viale, dramaturga y pedagoga (Lima) (2015:1).

Uno de los resultados centrales de la aplicación de este Programa ha sido la identificación de ciertas demandas de los docentes y algunas urgencias referentes a la práctica. Necesidades como espacios de encuentro entre docentes y capacitaciones en artes integrales, así como lograr el vínculo entre práctica artística-educativa y el desarrollo de habilidades o competencias que no sean *artísticas*. Según el autor del Informe Final PASEE, Ricardo Gálvez, en muchos casos todavía no se comprenden los alcances del arte más allá del aprendizaje de técnicas artísticas y, los que sí identifican su potencial, no poseen las herramientas adecuadas para poner en práctica un acercamiento de las artes a otros contenidos.

Ahora bien, hasta el momento nos hemos referido a las artes escénicas en tanto su uso como una herramienta para trabajar contenidos de la malla curricular o como actividades extracurriculares, pero es necesario también hacer referencia al acceso a los espectáculos de artes escénicas desde la escuela. En Trujillo, los artistas y gestores han señalado que el acceso a públicos escolares requiere del compromiso o interés de algunas personas que ocupan puestos

claves, o del uso de ciertos mecanismos empresariales o institucionales. Por ejemplo, algunas agrupaciones teatrales que pertenecen a universidades difunden sus obras a través de las actividades que organizan los departamentos de admisión. Estas oficinas están en constante contacto con colegios, en ferias y visitas.

Yo voy al jefe de marketing o al jefe de imagen: "señora, tengo esta obra que toca estos temas (por ejemplo, realidad nacional)". Les presento así, les digo que es ingreso libre y ellos lo difunden en los colegios. Es un producto más que ellos ofrecen. "Vengan, es ingreso libre". Se contactan con el profesor de teatro del colegio y mandan alumnos un montón.

El director de la Gerencia Regional de Educación... él no se pierde las obras, él manda su oficio y a veces llegan colegios nacionales y en mancha. A veces hay colegios que han mandado y no llegaron. La GREL me mandó al colegio Liceo Trujillo, uno de los colegios emblemáticos (Agreda y Mendiola 2016a).

En otros casos, ser exalumno(a) de un colegio permite tener acceso a un público permanente, ya que facilita las visitas para promocionar el trabajo creativo realizado por actores, bailarines y músicos. Entonces, es a través de los propios alumnos –quienes en el rol de embajadores retornan a sus escuelas para mostrar lo que hacen afuera–, que algunas obras llegan a ser mostradas a niños y adolescentes.

Para conseguir público escolar, básicamente (recurso a) mis propios alumnos (...) Me pasaba con mi protagonista. Ella, por ejemplo, iba a su colegio, a sus profesores o a su directora y les decía que iba a actuar. Y los mismos chicos invitaban y venían los colegios diciendo "miren, ella es mi egresada, ella ha estudiado acá". Cada chico regresa a su colegio y yo hago lo mismo. Voy a mi colegio, llamo al dueño y le digo "oye estoy estrenando" y le manda a sus alumnos (Agreda y Mendiola 2016a).

El poco acceso de los niños a las artes escénicas no es una característica exclusiva de la ciudad de Trujillo, ya que existen iniciativas, en otras ciudades del país, que operan en esa línea para lograr que los niños se acerquen a las salas teatrales o que los espectáculos se acerquen a los colegios. Por su parte, el Gran Teatro Nacional de Lima ha creado el Programa de Formación de Públicos, con el objetivo de brindar a niños en edad escolar la posibilidad de participar en funciones didácticas de teatro, música y danza, y así lograr la formación de un *hábito* del consumo

de artes escénicas. Este Programa se enmarca en teorías propuestas por especialistas en consumo cultural, quienes hacen referencia al aprendizaje de códigos culturales que permitirán, a los individuos, valorar, crear y consumir el arte en sus diferentes formatos. Un niño que ha crecido alejado del arte probablemente no manejará los códigos ni se sentirá motivado a hacer o consumir una puesta en escena o cualquier otro producto artístico (2016: 26).

Una iniciativa similar se trabaja con la Dirección Desconcentrada de Cultura La Libertad, que está desarrollando un programa de conciertos didácticos y funciones de ballet didácticas para promover el acercamiento de los niños a los espectáculos de artes escénicas de los Elencos Nacionales de Trujillo. Estos programas buscan, además, acceder a públicos de escasos recursos.

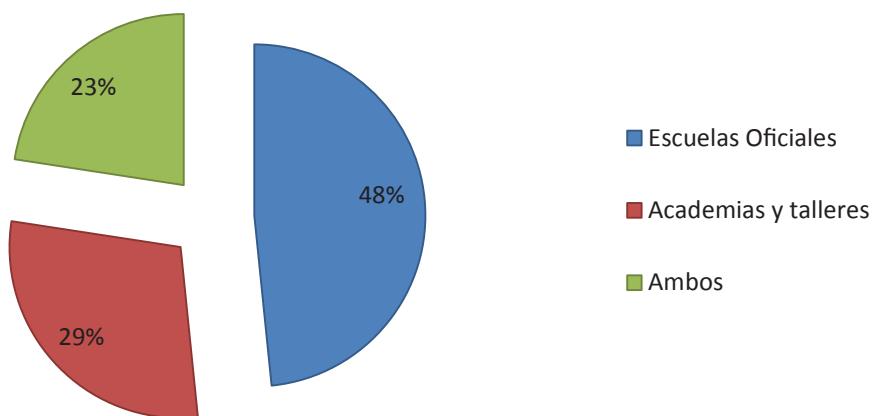
Es fácil, hacemos convenios. Por ejemplo, en este caso, con el Ministerio Público, que está muy involucrado en el tema de darles mayor acceso a la cultura a estos infantes o jóvenes, y se logra un convenio: ellos trasladan a los niños y jóvenes de escasos recursos, de poblaciones vulnerables. Los traen y les dan esta mañana, toda una mañana, no solamente de ver la presentación y escuchar la Sinfónica, sino que también termina en una visita guiada al patrimonio (Agreda y Mendiola 2016f).

La relación entre la escuela y el arte es trascendental para este análisis, porque nos permite prestar atención a los primeros espacios de socialización de los individuos y cómo la presencia del arte – o en su defecto, su ausencia– en la formación de niños impacta posteriormente tanto en la oferta, como en la demanda; es decir, en el desarrollo y funcionamiento del sector de las artes escénicas en su totalidad. La reducida presencia del arte en un gran número de escuelas fortalece el espacio familiar como un formador de artistas. La mayoría de actores, bailarines o músicos entrevistados conocieron el arte en casa; sin embargo, las familias ejercen una formación aislada que tiene un alcance reducido: un niño a la vez. La sostenida ausencia del arte escénico en las escuelas es una de las principales tareas pendientes de los sectores educativos y culturales del país; no obstante, es importante destacar que ambas instituciones, los ministerios de Educación y Cultura, ya están llevando a cabo diversos proyectos cuyo objetivo es insertar actividades y herramientas de arte en los espacios educativos más tradicionales.

2.1.1 Espacios Formales

Hemos mencionado ya que la formación de un artista escénico en Trujillo se puede llevar a cabo en diversos espacios; no obstante, son las escuelas oficiales las que destacan como las principales instituciones para la formación profesional de músicos, actores y bailarines. En el gráfico que presentamos a continuación, el 48% de los encuestados ha estudiado, exclusivamente, en alguna de las tres escuelas oficiales; mientras el 23% ha manifestado haber estudiado en diversos espacios, incluyendo a las escuelas y otras academias independientes o *informales*. Es evidente, entonces, el peso que tienen estas escuelas formales en la práctica profesional de las artes escénicas en Trujillo.

Gráfico N°1
¿Dónde aprendió su disciplina?



En la ciudad de Trujillo, las escuelas oficiales se encuentran reunidas en la antigua Casa de la Cultura, hoy local compartido con la Dirección Desconcentrada de Cultura de la Libertad. Como mencionamos en el capítulo sobre la historia de las artes escénicas de esta ciudad, dos de ellas fueron fundadas por Virgilio Rodríguez Nache y un grupo de artistas interesados en el desarrollo de su sector local. Las escuelas fueron tres: la Escuela de Arte Dramático Virgilio Rodríguez Nache, el Conservatorio de Música Carlos Valderrama y la Escuela de Ballet, que en la actualidad se denomina Taller de Ballet y no cuenta con rango universitario. Todas están

centradas en la formación de ejecutantes; es decir, intérpretes en las tres disciplinas o docentes de artes escénicas.

El Conservatorio de Música Carlos Valderrama (1947) es uno de los tres conservatorios nacionales y es la única escuela con la capacidad de emitir títulos de músico profesional en la ciudad de Trujillo. Por ello, se configura como el espacio académico idóneo para todo aquel que desee obtener una formación como músico clásico. Sus líneas de carrera son dos: Música con mención en Canto, Composición, Dirección de Banda, Dirección Coral y ejecución instrumental; o Educación Musical, para formar especialistas en la enseñanza musical (Trujillo Concejo Provincial 1967). Tanto el Conservatorio como sus instrumentos y espacios son gestionados por el Ministerio de Educación.

Si bien el Conservatorio es la escuela más importante para la formación de músicos profesionales por su prestigio –asociado principalmente a su antigüedad– y porque es la única que ofrece la titulación, su oferta se centra en la formación de músicos clásicos, quienes solo ocasionalmente encuentran un mercado laboral local en el cual insertarse. Esta es una condición que afecta a todos los músicos que estudian en esta institución, independientemente de su generación o edad.

Acá hay un tema de desconexiones: el Conservatorio es la única institución estatal que enseña música. Y la música que enseña está dirigida a un sector muy pequeño, que es el de la música clásica, y la oferta de trabajo es muy corta. Olvídate, de todo lo que existe en el mercado, es el 5%, el 2%. Las únicas oportunidades que tienes de conseguir trabajo como músico clásico acá en la región son entrar a la Orquesta Sinfónica (Agreda y Mendiola 2016p).

Debemos entender esa carencia para comprender el funcionamiento de la Escuela. La ausencia de puestos de trabajo en orquestas (que desarrollaremos más adelante a profundidad) genera una suerte de efecto rebote, ya que algunos egresados encontraron en la docencia su espacio laboral ideal y permanecen en estos puestos por largos períodos. Esta permanencia –que se aplica a todas las áreas– genera malestares, ya que los estudiantes demandan una urgente reformulación en la estructura, los docentes, los programas y los contenidos, tomando en cuenta las necesidades actuales del espacio y tiempo en los que los alumnos se forman, y en base a sus propios perfiles como músicos. Muchos estudiantes perciben al Conservatorio como una

institución de formación clásica que no se renueva y que mantiene estructuras que ya no se encuentran vigentes.

En un Conservatorio, donde supuestamente debería formarse para músico sinfónico, no hay profesor de fagot, no hay profesor de oboe, no hay profesor de contrabajo. Hay muchas falencias. Además, (...) no hay un plan. ¿Qué queremos con este Conservatorio, no? (Agreda y Mendiola 2016e).

Estas percepciones se asocian a otras. Miradas críticas a la gestión del Ministerio de Educación y su relación con las escuelas de arte. Muchos alumnos y ex-alumnos del Conservatorio piensan que no se presta la atención necesaria a la selección de docentes, la revisión de los contenidos e incluso al equipamiento o la infraestructura de la Escuela, porque no hay interés o no hay especialistas del tema haciéndose cargo desde el Estado. ¿Cómo una institución estatal puede conducir una escuela de arte si no cuenta con un equipo de especialistas sobre el tema? Para todos los involucrados, una gran proporción de los problemas que hoy enfrentan estas escuelas, sus docentes, directivos y alumnos, se vinculan a una gestión desinformada de los funcionarios del MINEDU.

Cuando empezaba a estudiar, éramos varios de Composición, pero bueno, no teníamos en la carrera el curso de Composición. Sí, recién te lo ponían en tercer año. (...) nosotros no teníamos la especialidad. No sé quién había inventado esa currícula. Fuimos a conversar y el director...bueno, llegamos hasta la Gerencia Regional y los especialistas ahí de educación superior no tienen ni idea. Y no resolvían nada (Agreda y Mendiola 2016p).

Algo similar ocurre con la Escuela de Arte Dramático Virgilio Rodríguez Nache (1958). Esta escuela posee rango universitario y cuenta con tres líneas de formación: actuación teatral, teatro y danzas folklóricas, siendo esta última la más recientemente creada (Diario El Peruano 2012)¹⁷. Si bien es la institución más importante para la formación de artistas escénicos y docentes profesionales, esta ha experimentado diversos cambios a través del tiempo; por ejemplo, pasar por diferentes modelos de titulación, desde el diplomado, hasta el bachiller y la licenciatura. Estas mejoras fueron logros promovidos por los mismos artistas, buscando optimizar sus propias condiciones laborales en Trujillo.

¹⁷ Ver resolución en: http://aempresarial.com/web/revitem/2012-04-19_DTCKOKOCYNFBGSVVGYZP.PDF

Sin embargo, una gran proporción de los artistas escénicos profesionales de esta ciudad –que han estudiado la carrera completa o han llevado cursos en este centro de estudios– se preguntan si la estructura de la Escuela está preparada para la enseñanza de carreras en un formato universitario. ¿Los profesores cuentan con las capacidades necesarias? ¿Son adecuados los espacios? Sobre este tema, el acceso al Teatrín es un ejemplo concreto. Si bien el Teatrín es un recurso necesario para la prácticas de artes escénicas, más aún en el nivel universitario, este pertenece y es gestionado por el Ministerio de Cultura, y para utilizarlo es necesario realizar una serie de trámites con los funcionarios de ese Ministerio. La alta burocracia que implica la realización de esos trámites dificulta el uso del escenario por parte de los estudiantes. Adicionalmente, no se ha realizado adecuadamente el mantenimiento del Teatrín, por lo tanto, no se encuentra en las condiciones necesarias para presentar espectáculos, según las opiniones de los artistas.

El problema, entonces, se presenta de la siguiente manera: los temas de contenido curricular y la contratación de docentes se coordinan desde el Ministerio de Educación; sin embargo, muchos elementos indispensables para una formación en artes escénicas son postergados o dependen de otras instituciones. Hay una fuerte demanda por una renovación o reestructuración de las escuelas; sin embargo, será difícil obtenerla si los funcionarios de estas instituciones estatales no entienden, a profundidad, todas las dimensiones y necesidades de las artes escénicas en el espacio académico.

La Escuela de Arte Dramático depende económicamente y administrativamente del Ministerio de Educación. Pero, en otros aspectos depende del SUNEDU. Entonces, debería de tener una especie de autonomía y funcionar con sus propias reglas. Pero para algunas cosas la Escuela ahora tiene autonomía para determinar su currícula; pero, para la cuestión administrativa y para el pago sigue siendo dependiente del Ministerio de Educación. (...) lamentablemente, a lo largo del tiempo siempre ha tenido limitaciones. Entonces, esas limitaciones, por ejemplo, después de esa “época de oro”, se fueron acrecentando porque definitivamente estas situaciones fueron dejándolo al margen del presupuesto, de las condiciones óptimas para poder desarrollar una labor académica (Agreda y Mendiola 2016b).

Ahora bien, el caso de la Escuela de Ballet debe ser abordado de manera aislada, porque si bien en un inicio se trató de una Escuela, ya no se trata de un centro de estudios *formal*, según los parámetros que estamos usando para este informe; es decir, no entregan títulos oficiales.

Donde antes funcionaba una Escuela, ahora se encuentran los talleres de ballet, que son clases libres que no ofrecen bachillerato o licenciatura. Adicionalmente, la Escuela de Arte Dramático ofrece una especialización en danzas folklóricas, pero está principalmente orientada a la formación de docentes. Hay, entonces, una importante ausencia de escuelas formales de danza en la actualidad.

Aquí en Trujillo no hay carrera como bailarín. Los que estudian danza lo hacen con el folklore o se inclinan por pedagogía. Yo postulé pensando que iba a bailar, cuando entré la realidad era otra (Agreda La Rosa y Mendiola 2016a).

Estas ausencias de espacios formales para danza; así como los requerimientos constantes por una renovación de las escuelas oficiales –requerimientos que no han sido atendidos hasta el momento– son contrarrestadas con la creación de academias o espacios *informales* para todas las disciplinas de artes escénicas. Si bien estos espacios no ofrecen títulos oficiales, sí suelen abordar una oferta más amplia de técnicas, estilos y contenidos en música, teatro y danza.

2.1.2 Espacios informales

Las academias o talleres independientes – o *informales*, como los hemos denominado para fines de esta investigación– son los espacios más numerosos para aprender y practicar las diversas disciplinas escénicas en la ciudad de Trujillo. Estas escuelas existen en diferentes formatos y estilos, y están orientadas para distintos públicos. Son dirigidas por artistas con diversas formaciones porque, al tratarse de pequeñas empresas, no siempre hay un perfil establecido o requisitos académicos para enseñar en ellas. Se trata de los espacios más accesibles para ejercer la docencia.

A partir de la encuesta aplicada para este estudio, pudimos determinar cuáles son las escuelas más conocidas para el aprendizaje de las tres disciplinas:

Tabla N°1¹⁸
Espacios de formación y entrenamiento

1	Olmo Teatro
2	Sonetto
3	Cuatro Gatos
4	CEO Takaynamo
5	Visión de la Danza
6	El Cultural
7	Talentum
8	Ceprocut
9	Arpegio
10	Just Dance
11	Casa de la Juventud
12	Municipalidad de Trujillo
13	Profesores Particulares ¹⁹

Estas escuelas *informales* cubren tres tipos de demandas que no se encuentran atendidas por la oferta del Conservatorio o la Escuela de Artes Dramáticas. Por ello, su presencia es fundamental en el sector de las artes escénicas de Trujillo.

Yo trabajo con una asociación. Esa asociación está netamente basada en lo que es baile. Al inicio era todo baile urbano. (...) Hay personas que enseñan un poco de contemporáneo porque aquí la danza contemporánea no está como en Lima, ¿no? (Agreda y Mendiola 2016r).

Las academias independientes cubren una demanda insatisfecha de estilos que no son considerados *clásicos*. Con ello, nos referimos a prácticas como teatro de calle, teatro comunitario, danzas urbanas, danza contemporánea, jazz, música folclórica, rock, pop, entre muchos otros que no cuentan con un lugar estable en las escuelas formales, orientadas a los estilos más académicos. Muchos artistas/estudiantes que buscan explorar en diferentes registros acceden a estos espacios como lugares de complementación y capacitación. Si bien estos espacios no ofrecen títulos oficiales –como bachilleratos o licenciaturas–, en algunos casos sí se estructuran por niveles (inicial, intermedio y avanzado). Este formato le permite a los alumnos avanzar

¹⁸ Tenemos la certeza de que existen muchos más espacios de formación y entrenamiento para todas las disciplinas, pero estos fueron los mencionados por los encuestados y son los que registramos de manera oficial para fines del estudio.

¹⁹ Si bien no se trata de una escuela o academia, los profesores particulares representan una de las opciones más recurrentes para la formación en cualquier disciplina escénica.

progresivamente a través de evaluaciones y alcanzar diversas etapas de formación, de manera similar a una escuela formal.

Hasta ahora tenemos en la orquesta niños que los hemos conocido desde los nueve, diez años; o sea, el taller tiene principiantes, intermedios y avanzados. Por ejemplo, a fines de este mes vamos a presentar la Orquesta con siete niños, que los estamos pasando ya a la Orquesta. Van subiendo etapas (Agreda y Mendiola 2016q).

Asimismo, hay academias independientes que ofrecen una formación integral. Con esto hacen referencia a una estructura de clases donde los alumnos llevan cursos simultáneos de diferentes tipos. Por ejemplo, la Escuela Sonetto ofrece una serie de cursos en artes escénicas que permiten que el estudiante termine como un artista con diversos conocimientos en danza, música y teatro (Agreda, La Rosa y Mendiola 2016c).

Por otro lado, estas escuelas también se presentan como un espacio idóneo para acercar a niños en edad escolar al arte. Ya habíamos mencionado que el vínculo entre la infancia y el arte –en las escuelas y las instituciones estatales– está en proceso de reformulación, pero continúa siendo débil; por este motivo las academias o talleres para niños son el principal recurso para que estos experimenten y practiquen disciplinas artísticas. Clases o talleres como los de Alicia Fonseca, Comediantes Itinerantes, Arpegio, entre muchos otros son reconocidos por su trayectoria en el trabajo con niños. En muchos de estos casos – no en todos–, la convocatoria de alumnos se da en las mismas escuelas, donde los artistas que dirigen las academias independientes se encargan del dictado de talleres extracurriculares.

Me he dedicado, paralelamente a mis estudios académicos y mi desempeño como bailarín, a la enseñanza de...coreografías a los colegios, ¿no? A niños y jóvenes. Donde les montaba coreografías de folklore internacional o el nacional (...) y, entonces, he despertado una suerte de interés y ellos mismos me piden “profesor si podré integrar su...”, entonces, cada año voy yo, este... generando semillas, ¿no? Pero ya despierta un interés en los jóvenes que llegan a mí, ya los preparo (Agreda y Mendiola 2016f).

Finalmente, un gran número de estas escuelas busca descentralizar la oferta de artes escénicas, que se encuentra concentrada en un área reducida de la ciudad²⁰. Se trata de academias o talleres que son parte de proyectos de desarrollo social enfocados hacia diversos objetivos: hacer más accesible el arte, dar a conocer los beneficios de este en la vida de los individuos y fortalecer ciertas habilidades de los niños que cuentan con menores recursos. Estos proyectos de música, danza y teatro generalmente reciben apoyo de otras instituciones como ONGs o empresas privadas, y son gestados por artistas que tienen una visión más amplia y crítica de las necesidades del sector y la sociedad a la que pertenecen. A través de estos proyectos culturales/sociales –que operan al mismo tiempo como academias o talleres– se trabaja en la mejora de las condiciones de las artes escénicas y los individuos en la ciudad.

Nosotros llegábamos a lugares donde no hay oportunidad, donde chicos no pueden pagar una academia de baile, y les dábamos clases gratuitas. Pero la finalidad no era exactamente que los chicos sean unos monstruos bailando, sino que, a través de estas herramientas, sean mejores personas. Cambien sus vidas a través de eso. Estamos abriendo en más lugares periféricos de Trujillo, por ejemplo, en El Porvenir, en La Esperanza, en lugares que no hay escuelas de baile y los chicos no pueden pagar y están en riesgo ¿no? Entonces, brindamos espacios gratuitos donde empresas privadas, por ejemplo, apuestan, o sea aportan económicamente, para que esos proyectos se den (Agreda y Mendiola 2016r).

Si yo a ti nunca te mostré nada de cultura, ¿cómo vas a querer la cultura si no sabes lo que es? ¿Cómo vas a decirme “quiero hacer teatro” si no sabes qué cosa es y no sabes que existe el teatro siquiera? Si nunca en tu vida has visto un teatro, no existe. No existe un profesor de danza moderna... entonces, la pregunta creo que es al revés: ¿qué tanto nosotros le mostramos a la gente lo importante que puede ser en su vida el arte? Me he ido con cuarenta chicos, muchos de ellos de El Alto Trujillo, el barrio más pobre de Trujillo, llegaron a tocar en la Filarmónica de Berlín (Agreda y Mendiola 2016e).

Las academias independientes o espacios informales representan una solución a carencias del sector formal de las artes escénicas. Son soluciones gestadas y ofrecidas por los mismos artistas de la ciudad de Trujillo, quienes detectan ciertas necesidades que deben ser cubiertas. Pero también son iniciativas que muchas veces son efímeras y desaparecen al poco tiempo de ser

²⁰ La mayoría de academias independientes, así como las escuelas formales, se encuentran ubicadas en el centro histórico de la ciudad, reduciendo el acceso a un público que vive o frecuenta esas zonas.

fundadas. Muchas escuelas que cubrían determinadas demandas de estilos o que se encontraban localizadas en puntos *atípicos* de la ciudad –donde no hay otras escuelas–, desaparecen y dejan nuevamente una demanda insatisfecha; y al mismo tiempo, otras escuelas nacen y se crean, todo el tiempo. Las academias informales constituyen un sector mucho más dinámico que el de las escuelas formales y se encuentran en constante renovación, prestando atención a los cambios del contexto en el cual operan. En muchos casos, como pequeñas empresas que son, están siempre pendientes de identificar dónde está el público objetivo ideal para sus iniciativas y cuáles son sus necesidades puntuales. En otros casos, dependen del financiamiento y apoyo de ONGs o empresas privadas que se incorporan, o abandonan, proyectos artísticos que encajan con sus objetivos específicos.

2.1.3 Grupos universitarios

Las universidades –nacionales y privadas– de Trujillo cuentan con espacios de formación en artes escénicas de gran importancia en el medio. Si bien en la actualidad no existen facultades o especialidades de estas disciplinas en ninguna de las universidades de Trujillo, sí existen talleres orientados a personas que quieren dedicarse al teatro, la danza o la música de manera paralela a sus carreras universitarias u otras ocupaciones.

El primer grupo de este estilo fue el Teatro Universitario de Trujillo (TUT), fundado en 1952 por el Dr. Rodríguez Nache, quien puso en escena diversas obras hasta 1956, año en que toma la posta el maestro Luis Fernández y Fernández. Esta labor no encontraba eco en las autoridades universitarias, a quienes se les atribuía indiferencia, manifestada en la falta de apoyo económico, de recursos materiales y técnicos hacia el TUT; en comparación con el interés que sí se manifestaba el resto del sector estudiantil y académico (1975: 17). El TUT se presentó como un espacio de formación para artistas con fuerte conciencia social, cuyo trabajo se distanciaba del de otros artistas de la época, dedicados a hacer “teatro comercial”. Esa distancia también se manifestaba en el uso de otros espacios de difusión como centros poblados o espacios abiertos, adicionales a las salas teatrales. La naturaleza del teatro universitario permitía el diálogo entre la academia –a través de diversas carreras– y el arte; un teatro crítico, con mayores herramientas para el análisis.

En la actualidad, las universidades públicas cubren los cupos de sus grupos de artes escénicas con alumnos de la universidad y con otras personas –que no pertenecen a la

universidad– interesadas en las disciplinas escénicas. Los miembros son pasajeros y no permanentes. Van y vienen de acuerdo a su disponibilidad de tiempo y al nivel de su interés. Las audiciones no evalúan parámetros rígidos o miden estándares elevados. No se trata de grupos profesionales, si no que se busca captar aficionados con compromiso.

Normalmente, se hace el llamado una a dos veces al año, ¿no? Entonces, vienen, se inscriben, se les prepara. Se les toma una entrevista, una cosa así. Y, luego, ya se ve si tienen condiciones, mínimo oído, entonces, ya ingresan al grupo y se empiezan a formar. No todos son alumnos de la Universidad. Tengo alumnos de la Universidad, tengo alumnos que pertenecen a otras universidades y también tengo chicos que, digamos, estudian en otros sitios o en, digamos, en institutos. O sea, al que le gusta, viene (Agreda y Mendiola 2016n).

El hecho de que sean grupos no profesionales no impacta en la calidad de su trabajo. Por ejemplo, el grupo de danzas folklóricas de la Universidad Nacional de Trujillo cuenta con una importante trayectoria a nivel nacional e internacional, además de haber ganado diversos reconocimientos; sin embargo, al no ser una prioridad universitaria –como sí lo son las carreras formales– es considerada una actividad extracurricular y es tratada como tal: cuenta con pocos salones para ensayo, que además están ubicados fuera del campus, y con horarios que deben ajustarse a las agendas de los participantes. Participantes que tienen trabajos o carreras que son su ocupación principal. Entonces, los horarios de ensayo y práctica de los grupos artísticos de esta Universidad empiezan a las 19:30 horas y van hasta las 21:30 horas, aproximadamente.

No obstante, estos grupos cumplen la importante función de ser embajadores de las universidades, al representarlas en concursos y eventos de diversas naturalezas, por lo tanto, se suelen ofrecer ciertos incentivos a los alumnos con el fin de lograr convocar a un mayor número de ellos. Estas ofertas cambian según el perfil de la universidad. En algunas universidades privadas, donde el arte es parte activa de la currícula y es considerado necesario y transversal a la formación de cualquier carrera, los incentivos son algo diferentes.

Claro, el incentivo que se le da al alumno es que tiene derecho a matrícula, tiene comedor universitario y, con pertenecer cuatro años consecutivos, tiene derecho a bachiller y licenciatura. No les cuesta (Agreda y Mendiola 2016n).

Son veinte alumnos oficiales que están en una lista y que la Universidad selecciona para poder brindarles beneficios económicos: se llama subvención económica, que es más de la media beca, es el 60%. (Agreda y Mendiola 2016a).

En las universidades privadas la propuesta de incluir el arte como un eje de formación afecta, no solo a los elencos, sino a todos los alumnos de la universidad, de manera independiente a la carrera que estudian. Si bien no todos serán intérpretes profesionales o se dedicarán al arte, todos pasan por la experiencia de participar en una clase y de consumir arte activamente durante su vida académica. En esa línea, con el fin de acercar a todos los alumnos a diversas disciplinas escénicas, literarias o plásticas, las actividades artísticas se llevan a cabo dentro del campus. Por ejemplo, en la Universidad Privada Antenor Orrego (UPAO) se está construyendo un teatro para 1200 personas que cuenta con las mejores condiciones técnicas de Trujillo. Esto es un indicio de qué tan integrado está el arte con los temas académicos.

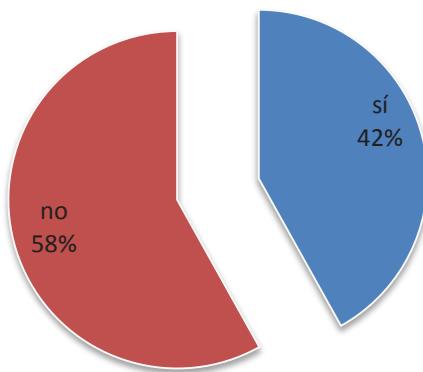
Usted conversa con un alumno de arquitectura, le va a decir que conoce de música, conoce de plástica porque llevó el curso un semestre. Un profesional culto. Lo que queremos es que sea no solamente formado humanísticamente, sino que también, donde se tenga que desempeñar, tenga una cultura general que le permita relacionarse y no estar rezagado con relación a los demás. Interesante que vaya, por ejemplo, un funcionario, si llega a ser un buen funcionario, a ver una exposición y sepa apreciar el arte. Y si le preguntan qué le parece, lo diga de manera...no solamente que me gusta este color, sino que sepa por qué el artista usó tal o tal color, porque eso ya lo aprendió en la universidad. (Agreda y Mendiola 2016j).

Los grupos universitarios, entonces, no están orientados a formar intérpretes profesionales, si no que trabajan las artes de forma colateral a sus actividades académicas. No obstante, estos grupos sí han alcanzado prestigio y reconocimiento gracias a sus puestas en escena e interpretaciones, e incluso han servido como plataforma para que algunos estudiantes se dediquen, posteriormente, a las artes escénicas. Sin embargo, formar artistas profesionales que se dedican a la danza, al teatro o a la música a tiempo completo, no es la norma. Estos espacios están orientados a brindar una actividad extracurricular que enriquece la formación universitaria de sus participantes y que, en el mejor de los casos, les otorga herramientas para ser mejores profesionales en sus respectivos rubros.

2.1.4 Gestión cultural para las artes escénicas

Una de las características más importantes de la formación en artes escénicas en la ciudad de Trujillo es la ausencia generalizada de contenidos vinculados a la gestión de proyectos culturales, ya que todos los espacios aquí mencionados se enfocan en la interpretación o la ejecución de las diferentes disciplinas. En el siguiente gráfico, mostramos que el 58% de los encuestados no ha llevado ningún curso de gestión cultural.

Gráfico N°2
¿Ha llevado algún curso, taller o seminario sobre
gestión cultural?



Sin embargo, si bien la mayoría no ha sido capacitada en gestión, un 42% de los encuestados sí ha participado de espacios formativos sobre el tema. Esto responde al propio interés de los artistas por cubrir un vacío a partir de iniciativas independientes y, muchas veces, a través de la sistematización de aprendizajes obtenidos en la práctica. Muchos artistas autodidactas en gestión están dispuestos a compartir sus experiencias y a construir conocimiento desde sus propias historias. Todos los artistas escénicos de Trujillo –como veremos en el siguiente apartado con mayor profundidad– se han visto en la necesidad de generar sus propios espacios y aprender a gestionar sus proyectos en base al ejercicio de prueba y error.

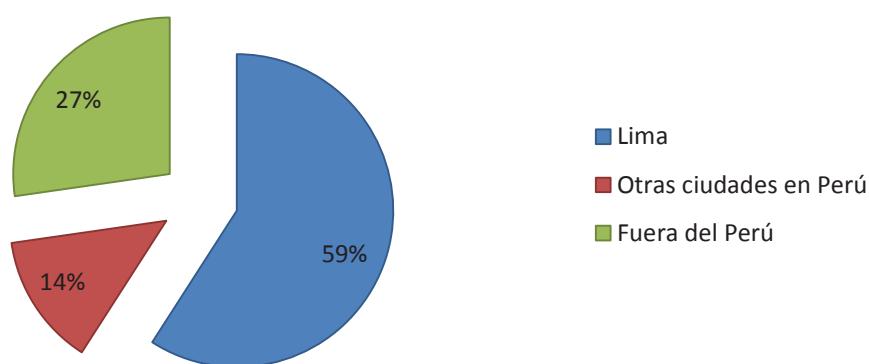
Pero no sabía nada de gestión. Ni siquiera sabía que tenía que hacerlo. Es más, yo pedí el coliseo de mi colegio, pero no sabía que tenía que poner luces, sonido. Yo fui aprendiendo esto de manera que transcurría el tiempo. O sea, de cómo me tropezaba. Con lo del Cultural, por ejemplo, aprendí bastante. (...) me ayudó a aprender cómo estructurar las

cosas. Entonces, cada vez que me choteaban, yo le preguntaba ¿por qué? Y me decían: por esto, por esto, por esto. (Agreda y Mendiola 2016r).

Existen iniciativas, como Perú Cultural, que buscan llenar ese vacío e implementar espacios de diálogo para aprender de las prácticas autodidácticas de los otros. Esta asociación de gestores culturales y representantes de instituciones y agrupaciones –de las diversas disciplinas– busca impulsar capacitaciones y promover la difusión de la gestión cultural en la región, ya que perciben una fuerte necesidad por cubrir esos temas que ninguna otra institución aborda (Agreda y Mendiola 2016p).

Asimismo, una de las principales soluciones a la carencia de formación en gestión ha sido la migración a otras ciudades para complementar la oferta académica de la ciudad de Trujillo. Estas migraciones se han dado principalmente hacia Lima, donde el sector cultural se percibe como desarrollado y activo. Desde las perspectivas de los artistas que participaron de este estudio, es en Lima donde se debe aprender a implementar proyectos culturales. Esto sucede en menor medida (14%) con otras ciudades del país, sin embargo, es fundamental destacar que ya se han construido lazos de intercambio y diálogo gracias a proyectos como Puntos de Cultura del Ministerio de Cultura, el cual permite y facilita la comunicación entre las diferentes regiones del país.

Gráfico N°3
¿En dónde ha llevado cursos?



Ahí nace seguramente el porqué tuve que ir a estudiar a Lima, porque en Lima uno veía cómo iban naciendo algunas salas. Por ejemplo, lo que hacía la maestra Chela

de Ferrari en la Plaza o lo que hacía la maestra María Elena Herrera con sus primeras obras en el Teatro Británico. Entonces, los ejemplos de hacer teatro los encontraba allá y no acá. Ahí nace mi intención de poder hacer los esfuerzos de que algunas producciones que se veían allá, o por lo menos ese modelo de gestión, tratar de traerlo (Agreda y Mendiola 2016a).

El tema de la gestión cultural nos permite establecer una transición clara hacia el campo de la profesionalización en artes escénicas, porque es el eje transversal a toda la actividad profesional de los artistas de Trujillo. Para comprender cómo funciona y cómo se estructura el campo laboral de este sector, necesitamos conocer las herramientas que poseen y cuáles han sido las necesidades que tuvieron que enfrentar, y las innovaciones que han generado para abrir espacios que no existían previamente.

Ideas clave sobre FORMACIÓN en Artes Escénicas

En base a la información recogida a través de herramientas cualitativas y cuantitativas, pudimos construir **un concepto de formación pertinente para la ciudad de Trujillo**. Que no solo contemple la especialización, sino que también incluya a las etapas de **infancia** como parte indispensable del proceso de formación en artes.

Durante la infancia, la **escuela** se ha mantenido generalmente separada de las artes o las ha clasificado como actividades extracurriculares. Por este motivo, las **familias** tienen un rol formador principal. En todos los casos, los artistas se encontraron con el arte gracias a sus entornos familiares, y solo contaron con espacios dedicados al teatro, la danza o la música en los colegios cuando un profesor con interés por el arte, o un grupo de profesores, insertaban estos temas a pesar de la rigidez del sistema educativo. En la actualidad, algunos proyectos del Ministerio de Educación y del Ministerio de Cultura buscan acercar a los niños al arte, ya sea como herramientas para trabajar ciertos contenidos escolares o en el formato de espectáculos escénicos.

Los principales espacios para la formación de artistas escénicos son las **escuelas formales** –escuelas oficiales de artes que ofrecen títulos de bachiller o licenciatura–. Sin embargo, estos centros de estudio son percibidos como desactualizados y hay una demanda generalizada por su renovación, con el fin de que respondan a las necesidades del contexto actual.

Las **escuelas informales** –o academias independientes– son espacios fundamentales para la formación porque cubren tres demandas específicas. 1) La demanda por estilos escénicos no-clásicos; 2) la demanda de una formación para niños, orientada a cubrir el vacío escolar y 3) la demanda por una descentralización de la práctica artística, a través de proyectos de desarrollo social, que parten de disciplinas artísticas.

Los **grupos universitarios** son espacios de formación escénica que están orientados a profesionales de otros rubros. Si bien cuentan con prestigio y reconocimiento, y muchas veces forman profesionales de las artes escénicas, son espacios destinados a complementar una educación universitaria en otras carreras.

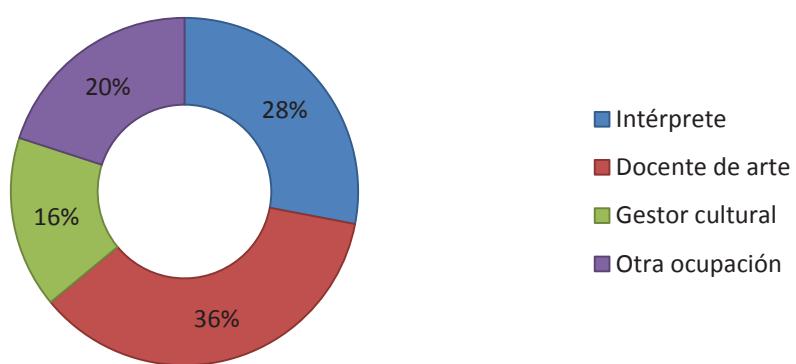
La formación en **gestión cultural** es una demanda no cubierta en la ciudad de Trujillo. Los artistas buscan generar sus propios espacios de capacitación sobre el tema en base a intercambios de experiencias, aprendizajes a partir de la práctica y migraciones a Lima, donde se percibe que el tema está más desarrollado.

2.2. Profesionalización

Cuando hacemos referencia al ámbito profesional de un individuo –cualquiera sea el campo en el cual se desenvuelve– buscamos establecer una conexión inmediata con su formación, para así identificar y comprender a qué se dedica. Ello, porque usualmente concebimos la formación como un camino directo hacia una determinada ocupación; una línea recta que no admite desvíos. Esto quiere decir que una persona que estudió derecho trabajará como abogado y una persona que estudió educación trabajará como docente. En el ámbito de las artes escénicas la

ocupación puede tomar diversos caminos. Se puede ser actor, actriz, bailarina, bailarín, cantante o músico, según lo que se enseña en una escuela o universidad. Pero, ¿a qué se dedica realmente un / una artista escénico / a? Esta será la pregunta que servirá de eje para el análisis de este capítulo.

Gráfico N°4
¿Cuál es su ocupación principal?



A partir de la información contenida en este cuadro, podemos identificar ciertas características de las ocupaciones principales de los artistas escénicos de Trujillo. Primero, es importante destacar que el 36% de los encuestados se dedica principalmente a la docencia en artes y el siguiente 28% señala dedicarse a la interpretación en teatro, danza o música. Tanto la docencia como la interpretación son las dos líneas de formación que se imparten en las escuelas formales e informales de artes escénicas en Trujillo. Hasta ahí, se conserva cierta coherencia entre los contenidos curriculares en las escuelas y las ocupaciones profesionales.

Sin embargo, es fundamental mirar con atención el resto de cifras incluidas en el cuadro. El 20% de los encuestados señalaron tener como ocupación principal un oficio diferente a las artes y un 16% adicional señaló dedicarse primordialmente a la gestión cultural. Esto es importante porque nos indica que casi el 40% de las personas encuestadas tienen otras ocupaciones que pueden o no estar vinculadas directamente a la escena. Esto responde a una característica de formación que es general a las tres disciplinas, ya que es bastante común que los artistas escénicos estudien otras carreras o se dediquen a otras actividades de forma paralela. Pero, ¿por qué sucede esto?

Uno de los motivos que vamos a desarrollar en este informe está asociado a los estereotipos que se han construido alrededor del oficio del artista, el cual es identificado como uno de los más inestables y peor pagados del medio laboral. Una serie de mitos y estereotipos se asocian a él, a pesar de que, al año 2016, las condiciones laborales de los artistas escénicos se han transformado y mejorado.

Hasta el día de hoy, las familias pueden sentir interés por el arte, pero, en muchos casos, prefieren no apoyar a sus hijos en carreras de artista escénico profesional porque son concebidas como pasatiempos o distracciones respecto a carreras consideradas más *formales*. El campo laboral de las artes se posiciona como un terreno hostil, una línea de carrera que no ofrece posibilidades económicas para subsistir (Agreda, La Rosa y Mendiola 2016). Estos estereotipos –que quizás no responden del todo al contexto actual– fueron construidos tiempo atrás, cuando trabajar haciendo arte era una de las apuestas más riesgosas.

Por ejemplo, cuando yo recién ingresé a la Escuela de Arte Dramático teníamos una población estudiantil que se dedicaba a dos cosas: estudiaban en la universidad otras carreras y habíamos otros que solo estudiábamos en la Escuela de Arte Dramático. Entonces, lógicamente que la gente que venía de la universidad, tenía otro tipo de preocupaciones y de aspiraciones. Para alguien que estudiaba derecho, el estudiar en la Escuela de Arte Dramático era como un *hobby*, como un complemento (Agreda y Mendiola 2016).

El director del INC, Enrique Sánchez Mauro, era actor; Javier Caro, que ha sido presidente de la Cámara de Comercio, que ha sido gerente (inteligible) de Andina, ha sido actor; el señor Carlos Vilchez, que ha sido gerente del Banco de Crédito, ha sido actor. Todos han pasado por esta Escuela (Agreda y Mendiola 2016h).

Esta tendencia a asociar disciplinas artísticas con el desempleo o con espacios laborales inestables está siendo desplazada por la reciente concepción de las industrias culturales como actividades con gran potencial económico. El viraje se está llevando a cabo a partir de la realización de estudios sobre sus impactos. Por ejemplo, en la publicación de los Indicadores de Cultura para el Desarrollo, se estima que la contribución de las actividades culturales privadas y formales alcanza el 1.58% del PBI nacional (esta es una cifra mayor que la del aporte de la minería), y que, al año 2007, el 3.3% de la población ocupada del Perú tenía ocupaciones culturales (2015: 17). En esa senda, una serie de iniciativas de instituciones públicas y de

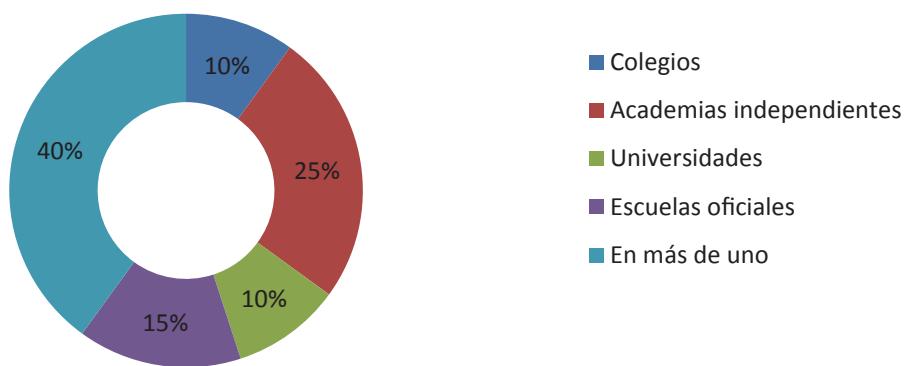
organizaciones internacionales se proponen hacer visibles los verdaderos índices económicos que mueven las artes; y, además, establecer leyes y promover incentivos que colaboren con el buen desempeño de los artistas, con la mejora de sus condiciones laborales y con el desarrollo y crecimiento del sector. Entre otras, es fundamental destacar la creación de las Mesas Creativas (Ministerio de Producción 2015), las cuales incluyen a las artes escénicas dentro del impulso a la diversificación productiva nacional del Perú. También podemos mencionar a las siguientes iniciativas de gestión del conocimiento y marcos legales que regulan la práctica artística:

- Ley N° 28131 del Artista Intérprete y Ejecutante (2004)
- Ley N°29168 que promueve el desarrollo espectáculos públicos no deportivos. (2008)
- Ley N°30487 Puntos de Cultura. (2016)
- Los Indicadores de la Cultura para el Desarrollo.
- El proyecto Cuenta Satélite.
- El Fondo Iberoamericano de Ayudas a las Artes Escénicas IBERESCENA.
- IBERMÚSICAS
- Concurso Nacional Nueva Dramaturgia Peruana.
- Lineamiento de Política Cultural del Ministerio de Cultura referidos a la promoción y creación de las artes (2013).
- Exoneraciones tributarias (IGV, Impuesto a la Renta y Donaciones)

Estas leyes y proyectos –todos implementados en el siglo XXI– buscan fomentar y respaldar el trabajo creativo de los artistas. Sin embargo, siguen existiendo muchas tareas pendientes con el fin de hacer sostenible el ejercicio artístico. De forma adicional a las iniciativas mencionadas para la creación, existen otros proyectos que tienen una naturaleza algo distinta. Los Talleres Crea y Emprende son organizados por el Ministerio de Cultura y el Ministerio de la Producción del Perú y son sesiones que buscan capacitar a los emprendedores culturales en el planteamiento de una idea o negocio para así mejorar su competitividad e inserción en el mercado. Un programa de este perfil es necesario en un contexto en el cual los trabajadores independientes son numerosos; pero, si revisamos su propósito, es quizás sintomático que el Estado promueva activamente su funcionamiento. Estos talleres buscan entregar al ciudadano la responsabilidad de activar un mercado por sí mismo y de generar su propio empleo, reduciendo la acción del Estado en este campo (La Rosa 2016). Esta idea nos va a ser útil para abordar el segundo motivo de por qué los artistas optan por dedicarse a otras ocupaciones. En este caso puntual, a la gestión cultural.

Para comprender la importancia y función de la gestión cultural en este escenario, necesitamos retomar brevemente las líneas de formación y las ocupaciones principales en las artes escénicas de Trujillo. Como mencionamos previamente, todos los estudiantes de música, teatro o danza se forman como docentes o como intérpretes en sus disciplinas. Sobre la docencia, ya hemos abordado la reducida oferta de espacios laborales para profesores de arte en colegios, escuelas oficiales y universidades. Las vacantes pueden resultar tan poco numerosas que muchas veces los artistas deben trabajar en más de un espacio al mismo tiempo. Esto se evidencia en el siguiente cuadro donde, por un lado, el 40% de los encuestados que afirmaron trabajar principalmente como profesores, señalan trabajar simultáneamente en más de un espacio (colegios, escuelas oficiales, universidades); y, por otro lado, un 25% de esos encuestados trabaja exclusivamente en escuelas independientes. Es decir, en iniciativas –o pequeños emprendimientos– propios o de otros, donde cada artista genera su propio puesto de trabajo ofreciendo diferentes servicios o actividades.

Gráfico N°5
¿Dónde labora como docente?



En lo referente a la interpretación, también hay una significativa ausencia en la oferta de puestos laborales para cualquiera de las tres artes. ¿Cuáles son los principales trabajos ofrecidos para intérpretes en artes escénicas? Dada la carencia de compañías independientes, que tengan elencos permanentes y cuyos miembros reciban sueldos fijos y regulares, estos se encuentran indudablemente en los Elencos Nacionales y Municipales. En Trujillo existe la Compañía de

Ballet de Trujillo y la Orquesta Sinfónica de Trujillo que pertenecen al Ministerio de Cultura, así como un Elenco Municipal de Ballet, recientemente reactivado con la apertura del Teatro Municipal. Estos elencos representan los únicos tres espacios donde se contrata a artistas para que trabajen *exclusivamente* como intérpretes: bailarines o músicos. Asimismo, es fundamental destacar la ausencia de un elenco oficial de teatro.

La Compañía de Ballet de Trujillo y la Orquesta Sinfónica de Trujillo dependen del Ministerio de Cultura, el cual les asigna un presupuesto para cubrir las plazas de bailarines, músicos, creativos, directores; así como la producción de espectáculos (coreografías o conciertos) que se presentan periódicamente. El presupuesto del Ministerio, como mencionamos en el primer capítulo de este informe, se disputa entre dos esferas estructuralmente separadas: las industrias culturales y el patrimonio cultural. Según la opinión de los artistas y gestores de Trujillo, esa separación facilita la priorización de los temas patrimoniales; y, por tanto, mayor atención y mayor presupuesto, en desmedro del presupuesto asignado a las artes²¹.

No tengo la cifra exacta, pero creo que está por debajo del 5%. Yo sí creo, como el caso de México y Brasil, tienen que separarse los presupuestos. Tener un presupuesto para lo que significa el patrimonio material y tiene que haber otro organismo, que vea el presupuesto del patrimonio inmaterial, porque esta situación conjunta, genera pues, una suerte de desequilibrio, ¿no? Se apuesta más al asunto patrimonial, histórico, se gastan millones, y en el caso de los elencos, pues, es prácticamente nulo el presupuesto que se orienta hacia ellos. (Agreda y Mendiola 2016f).

Los puestos para músicos o bailarines en estas compañías son muy pocos y tienden a la permanencia del personal o la rara renovación de los artistas. Este es uno de los motivos por los cuales la emigración de artistas trujillanos hacia otras ciudades o países es una práctica recurrente. El Elenco del Ballet Nacional de Lima cuenta con un mayor número de plazas y muchos bailarines prefieren ir a probar suerte, porque consideran que es más probable conseguir un puesto de trabajo donde existe una mayor oferta. En el caso de la Orquesta Sinfónica de Trujillo, la demanda por un mayor número de plazas es también constante. Estos son indicios de un manejo diferenciado

²¹ El bajo presupuesto de las artes afecta no solo al ámbito laboral de los artistas en cuanto a puestos disponibles para intérpretes, sino que también afecta las condiciones de trabajo: la calidad y condición de los auditorios, los instrumentos, las salas de ensayo, entre muchos otros factores que tienen una incidencia directa en la calidad de la producción artística.

de las artes entre la capital y las otras regiones del país: los artistas suelen comparar la situación de los elencos de Lima y la situación actual de los elencos que funcionan en otras ciudades.

Nosotros quisiéramos incrementar más nuestras plazas. Hemos hecho muchos pedidos de incrementar nuestras plazas. Que la Orquesta tenga mayor volumen. Eso es lo que estamos esperando hace años porque otras orquestas que son, también pertenecen al Ministerio de Cultura, tienen facilidad de conseguir plazas, pero nosotros no tenemos esa facilidad. Y que está bien que traten a esas orquestas con las plazas debidas, pero Trujillo también pertenece al Ministerio de Cultura (Agreda y Mendiola 2016g).

Siguiendo esa misma línea, el Ballet Municipal de Trujillo acaba de retomar su trabajo con un elenco que, si bien trabaja en un teatro nuevo, con nuevas salas de ensayo y con una directora nueva, no cuenta con un elenco plenamente renovado (Agreda y Mendiola 2016i). Los pocos artistas que acceden a puestos como intérpretes en estas compañías oficiales van rotando entre elencos y no dejan espacio disponible para los nuevos profesionales.

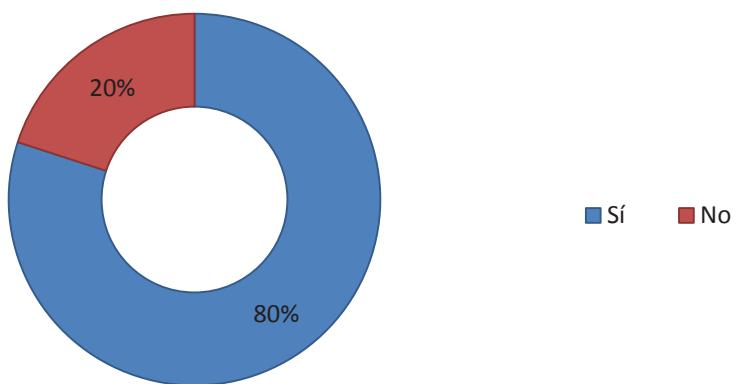
En este contexto, donde las principales líneas de formación en artes escénicas –sea docencia o interpretación– no cuentan con una amplia oferta laboral disponible, o donde los artistas escénicos sienten la necesidad de complementar el arte con alguna ocupación que les brinde mayor seguridad, surgen soluciones individuales en el formato de pequeños emprendimientos. Nos referimos a academias, asociaciones culturales, grupos o proyectos sociales donde cada artista puede generar su propio trabajo y gestionar su propio sueldo.

Es indispensable prestar atención a estas iniciativas independientes porque los artistas escénicos de Trujillo no cuentan con una formación orientada a la gestión cultural, y al no recibir herramientas de este tipo, deben buscarlas en otros espacios o construirlas en la práctica del día a día. Estas iniciativas independientes generalmente cuentan con locales propios donde se llevan a cabo diversas actividades en simultáneo: clases, entrenamientos grupales, ensayos e incluso –en algunos locales acondicionados– se presentan funciones. El trabajo profesional del artista no podrá ser entendido a profundidad ni en todas sus dimensiones sin tomar en cuenta este factor. Estos espacios se posicionan como el núcleo de la práctica artística en Trujillo.

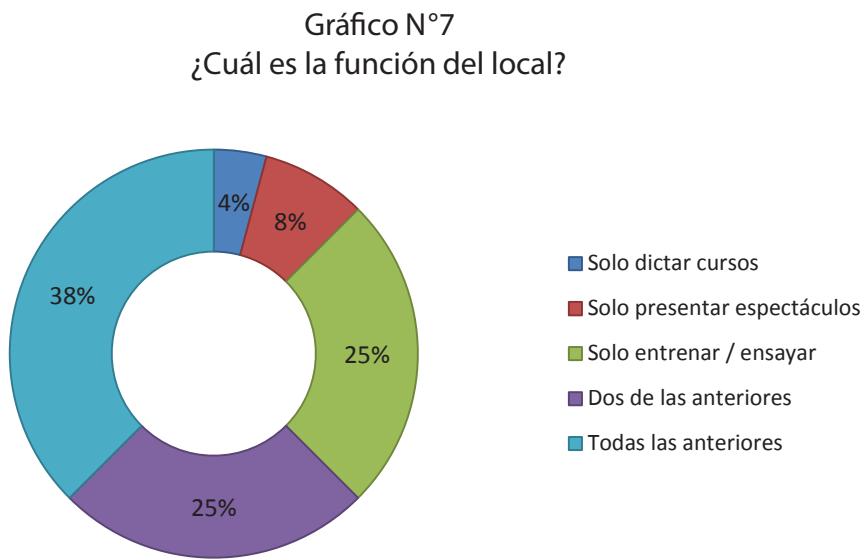
Tabla N°2²²
Agrupaciones / Asociaciones Culturales independientes

1	Olmo Teatro	Teatro
2	Grupo de teatro Dreams Imagination	Teatro
3	Asociación Cultural Cuatro Gatos	Teatro
4	Arte en las Calles	Teatro
5	Asociación Comediantes Itinerantes	Teatro
6	Algarrobo Teatro	Teatro
7	Asociación Cultural la Máquina Teatro	Teatro
8	Raíces del Perú	Danza
9	Grupo Folklórico Sikus	Danza
10	Visión de la Danza	Danza
11	Asociación Pasión de Calle	Danza
12	Ciudad Grajea (Banda de Rock)	Música
13	Grupo Musical Plástico	Música
14	Cantautores Trujillo	Música
15	CEPROCUT	Música
16	Arpegio	Música

Gráfico N°6
¿Esta iniciativa cuenta con un local?



²² Si bien tenemos la certeza de que existen muchos más grupos o asociaciones culturales para todas las disciplinas, estos fueron los grupos independientes mencionados por los encuestados y son los que registramos para fines del estudio.



A continuación, abordaremos los emprendimientos o iniciativas de cada disciplina escénica como casos aislados con el fin de desarrollar al detalle tres campos vinculados a la práctica independiente: 1) academias 2) agrupaciones o elencos y 3) festivales.

2.2.1 Danza

Las personas que se dedican a la danza –en cualquiera de sus estilos– siguen tres líneas de acción independiente para auto gestionar nuevos espacios laborales: las academias independientes o informales, la formación de grupos de danza y la organización de festivales nacionales e internacionales. Es importante destacar que, en buena parte de los casos, los artistas siguen más de una de estas líneas en simultáneo.

La fundación de **academias o escuelas independientes** es una de las prácticas más comunes en danza, debido a que los bailarines y bailarinas tienen acceso a pocos espacios estatales o formales para la práctica profesional en el rol de intérpretes. Estas escuelas de danza atienden las demandas por diferentes estilos de movimiento, tales como urbano, ballet, contemporáneo o folklore, y cuentan con un público compuesto por bailarines en entrenamiento –que buscan seguir formándose– o por personas interesadas en probar diversas propuestas de esparcimiento.

Sin embargo, los bailarines no necesariamente se forman como docentes y, por lo mismo, no siempre manejan las herramientas metodológicas para enseñar su disciplina (Agreda y Mendiola 2016u). Esto quiere decir que, así como sucede con la gestión cultural, en el universo de la danza la docencia se aprende a través de la práctica y las técnicas se van construyendo con el tiempo y la experiencia.

Asimismo, un espacio para enseñar danza requiere de ciertas condiciones infraestructurales mínimas indispensables, como espejos, ambientes amplios, suelo adecuado para la amortiguación, entre otros; pero las salas que realmente poseen estas condiciones son muy pocas. La necesidad de trabajar en una sala con la infraestructura adecuada demanda una fuerte inversión económica por parte del bailarín-emprendedor y, por ello, las escuelas que hoy gozan de prestigio y reconocimiento son aquellas que tienen un trabajo sostenido en el tiempo, el cual les ha permitido crecer progresivamente en todos los sentidos.

Yo trabajaba todo el día. O sea, en horarios trabajaba desde la mañana. Tenía gimnasia para señoritas... empecé a producir económicamente para hacer la Escuela como yo quería, porque tenía un solo salón chico. Entonces, yo quería tener un salón amplio, ¿ya? Entonces, eso es a través de los años. En el año 69 ya la Escuela tiene los tres pisos (Agreda y Mendiola 2016l).

Una segunda línea de acción independiente es la de las **agrupaciones de danza**, cuyo fin principal es la difusión de este arte, pero que muchas veces funcionan también como espacios de formación continua. Esto ocurre principalmente para estilos folklóricos como la marinera, ya que las personas interesadas en aprender un pasatiempo o mejorar su conocimiento inicial sobre esta danza pueden unirse a los grupos; o para el caso de danzas urbanas, que no cuentan aún con academias formales o informales para el entrenamiento de bailarines. Este espacio se configura como el lugar donde pueden interactuar los principiantes y los profesionales, lo que no ocurre en las escuelas formales que se estructuran por niveles que separan a los estudiantes según su experiencia y conocimiento. Estas agrupaciones trabajan realizando intervenciones o espectáculos en diversos espacios o eventos, entonces podemos identificarlas como pequeñas compañías no-formales; esto quiere decir que operan ofreciendo un espectáculo que busca ser profesional, pero que tiene miembros pasajeros, ingresos económicos variables y se presentan en diversos espacios de difusión. Asimismo, muchos de sus miembros no son bailarines profesionales, ni cobran sueldos regulares por su trabajo.

La tercera línea de emprendimientos independientes es la organización de **festivales**, que nacen como una solución a la necesidad de dinamizar el sector de la danza trujillana (Agreda y Mendiola 2016l). Esta es quizá la iniciativa más importante para la danza de Trujillo, porque ha requerido de la formación de alianzas y la creación de importantes redes de contacto; pero también porque los festivales de danza de Trujillo, tanto de ballet como de marinera, tienen un gran prestigio a nivel nacional e internacional.

El Festival Internacional de Ballet fue un concurso de pas de deux impulsado por la bailarina, maestra y gestora Stella Puga, desde su academia "Alicia Alonso" de formación anual desde el año 1977. Encontramos artículos de prensa donde se hace referencia a este Festival.

Aquello era la "primera vez" de varias cosas. La primera, que en el Perú se hacía un evento nacional de ballet en la modalidad de pas de deux. La primera vez que arribaban a nuestras tierras varios de los bailarines más famosos del mundo. Y la primera, por fin, que un encuentro de esa importancia se hiciera en una ciudad que no fuera Lima (Lucero 1979: 8).

De esta forma, Lucero reconoce el carácter pionero de este Festival a nivel nacional y atribuye a Stella Puga el desarrollo del ballet en Trujillo, así como la creación de un público para esta disciplina (1979: 8). Para la tercera edición del Festival se destaca la cantidad de alianzas que logra desarrollar, ampliando el jurado internacional y los miembros del Comité Organizador y, para el año 1987, ya se hablaba de la reunión en Trujillo de casi doscientos bailarines de diferentes nacionalidades (1987: 7). Además, del crecimiento del evento: "A las funciones oficiales se agregaron representaciones públicas, gratuitas, en espacios abiertos, y hubo coloquios y encuentros significativos." (autor desconocido 1987: 7).

El Concurso Nacional de Marinera de Trujillo nació de la iniciativa de Julio Ganoza Vargas, presidente del Club Libertad quien, el 14 de octubre de 1960, aprobó la organización del I Concurso. En aquella ocasión, su duración se extendió hasta la primera semana de diciembre, las parejas eran solo locales y había una sola categoría: la de adultos. (1980: 10) Posteriormente, la fecha del Concurso se movería a enero y se llevaría a cabo en el Coliseo Cerrado Gran Chimú. Actualmente, las categorías del Concurso son las siguientes: Pre-infantes, Infantes, Infantil, Junior, Juvenil, Adultos, Senior y Master (2007: 66). Veintiséis años después, y dada la importancia que había alcanzado, el Estado peruano reconoce su valor promulgando la Ley N°24447, cuyo texto dice:

Art. 1º: Declárese a la ciudad de Trujillo Capital Nacional de la Marinera.

Art. 2º: El Concurso Nacional de Marinera, organizado por el Club Libertad de Trujillo, se realizará el último domingo del mes de enero.

Art. 3º: El Instituto Nacional de Cultura y el Fondo de Promoción Turística (FOPTUR) coordinarán acciones para la organización y promoción del Concurso Nacional de Marinera.

Art. 4º: Derogase todas las disposiciones que se opongan a la presente ley.

Lima, 24 de enero, 1986 (citado en De Romaña 2007: 41).

Instituciones como clubes sociales, juveniles, artísticas y culturales de diferentes ciudades envían cada año a sus mejores representantes a participar (2007: 42). Asimismo, las empresas privadas también apoyan el desarrollo del concurso. Por ejemplo, de 1996 al 2000 el Concurso se llamó “Concurso Nacional de Marinera Pilsen Trujillo”, ya que fue esta cervecería la que donó los premios para todos los ganadores (2007: 58). Alrededor del Concurso se celebran diferentes actividades como la coronación de la reina; el gran corso donde desfilan carros alegóricos, caballos de paso y parejas bailando marinera por las calles; las noches de peña y el Baile del Perol, creado para recaudar fondos para el Concurso, debido a su costosa organización (2007: 66).

Como hemos podido conocer a partir de estas experiencias, la organización de un festival no es una labor sencilla, que cuenta con el apoyo del Estado mucho después de haber realizado las coordinaciones iniciales. Entonces, en todos estos casos –incluyendo a teatro y música que abordaremos más adelante– el rol del Estado ha sido el de certificar un esfuerzo ya existente. Las organizadoras entrevistadas coinciden en la experiencia de haber construido sus alianzas en la práctica, a través de esfuerzos constantes, aún sin saber claramente hacia dónde ir o cuál era el procedimiento más eficaz para lograr sus objetivos.

Lograba hablar con el embajador, aunque no lo creas. Porque yo llegaba primero a quien te recibe los papeles, ¿no? Pero les hablaba... me llamaban al cónsul, a no sé quién sigue de ahí... total, me daban una cita con el embajador. Y me llamaban, me decían: un momentito, voy a llamar al embajador porque creo que merece. Estados Unidos aceptó venir y eso fue una maravilla, ¿no? Eso de Estados Unidos fue una convocatoria directa que yo hice por carta a diversos coreógrafos y directores que yo conocía (Agreda y Mendiola 2016).

Presento primero el documento por mesa de partes como siempre. Y, luego, sí, espero unos días a que me llamen. Si no me llaman, tengo que estar ahí metiendo presión, llamando, tratando de llegar a la cabeza. Si no puedo llegar al alcalde, llegar a la gerencia ¿no? Y una vez que llego, explico el proyecto, expongo y más que nada...o sea, demuestro que esto es para los jóvenes (Agreda y Mendiola 2016r).

En el proceso de organizar festivales internacionales de danza, las encargadas han ido identificando los diversos aspectos que deben ser tomados en cuenta, y muchas veces incluso han formado asociaciones con otros miembros, con quienes comparten todas las responsabilidades implicadas en la coordinación de estos encuentros. En todos los casos, las organizadoras recurren a solicitar auspicios a empresas privadas que apoyan con un financiamiento parcial o con canjes estratégicos para cubrir la alimentación u hospedaje de los invitados. El problema vinculado a los auspicios surge cuando los festivales de danza se ven en la necesidad de disputar los aportes de las mismas empresas colaboradoras con festivales de otras disciplinas artísticas. Tiempo atrás no eran muchas las empresas dispuestas a colaborar con el arte.

Conforme pasaban los años, comenzaron las rivalidades de otras disciplinas artísticas. Entonces, por ejemplo, se comenzó el Festival de Teatro; el Festival –no sé el orden cronológico– el Festival de Teatro Infantil; después el Concurso de Canto Lírico. Y, para entonces, antes de todo eso, Backus ya había separado una importante suma para la actividad artística en Trujillo internacional, que era el ballet, pero resulta que cuando empieza a salir otro, me quitaban a mí. Menos dos, menos cuatro, menos esto. Era cada vez más difícil y el reto era mayor (Agreda y Mendiola 2016l).

En el caso del Festival de Ballet, fue justamente la falta de apoyo y el nivel de esfuerzo y compromiso necesarios para llevar a cabo un evento de esa magnitud por parte de un grupo reducido de personas, las principales causas que ocasionaron que cese su actividad.

Ahora bien, ¿dónde se pueden llevar a cabo estos festivales o diversas intervenciones de danza? Hay ciertos **espacios** clave o lugares preferidos para la práctica escénica de esta disciplina. Teatros como el Municipal, el Coliseo Cerrado o la Concha Acústica (para danzas urbanas) son las principales opciones para la difusión de danzas en gran formato, como el ballet o el folklore, que generalmente cuentan con elencos numerosos. Adicionalmente, espacios públicos como

calles o escenarios espontáneos –montados en plazas y parques– también son de uso recurrente para la difusión de espectáculos de danza.

Ese mismo recurso es utilizado por los centros culturales internacionales con sede en Trujillo, como el Cultural, de Estados Unidos, y la Alianza Francesa, quienes usualmente organizan eventos culturales y construyen escenarios con toldos, tabladillos y pisos especiales para la danza. Estos centros culturales cuentan con espacios para la difusión de artes escénicas en sus instalaciones (como teatines o galerías multiuso), pero no siempre tienen las condiciones estructurales ideales para la presentación de un grupo de ballet. La construcción de un escenario puede ser financiado por el comité de organización de un festival –que generalmente cuenta con auspicios–, pero implica una inversión económica que muchas veces está fuera del presupuesto de los artistas independientes. Por ello, deben optar por difundir sus trabajos creativos en espacios que no cumplen con los requisitos: auditorios pequeños, patios de colegios, entre otros.

No, no hemos tenido la verdad espectáculos de danza aquí por el tema del espacio.

(...) A veces, eso es un poco limitante, porque no pueden bailar en el piso. Para la inauguración, trajo a dos parejas, como ex campeones de marinera, que bailaron afuera. Algo que nos pareció increíble porque las chicas estaban descalzas, sin zapatos, bailando en el piso de afuera que has visto que son piedras. Teníamos miedo de que se vayan a herir, pero no, no. Son pocos los casos en que verdaderamente hemos tenido danza. Hace un par de años recuerdo que se hizo algo con Takaynamo, que es una agrupación de danza acá en Trujillo. Pero, sí fue único nada más. Único, único. Danzas típicas peruanas. Después, no (Agreda y Mendiola 2016d).

Por último, es trascendental mencionar al **público** –a pesar de que este estudio no incluye un análisis de audiencias– porque es uno de los factores claves cuando hacemos referencia al arte. ¿Quiénes van a ver danza y cómo esto moldea la producción y creación? En Trujillo, el público de la danza tiene un impacto directo en la creación y difusión de las coreografías, ya que es un público que está acostumbrado a que las entradas no tengan costo. Esto no significa un problema en el caso de festivales bianuales con renombrados invitados internacionales, porque el público asiste con regularidad y accede a pagar entradas; pero sí impide que se organicen temporadas de larga duración para creaciones de pequeño formato, ya que no es rentable montar un espectáculo que no genera una devolución económica.

En el caso del ballet, las creaciones también se enfocan en brindarle al espectador aquello que ya ha resultado exitoso en el pasado, con el objetivo de lograr que el público asista. Por ese motivo, la oferta de espectáculos no suele renovar su repertorio con frecuencia (Agreda y Mendiola 2016m). Sobre este tema solo queda seguir explorando, ya que los públicos para danza clásica no son los mismos que los del folklore o de las danzas urbanas y es imposible –e inadecuado– brindar generalizaciones. No obstante, sí es un indicador de la principal problemática que enfrentan los artistas de la danza en Trujillo.

Si bien la docencia en espacios independientes es una actividad que puede resultar rentable y los festivales generalmente cuentan con el apoyo externo de empresas o instituciones, ¿cómo llevar a cabo procesos creativos y presentar espectáculos si esta actividad no genera un ingreso económico que cubra la inversión? En el caso de la danza, y en todas sus variantes, el bailarín es el emprendedor que genera su propio trabajo, pero, solo en lo referente a los procesos creativos o de montaje de espectáculos, es el bailarín el que asume todos los costos sin generar una ganancia. Ser un artista que se dedica exclusivamente a la investigación escénica y la creación no es una posibilidad laboral; sino que debe ser complementada con otras actividades que sí generen un ingreso económico regular.

2.2.2 Teatro

La práctica teatral de Trujillo está compuesta también por múltiples emprendimientos independientes porque no existe ya un Elenco Oficial que ofrezca puestos de trabajo a actores o actrices. La mayoría de personas de teatro de esta ciudad poseen o pertenecen a agrupaciones que, ocasionalmente, se dedican a la formación de terceros, pero que están principalmente enfocadas en la dirección y producción de puestas en escena e intervenciones diversas²³. Un ejemplo de este tipo de ejercicio es el realizado por la agrupación Olmo Teatro, que cuenta con prestigio en la enseñanza y formación en teatro, pero que actualmente solo se dedica a su actividad principal: la creación y producción de espectáculos y otros servicios. Hay, entonces, una separación parcial pero significativa entre la labor docente y la labor creativa de las agrupaciones teatrales.

Esta separación cobra sentido si tomamos en cuenta que las personas de teatro sí reciben

²³ Un gran número de las agrupaciones teatrales cuenta con locales privados cuyo fin es entrenar / ensayar o montar espectáculos de pequeño formato.

herramientas formales para trabajar como docentes, y que su ámbito laboral más recurrente es la enseñanza en espacios académicos, como colegios, escuelas o universidades. En este contexto, no parece ser del todo necesario abrir academias alternativas para la enseñanza de teatro, cuando se tiene acceso a un mayor número de espacios formales.²⁴ Retomando esa característica, podemos señalar que el tipo de emprendimiento que se lleva a cabo en el universo del teatro se vincula a puestas en escena, ejercicios creativos, organización de festivales y servicios varios. Espacios que no existen formalmente y que necesitan ser generados por los propios artistas.

Las puestas en escena / ejercicios creativos tienen diferentes perfiles, pero uno de los más recurrentes es el de la obra convencional, creada a partir de un texto o una propuesta colectiva, y presentada en un teatro, auditorio o sala acondicionada. Esta labor representa múltiples retos, referentes a diversos campos. Como punto de partida, necesitamos retomar las líneas de formación de teatro en Trujillo, ya que estas incluyen solo parcialmente contenidos de dirección teatral, producción o dramaturgia. La ausencia de ciertos contenidos que son aplicados en la práctica ocasiona que los miembros de las agrupaciones sean autodidactas en esos rubros o tengan que migrar a Lima u otras ciudades para obtener conocimientos sobre el tema.

Asumir la responsabilidad de dirigir, sin tener una formación y todo lo demás, una formación como directores (...). Al comienzo, éramos sumamente audaces. La ignorancia siempre es audaz. Éramos arriesgados, no nos daba miedo nada. Y hacíamos un montón de cosas. Nos equivocábamos pues, obviamente. Imagínate, actuábamos, dirigíamos, hacíamos todo. (Agreda y Mendiola 2016b).

Por otro lado, las salas disponibles para las puestas en escena de teatro son muy pocas, o no cuentan con las condiciones técnicas necesarias para la presentación de espectáculos de mayor envergadura. Asimismo, tal como sucede con las breves temporadas de espectáculos de danza, las funciones teatrales también batallan por un público esquivo y escaso cuya presencia no les permite generar un ingreso regular.

Yo crecí escuchando esas historias de Trujillo como ciudad cultural; sin embargo, nunca vi teatro en Trujillo. Solo tenemos dos salitas que son la sala del Ministerio de Cultura, una sala bastante descuidada sin condiciones para hacer teatro; y el

²⁴ Con esto no queremos señalar que no haya academias independientes para la enseñanza de teatro, pero sí consideramos importante indicar que éstas son menos numerosas que las escuelas independientes de danza, disciplina que no cuenta con una formación oficial en docencia.

Teatro Municipal que recién lo han re-aperturado, pero todo ese tiempo también estuvo en unas condiciones difíciles. Nunca vi una cartelera de teatro (Agreda y Mendiola 2016a).

Entonces, si bien la práctica de llevar obras a escena es una de las principales actividades de los emprendedores teatrales, también deben hacerle frente a un sector con numerosos pendientes; asociados a carencias de espacios o a trabajos en proceso, como la formación de públicos. Buscando trabajar en estas líneas, nace la iniciativa creada por el profesor Gerardo Cailloma (presidente de la Alianza Francesa), quien construyó un sistema de demanda y oferta que permitió la realización de diversas y numerosas temporadas teatrales.

Esta iniciativa –que ya llegó a su fin–, consistía en incluir obras de artes escénicas como parte de los sílabos de los cursos de humanidades de la Universidad Privada del Norte, generando una suerte de industria o encadenamiento: los estudiantes debían asistir al teatro como parte de los requisitos de sus cursos, y los artistas tenían temporadas aseguradas; pero, además, contaban con espacios de debate académico sobre las creaciones. Así, se generó un enlace entre formación de públicos, nuevos métodos educativos y la dinamización del sector cultural.

Si bien la propuesta abarcaba todas las artes, esta dinámica aseguró –principalmente– el trabajo de varias agrupaciones teatrales de Trujillo, ya fuera creando o produciendo eventos culturales con artistas de otras ciudades. Incluso se articularon algunas agrupaciones de forma exclusiva para integrarse al sistema (Agreda y Mendiola 2016a). Asimismo, el mecanismo del profesor Cailloma exigía el pago de la entrada a los alumnos, promoviendo la formación de un público joven, que reconoce el esfuerzo de llevar una obra a escena, y le daba lugar a la demanda por gran calidad, elevando el nivel de la creación y puesta en escena de estas agrupaciones.

Les dije: “chicos esto es trabajo de la gente, entonces, esto va a costar”. Y salía escrito, para que después no haya problemas porque hubo padres que se quejaron y toda esa cosa. Y les decíamos: “ustedes a veces invierten dinero en cosas, pero, para nosotros como institución priorizamos lo que tiene sentido pedagógico, académico y también de entretenimiento, porque es sano”. Además, por eso le pedíamos a los promotores culturales que fuesen disciplinados en mostrar calidad de obra. Segundo, puntualidad. Mira, porque eso era una de las cosas que me hervía la sangre en un inicio, porque nos decían que empezaba a una hora y

después empezaba media hora más tarde. Y tenías a 200 chicos que estaban furiosos, ansiosos porque empezase la obra. (Agreda y Mendiola 2016c).

El profesor Cailloma salió de la UPN y el sistema cesó su funcionamiento, dejando a las agrupaciones sin la posibilidad de realizar temporadas teatrales con un público seguro. Los artistas entrevistados reconocen que esta experiencia no fue sistematizada ni generó resonancias entre los miembros del sector; por ello, una vez que el promotor dejó de incentivar el trabajo, se acabó la activa dinámica teatral de la ciudad de Trujillo. En la actualidad, la actividad se moviliza desde una gestión cultural no estatal y a partir de la gestión de artistas independientes. Las convocatorias principales son realizadas por los Centros Culturales, como el Cultural o la Alianza Francesa. Estos centros manejan acuerdos con ciertos artistas para construir una agenda cultural que brinde una oferta diversa de teatro, música y danza, pero no alcanza el nivel de movilización que generaba el sistema del profesor Cailloma (Agreda y Mendiola 2016d).

Al hacer esto, generó una agenda en Trujillo, desde el año 2008 que éramos poquitos, hasta el año pasado que éramos 8 grupos, 8 instituciones que veíamos eso, pero ¿qué pasó? No es que Trujillo creció culturalmente. No te hablo de nivel, te hablo de gestión. Salió el profesor Cailloma el año pasado y no hay más teatro en Trujillo. No se sembró nada. Entonces aquí volvemos al ciclo de que no hay teatro: no hay oferta porque no hay demanda y no hay demanda porque no hay oferta. Eso es lo que pasa en Trujillo. Habían unas cosas raras, muy bonitas que pasaban en Trujillo, porque la EAD no te bota más que cuatro chicos al año y normalmente no encuentran lugar dónde desarrollar su trabajo. Pero en esos años, uno llamaba a algunos actores y ya estaban comprometidos con otros grupos. Eso pensaba que solo pasaba en Lima, pero en Trujillo se dio por un momento (Agreda y Mendiola 2016a).

Una propuesta que sí mantiene su vigencia a través del tiempo es la organización de festivales de teatro. En la ciudad de Trujillo se llevan a cabo varios festivales (Festín Clown, Festival Internacional de Teatro para Niños, Festival Cuenta Pe, Festival de Monólogos, entre otros), en los clásicos espacios de difusión de las artes: el Teatrín del Ministerio de Cultura y el Teatro Municipal. Por este motivo, los festivales tienen que distribuirse temporalmente durante el año, para no quitarle espacio a los demás. Es decir, hay poca infraestructura disponible para una gran oferta.

Al igual que en la danza, estos festivales se organizan en base al aprendizaje empírico de la gestión. Las agrupaciones internacionales se contactan a partir del trabajo e intercambio de cada grupo organizador. Ellos crean redes propias para cada festival y estas redes van creciendo y transformándose en el camino. Adicionalmente, los coordinadores van tocando las puertas de ciertas empresas que pueden ofrecer canjes o pequeños financiamientos y así aprenden cómo solicitar auspicios y a quiénes pueden recurrir. Una vez más, estas empresas no necesariamente tienen como objetivo institucional apoyar a las artes, sino que colaboran por tratarse de proyectos de amigos o conocidos.

Tenemos aliados en hoteles, restaurantes y empresas que nos financian proyectos a su beneficio y nos permiten tener fondos para hacer nuestros proyectos. O sea, nos contratan. Y uno de los aliados estratégicos para nuestros proyectos es la empresa trujillana Razzeto, que es la de los embutidos, las carnes. –*Pero, ¿tienen, por ejemplo, un presupuesto orientado a apoyar el arte?* – No, es simplemente que tú le presentas un proyecto que a ellos les parece interesante y te respaldan. Te respaldan en lo que ellos tienen. Por ejemplo, a nosotros nos dieron un valor considerable en carnes y embutidos para alimentar la semana del Encuentro Internacional (Agreda y Mendiola 2016o).

Ante los problemas que implica la presentación de espectáculos y festivales en salas teatrales convencionales, nacen otros emprendimientos que se mueven en espacios alternativos y que funcionan bajo diferentes parámetros. Estas actividades pueden ser realizadas por los grupos mencionados previamente o por agrupaciones que se dedican exclusivamente al teatro en otros formatos. El teatro de calle es una propuesta específica que se crea para el uso del espacio público y sigue el camino de las enseñanzas del profesor Giorgio Michi Travia, quien dictó en la Escuela de Arte Dramático Virgilio Rodríguez Nache. Una práctica teatral de esta naturaleza también requiere de la construcción de redes y alianzas que se van armando desde la experiencia misma. Si bien los artistas suelen apropiarse de las calles para sus intervenciones, también necesitan generar conexiones para poder acceder a escuelas, mercados y espacios cerrados –que no sean escenarios–, o solo con el fin de financiar sus proyectos. Usualmente, estas iniciativas incluyen algún propósito social y por ello pueden trabajar con el apoyo de ONGs, ministerios u otras organizaciones.

Porque siempre pensamos en el público de calle: que lo entiendan, que se sientan involucrados. Porque el Club de las Historias no solo va al colegio, va también al

mercado, a la Plaza, a otros sitios que nos piden (...) me dice "yo quiero estar en la punta del cerro" y yo tengo que ver la probabilidad de estar en la punta de cerro. Quiero ir al pueblito tal y muchas veces vamos en alianzas de ONGs que facilitan la logística nada más. Y, aun así, vamos pagados, no nos podemos mover si no tenemos pago porque hay que ver vestuarios, hay que ver taxis, hay que ver toda la parafernalia del teatro. Aunque sea una cosa mínima, pero tiene que haber (Agreda y Mendiola 2016o).

Bajo esta misma tendencia, el trabajo teatral con determinadas comunidades también se da en colaboración con ONGs y múltiples instituciones. En estos casos, las herramientas del teatro son utilizadas para abordar problemáticas específicas de ciertos grupos humanos, o se recurre a la contratación de espectáculos con contenidos seleccionados para ser presentados en espacios fuera de una caja negra.

Acá hay algo más, yo presenté la obra, muy controvertida y sentí que mi participación como actriz, como directora, iba más allá que un mero espectáculo: tenía un cambio social, de impacto. Eso lo acabo de terminar con otro proyecto que tiene que ver con la ONU que trabaja con chicos de pueblos bastante alejados de acá: Florencia, El porvenir, Laredo. Que los he presentado hace un mes, claro que todo viene a través de una ONG, que está dirigida a mejorar la conducta de estos chicos (Agreda y Mendiola 2016h).

Finalmente, la última variante de emprendimiento teatral es la que usa la herramienta escénica para ofrecer un **servicio**. Este es un recurso bastante popular, seguido por casi todos los grupos de forma paralela a otras ocupaciones, porque genera un ingreso semi-regular que les permite trabajar en actividades quizá menos rentables. En este campo se encuentra el trabajo para empresas a través de intermediaciones, la aplicación de dinámicas con los trabajadores o los denominados *espectáculos sociales*, que consisten en intervenciones de personajes o comparsas, en reuniones familiares o compromisos sociales diversos. Otro camino en esta misma dirección se traza con proyectos turístico-culturales como el de la agrupación Máscara de Barro. Esta propuesta consiste en llevar a escena sucesos históricos locales para eventos públicos o privados. Los espectáculos que presentan son de gran formato y convocan a un gran número de actores, bailarines y músicos de forma eventual. Una suerte de compañía orientada a satisfacer una demanda precisa.

Es un espectáculo que se hace con 50, 40 actores, ya sea en la Huaca, ya sea en Chan-Chan, que tiene todo un trabajo de investigación con los descubridores de la Huaca. El trabajo que hago nos lleva constantemente a Lima, a eventos privados. Es toda la recreación histórica de Trujillo: prehispánica, republicana, colonial. Eso es lo que ha ido crecido y sigue creciendo, y bueno pues, este es el ícono, es la revaloración de nuestra identidad, nosotros tenemos que buscar nuestra línea de trabajo (Agreda y Mendiola 2016h).

Si prestamos atención a esta última opción notaremos que es el tipo de oferta laboral más parecida al formato de una compañía de teatro formal, ya que ofrece trabajo para intérpretes en grandes puestas en escena. Sin embargo, estos espacios laborales son efímeros. Se renuevan con cada obra. Estos proyectos, así como los grandes eventos que organizan los centros comerciales, tienen –justamente– fines comerciales y, por ello, operan con fórmulas efectivas y con procesos inmediatos. Se trata de propuestas diferentes a las que se presentan en espacios convencionales y bajo procesos más tradicionales.

Esto no quiere decir que sean de menor calidad, sino que responden a naturalezas distintas. Constituyen nuevos formatos para compañías artísticas. Asimismo, debemos enfatizar el hecho de que estas compañías alternativas son producto del esfuerzo de algunos actores o directores, que también cumplen el rol de gestores culturales. Ellos mismos generan conexiones o alianzas con empresas e instituciones para llevar a cabo su labor. En base a esta información, podemos afirmar que, si bien ciertos aspectos del sector teatral se perciben como inactivos, hay mucha actividad independiente en diversos espacios. Quizá esto se asocie al abandono de prácticas teatrales tradicionales y al surgimiento de nuevos espacios y propuestas laborales fuera de los escenarios y con diversos propósitos.

2.2.3 Música

Las iniciativas independientes en el rubro de la música son tan diversas como son los estilos musicales que existen. Sin embargo, para poder abarcar un universo limitado para este estudio, y para centrarnos en estilos que contemplan niveles de profesionalización, nos hemos enfocado en la música sinfónica y algunos proyectos derivados de intérpretes formados en esa línea.

Dado que los aprendizajes de un músico clásico se dirigen hacia el trabajo de una orquesta sinfónica, es evidente que la oferta laboral oficial de Trujillo resulta muy ajustada para la proporción de músicos egresados del Conservatorio. Eso mismo sucede con los espacios formales para la docencia, que son muy pocos para el elevado número de personas que apuntan a dedicarse a la enseñanza de música. Los emprendimientos musicales surgirán entonces en la medida de las necesidades de este grupo de ejecutantes y docentes en busca de un espacio laboral: escuelas independientes, festivales, orquestas y agrupaciones o bandas.

Uno de los caminos que siguen los emprendedores musicales es el de la **formación de proyectos con múltiples facetas o asociaciones culturales**. No vamos a utilizar la denominación de "escuela independiente" para este contexto, porque necesitamos un concepto un poco más amplio que pueda abarcar todas las dimensiones que incluyen estos proyectos.

Por un lado, estas asociaciones funcionan como escuelas de música que apuntan a cubrir ciertos vacíos oficiales, como una oferta más amplia de géneros musicales o cursos para poblaciones que no cuentan con acceso a estos servicios. Por otro lado, se dedican a la formación de orquestas, la difusión de diversas propuestas musicales, la construcción de una identidad nacional a partir del arte, entre otros. Entonces estas asociaciones no son únicamente centros de aprendizaje, si no que enlazan actividades de diversa índole en un solo proyecto. Por ejemplo, el Centro de Promoción Cultural de Trujillo y Arpegio son escuelas de formación, orquestas musicales y proyectos de desarrollo social. Esto permite que algunas actividades que generan mayor ingreso económico respalden otras que cuentan con un ingreso menor.

(Generamos ingresos) De las clases, de la academia. Tenemos una lista de espera porque es conocida como la academia donde los chicos pasan mejor el tiempo estudiando música. El colegio más caro de Trujillo está asociado a nosotros. Ellos se matriculan ahí y pagan por las clases y con eso y con un voluntariado muy fuerte en Alemania –tengo quince voluntarios alemanes cada año–. (...) Entonces, yo te doy, tú me das. Te hago tu orquesta, yo pongo mi *know how*, pero generamos ingresos también para Arpegio, para otros chicos que no tienen. (Agreda y Mendiola 2016e).

Conducir una orquesta, sus espectáculos y el funcionamiento de una escuela requiere que sus coordinadores dominen conocimientos en gestión cultural que, como en todos los casos que hemos desarrollado anteriormente, se construyen desde la práctica cotidiana y en base a la prueba

y el error. Tal y como sucede con los festivales de las otras disciplinas, las lecciones aprendidas giran en torno a la solicitud de apoyos financieros o auspicios a empresas u oficinas estatales, que muchas veces no quieren dar la mano a iniciativas culturales, aun cuando se trata de esfuerzos ya reconocidos.

Sí, nosotros vamos y nos aceptan por la experiencia y la confianza que tienen con nuestra institución. Nosotros somos una institución muy pequeña, somos pocos, pero trabajamos con mucha responsabilidad desde un evento chiquito hasta un evento grande, ¿no? Tratamos, porque es nuestra institución. Conversamos con ellos. Algunos nos dicen que no, no te voy a engañar.

Tocamos la puerta, algunos nos dicen que no, pero yo les digo a ellos: ustedes se lo pierden. Porque es su tarea de ellos apoyar, pero no quieren apoyar. (Agreda y Mendiola 2016q).

El manejo de temas de gestión es también indispensable para la organización de **festivales y concursos** de música en todos los estilos. Por ejemplo, el Concurso de Canto Lírico se lleva a cabo en el Teatro Municipal y el Teatrín del Ministerio de Cultura; y es el único en su tipo en toda Sudamérica. Por lo mismo, cuenta con una amplia convocatoria y un prestigio ya ganado que se refleja en la participación de numerosos concursantes. Los participantes vienen de diferentes países, por lo que la organización requiere del acceso a diversos espacios para presentaciones, ensayos y hospedajes. Todos estos se consiguen a través de la gestión de alianzas con varias empresas que permiten cubrir un evento de esta magnitud. Los organizadores señalan que durante los 19 años que tiene de creado el concurso, han tenido que recurrir a nuevas empresas para solicitar apoyo porque, en el camino, muchos auspiciadores deciden abandonar la iniciativa.

Sí, bueno, el de canto lírico lo hacemos en el Teatro porque, ni siquiera deberíamos hacerlo ahí, pero no hay otro sitio donde se pueda hacer acá. Entonces lo hacemos ahí. Tiene buena acústica, está bonito, pero ocupamos otros espacios ¿no? Por ejemplo, el Teatrín sí lo ocupamos porque allí hay un piano, un solo piano; acá hay otro piano, ocupamos casas de algunas personas porque como son muchos que vienen y visitan y necesitan ensayar, entonces andamos buscando. Y es carísimo, carísimo los hoteles y no se puede hacer, entonces, nos prestan por aquí o la Escuela de Música. Nuestra institución tiene mucha acogida, mucha amistad con muchas instituciones (Agreda y Mendiola 2016q).

Festivales más grandes como la Fiesta de la Música, organizado por la Alianza Francesa –de forma simultánea en varias ciudades del país y el mundo– abarca un mayor número de géneros musicales y, por lo tanto, requiere de otros espacios adicionales a los auditorios convencionales. Este Festival hace uso de los teatros, la Concha Acústica y del espacio público: plazas, parques y calles abiertas, donde se debe implementar escenarios a partir de toldos y estructuras. La Fiesta de la Música es un festival de enormes proporciones que tiene gran convocatoria entre los músicos locales de Trujillo, pero que no ofrece ninguna retribución económica a las agrupaciones o intérpretes que participan porque su objetivo primordial es brindar al público un espectáculo gratuito. Lo que se ofrece con este festival es una vitrina para que las bandas puedan presentar sus creaciones musicales; sin embargo, con el tiempo se está optando por disminuir el alcance y reducir el número de agrupaciones involucradas debido a problemas de organización. Asimismo, los coordinadores se topan con constantes baches burocráticos –municipales, estatales– que dificultan el acceso a los espacios o la construcción de los escenarios. Por todo, se ha decidido reducir el tamaño del evento para así brindar mejores espectáculos, aunque a un público menos numeroso y menos descentralizado.

La Fiesta de la Música es una celebración que nace bajo la idea de difundir música gratuitamente. Nosotros, en años anteriores, hacíamos una convocatoria, para que todos los grupos de chicos se puedan presentar. El problema es que ya al momento de la Fiesta en sí, tienes una programación y algunos grupos no se presentan, ¿no? Entonces, para evitar ese tipo de inconvenientes, ya el año pasado y este año, como ya tenemos identificadas a las bandas en Trujillo, al menos a la mayoría, y los músicos todos se conocen en realidad. Si tú hablas con un par de grupos y le preguntas qué otros hay, te van a dar los contactos. Entonces, les escribimos directamente. Ya no lanzamos la convocatoria abierta, sino ya somos muy puntuales con las bandas. Este año se ha reducido bastante y el año pasado tuvimos tres lugares, tres lugares públicos: el Teatro Municipal, una plazuela que tiene una administración privada y la Concha Acústica, que es un ambiente abierto que maneja la Municipalidad.

El poco acceso a **espacios** donde difundir el trabajo musical de los artistas es un problema que afecta a las agrupaciones musicales independientes, bandas o solistas. Ahora bien, debemos mencionar que, en el caso de los intérpretes musicales, hay una diferencia fundamental con respecto a los profesionales del teatro y la danza, y es que pueden trabajar en diversos espacios fuera de los teatros o auditorios e igual contar con condiciones apropiadas para su labor. Algunos

de los principales lugares para la difusión musical son la Casa de la Emancipación²⁵ (gestionada por el Banco BBVA Continental), la Casa de la Identidad Peruana, la Alianza Francesa, el Cultural, auditorios de colegios y algunos bares o restaurantes específicos que ofrecen música en vivo a sus clientes (Agreda y Mendiola 2016p). En la actualidad, a estos espacios se han sumado ciertos centros comerciales que organizan conciertos de agrupaciones locales o bandas que vienen de otras ciudades.

Si bien cada artista o agrupación que difunde su trabajo independiente es un emprendedor, es fundamental destacar la presencia de las y los representantes musicales, quienes actualmente realizan toda la labor de gestión para que un músico llegue a un escenario. Este es un agente que no existe todavía para las otras disciplinas artísticas. Se trata de personas que buscan dinamizar la escena musical independiente y llevarla a otros espacios (Agreda y Mendiola 2016t). En lo referente a la música, la gestión cultural recae ocasionalmente en terceras personas que pueden o no ser artistas, pero que identifican cuáles son las necesidades para llevar un concierto a escena. Esto puede ser un indicio de una industria quizás más organizada que la del teatro o la danza, y que cuenta con una demanda más institucionalizada. Instituciones privadas, públicas y empresas buscan agrupaciones musicales para eventos, festivales o fiestas, con mayor frecuencia que elencos de teatro o danza. Esto puede deberse a que sus canales de difusión son más variados y accesibles a través de distintas plataformas: redes sociales, radios, páginas web y canales de televisión que apuntan a un consumo mucho más masivo; o a que el consumo de música puede enlazarse con otros mercados y así generar mayores ganancias para el empresario.

Ideas clave sobre la actividad profesional de las artes escénicas

A través de la revisión de los principales espacios laborales para las artes escénicas podemos identificar características del sector; compuesto mayormente por **emprendedores** que crean sus propios trabajos. Quizá la más importante sea que los profesionales del teatro, danza y música se dedican a realizar laborales para las cuales no han recibido una formación.

²⁵ La Casa de la Emancipación también fue mencionada como un espacio para la difusión de teatro y danza; sin embargo, todos los artistas señalaron que no cuenta con las condiciones requeridas para una puesta en escena: escenario, luces o butacas. Se trata de un patio amplio que sirve para la difusión de las artes pero que no tiene una gestión detrás; es decir, no hay presupuestos o apoyos de ningún tipo.

La **gestión** para las artes escénicas, tan necesaria cuando se hace referencia a proyectos independientes, se aprende en el cotidiano. Hoy en día, los mismos artistas buscan abrir mesas de diálogo o exposiciones sobre sus experiencias de gestión y esos son espacios de formación que cobran gran importancia en Trujillo, porque permiten el encuentro y fusión de redes de contacto.

Otros problemas que afectan la labor de los artistas-emprendedores están vinculados a limitaciones en la **infraestructura** (pocos teatros o salas que no cuentan con las condiciones necesarias); la necesidad de la formación de un **público** para las artes y la inversión de tiempo dedicada a ocupaciones que generen un **ingreso económico regular**. Si bien no se ha realizado aún un diagnóstico sobre la profesionalización de las artes escénicas en otras ciudades del país, podemos reconocer a estas problemáticas como generales. En Lima –ciudad que ha sido mencionada numerosas veces como un ejemplo de desarrollo positivo del sector– estos temas también son fundamentales trabajos en proceso.

Finalmente, es vital prestar atención a las **nuevas tendencias** que se alejan de las formas tradicionales de abordar el arte. Puestas en escena comerciales e inmediatas que funcionan como compañías efímeras de teatro y danza; o agentes musicales que se dedican a re-potenciar la escena local sin participar de la dimensión artística. Artistas de cada disciplina han ido encontrando caminos que resultan efectivos para el desempeño profesional, y esto también es parte del perfil de emprendedor, que es central para el ámbito profesional de las artes escénicas trujillanas.

3. El futuro. ¿Cuáles son los trabajos en proceso?

La elaboración de un diagnóstico es el resultado de una investigación en varias etapas. Este estudio ha sido llevado a cabo siguiendo ese modelo. Empezamos con una revisión al pasado y luego hemos observado el presente, con el objetivo de conocer cuáles son los factores implicados en el funcionamiento del sector de las artes escénicas. Este ejercicio nos ha permitido también identificar sus principales potenciales y trabajos en proceso. Si bien la naturaleza de este trabajo no nos permite realizar predicciones sobre lo que va a pasar en el futuro, sí podemos esbozar –a partir de los testimonios, experiencias y necesidades de los estudiantes de artes escénicas en Trujillo hoy– algunos caminos en construcción.

El presente capítulo nace a partir de la realización de tres grupos focales, en los cuales participaron estudiantes de diversas escuelas –oficiales e independientes– de teatro, danza y música. Con ellos conversamos sobre temas vinculados a ciertos campos, todos relacionados a los ejes de esta investigación: formación y profesionalización. ¿Por qué decidieron estudiar artes escénicas hoy? ¿En qué trabajan o planean trabajar? Y, ¿cómo se ven de aquí a 10 años? Estas preguntas nos sirvieron para conocer cómo los estudiantes se proyectan hacia el futuro, pero también para inferir sus propios diagnósticos sobre las artes escénicas en Trujillo. Se trata de evaluaciones que toman forma a partir de experiencias subjetivas, pero que también son definitivamente más cercanas que la nuestra, la de investigadores limeños aproximándonos a las artes escénicas de Trujillo por un periodo de tiempo muy reducido. Las percepciones de estos estudiantes serán útiles para establecer un diálogo con la información que recopilamos previamente y así alcanzar mayor precisión en las ideas que exponemos en este documento. Por ejemplo, estos estudiantes reafirman la propuesta de comprender la formación en artes escénicas desde la infancia, ya que todos –en música, danza o teatro– tuvieron una primera aproximación al arte cuando niños.

En promedio, de los cinco años, siendo bastante niño, ya hacíamos luces nosotros bailando marinera y eso ha sido básico en mi familia, ya que ellos bailaban marinera también. (Estudiante 3 - danza)

En este capítulo desarrollaremos cada disciplina como bloques separados, con el objetivo de enfatizar las particularidades de cada arte.

3.1 Danza

Los participantes de este grupo focal²⁶ estudian distintos estilos de danza: ballet, urbano o folclórico; por lo tanto pertenecen a diferentes espacios de formación tanto formales como informales: Minchanzamán, Escuela de Arte Dramático Virgilio Rodríguez Nache, Escuela Sonetto y Escuela Visión de la Danza. Ellos decidieron estudiar danza porque identificaron una vocación por el arte desde niños, pero tuvieron –en todos los casos– que enfrentarse al problema de la carencia de una facultad formal de artes escénicas que acredite a sus estudiantes como bailarines. Asimismo, según la opinión de los estudiantes, la oferta oficial –representada por la Escuela de Arte Dramático– no pone suficiente información sobre las carreras a disposición de los interesados. Esto quiere decir que, debido a una difusión muy parcial de los contenidos o de información sobre la danza y las artes escénicas en general, los estudiantes no siempre encuentran lo que buscan y no ven satisfechas sus expectativas iniciales durante la carrera.

Se genera entonces la sensación de que no hay interés por establecer espacios de diálogo entre las instituciones educativas y el Estado con los estudiantes de arte. Esto no sucede con escuelas *informales*, que, al ser emprendimientos independientes, atienden una demanda específica y ponen especial énfasis en la promoción de sus espacios académicos.

El Estado se percibe como un aparato burocrático que no muestra interés real por la promoción de las artes escénicas. No se trata únicamente de la poca difusión de los contenidos para captar nuevos alumnos; el poco interés se percibe en temas de cuidado de la infraestructura o de ausencia de promotores culturales encargados de los temas de formación y profesionalización en artes escénicas. Esta opinión no se asocia exclusivamente a los Ministerios, sino que en algunos casos se traslada también al municipio; y en general a todas las instituciones públicas. Estas son principalmente identificadas como generadoras de trabas para el ejercicio artístico.

La entrada (a la Escuela) parece la entrada a un cementerio. Se está derrumbando.
(Agreda, La Rosa, Mendiola 2016a).

El Ministerio de Cultura no se dedica a nada que tenga que ver con el arte. Acá en Trujillo solo se dedica a los monumentos históricos (Agreda, La Rosa, Mendiola 2016a).

²⁶ Participaron 10 estudiantes de danza. El grupo focal se llevó a cabo el 14 de junio de 2016

El Ministerio de Cultura, en cuanto a Ballet, está muy cerrado. No te abren la puerta para alguna compañía, no hay audiciones. En Lima, cada cierto tiempo, se modifica un bailarín (...) Acá no sucede eso, está muy cerrado, todos son muy mayores, no se abre la puerta a los jóvenes (Agreda, La Rosa, Mendiola 2016a).

Esa ineeficiencia estatal que mencionan los estudiantes se relaciona con la percepción de vivir en un país fuertemente centralizado: todo el presupuesto y la atención se enfoca en Lima y todas las otras regiones parecen estar abandonadas por el gobierno. No hay una distribución homogénea de las oportunidades. Esta opinión tiene un origen factual y es que, en el caso de los elencos profesionales de ballet, Trujillo cuenta con menos plazas que el Elenco de Lima y con menores recursos que dinamicen el sector.

En Lima hay un Gran Teatro Nacional, pero en Trujillo no hay espacios estatales, en buen estado, donde presentarse, ni un público para los espectáculos. Todos los estudiantes –sin excepción– deben enfrentarse entonces a la posibilidad de migrar a Lima como un camino posible para el desarrollo profesional. Esta opción no siempre es aceptada. En algunos casos genera fuerte rechazo.

No iré a Lima, si caemos en ir a Lima, caeremos en lo mismo y no avanzaremos acá. (...) Hay bailarines que están en Lima que son de Trujillo. ¿Por qué no están acá? ¿Por qué esas plazas que hay allá no las pueden traer para acá?" (Agreda, La Rosa, Mendiola 2016a).

Entonces, ante la pregunta de ¿qué piensan hacer en el futuro?, el escenario imaginado parece ser muy complicado. La inseguridad y poca confianza que les genera el sector de las artes deriva en muchos estudiantes siendo impulsados a estudiar otras carreras como gastronomía, administración, matemáticas, ciencias sociales, turismo o ingeniería de sistemas; y dedicarse a la danza como una actividad secundaria. Como bailarines, una de las expectativas es trabajar como docentes o bailando en eventos. Ambas, actividades que no son consideradas ideales ya que perciben remuneraciones bajas o poco estables.

Yo quise estudiar danza, pero mi familia me dijo: "no, vas a perder el tiempo". Entonces no tuve una motivación desde el colegio para seguir lo que yo realmente quería (...) Me mandaron a estudiar otra carrera a la universidad (Agreda, La Rosa, Mendiola 2016a).

Mientras la sociedad y los padres vean que aquí en Trujillo o en Perú un bailarín no gana tanto como un ingeniero u otra carrera, siempre lo va a seguir menospreciando. Pero si ven a un grupo respaldado por una entidad y sobre todo que tengan un sueldo mensual o un extra, imaginense dirían: “ellos son felices y encima ganan” (Agreda, La Rosa, Mendiola 2016a).

El detonante de un futuro que se percibe como poco prometedor, es la ausencia de gestión cultural institucional. Que el Estado no cumpla con las expectativas de los estudiantes de implementar y ofrecer espacios donde los bailarines puedan dedicarse a la interpretación. Este requerimiento tiene un evidente vínculo con el perfil del bailarín como ejecutante y el ideal de trabajar como miembro de una compañía en lugar de generar espacios laborales propios. ¿En dónde sueña trabajar un bailarín? En todos los casos la respuesta fue *en el futuro me gustaría brillar en un escenario*.

Estas opiniones nos sirven para reflexionar sobre el rol del Estado en la gestión cultural y la urgencia de potenciar espacios de diálogo e intercambio sobre el tema. Para los bailarines, un futuro idóneo no necesariamente sería contar con las herramientas para implementar escuelas independientes, sino pertenecer a un elenco que les brinde un sueldo fijo por interpretar coreografías. ¿Cuáles son los caminos para hacer eso posible? ¿Es pertinente habilitar esos espacios? Por ahora, la ausencia de elencos nacionales o de compañías de danza, sumado a las pocas plazas para bailarines y la casi nula renovación del personal son factores a los cuales se puede prestar atención para iniciar el trabajo.

3.2 Teatro

Los estudiantes que participaron en este grupo focal²⁷ estudian en diferentes espacios de formación teatral, la Escuela de Arte Dramático Virgilio Rodríguez Nache, el Teatro de la Universidad Nacional de Trujillo y la Escuela Sonetto; sin embargo, conocen y manejan herramientas de gestión cultural por igual. Por ello, su visión del futuro es bastante optimista. Todos estuvieron de acuerdo en que sí se puede vivir de hacer teatro, aunque esto represente un reto constante. Muchos de ellos, además, relataron sus experiencias gestionando sus propios espacios laborales actuales. Esto se vincula a la forma como estos estudiantes comprenden el

²⁷ Participaron 8 estudiantes de teatro. El grupo focal se llevó a cabo el 14 de junio de 2016

teatro: como una actividad con muchas facetas, más allá de la interpretación. La mayoría de los estudiantes señalan que el teatro es una herramienta para lograr algo: la transformación social, la mejora de las condiciones de vida de las personas o el debate sobre ideas. Entonces, hacer teatro no se ajusta a un espacio ideal o a ciertas condiciones. Ni siquiera se necesita un espacio cerrado para hacerlo, solo la voluntad para adaptar una puesta en escena a cualquier espacio y con un propósito claro.

Entender el teatro como una herramienta para alcanzar un objetivo transforma la noción tradicional de espectáculo. Para estos estudiantes, el público no es el grupo humano que asiste a una sala voluntariamente para pagar una entrada y ver una obra, sino que es la comunidad en general, en todos sus espacios. El artista puede y debe buscar público en otros lugares y no solamente esperar a que llegue.

Como dijo Brecht, el teatro es un arma, una herramienta para cambiar la realidad. Los artistas tenemos una voz que tenemos que difundir al resto (Agreda, La Rosa, Mendiola 2016b).

Desde que salí de casa a los 17 años me mantengo con el teatro, hasta ahora que tengo 24 años. De eso vivo. Busco la manera de que mi carrera me dé y me sustente (Agreda, La Rosa, Mendiola 2016b).

La urgencia por potenciar el sector teatral y plantear nuevos formatos surge como una búsqueda por alcanzar el esplendor cultural perdido de Trujillo. Esta es una opinión compartida por todos. Para ellos, el sector del arte tuvo un apogeo cuando sus padres eran estudiantes, pero ahora atraviesa una caída. Esa caída se manifiesta en pocos espacios laborales tradicionales (compañías de teatro o escuelas) y en la necesidad de estudiar otras carreras, en forma paralela, para poder generar ingresos económicos estables. Desde su perspectiva, el renacimiento del Trujillo cultural no debe generarse únicamente desde la sociedad civil, sino que –al igual que los estudiantes de danza– consideran que los cambios deben darse también desde el Estado. Es entonces vital cambiar el punto de vista de los funcionarios públicos y de los políticos, para que conciban al teatro como una herramienta eficaz y contundente para transformar la realidad en sus diferentes ámbitos. Que el arte empiece a ser una prioridad, ya que no parece estar incluido en las principales agendas estatales.

Una de las vías fundamentales para empezar el cambio está en la reformulación del sistema educativo, buscando que el arte sea integrado de manera distinta. En la actualidad, los estudiantes perciben que los colegios piensan en el arte en tanto un resultado, cuyo objetivo es ser mostrado en días de fiesta; sin embargo, su aporte principal en la etapa escolar está en el proceso de aprender diversos contenidos a través de las herramientas teatrales.

Hay que hacer conocer a las instituciones que con el teatro puedes cambiar las cosas. (...) Las entidades deben apostar por esto porque es una manera más directa de llegar al público (Agreda, La Rosa, Mendiola 2016b).

Yo desistí de enseñar en colegios porque querían números para el calendario cívico escolar y no. La pedagogía es un espacio que tiene el niño en donde desarrolla sus múltiples inteligencias. Sobre todo, en los colegios nacionales pasa eso (Agreda, La Rosa, Mendiola 2016b).

Todas estas transformaciones se comprenden como ejercicios al largo plazo, donde cada agente tiene un rol trascendental: el Estado, las empresas o los individuos. Por ese motivo, los estudiantes de teatro consideran que estar capacitados sobre temas de gestión, docencia y otros vinculados a las artes, es de primera necesidad para generar un impacto futuro en Trujillo. Ante la pregunta sobre ¿cómo te ves de aquí a 10 años?, la mayoría mencionó la intención de viajar, dentro y fuera del país. En otras ciudades, podrán tener acceso a nuevas prácticas y maestros, para luego traer esos conocimientos a Trujillo y así desarrollar el sector. Las ciudades como Lima u otras en el extranjero no se perciben como competencias o como ideales a los cuales aspirar, sino que se identifican como escuelas potenciales.

Quiero estudiar en Argentina o Chile complementando más mi carrera, para cuando regrese poder darle a mi Trujillo algo más. (...) Mi meta es viajar a otro país, enriquecerme de lo que me pueden dar y hacer acá teatro colectivo y de calle (Agreda, La Rosa, Mendiola 2016b).

El campo profesional del teatro se entiende como diverso y dinámico. Los estudiantes identifican diferentes líneas de trabajo en las cuales pueden insertarse, pero también nuevos proyectos que ellos pueden plantear y llevar a cabo cubriendo ausencias del sector. *Hay que hacer más y quejarnos menos.* Ellos están dispuestos a realizar cualquier tarea vinculada al teatro: enseñar, interpretar, dirigir o producir. No obstante, no encuentran las herramientas necesarias en

los espacios de formación para un actor en Trujillo. Esta carencia no es vista como un problema que no tenga solución, o que dependa del accionar de grandes instituciones. Los estudiantes de teatro reconocen que tienen la capacidad de cambiar la estructura en base a sus propias iniciativas.

Muchos actores o actrices dicen “no hay teatro”, pero ¿qué haces tú para cambiar eso? (Agreda, La Rosa, Mendiola 2016b).

3.3 Música

Los estudiantes de música que participaron en el grupo focal²⁸ pertenecen a diferentes escuelas: el Conservatorio Regional de Música Carlos Valderrama, el Centro de Promoción Cultural de Trujillo y la Escuela Sonetto. Ellos, además se especializan en diversas líneas musicales como canto, guitarra, contrabajo, piano e instrumentos de viento.

La carrera del músico se ve afectada por la construcción del estereotipo del artista profesional sin trabajo. Los padres no suelen apoyar a sus hijos cuando optan por una carrera musical, por lo que algunos estudiantes tienen que elegir otra opción académica y dedicarse a la música como un pasatiempo. Un camino para contrarrestar el temor al desempleo es acceder a espacios de formación oficial como el Conservatorio. Esta escuela brinda títulos profesionales a sus estudiantes.

A los músicos no se les considera como profesionales en el Perú. Y me he dado cuenta, sobre todo en los padres, que dicen: “no, eso es un *hobby* nada más” (Agreda, La Rosa, Mendiola 2016c).

Elegir una carrera artística es una doble lucha porque el padre te condiciona: si estudias música no te apoyo, pero si estudias otra carrera te voy a apoyar (Agreda, La Rosa, Mendiola 2016c).

Sin embargo, la formación musical en las escuelas oficiales de Trujillo se percibe como suspendida en un tiempo pasado. Todos los estudiantes coinciden en destacar la falta de innovación y renovación de los cursos del Conservatorio de Música, y consideran que los

²⁸ Participaron 12 estudiantes de música. El grupo focal se llevó a cabo el 15 de junio de 2016

responsables son los encargados de conducir los temas académicos, quienes buscan preservar la misma forma de enseñanza y los mismos contenidos, sin apostar por mejoras en la educación artística oficial. Esto se asocia –como encontramos en el caso de danza y teatro– a la sensación de un importante abandono de los temas de arte por parte del Estado. Éste, en lugar de potenciar el sector, insiste en ponerle trabas burocráticas o simplemente dejarlo de lado. Por ejemplo, entre las exigencias señaladas, los estudiantes manifestaron la urgencia de una supervisión activa de los profesores y los cursos por parte de la Superintendencia Nacional de Educación. Asimismo, detectan un problema de acceso a la información y transparencia en los procesos relacionados al funcionamiento del Conservatorio. Según los estudiantes, esta institución no brinda información sobre el currículo cuando es requerida, y las audiciones para cubrir vacantes de docentes son restringidas al público, por lo que se genera una fuerte desconfianza hacia el sistema.

Hay una distorsión de la información y eso compete a las instituciones, a informar bien a quien viene a postular acá (Agreda, La Rosa, Mendiola 2016c).

Entré con una perspectiva totalmente diferente al Conservatorio, pero lastimosamente no es así de exigente. Si no hay una formación básica, entonces mejor estudia a distancia. (...) Acá no hay dónde te den un tríptico o cuál sería tu campo de trabajo (Agreda, La Rosa, Mendiola 2016c).

Una formación que no se renueva deriva en un grupo de profesionales que no encuentra un mercado laboral en el cual insertarse. Los cantantes líricos o los músicos de orquesta sinfónica no cuentan con espacios estables para ejercer su profesión y, desde la perspectiva de los estudiantes, eso es algo que debe cambiar. Sin espacios para desempeñarse como músicos profesionales, el único camino posible es trabajar como profesores de música en colegios, escuelas independientes o de forma particular. De otro lado, los músicos populares, generalmente formados en escuelas independientes, sí tienen posibilidades laborales más diversas, pero que igual son trabajos eventuales, inestables y con ingresos irregulares.

¿Cómo hacer frente a los problemas que afectan tanto a la formación como el ámbito profesional de los músicos? Los estudiantes tienen claro que este problema estructural se arregla desde adentro, trabajando en el sector público y elaborando políticas desde sus propias experiencias y conocimientos sobre el sector cultural. Si bien ellos se ven en el futuro dando recitales y conciertos, enseñando y transformando la educación musical, creen que es necesario cambiar la base, la forma como la gestión pública entiende y conduce los temas de arte. Entonces,

para ellos, no se trata de un tema únicamente artístico, sino que trasciende al Estado como un todo, que es visto como una institución inoperante.

La mayoría tuvo que irse al extranjero para comprobar la realidad en la que vivimos y a la gente no le gusta estar investigando, entonces hay mucho por hacer empezando por el Ministerio de Cultura (Agreda, La Rosa, Mendiola 2016c).

El primer problema del Perú es la corrupción porque desde ahí hay mala educación, el tema de salud es pésimo, las infraestructuras y todo (Agreda, La Rosa, Mendiola 2016c).

Me veo aportando al desarrollo de nuestra cultura desde la gestión pública ya que estoy convencido de que el Perú o la sociedad cambian a partir de políticas de gobierno (Agreda, La Rosa, Mendiola 2016c).

Además de una transformación del sector público, hay otras tareas paralelas que se considera pueden ser abordadas desde ahora. Una de ellas es acercar la música a los niños a través de actividades como conciertos didácticos. Desde su perspectiva, estas dinámicas deben llevarse a cabo en las escuelas, pero también en los espacios públicos, apuntando a descentralizar las prácticas y las enseñanzas de arte, que se encuentran concentradas en el centro de Trujillo. Otra, sería apuntar a una reforma de la educación musical; es decir, fusionar las artes en una sola formación para educarnos en *arte integral*. Oferta que hoy por hoy solo es cubierta por escuelas independientes.

Los estudiantes de música reconocen los problemas que aquejan a los espacios de formación y profesionalización de su disciplina, e identifican caminos potenciales para trabajar en ellos. Con ello, abren una rama laboral que no se contempla en la formación de músicos, pero que ellos consideran fundamental: la gestión pública para el arte. Esta es una perspectiva diferente a la de los otros grupos de estudiantes de danza y teatro, porque no demandan un cambio por parte del Estado a ser realizado por los mismos funcionarios ni plantean una transformación que sea detonada desde la acción de la sociedad civil; ellos sienten que el cambio debe ser generado en el Estado con la inserción de artistas. Esta es la respuesta a la pregunta sobre cómo se ven de aquí a 10 años, *trabajando desde el Estado para cambiar las cosas que no funcionan hoy*.

A partir de las conversaciones sostenidas con estudiantes de las tres disciplinas podemos identificar trabajos pendientes y caminos posibles. La mayoría de las opiniones de los estudiantes sobre el sector de las artes escénicas guarda estrecha relación con cómo conciben el trabajo desde el Estado, y si bien son visiones críticas que van de la mano con propuestas sobre cómo alcanzar un mejor desarrollo del sector, también están vinculadas a un problema con el flujo de la información desde el Estado hacia los ciudadanos.

Ya hemos revisado cómo se ha llevado a cabo el trabajo vinculado a la cultura desde el Estado y cuáles son los aportes recientes, los impulsos a la creación y los proyectos que involucran a emprendedores del arte; por lo cual consideramos que hay una traba en la forma de comunicar estas iniciativas a las personas interesadas. ¿Cuáles son los canales de difusión de estos proyectos, leyes y convocatorias? ¿Cómo acceden las personas a esta información? ¿Dónde la están buscando? La labor de conectar a las personas con la información es de todos los actores involucrados, porque afecta la labor de todos por igual: funcionarios públicos, artistas y gestores independientes.

Sin embargo, es fundamental prestar atención a la distancia que se establece entre los estudiantes (y los profesionales de las artes escénicas) y el Estado. Para los individuos, el Estado es siempre una institución ajena, que no les pertenece. El Estado, y sus funcionarios, no han logrado suprimir esa distancia al acercarse a los ciudadanos, sino que continúan operando bajo un sistema rígido que no encuentra un camino para integrar o apoyar las iniciativas que se generan desde la sociedad civil. Esto ocasiona que, con el tiempo, y a pesar de las varias iniciativas legales y proyectos de impulso a la creación, la distancia entre artistas, gestores y Estado se mantenga o incremente.

Por otro lado, la gestión cultural se posiciona nuevamente como un factor indispensable en la formación de todo artista escénico, porque es la herramienta que les permitirá generar los cambios urgentes que plantean en sus discursos, ya sea elaborando proyectos que cubran los espacios donde el Estado está ausente (escuelas, elencos, proyectos sociales que parten del arte), o acercándose a la gestión de las artes desde el mismo sector público. La gestión es lo que les permitirá realizar las transformaciones que buscan.

Si bien los estudiantes de arte identifican múltiples trabajos en proceso en los ámbitos académicos y laborales de las artes escénicas, también proponen acciones que permitan

desenredar esos nudos. Eso significa que existe una visión amplia sobre las artes y cómo funciona el sector en nuestro país. La existencia de una mirada crítica, que nace del manejo de información, es un indicio de interés y compromiso por su propio campo de estudios y trabajo. Estos son requisitos indispensables para generar un cambio.

4. Conclusiones

a) Sobre la gestión estatal para las artes escénicas de Trujillo

Para fines de este estudio, y siguiendo la tendencia local, propusimos un marco temporal que llamamos *época dorada de las artes escénicas en Trujillo*. Este es un periodo de gran importancia, porque fue identificado –por los diversos agentes– como un intervalo de crecimiento y desarrollo de las artes que alcanza un punto álgido con la fundación de las escuelas oficiales. Esta etapa, que comienza hacia la primera mitad del siglo XX y termina con la reorganización de las escuelas en 1972²⁹, nos permite prestar atención a un momento de importante actividad de los artistas, que contó con el apoyo de ciertos funcionarios públicos comprometidos con el desarrollo del sector.

Al hacer referencia a una "época dorada de las artes", resulta clave la presencia del Estado en el discurso general. En base a ella, podemos entender cómo los individuos perciben la gestión pública. Si bien los artistas han empujado diversos proyectos desde la sociedad civil y han hecho funcionar al sector desde diferentes iniciativas, consideran indispensable el apoyo Estatal para las artes; aunque éste haya estado asociado a ciertas voluntades políticas y a individuos específicos, y no a un plan a largo plazo o una gestión institucional eficaz.

Esto se asocia a un manejo débil de los temas de arte y cultura desde el sector público, a pesar de la aparición de organismos e instituciones enfocadas en el tema. En la actualidad, el Viceministerio de Patrimonio Cultural e Industrias Culturales del Ministerio de Cultura se encarga de la difusión y el fomento de las artes, pero bifurca sus esfuerzos hacia esos dos campos, dándole clara prioridad al tema patrimonial. Esto genera importantes vacíos presupuestales, de capacidades, de gestión y, además, enfatiza la separación entre el sector educación y el sector cultura. Un vínculo que es indispensable para la formación y la actividad profesional en las artes.

Hoy, el escenario es algo distinto, gracias a la implementación de diversas iniciativas estatales que buscan cubrir esos vacíos; entre ellos, la elaboración de este diagnóstico, la creación

²⁹ Fechas aproximadas. Nuestra propuesta para este marco temporal basándonos en testimonios y referencias bibliográficas.

de marcos legales que regulan las actividades de arte y la difusión de convocatorias que fomentan la formación en docencia y la creación en cualquiera de las tres disciplinas.

No obstante, hemos identificado que existe una distancia importante entre el sector público (en la forma de los ministerios de Cultura y de Educación) y la sociedad civil. Esta distancia se genera a partir de la forma cómo se percibe el funcionamiento del Estado y la respuesta real del mismo ante las necesidades de los ciudadanos. Es decir, el Estado es percibido como una institución lejana y ajena a la que las personas tienen que enfrentarse para lograr cambios. Lo que podemos entender como *trabajar a pesar del Estado*.

Por otro lado, los funcionarios públicos no han logrado borrar o disminuir esa distancia. Ellos continúan operando desde estructuras rígidas y no consiguen, aún, integrar o apoyar iniciativas que se generan de manera independiente. ¿Cuál es el camino para reducir esa separación? Nosotros hemos detectado varias tareas pendientes a corto plazo, que involucran a todos los agentes, pero que además buscan generar espacios de reflexión y afirmación sobre cuál debe ser el rol del Estado en una dinámica de gestión y creación artística y qué tipo de apoyos puede/debe ofrecer el Estado y cuáles podemos/debemos demandar. En resumen, optimizar la comunicación y formalizar los vínculos entre los individuos y el sector público.

Reforzar los canales de difusión de actividades y proyectos desde el Ministerio de Cultura, así como la transparencia de los procesos vinculados a los temas de arte: contratación de profesores, miembros de los elencos y convocatorias en general.

Realizar un esfuerzo desde el Estado para identificar iniciativas independientes –ya existentes– que dinamizan el sector, con el objetivo de diseñar programas de apoyo a las artes que se ajusten a las características locales: temas vinculados a educación, gestión, creación o difusión de las tres disciplinas.

Comprometerse con el desarrollo del sector desde la sociedad civil: gestores, docentes, artistas y estudiantes. Es necesario otorgarle valor a las iniciativas independientes que componen el sector de las artes escénicas y no esperar la acción de un Estado benefactor. Asimismo, ese *compromiso* implica conocer las características del sector e identificar en qué campos puntuales puede ser más efectiva o pertinente la ayuda del Estado.

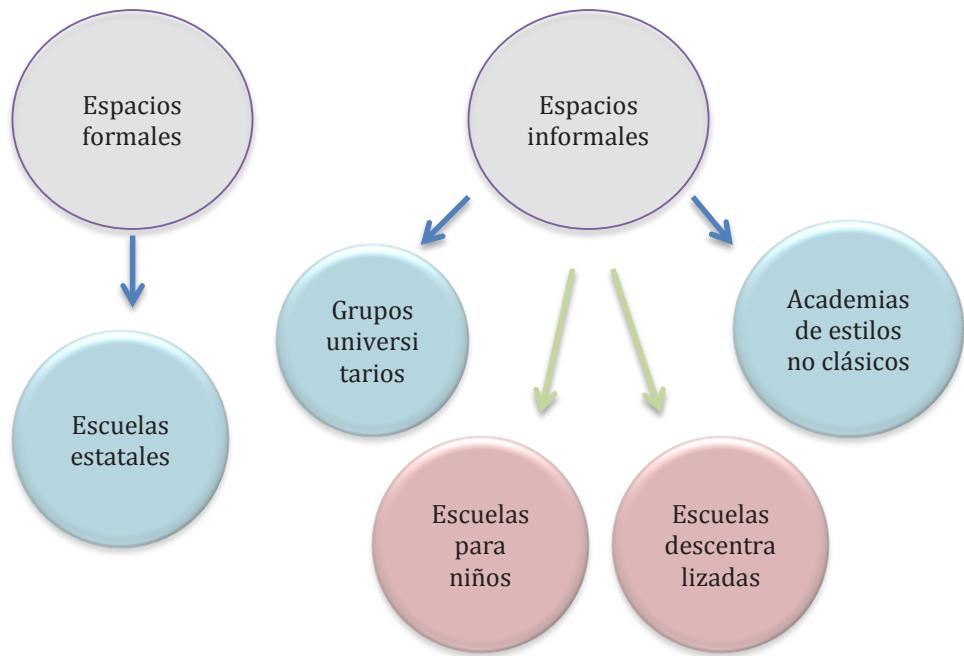
b) Sobre la formación en artes escénicas en Trujillo

Los hallazgos de esta investigación nos han permitido comprender que la formación en artes escénicas es un ejercicio que empieza desde la infancia; a diferencia de otras especialidades o profesiones que pueden ser iniciadas desde la adultez temprana con facilidad. Un niño que no ha experimentado el arte desde la escuela tendrá mayores dificultades como adulto para vincularse con él –como espectador o artista– o asociarlo a una ocupación formal. Por ello, uno de los hallazgos más importantes de este estudio ha sido identificar que, ante la ausencia de las artes en los colegios, son las familias los más importantes agentes formadores de artistas en las etapas iniciales de la vida.

Estos esfuerzos familiares por motivar el interés de los niños por el arte son aislados, por lo cual es indispensable insertar temas de arte en las escuelas como práctica y como herramienta de enseñanza para los contenidos académicos. Esta tarea resulta compleja cuando nos enfrentamos a un sistema educativo rígido que, históricamente, ha mantenido el arte como un contenido extra-curricular. No obstante, este vínculo se ha ido transformando en años recientes, gracias a iniciativas independientes de profesores que sienten fuerte compromiso por el arte y por proyectos estatales que buscan capacitar a los maestros o reformas que buscan cambiar el sistema educativo.

A nivel de educación superior, la formación en artes escénicas sigue dos caminos. Por un lado, se encuentra la oferta formal, escuelas que brindan titulación; y, por otro lado, está la oferta informal, escuelas independientes –de diferentes formatos– que no brindan titulación. Estas escuelas generalmente se enfocan hacia la enseñanza de estilos menos clásicos y hacia una oferta de artes integrales. Asimismo, esta segunda corriente de formación cubre una oferta mucho más amplia que atiende otras demandas: la descentralización de la enseñanza del arte escénico o clases para niños. Estos espacios independientes para la formación comparten la característica de contar con alumnos que no se dedican al teatro, la danza o la música a tiempo completo. Si bien esto no es totalmente exclusivo de las escuelas informales, existe una importante tendencia que reúne este perfil de estudiantes en estos espacios.

Diagrama N°2
Formación superior en Artes Escénicas



Las academias independientes y los espacios informales en general son los agentes responsables de dinamizar el sector, dado que funcionan bajo la lógica de la empresa y buscan siempre cubrir una demanda o expectativa. Capturar un público o satisfacer una necesidad. Esto contrasta con cómo son percibidas las escuelas oficiales: enormes instituciones, dependientes de más de un organismo estatal, que operan desde complicados procedimientos burocráticos y que están a la espera de una urgente renovación. Ese contraste termina por atraer a los estudiantes hacia un tipo de formación y por alejarlos del otro. El trabajo, entonces, gira en torno a revisar las condiciones actuales de las escuelas formales y reformular –en los casos donde resulte necesario– sus contenidos y estructuras a partir de las necesidades actuales.

c) Sobre la gestión cultural y de artes escénicas en Trujillo

Una característica fundamental del sector de las artes escénicas en Trujillo es la ausencia de contenidos académicos orientados a la gestión cultural. Esta es una demanda que se asocia con los campos de formación y la profesionalización por igual: en un contexto en el cual no hay una

oferta amplia de puestos laborales para intérpretes o creativos, es necesario educar a los artistas en contenidos de gestión ya que tendrán que crear sus propios espacios laborales.

La carencia de formación en gestión es parcialmente cubierta por iniciativas independientes de capacitación a través de conversatorios, talleres y diálogos abiertos. Actividades donde la experiencia autodidacta es el principal insumo para el aprendizaje. Otras dos importantes fuentes de conocimiento sobre gestión cultural son los talleres organizados por instituciones privadas –con un reducido alcance en la difusión entre artistas– y la migración a Lima, donde se percibe un sector mucho más desarrollado con una oferta amplia de espacios de formación y temas, así como maestros mejor capacitados.

Entender la necesidad de los artistas por tener acceso a más y mejores espacios de formación vinculados a la gestión cultural, nos permite entender cómo funciona el campo profesional de las artes escénicas. La gestión se posiciona como un componente clave para todas las variantes de actividad profesional en las artes escénicas.

d) Sobre la actividad profesional en las artes escénicas de Trujillo

La actividad profesional de las artes escénicas en Trujillo está compuesta por emprendimientos casi en su totalidad. Si bien existe una oferta pequeña de puestos laborales para intérpretes en los elencos de Ballet y la Orquesta Sinfónica de Trujillo, estos son muy pocos y muestran una baja tendencia al cambio. La ausencia de ofertas laborales para los artistas / intérpretes, deriva en la creación de diversos proyectos independientes; pero el funcionamiento de estos proyectos se ve directamente afectado por la ausencia de espacios para la formación en gestión.

Todos los emprendedores han aprendido a gestionar sus proyectos desde la práctica, probando, equivocándose y volviendo a probar. Entonces, tomando en cuenta que la formación de artistas escénicos se centra en la interpretación y la docencia, se puede decir que los artistas escénicos de Trujillo se dedican a actividades para las cuales no han sido formados.

Estas actividades varían entre disciplinas. Para el caso de danza, los emprendimientos giran en torno a la fundación de escuelas o academias independientes, la organización de

festivales y la formación de grupos de diversos estilos para difundir o llevar a cabo proyectos sociales. En la disciplina teatral, los emprendimientos se vinculan a la formación de agrupaciones que se dedican a diferentes actividades: llevar espectáculos a escena, ofrecer servicios, realizar proyectos sociales y organizar festivales.

Finalmente, en el caso de la música los emprendimientos cuentan con múltiples facetas que podemos identificar, para fines de este estudio como asociaciones culturales. Una asociación cultural³⁰ generalmente implica una escuela de formación, una orquesta o agrupación, la organización de eventos o festivales y un proyecto de desarrollo social a través del arte, de forma simultánea.

Todas estas actividades son afectadas por ciertas condiciones del contexto, entre ellas la falta de espacios de difusión –pocas salas o auditorios que no cuentan con las condiciones necesarias para presentar un espectáculo–, un público reducido, poco interesado y mayoritariamente joven³¹ para las artes escénicas, y artistas que distribuyen sus tiempos entre su disciplina y otras actividades que les brindan seguridad y estabilidad económica. Sin embargo, estas *condiciones* permiten el surgimiento de nuevas tendencias o prácticas que se alejan de la tradición: compañías efímeras que cubren una demanda por espectáculos comerciales, agentes musicales que no intervienen en las actividades creativas, entre otros.

Quizá la característica más importante del sector profesional de las artes escénicas es la importancia del funcionamiento de redes entre artistas, docentes y gestores. Estas redes permiten habilitar espacios que formalmente no existen o no operan adecuadamente; y, además, permiten la sistematización de ciertos aprendizajes como la gestión de auspicios de empresas, contactos estratégicos y aliados diversos para llevar a cabo proyectos que mejoran las condiciones del sector. Estas redes también facilitan la apertura de importantes espacios de diálogo, donde se realizan diagnósticos espontáneos sobre el sector y se detectan las fortalezas y los trabajos en proceso a los que hay que prestar atención desde la acción independiente.

³⁰ Existen Asociaciones Culturales de las tres disciplinas, pero consideramos conveniente destacar este concepto para la disciplina musical por tratarse de instituciones que se dedican, de forma simultánea, a más de tres actividades vinculadas a las artes.

³¹ Según la perspectiva de los entrevistados, dado que el principal canal de difusión de las actividades de artes escénicas es el Internet –a través de las redes sociales– el público tiende a ser más joven y con bajo poder adquisitivo.

e) Sobre los trabajos en proceso

A partir de las opiniones de los estudiantes de artes escénicas en Trujillo podemos identificar tres tipos de expectativa sobre el sector. Estos, han sido asociados a tres perfiles distintos que guardan cercana relación con los contenidos impartidos para cada disciplina.

El artista ejecutante (danza) Algunos estudiantes asocian el desarrollo del sector con el aumento de una oferta estable de puestos de trabajo para ejecutantes en compañías y elencos. Este es un perfil de artista que se aleja del emprendedor y que reclama un Estado más activo o un sector privado con mayor interés por el arte.

El artista transformador (teatro) Este perfil se construye a partir del discurso de los estudiantes, quienes plantean el desarrollo del sector desde su propia labor independiente en diversos campos. El artista transformador es aquel que está dispuesto a generar nuevos espacios y a cambiar las condiciones actuales desde su ejercicio. Es el emprendedor que no espera que las instituciones operen a su favor.

El artista funcionario público (música) Este perfil se crea a partir del testimonio de quienes conciben el sector de las artes escénicas como un campo que incluye al sector público, al sector privado y a los emprendimientos independientes, trabajando en conjunto. Para ellos el desarrollo se alcanza a partir de la inserción de artistas en las instituciones que conducen el funcionamiento de las actividades creativas. Generar el cambio desde diversos frentes.

En todos los casos, los estudiantes coinciden en la percepción de un sector que está en constante proceso de consolidación, cambio y mejora. No obstante, las expectativas y los proyectos van por líneas distintas según cada disciplina: mientras un grupo de artistas tiene claro que el futuro consistirá en buscar oportunidades como intérprete fuera de la ciudad o el país, hay otros que optan por quedarse y trabajar; enfrentando y dándole la espalda a una gestión cultural local que perciben como deficiente.

¿Cuál es el punto de equilibrio para las artes escénicas como un sector único? Desde nuestra perspectiva, uno de los caminos posibles es implementar espacios de diálogo para establecer, entre todos los actores involucrados, cuáles son los alcances y los compromisos de

cada uno de los agentes que conforman el sector. Adicionalmente, es indispensable empeza trabajar en conjunto lo que, hasta hoy, se ha trabajado de forma aislada. Es urgente reconocer las iniciativas generadas desde la sociedad civil, así como las propuestas estatales vinculadas a todos los campos relevantes a la danza, la música y el teatro: educación, gestión, creación y difusión de las artes.

Este diagnóstico es el primer paso para una labor de largo plazo de reconocimiento, trabajo conjunto y transformación.

Bibliografía

AGREDA Silvia y Daniela MENDIOLA

- 2016a Entrevista a Estudiante de teatro 1 (Anónimo). 15 de abril.
- 2016b Entrevista a Estudiante de teatro 2 (Anónimo). 20 de abril.
- 2016c Entrevista a Estudiante de gestión privada 3 (Anónimo).20 de abril.
- 2016d Entrevista a Estudiante de gestión privada 4 (Anónimo). 21 de abril.
- 2016e Entrevista a Estudiante de música 5 (Anónimo). 21 de abril.
- 2016f Entrevista a Estudiante de gestión pública 6 (Anónimo). 21 de abril.
- 2016g Entrevista a Estudiante de música 7 (Anónimo). 21 de abril.
- 2016h Entrevista a Estudiante de teatro 8 (Anónimo). 21 de abril.
- 2016i Entrevista a Estudiante de gestión 9 (Anónimo). 21 de abril.
- 2016j Entrevista a Estudiante de teatro 10 (Anónimo).
- 2016k Entrevista a Estudiante de danza 11 (Anónimo).
- 2016l Entrevista a Estudiante de danza 12 (Anónimo).
- 2016m Entrevista a Estudiante de gestión privada 13 (Anónimo).
- 2016n Entrevista a Estudiante de danza 14 (Anónimo). 6 de mayo.
- 2016o Entrevista a Estudiante de teatro 15 (Anónimo). 13 de mayo.
- 2016p Entrevista a Estudiante de música 16 (Anónimo). 13 de mayo.
- 2016q Entrevista a Estudiante de música 17 (Anónimo). 13 de mayo.
- 2016r Entrevista a Estudiante de danza 18 (Anónimo). 13 de mayo.
- 2016s Entrevista a Estudiante de gestión 19 (Anónimo). 25 de mayo.
- 2016t Entrevista a Estudiante de gestión privada 20 (Anónimo). 14 de junio.
- 2016u Entrevista a Estudiante de danza 21 (Anónimo). 15 de junio.

AGREDA Silvia, Carlos LA ROSA y Daniela MENDIOLA

- 2016a “Transcripción de las emisiones de los participantes” [grupo focal danza]. 14 junio 2016.
- 2016b “Transcripción de las emisiones de los participantes” [grupos focales de teatro]. 15 junio 2016.

- 2016c “Transcripción de las emisiones de los participantes” [grupos focales de música]. 15 junio 2016.
- ALVA Herrera, Horacio
1959 *Curso de teatro o arte escénico: para el primer año de educación secundaria.* Trujillo: s/e.
- ALVARADO, Luis
2014 “La música contemporánea en el Perú”. En MINISTERIO DE CULTURA. Consulta: 27 de abril de 2016.
<http://www.infoartes.pe/nuestra-diversidad-musical-la-musica-contemporanea-en-el-peru/>
- ALVAREZ DEL VILLAR, Elia
1985 *8 Lustros trabajando por el arte.* Trujillo: Instituto Nor-Peruano de Desarrollo Económico y Social.
- 1999 *Entre candilejas y bambalinas: Historia del teatro en Trujillo.* Trujillo: Agrupación de Escritoras Norteñas del Perú.
- AUTOR DESCONOCIDO
1987 “Fiesta de la Danza”. *Estampa.* Trujillo, 13 de diciembre, pp. 7.
- BASADRE, Jorge
1960 *Materiales para otra morada: ensayos sobre temas de educación y cultura.* Lima: Buenos Aires: La Universidad
- BERGER, Peter y Thomas LUCKMANN
2003 *La construcción social de la realidad.* Buenos Aires: Amorrortu Editores.

CHIARELLA Krüger, Jorge

1975 “TUT de Trujillo: un teatro para el pueblo”. *El Comercio. El Dominical.*
Lima, 19 de octubre, pp. 17.

CONGRESO DE LA REPÚBLICA

1941 *Ley N° 9359. Ley Orgánica de Educación Pública.* Lima, 1 de abril.
Consulta: 07 de marzo de 2016.

<http://docs.peru.justia.com/federales/leyes/9359-apr-1-1941.pdf>

1963 *Ley N°14479. Ley que crea la Comisión Nacional de Cultura.* Lima, 24
de agosto. Consulta: 05 de marzo de 2016.

<http://docs.peru.justia.com/federales/decretos-leyes/14479-jun-10-1963.pdf>

1971 *Ley N° 18799. Ley Orgánica del Sector Educación.* Consulta: 09 de junio
del 2016.

<http://docs.peru.justia.com/federales/decretos-leyes/18799-mar-9-1971.pdf>

CONTRERAS, Carlos y Marcos CUETO

2013 *Historia del Perú republicano.* Lima: IEP.

DAMMERT, Manuel

2003 *La Descentralización en el Perú a inicios del siglo XXI: de la reforma institucional al desarrollo territorial.* Santiago de Chile: Instituto Latinoamericano y del Caribe de Planificación Económica y Social.

DE LA PUENTE Candamo, José

1959 *La emancipación en sus textos: El Estado del Perú.* Lima: Instituto Riva Agüero.

DE ROMAÑA García, José María

- 2007 “Concurso Nacional de Marinera de Trujillo”. En LLOSA Ricketts, Luis Felipe (director y editor general). *Marinera norteña*. Lima: UNIMUNDO, pp. 108-109.

DIARIO EL PERUANO

- 2008 *Ley general del patrimonio cultural de la nación* [informe]. Lima: EDITORA PERÚ. Consulta: 15 de mayo del 2016.
http://www.peru.gob.pe/docs/PLANES/94/PLAN_94LEY%20N%C2%BA%2028296_2008.pdf

- 2012 *Declaran que la Escuela Superior de Arte Dramático “Virgilio Rodríguez Nache” ha reactualizado los planes de estudio de las carreras profesionales que imparte de acuerdo a la Ley Universitaria y la Guía de adecuación de Instituciones Educativas aprobada por Res. N° 599-2011-ANR* [declaración]. Lima: EDITORA PERÚ. Consulta: 15 de mayo del 2016.

http://aempresarial.com/web/revitem/2012-04-19_DTCKOKOCYNFBGSVVGYZP.PDF

- 2015 Normas Legales. Lima: EDITORA PERÚ. Consulta: 15 de mayo de 2016.

<http://www.elperuano.com.pe/NormasElperuano/2015/03/03/1206449-1.html>

ESCUELA SUPERIOR DE ARTE DRAMÁTICO

- 1966 *Candilejas*. Lima, número 1. Trujillo: Casa de la Cultura.

- 1966 *Candilejas*. Lima, número 2. Trujillo: Casa de la Cultura.

- 1967 *Candilejas*. Lima, número 3. Trujillo: Casa de la Cultura.

ESCUELA SUPERIOR DE FORMACIÓN ARTÍSTICA PÚBLICA

s/f

Reseña Histórica. Consulta: 09 de mayo de 2016.

<http://esadtvrn.es.tl/RESE%D1A-HIST%D3RICA.htm>

FESTIVAL INTERNACIONAL DE BALLET

1981

III Festival Internacional de Ballet. Trujillo; Lima: Escuela de Ballet Alicia Alonso.

GIUDICE FOLCHI, F. del

195-

¿Quién es Manuel Prado? Lima: Empresa Tip. Salas e Hijos.

INSTITUTO NACIONAL DE ESTADÍSTICAS E INFORMÁTICA (INEI)

2014

Encuesta Nacional de Hogares sobre Condiciones de Vida y Pobreza 2014. Lima: Instituto Nacional de Estadísticas e Informática. Consulta: 07 de abril de 2016.

http://webinei.inei.gob.pe/anda_inei/index.php/catalog/249

2015

Día Mundial de la Población. Estado de la Población Peruana 2015 [informe]. Lima: Instituto Nacional de Estadísticas e Informática. Consulta: 10 de abril de 2016.

https://www.inei.gob.pe/media/MenuRecursivo/publicaciones_digitales/Est/Lib1251/Libro.pdf

LA ROSA, Carlos

2016

Las artes escénicas en el Perú: el dominio del discurso económico-occidental [monografía].

LUCERO, Fermín

1979

“Stella Puga: un movimiento”. *Expreso.* Trujillo, 19 de noviembre, pp 8.

MACERA, Pablo

1979

Conversaciones con Basadre. Lima: Mosca Azul Editores

MEREGILDO Sánchez, Lucy Maribel

2014

Folclor y educación: el folclor, educación intercultural, el folclor en la educación, el concurso y la coreografía. Trujillo: Ministerio de Cultura, Dirección Desconcentrada de Cultura de La Libertad / Trujillo: Edit. Lummsa.

MINISTERIO DE CULTURA y OEI

2015

Programa de Artes Escénicas en la Escuela – PASEE 2015, Trujillo [informe]. Lima. Consulta: 15 de junio de 2016.

MINISTERIO DE CULTURA y GRAN TEATRO NACIONAL

2016

“Un Nuevo Espacio para compartir”. *Primera llamada: Programa de Formación de Públicos.* Lima, volumen 1, número 1, pp. 17-38. Consulta: abril de 2016.

https://issuu.com/granteatronacional/docs/libro_formacion_n_de_publicos_gtn_d

MINISTERIO DE CULTURA y FUNDACIÓN INTERAMERICANA DE CULTURA Y DESARROLLO

2011

Atlas de Infraestructura y Patrimonio Cultural de las Américas. Lima: Ministerio de Cultura.

MINISTERIO DE EDUCACIÓN

Orquestando. Consulta: 25 de febrero del 2016.

<http://www.minedu.gob.pe/orquestando/>

MIRANDA, Humberto

s/f

Teatro escolar. Trujillo: Lib. Star Editores.

POGGI Manrique, Karla

2007 “La Fiesta de la Marinera”. En LLOSA Ricketts, Luis Felipe (director y editor general). *Marinera norteña*. Lima: UNIMUNDO, pp. 108-109.

TELLO, Griselda

2004 *La vigencia del pensamiento de Jorge Basadre en la educación*. Lima: PUCP. Instituto Riva-Agüero: Universidad del Pacífico. Centro de Investigaciones: Instituto Cultural Peruano Norteamericano

PEIRANO Falconí, Luis

2002 *Memoria del teatro* [videograbación]. Lima: Televisión Nacional.

TRUJILLO CONCEJO PROVINCIAL

1967? *Primeras Jornadas Teatrales del Norte*. Trujillo: Concejo Provincial.

VALDIVIA Riqueros, Reynaldo

1964a *El teatro en escena*. Trujillo: s/e.

1964b *Teatro y folklore escolar*. Trujillo: s/e.

VARGAS Salgado, Carlos

2015 “Teatro en regiones del Perú - Inicios del siglo”. *Revista Teatralidades*. Washington, volumen 1, número. 2. Consulta: 2 de abril del 2016.

<https://revistateatralidades.files.wordpress.com/2015/12/teatro-en-regiones.pdf>

Análisis de la situación de las artes escénicas en el Perú: caso Trujillo
se terminó de imprimir en el mes de noviembre del 2017,
en los Talleres Gráficos de EQUIS EQUIS S.A.
Jr. Inca 130 – Lima 34 – Perú

Análisis de la Situación de las Artes Escénicas en el Perú: Caso Trujillo es un trabajo conjunto entre la Facultad de Artes Escénicas de la Pontificia Universidad Católica del Perú y la Dirección de Artes del Ministerio de Cultura, para conocer el funcionamiento del campo de las artes escénicas del país.

En esta edición, buscamos determinar cuáles son las condiciones que facilitan o dificultan la formación y actividad profesional de las artes escénicas en la ciudad de Trujillo.

ISBN: 978-612-47461-2-3



A standard linear barcode representing the ISBN 978-612-47461-2-3. The barcode is black and white, with vertical bars of varying widths. Below the barcode, the numbers 9 786124 746123 are printed in a small font.