

Testimonios de vida en el teatro

TUC

50 AÑOS

Luis Peirano Falconí y Samuel Adrianzén Merino, editores



PONTIFICIA
**UNIVERSIDAD
CATÓLICA**
DEL PERÚ



LUIS PEIRANO FALCONÍ

Doctor en Humanidades por la Pontificia Universidad Católica del Perú y magíster en *Communication Arts* por la Universidad de Wisconsin, Madison. Es sociólogo, especialista en temas de comunicación y cultura y director de teatro. Actualmente es director académico de Relaciones Institucionales, miembro del Consejo Universitario de la PUCP y profesor principal de la Facultad de Ciencias y Artes de la Comunicación, de la cual fue fundador y primer decano.

Testimonios de vida en el teatro

Testimonios de vida en el teatro.

TUC 50 años

Luis Peirano Falconí y Samuel Adrianzén Merino, editores

© Luis Peirano Falconí y Samuel Adrianzén Merino, 2011

De esta edición:

© Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2011

Avenida Universitaria 1801, Lima 32, Perú

Teléfono (51 1) 6262000

feditor@pucp.edu.pe

www.pucp.edu.pe/publicaciones

Cuidado de la edición:

Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú

Diseño de cubierta y

diagramación de interiores:

Charo Velásquez

Foto de carátula:

Francisco Adrianzén Merino. *Peligro a 50 metros* (1970)

Todas las fotografías reproducidas en este libro pertenecen al archivo del TUC, salvo indicación en pie de foto.

Primera edición: octubre de 2011

Tiraje: 800 ejemplares

Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú: 2011-08650

Proyecto editorial: 31501361101432

ISBN: 978-9972-42-968-2

Impreso en Cecosami Pre Prensa e Impresión Digital S.A.

Calle Los Plateros 142, Ate.

Prohibida la reproducción de este libro por cualquier medio, total o parcialmente, sin permiso expreso de los editores.

Testimonios de vida en el teatro

TUC

50 AÑOS

Luis Peirano Falconí, Samuel Adrianzén Merino
Editores



FONDO
EDITORIAL

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ

50



TUC

UN TEATRO
SIEMPRE JOVEN



ÍNDICE

Presentación

Luis Peirano 10

●●● **Los albores**

Fidelidad al teatro
Carlos Tuccio 24

En olor a castidad
Guillermo Roth 28

●●● **Los pioneros**

La semilla dio sus frutos
Violeta Cáceres 32

La aventura continúa
Silvio de Ferrari 38

Con la mente abierta
Alicia Saco 42

Solo falta un local propio
Mario Pasco 44

Alumno agradecido
Hernán Romero 48

Con amor y disciplina
Jorge Chiarella 50

●●● **Los directores**

Corazón de teatro
Ricardo Blume 58

Más que una afición, un compromiso
Luis Peirano 68

Tocada por la magia
Clara Izurieta 100

Una obra que marcó época
Jorge Guerra 104

Siempre seré parte del TUC Alberto Ísola	112
Libres para crear Roberto Ángeles	116
La mejor herencia Celeste Viale	120
Dos décadas fructíferas María Luisa de Zela	124

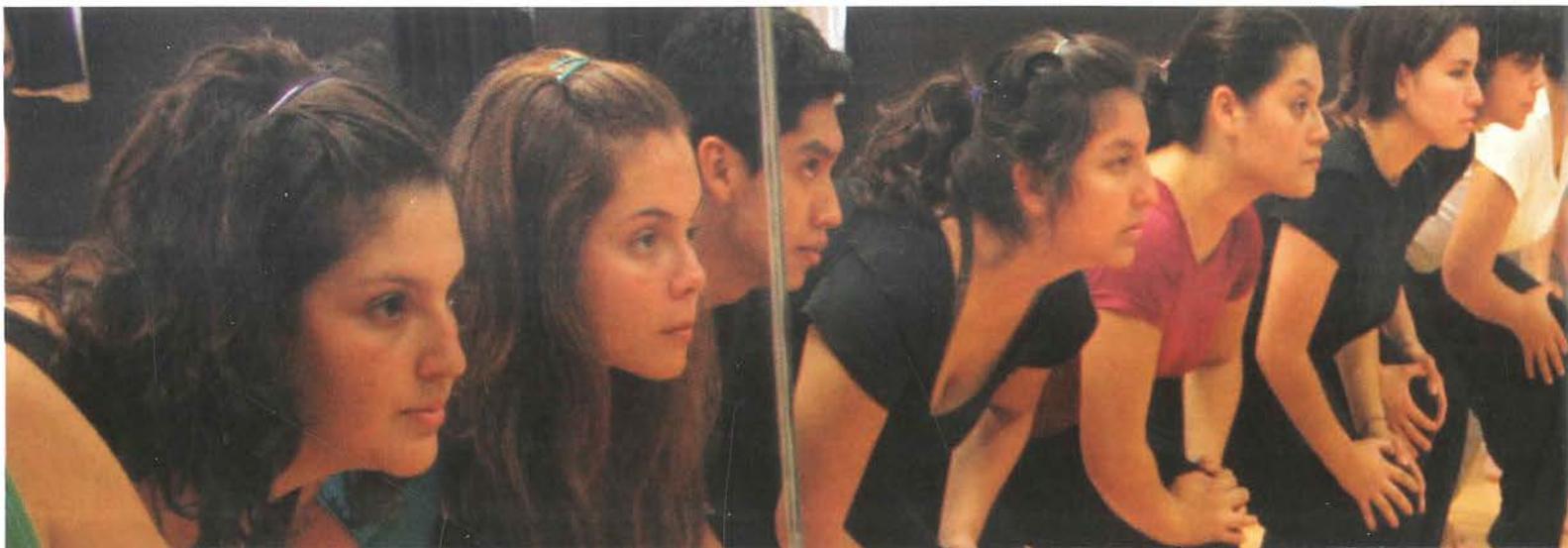
● ● ● **Los “tucos” de siempre**

Aún escucho a mis personajes Julio Ortega	136
Blume nos dio el ejemplo Humberto Medrano	138
Medio siglo con las luces Samuel Adrianzén	140
El don de la voz Aníbal Sierralta	144
Una forma de vivir Ruth Escudero	148
Sueños de teatro Edgar Saba	152

● ● ● **Testimonios**

Charo Verástegui, Mónica Sanchez, Bruno Odar, Jorge Villanueva, Gisela Ponce de León, Gustavo Bueno	158
Reseñas	164
Producciones del Teatro de la Universidad Católica (TUC)	170
Acontecimientos mundiales y nacionales	180

PRESENTACIÓN



C

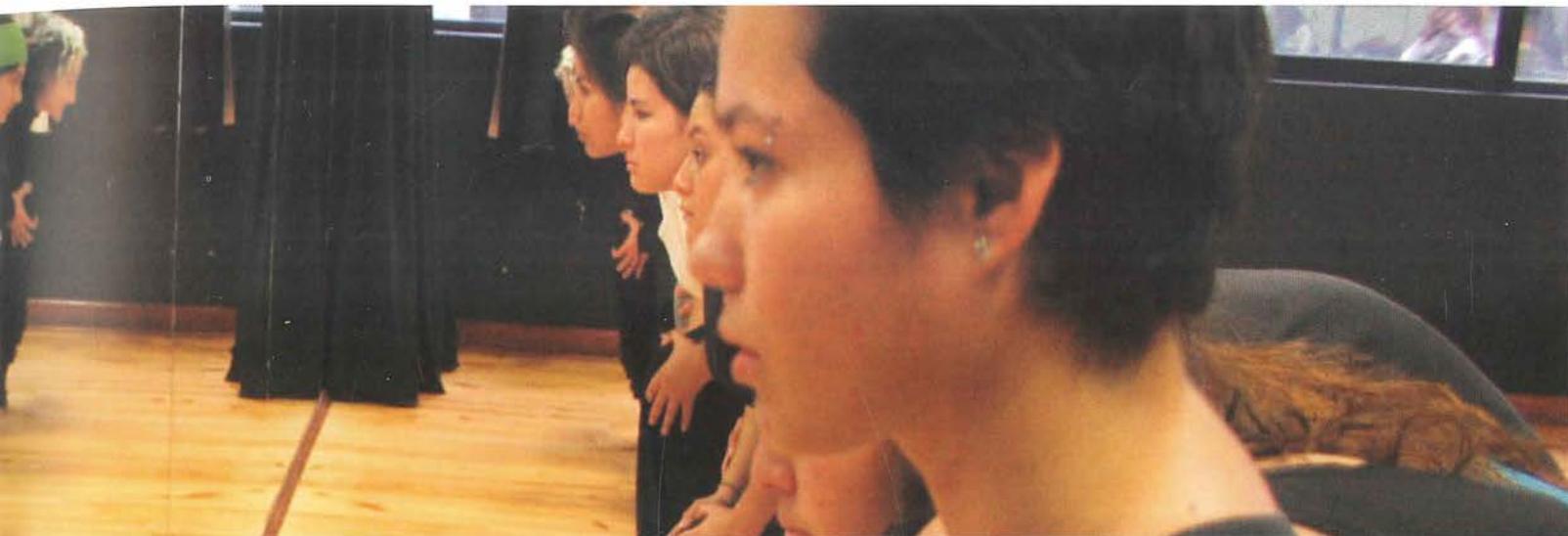
on motivo de la celebración de medio siglo de existencia del Teatro de la Universidad Católica (TUC), presentamos un conjunto de testimonios e imágenes que dan cuenta de las diversas etapas que ha vivido el teatro en nuestra universidad.

La edición de este libro de homenaje me fue encargada por la comisión especial de celebración nombrada para estos efectos e integrada por Violeta Cáceres, Silvio de Ferrari, Samuel Adrianzén y Jorge Guerra.

Al agradecer el difícil encargo, que he asumido consultando permanentemente los avances a lo largo de los últimos diez meses, dejo constancia de que no hemos pretendido un análisis histórico de nuestro teatro universitario, sino recoger de la manera más ordenada posible la mayor cantidad de información cualitativa que permita celebrar lo hecho y fundamentar la muy promisoría posibilidad de realizar trabajos de mayor pretensión académica en el futuro.

El impulso vital por el teatro acompaña siempre a toda comunidad humana y nuestra casa de estudios ha sido y es consecuente con este impulso, habiéndose constituido como ejemplo universitario del interés de sus miembros por pensar y producir el teatro, así como por disfrutarlo.

Es claro que, si bien conmemoramos los cincuenta años de la fundación y permanencia creativa del TUC, existen antecedentes notables a su constitución formal. Carlos Tuccio y Guillermo Roth han aceptado dar cuenta de ello en este libro con sus testimonios de vida de aquellos tiempos pioneros.



Pero la fundación formal y permanente del TUC —cuando nuestra universidad ya tenía 44 años de existencia— es un acontecimiento definitivamente singular. En ese momento fueron los propios alumnos los que promovieron institucionalizar el teatro y lograron, con la incorporación de un profesional estable y después de crear una organización interna propia, que el teatro adquiriese un respaldo de sus autoridades, alcanzando de esta manera un lugar permanente en la vida cultural de nuestra universidad. Ricardo Blume fue el director fundador del TUC y Silvio de Ferrari Lercari su primer presidente. Ambos cuentan aquí su experiencia, repensando al TUC y dando cuenta de las inquietudes juveniles de entonces.

Más allá de los ocasionales montajes teatrales de los años previos a su fundación, el TUC se plantea desde su inicio el propósito de enseñar y validar el teatro como un quehacer legítimo en el contexto universitario y es así que se propone una tarea permanente de estudio y producción escénica.

Tal propósito queda muy prontamente ratificado al poco tiempo de su fundación con el reconocimiento de la crítica cultural y el otorgamiento del premio Anita Fernandini de Naranjo, por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, al mejor conjunto y al mejor director teatral del año por la escenificación de *La siega*, de Lope de Vega.

Los primeros montajes, como resultará obvio, fueron de aprendizaje, pero sin dejar de lado la búsqueda de un producto final digno de mostrarse al público que se interesara por el teatro. Es por esto que al principio no hubo montajes «de escuela», en gran medida porque todos lo eran y así se asumían, pero sobre todo porque todos los integrantes del elenco eran alumnos de las diferentes facultades de la universidad. No había entonces en el TUC actores «profesionales» en el más cabal sentido. Nadie ganaba

PRESENTACIÓN



12-13
●●●●

dinero por su trabajo y tampoco se pagaba por estudiar en la escuela de teatro. Aun así, cada montaje tenía una pretensión de lograr resultados equiparables a los de cualquier otro hecho por profesionales. Estos montajes se hacían con humildad y sin alarde alguno, porque el proceso de aprendizaje exige ofrecer talento y esfuerzo cifrado en aprender el arte del teatro, pero intentando a su vez lograr resultados que merecieran la aprobación del director, de los profesores y del público, fuera este universitario o no. Por eso recibieron el premio con *La siega* y notables críticas y comentarios especializados en los diarios y revistas de entonces.

Muy pronto empezaron a llegar tantos alumnos interesados en el teatro que hubo que exigirles firmar un compromiso de honor que asegurase que no desatenderían sus estudios de derecho, periodismo, ciencias sociales, literatura o lo que fuera, por su dedicación al estudio y producción teatral. Entonces, la Escuela tomó más cuerpo y se incrementó el número y dedicación de los profesores. Primero fue solamente Blume, con el apoyo de su esposa, Sylvia del Río —Sylvia Blume para nosotros—, quien tuvo siempre un rol excepcional en toda la historia del TUC; y luego se sumaron Pablo Fernández, en caracterización y maquillaje; la señora Adelaida Pflücker de Romani, en educación de la voz; y el maestro Salvatore Munda, en el curso de esgrima.

Como siempre en el campo del arte, se vivían entonces en el Perú tiempos de cambio y de vanguardia, pero el primer profesor-director que devino en el maestro Ricardo Blume, se empeñó en formar a sus alumnos en lo que él mismo llamó «una retaguardia», lo que les garantizaría un mejor desempeño en los nuevos rumbos de la creación cultural. De allí la formación en el teatro clásico europeo, especialmente español, que ha probado ser tan útil para varias generaciones de actores, directores y técnicos.

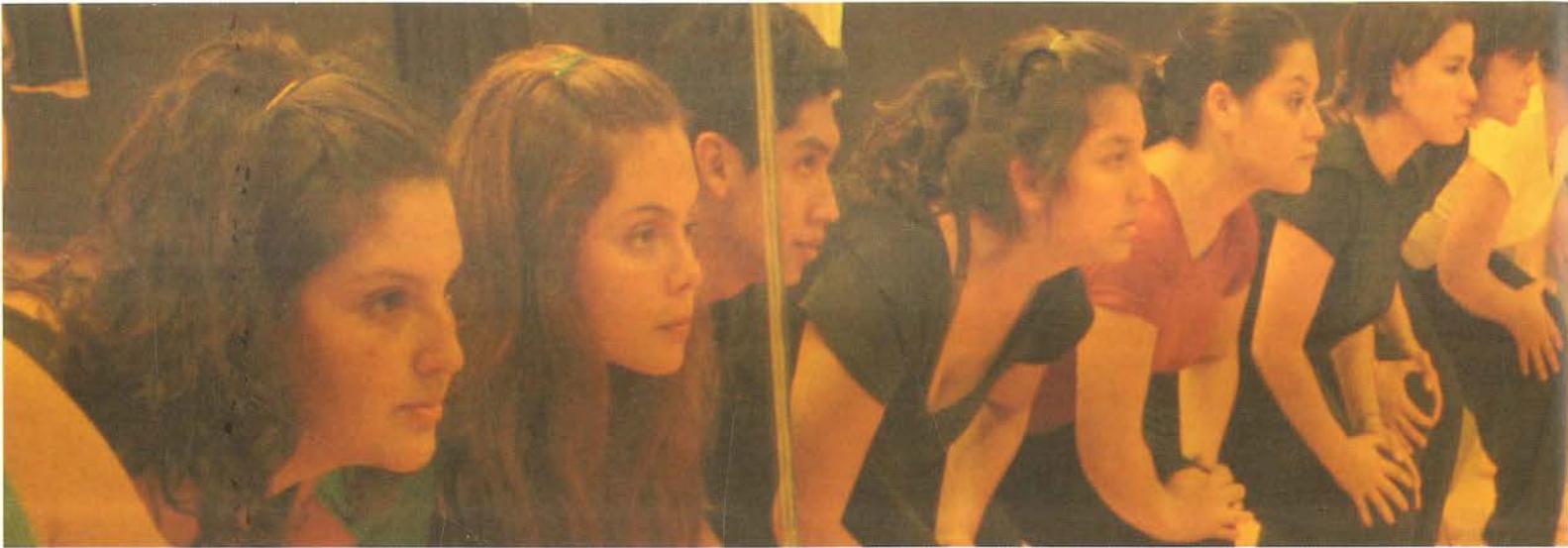


Todos los primeros montajes los dirigió el propio Blume, quien acababa de llegar de estudiar y trabajar en España y por tanto tenía experiencia como actor profesional. Contaba además con estupendos maestros como Luis Álvarez y Ricardo Roca Rey. No hubo nunca duda al respecto. Al poco tiempo, él mismo estimuló a algunos de los miembros del TUC más interesados a lanzarse a la dirección. En los textos testimoniales que se incluyen en este libro se da cuenta de este proceso singular, —que Blume llamó «teatro íntimo»— para la formación de nuevos directores.

Pero el teatro latinoamericano y peruano fue también una preocupación principal para Blume y para quienes con él se preocupaban de escoger las obras a presentar cada año. Con este propósito, el director instó a los alumnos más comprometidos con el quehacer escénico para que presenten propuestas, y propició que ellos mismos las dirigiesen. El derrotero trazado puede verse claramente en la relación de montajes que se reseñan en este libro.

Por el TUC han pasado cientos de estudiantes universitarios, amantes del teatro que sin duda han contribuido a desarrollar una cultura teatral en el Perú, además de haber utilizado su experiencia en el conocimiento y el oficio del teatro para sus respectivos derroteros profesionales. Algunos de los miembros de la primera etapa fundadora del TUC continúan en el teatro, como es el caso de Alicia Saco, actriz, académica y maestra. Para ella, como para varios miembros antiguos del TUC, la distancia entre el ayer y el hoy es camino recorrido con fundamento y proyección futura. Es también el caso de Hernán Romero, quien fue el primero de los miembros del TUC en abandonar los estudios de Derecho y en hacerse profesional del teatro.

PRESENTACIÓN



4-15
●●●●

Para otros, el teatro tuvo su momento y se mantuvo en espíritu porque fueron consecuentes con su opción profesional y académica, como son los casos de Humberto Medrano, Mario Pasco y Aníbal Sierralta, quienes tuvieron larga presencia, incluso luego de su graduación académica, y ahora dan testimonio vital del aporte del teatro en sus vidas y de su proyección hasta nuestros días.

Finalmente, otros lograron concluir y mantenerse en sus opciones profesionales, aunque, como en el caso de Jorge Chiarella —actor, director, músico, periodista y publicista—, algunos atribuyen al teatro sus recuerdos más intensos. En esta lista figuramos varios miembros antiguos del TUC, como Violeta Cáceres, Clara Izurieta, Samuel Adrianzén, Ruth Escudero, entre otros, quienes continuamos dedicándonos al teatro con especial energía y dedicación creativa.

El impacto de las producciones del TUC en la vida de nuestra universidad fue creciente y diverso. En 1967, a propósito de los primeros cincuenta años de nuestra fundación por el padre Jorge Dintilhac, se invitó formalmente al Teatro de Ensayo de la Universidad Católica de Chile, que dirigía Eugenio Dittborn, a presentar toda una temporada en el teatro Segura, que el TUC produjo y organizó con el apoyo del rector, padre Felipe Mac Gregor. Fue sin duda una estupenda ocasión para el reconocimiento a la ayuda permanente que la institución teatral chilena brindó al TUC en sus primeros años.

El final de un primer gran ciclo de la historia del TUC está marcado por su participación en el I Festival de Teatro Universitario convocado en la ciudad de Manizales, Colombia, con la presentación de *El centroforward murió al amanecer*, de Agustín Cuzzani, espectáculo que ya había sido ofrecido con gran éxito en la temporada principal del año 1968. Esa primera exposición internacional coincidió con una serie de sucesos en la historia nacional y global, así como con una serie de cambios institucionales,



el más importante de los cuales fue sin duda la renuncia del maestro Blume en diciembre del 68 y su posterior viaje a México en 1971 por razones profesionales.

La segunda época del TUC supuso una gran respuesta de quienes habíamos sido discípulos de Blume. Si bien todos de alguna manera pusieron el hombro para sacar adelante al TUC, fueron Humberto Medrano Cornejo, en la parte administrativa y ejecutiva, y Marco Leclère San Román, en el aspecto artístico, quienes más apoyaron. Medrano se hizo cargo de la presidencia y en muchos casos solventó de su propio dinero las necesidades inmediatas del funcionamiento institucional. Marco Leclère acababa de volver de un *stage* en Francia y propuso realizar dos obras de la que entonces era la vanguardia más vital: una obra de Fernando Arrabal, *Los dos verdugos*, y una versión de *Vietnam*, originalmente planteada por «The Bread and Puppet Theatre», de Peter Schumann. Esto le dio presencia y permanencia al TUC en 1969, año en que se aseguraba su instalación un gobierno militar de aspiraciones revolucionarias, que había llegado al poder mediante un golpe de Estado el año anterior.

Medrano tomó decisiones arriesgadas como presionarme para que me hiciera cargo de la Escuela, cosa que hice con la ayuda de Gerard Szkudlarski, Eugenia Ende, Gastón Vergara, además de Pablo Fernández y Salvatore Munda. Los testimonios de los distintos directores de la Escuela se incluyen todos en este libro y cada uno da cuenta de lo que fue este proceso singular de postas para mantenerse en la carrera. Fueron directores de la Escuela en la historia del TUC: Ricardo Blume, Luis Peirano, Clara Izurieta, Jorge Guerra, Alberto Ísola, Roberto Ángeles, María Luisa de Zela, Celeste Viale, nuevamente Alberto Ísola y actualmente, otra vez, Jorge Guerra. Cada uno de ellos ofrece su testimonio personal en este libro.

PRESENTACIÓN



6-17
●●●●

Desde sus primeros años de existencia el TUC produjo no solamente actores y unos pocos directores, también hubo quien se interesó fuertemente por la parte «técnica» del teatro. Si bien fueron bastantes los que pasaron por estos trabajos, tal como se reseña en los programas de mano de cada montaje, fue Samuel Adrianzén el «técnico» del TUC por excelencia. Su preocupación por la iluminación y los efectos escénicos no le impidieron tener que salir a escena en más de alguna oportunidad, pero lo suyo fue detrás de bastidores, o mejor dicho en la cabina de manejo de los efectos técnicos. El testimonio de Samuel Adrianzén enfatiza el valor de la experiencia teatral para la definición de una identidad personal. Entre los otros técnicos sobresalió Marco Leclère, quien, además de su trabajo creativo como escritor y artista plástico, tuvo a su cargo con frecuencia el diseño de las escenografías de muchos montajes; de igual forma, en coordinación con Sylvia Blume, tuvo a su cargo casi siempre el diseño del vestuario, los afiches y los programas de mano. La utilería y el mobiliario eran responsabilidad de más de uno —con frecuencia tres—, de acuerdo con el director.

La segunda época del TUC está marcada además por los conflictos sociales que se daban en aquellos años, tanto en el Perú como en el mundo. La discusión entre el arte comprometido y el arte por el arte no nos fue ajena, aunque nunca al límite de impedirnos producir montajes y ser cada vez más amigos. Sin embargo, la búsqueda de un teatro comprometido dejó más claramente sus huellas creativas en el teatro universitario de entonces y el TUC no podía estar al margen de estos procesos. En esos años, buena parte de los miembros del TUC diseñaron lo que se llamó el «teatro de difusión», que pretendía sacar al teatro de sus locales tradicionales y llevarlo adonde estuviese la población mayoritaria.

Pero también hubo quien centró su interés en el desarrollo artístico propiamente dicho, apoyando iniciativas de gran valor estético. Los testimonios que este libro recoge de varios miembros del TUC que



continúan activos en el teatro, tales como Ruth Escudero, Edgar Saba y Roberto Ángeles, serán fundamentales para la escritura de la historia del teatro en el Perú en los difíciles años setenta, cuando se agudizaron contradicciones sociales mientras fracasaba el proyecto militar revolucionario. En aquella época se empezó a aceptar también a alumnos que no estudiaban una carrera en la universidad y que querían definitivamente ser profesionales del teatro.

Durante la segunda mitad de la década del setenta se desarrollaron nuevos programas de estudio y de producción centrados en los clásicos de distintas épocas de la historia de la dramaturgia teatral. A su vez, esta etapa marcó el regreso de varios de sus antiguos miembros, entre los que sobresale Alberto Ísola, quien retornó luego de concluir estudios en el Drama Centre de Londres y antes en el Piccolo Teatro de Milán.

A principios de los años ochenta, las autoridades de la PUCP estaban preocupadas en resolver la distancia física con el TUC, pues luego del terremoto de octubre de 1974, el conjunto de la actividad universitaria se había trasladado al fundo Pando, donde empezó a funcionar el campus PUCP como tal. De este modo, en los años ochenta se retomaron las comisiones creadas por el Consejo Universitario para decidir qué se hacía con el TUC.

La gran decisión de entonces consistió en permitir que siguiese la Escuela, mas no el elenco y las producciones de mayor envergadura. Fueron los tiempos en que se utilizó el nombre de ETUC para presentar las obras. Fueron tiempos difíciles que se superaron gracias al compromiso y la vocación de permanencia de algunos de sus miembros y de colaboradores externos llamados a contribuir a las actividades de estudio y producción de la Escuela.

PRESENTACIÓN



8-19

En esta tercera etapa puede verse en los programas de mano de las producciones de la ETUC los nombres de directores y técnicos profesionales que no se habían formado en nuestra casa de estudios pero que aceptaron aportar con su experiencia al desarrollo del TUC.

Los años ochenta marcan también la aparición de grupos independientes de teatro que tienen su origen en la activa participación de antiguos miembros destacados del TUC que buscan de alguna manera profesionalizarse: José Enrique Mavila (quien lamentablemente falleció muy joven) con el llamado «Teatro Urbano»; Violeta Cáceres, Ruth Escudero y otros con «Quinta Rueda»; Jorge Chiarella y Celeste Viale con «Alondra»; Alicia Saco y otros con «Alforja»; Jorge Guerra, Alberto Ísola, Luis Peirano y otros con «Ensayo»; Roberto Ángeles con «Brequeros» y luego con el taller que lleva su nombre, y varios grupos más, se constituyen en una alternativa de corte profesional independiente. Fue un proceso interesante que coincidió con una cuarta etapa en el TUC, centrada en la experimentación y la apertura a las vanguardias.

Pero la PUCP no podía dejar lejos al TUC y decidió, finalmente, luego de un largo proceso que tomó al menos un par de lustros, reincorporar al teatro al conjunto de la vida universitaria. Lo hizo de dos maneras: trayendo al TUC físicamente al campus, abandonando la vieja y sufrida casona de la calle Amargura, el 975 del jirón Camaná, donde había funcionado más de treinta años; y creando en la nueva Facultad de Ciencias y Artes de la Comunicación la especialidad de Artes Escénicas. Esta historia más reciente requiere todavía de tiempo y distancia para ser evaluada, pero sin lugar a dudas fue un cambio radical en el tratamiento del teatro como quehacer universitario. La PUCP sigue trabajando este tema y anuncia medidas de orden sustantivo para el desarrollo de este campo.



Los «nuevos» se les solía llamar a los de la última hornada de los ochenta, muchos de los cuales han quedado como profesionales del teatro. Entre ellos sobresalen Bruno Odar y Mónica Sánchez, quienes ofrecen también su testimonio en este libro.

Los «nuevos más nuevos» son los que trabajan ahora en el TUC en condiciones cada vez mejores. Son alumnos que han estudiado o estudian solamente teatro, que no han seguido los estudios generales obligatorios para todos los estudiantes de nuestra universidad, pero que logran descollar profesionalmente con gran rapidez, como Gisella Ponce de León y Jorge Villanueva, entre varios otros. Pero hay quienes logran cada vez más, luego de conseguir el diploma del plan de estudios, como acceder a grados universitarios en otras facultades de la universidad.

Finalmente, en el aniversario correspondiente a los primeros cincuenta años del TUC, la dirección general, así como la de la Escuela, han sido encargadas, en la tradición de sus primeros años, a Jorge Guerra Castro, egresado de la Escuela y de la antigua Facultad de Letras, con estudios y grados académicos de primer orden en los Estados Unidos y amplísima experiencia internacional como actor, director y maestro.

El TUC vive hoy un intenso proceso de cambios que busca establecer a las artes escénicas en el contexto académico de nuestra casa de estudios de manera análoga a cualquiera de sus facultades. El compromiso de profesores, alumnos y funcionarios con el teatro en nuestra comunidad sigue vigente con reconocida intensidad.

Luis Peirano

Los albores

20-21



Patio principal del Instituto Riva-Agüero, donde funcionó en sus primeros años el local del TUC, antes de mudarse a su local del jirón Camaná.





CARLOS TUCCIO



22-23

Carlos Tuccio fue uno de los iniciadores del teatro en la Universidad Católica en los años 50, donde trabajó bajo la dirección del padre Ramón María Condomines. Su teatro es de una brillantez y una entrega poco comunes.

Fidelidad al teatro

La historia siempre es la misma y debería contarse siempre igual o lo más parecida posible.

Corrían los primeros días de abril de 1950. Se iniciaban los cursos en la Facultad de Ciencias Económicas y Comerciales de la Pontificia Universidad Católica del Perú y, en un descanso entre clases, se me acerca un compañero (que con los años llegaría a ser mi compadre, padrino de bautismo de mi tercer hijo) y me dice que ha escuchado mis exposiciones en clases y que tiene la idea de que mi tesitura vocal

es de bajo. Luego me dice que él es director técnico y actor de la Compañía Lírica de Lima y que si me gustaría hacer una prueba para formar parte de ella, por cuanto requerían un actor con esa calidad de voz.

¡Me dieron en la yema del gusto! Yo, desde pequeño, gustaba de cantar y actuar, pero en el colegio donde estudiaba, como había cambiado tonalidad de voz muy pronto, no era escogido. Buscaban las llamadas voces blancas para el coro, del que luego escogían a los participantes en las obras teatrales de fin

de año, por lo que me sentía un tanto frustrado por mi capacidad actoral no reconocida.

Recuerdo que la propuesta la recibí con júbilo un día jueves y, claro, la prueba debería hacerla el sábado en la mañana, en el Centro Católico de Miraflores, donde se ensayaban las zarzuelas.

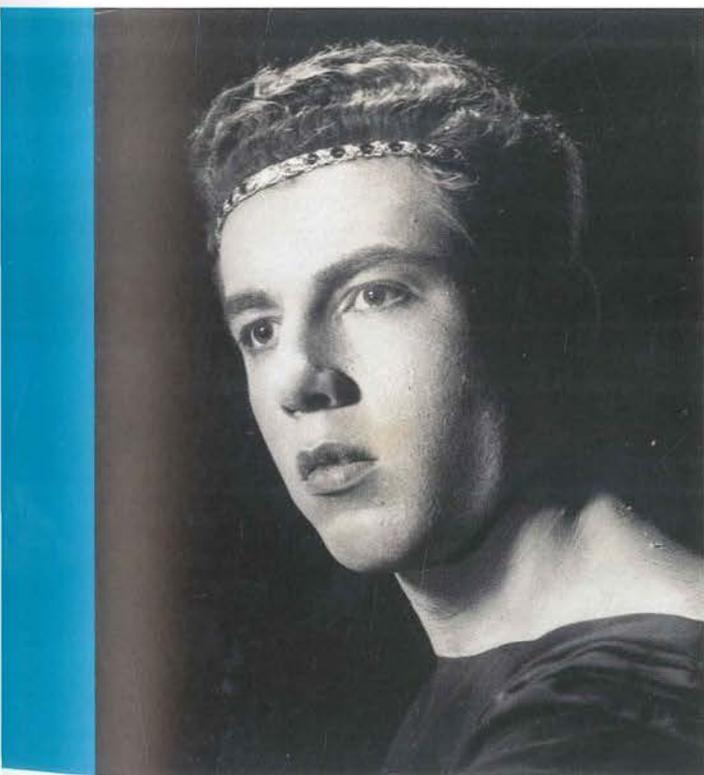
Con mi puntualidad característica, a las 9:00 a.m. estuve, ansioso y nervioso, a la espera de la aprobación de mis condiciones actorales y vocales, cosa que conseguí de inmediato. Pasé a tomar el rol del limosnero ciego en la zarzuela *La alegría de la huerta*, del maestro Chueca, además a formar parte del coro, tanto de esa zarzuela como de los *Tres gorriones*, del maestro Valverde. Dos meses después estrenábamos en el teatro Segura *El gorro frigio*, del maestro Nieto, y *La viejecita*, del maestro Fernández Caballero, donde ya obtuve un importante rol, el del Marqués.

Cuento todo esto para que se entienda que, después de esas pruebas, me había reencontrado con mi verdadera vocación. Esto me demostró que tenía que estudiar teatro, también.

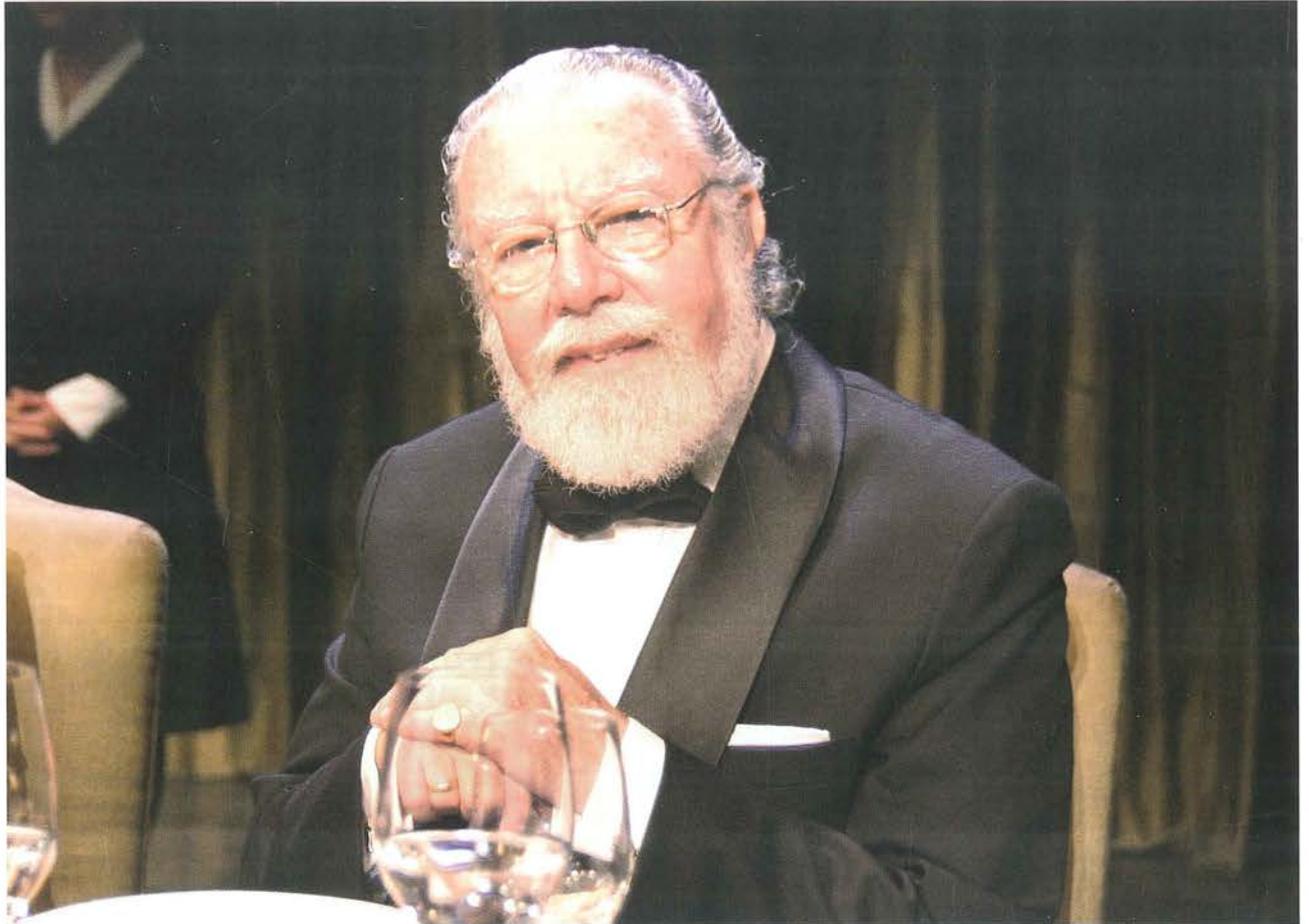
Providencialmente, un día de agosto, coincidimos en el local de Riva-Agüero Konrad Fischer, mi

compañero de clase en Económicas e introductor en la Compañía Lírica; Adalberto Bedón, también de Económicas; Luis Marcial, de Ingeniería; Javier del Solar y Fernando Hilbk, de Derecho; y yo, todos con enorme interés en hacer una obra de teatro para el fin de año. Dio la casualidad de que se nos acercó el R.P. Ramón María Condomines, quien les enseñaba Filosofía del Derecho a Del Solar y Hilbk, al que le comentamos nuestro interés. Él, que ya había dirigido teatro en España —según nos dijo y de donde era originario—, nos animó a que fuéramos a solicitarle al Rector Magnífico, como se titulaba en esos años, reverendo Germán Vargas Ugarte, su autorización y una partida de dinero que solventara los gastos de montaje. Así lo hicimos y fuimos muy amablemente atendidos, pero con el ofrecimiento de crear una partida para el próximo año e instaurar un Instituto de Arte Dramático, con espacio apropiado y una pequeña partida de dinero que cubriera el pago de profesores y el costo de montaje. Dicha partida se vería reforzada con los ingresos por la inscripción de los alumnos, no universitarios, que se matricularan. Entre estos últimos, lo anecdótico fue que se inscribieron desde una señora casada, Sara Ugarteche de Vallarino, hasta colegiales como Raúl Zizold Recavarren y, al año siguiente, la estudiante de tercero de secundaria Sabina Fantoni, que luego sería conocida como Saby Kamalich. Por cierto, dio lustre a la apertura de clases el hecho de que se anotara como «hombre barba» nada menos que el vicerrector, doctor Víctor Andrés Belaunde, quien años después fuera Presidente de la Asamblea de la ONU.

Así, en marzo de 1951, empezamos a recibir clases de actuación por el profesor Mario Rivera, quien regresaba de sus estudios de teatro y prácticas en Francia; de plasticidad y porte escénico por la profesora Trudy Kressel, prestigiosa bailarina húngara de ballet moderno; y lecciones de Historia del Teatro y de Mitología por el padre Condomines, quien también nos enseñaba a leer en verso. Luego, ensayábamos la obra de teatro que presentaríamos cerca de fin de año por el día de la universidad, y que resultó ser *Edipo Rey*, de Sófocles. Esta presentación, en el Teatro Municipal de Lima, fue muy bien recibida por la crítica de la época y el público asistente, que la premió con cinco largas alzas de telón. Esto permitió que se repusiera tres veces más, lo que, en esos tiempos y a Teatro Municipal lleno, fue considerado apoteósico.



La interpretación de Tuccio en *Edipo Rey*, de Sófocles, causó sensación en Lima a comienzos de 1952.



Carlos Tuccio en *La celebración*, de Harold Pinter (2007), dirigida por Chela de Ferrari.

Animados por los resultados obtenidos, el padre Condomines se decidió a montar en el mes de noviembre la obra de Buero Vallejo, *Historia de una escalera*, que transcurría en un conventillo y a la que la exquisitez del director decoró y vistió con suntuosidad que producía un chocante contraste con el ambiente y texto de la obra, lo que fue motivo de censura y mala crítica al montaje y vestuario, aunque se habló con encomio sobre la sacrificada actuación de los intérpretes.

El año 1952, además de nuestras clases, nos sorprendió el pedido de que casi todos los estudiantes de teatro, incluido el profesor Mario Rivera, así como el propio padre Condomines como director, nos encargáramos, junto a otros actores de la Asociación de Artistas Aficionados y profesionales de la radio bien remunerados, de la transmisión de lo que fue el más grande éxito radial de todos los tiempos, tanto en Perú como en Latinoamérica: *El derecho de nacer*. Esta radionovela se transmitiría a las nueve de la no-

che en la emisora de radio El Sol por cortesía de Coca Cola y bajo la producción de MacCann Erickson. No obstante, nos tomamos el tiempo necesario para ensayar y montar el poema de William Shakespeare, *La violación de Lucrecia*, traducida por el propio padre Condomines, en la sala Entre Nous.

Tanto el título de esta última obra, como el hecho de haber dirigido la radionovela *El derecho de nacer*, de don Félix B. Caignet, produjo en el primer cardenal del Perú, don Juan Güalberto Guevara, un profundo desagrado que lo llevó a expulsar del Perú en 1953 al padre Condomines. Este se vio obligado a dejarnos con profundo dolor y a afincarse en Colombia, donde prosiguió, con marcado éxito, su labor tanto eclesiástica como teatral.

Cabe acotar que el padre Condomines, quien fue además párroco de la iglesia del Buen Pastor, era, a mi entender, una persona muy controversial: a los cilicios con los que castigaba su cuerpo y a la auste-

“Así, en marzo de 1951 empezaron a recibir clases de actuación, de plasticidad y porte escénico y lecciones de Historia del Teatro y Mitología”.

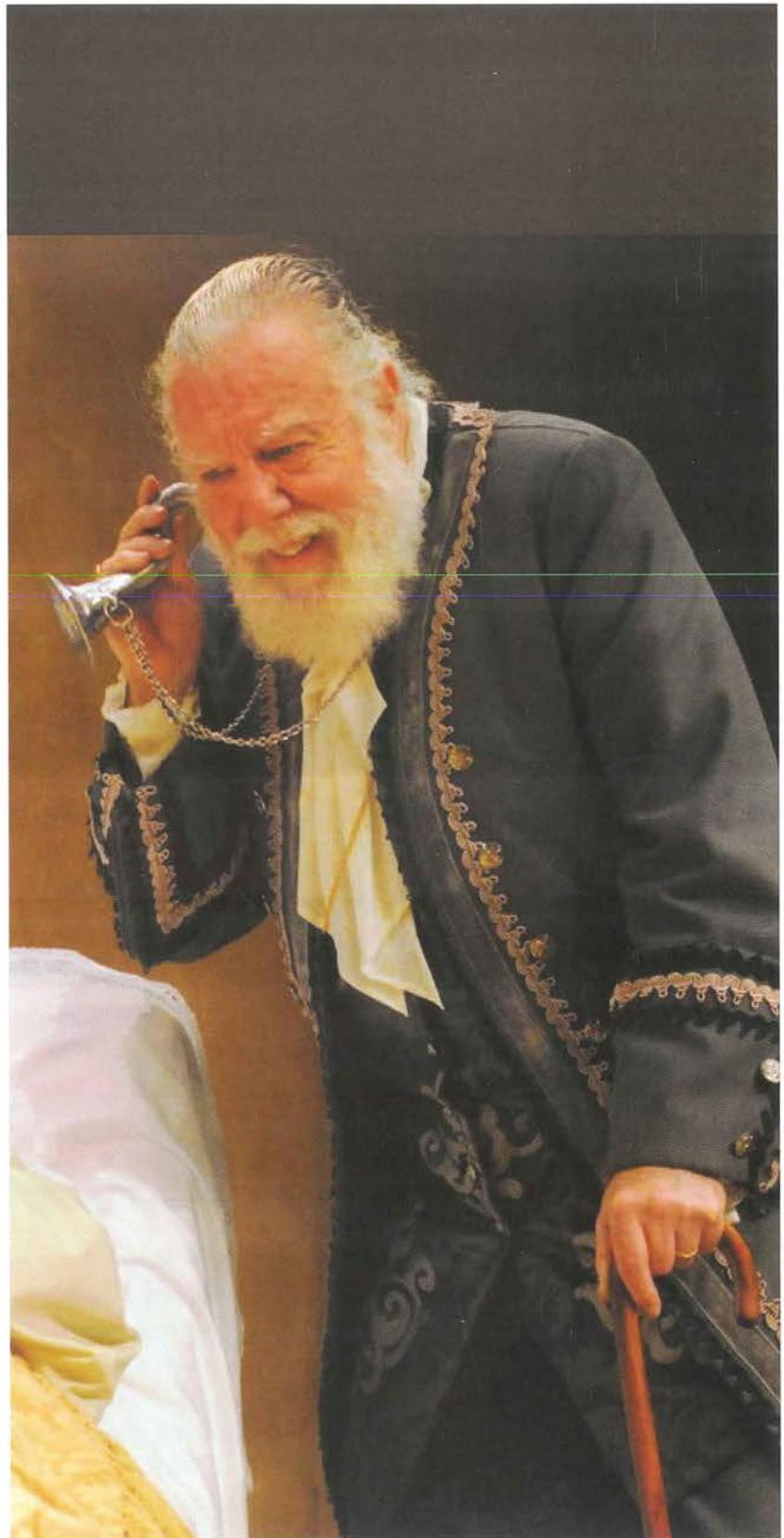
ridad en el comer y la reclusión a la que se sometía por días, se contraponía su gusto por los halagos, la exquisitez en el vestir y degustar. También hacía gala de su enorme cultura, pues además de su doctorado en derecho y en filosofía, donde practicaba la rama existencial, era humanista y políglota. Era entrañable con sus alumnos y allegados, y un tanto distante y frío con los que consideraba poco educados y carentes de cultura. Tenía una clara visión del presente y del futuro y todo lo que nos enseñó o predijo, luego se cumplió. Incluso, el hecho de su expulsión.

Tan importante ausencia comprometió al profesor Mario Rivera a encargarse de dirigir el Instituto de Arte Dramático por un par de años, tras los cuales quedó en manos de los propios alumnos que se agenciaban sus profesores y montajes.

Es bueno destacar que alumnos como Guillermo Nieto Heredia y Yolanda Osterling, respectivamente, se esforzaron por mantener vigente el Instituto, hasta que esta última, mediante gestiones con monseñor Tubino, solicitó la dirección del ingeniero Ricardo Roca Rey para reimpulsar el teatro de la universidad. Este, por sus múltiples ocupaciones, declinó el encargo y propuso al señor Ricardo Blume para tal propósito. Es así como en 1961 se reinicia, con más ímpetu, el Teatro de la Universidad Católica (TUC). Blume, se entrega con gran empeño, conocimientos y brío a la enseñanza y práctica de todas las ramas del teatro por casi diez años, periodo tras el cual viaja a México para establecerse allá, dejando nuevamente la actividad teatral a cargo de los alumnos. Esta vez el TUC será dirigido por sus propios exalumnos, ahora profesores, muchos de ellos con perfeccionamiento en el extranjero. Así, el TUC siguió presentando montajes anuales de nivel internacional, que sumados a su gran número de egresados como directores, escenógrafos y actores de gran calidad, dan prestigio al teatro peruano.

Es para mí motivo de enorme satisfacción el haber sido uno de los primeros iniciados en el teatro por la Universidad Católica del Perú, y ahora que el TUC cumple sus cincuenta años, tener el gusto de acompañarlos como su único representante con mis sesenta años como actor en actividad.

Solo me queda augurarle, en vista de la pléyade de futuros astros que embriona, que su historia incrementará sus logros con éxitos contundentes que impelarán su arte a la posteridad.



Carlos Tuccio en *Volpone*, de Ben Jonson, dirigida por Roberto Ángeles.



GUILLERMO ROTH



Guillermo Roth, ingeniero de profesión, trabajó en los comienzos del Teatro de la Universidad Católica. Entre las obras en las que ha participado figuran *Edipo Rey*, de Sófocles, y *El landó de seis caballos*, de Ruiz de Iriarte.

En olor a castidad

Es absolutamente cierto que debemos celebrar los cincuenta años del TUC, que coinciden con la historia ininterrumpida de teatro en la PUCP, pero esta historia del arte teatral en nuestra universidad tiene una prehistoria de la que puedo contar una pequeña parte, la menos importante sin duda alguna, cuyo principal y posiblemente único mérito sea mantener el recuerdo de hechos mayoritariamente olvidados y quizá borrados de la historia oficial de la universidad. En 1954 regresé a Lima de Santiago de Chile luego de completar mis primeros estudios superiores en la

Pontificia Universidad Católica de Chile. Llevaba una invitación de mi universidad a su homóloga de Lima para participar en el I Festival Latinoamericano de Arte Universitario a celebrarse en la capital chilena. A raíz de esto tomé contacto con la PUCP, con su Escuela de Artes Plásticas y con su rector, monseñor Fidel Tubino, a quien había conocido en Chile algunos años antes, en una reunión de rectores de universidades católicas.

En mi formación universitaria en Chile había seguido, como materia cultural electiva, cursos de di-

“Elegimos una obra sencilla de representar y totalmente casta; no obstante, hubo que darle una copia al rector para que la leyera y aprobara”.

rección de teatro en el Teatro de Ensayo de la universidad, lo que había despertado en mí interés y cierto nivel de pasión por el teatro. Inquirí en la PUCP si existía algún movimiento teatral y me informaron que en ese momento no, pero que sí lo hubo y exitoso, dirigido por Ramón María Condomines S. J., cuyo final se había producido de manera un tanto abrupta debido a una escena de la obra *Edipo Rey* presentada por el teatro de la universidad. El padre Condomines, según supe, consiguió formar un sólido grupo teatral en el que se integraban actores como Carlos Tuccio, Sara Ugarteche, Dalmacia Samohod, Saby Kamalich y otros, con quienes presentó exitosamente varias obras. La inquietud escénica de Condomines lo llevó a ser uno de los fundadores del Cine Club de Lima en 1953, lo que coincidió con la creación del Centro de Orientación Cinematográfica de la Acción Católica.

Seguramente Carlos Tuccio, aún activo como actor, podrá contar con detalles interesantes la parte prehistórica de la actividad teatral de la PUCP que dirigió el padre Condomines.

Viendo que no existía una acción teatral en la PUCP, me atreví a proponer la creación de un teatro, al que llamé con poca originalidad Teatro de Ensayo, y al mismo tiempo propuse la realización de una semana universitaria a imagen y semejanza de lo que hacíamos en mi universidad, y que resultaba ser una actividad aglutinadora de los estudiantes de distintas formaciones académicas. José «Pepe» Dammert Bellido, en aquel entonces secretario general de la PUCP, me autorizó y apoyó, y fue así como comencé a trabajar en la primera obra de teatro del naciente Teatro de Ensayo de la PUCP. Rubén Lingán, a la sazón secretario académico de la Facultad de Educación, ubicada en la calle Amargura, me ayudó a buscar actores, me facilitó la posibilidad de ensayar en su Facultad y, como amante del teatro que era, colaboró eficazmente tanto en la presentación de la obra como en la realización de la Primera Semana Universitaria de la PUCP.

Con Rubén elegimos la obra que debía ser muy *light* (como se dice ahora). Elegimos una obra de Ruiz Iriarte, *El landó de seis caballos*, sencilla de representar y totalmente casta; no obstante, hubo que darle una copia a monseñor Tubino para que la leyera y aprobara. Reclutamos actores entre los alumnos

de la Facultad de Letras de la universidad que hacían teatro en la Asociación de Artistas Aficionados (AAA): Guillermo Fernández Cornejo, Guillermo Nieto (apodado Nerón), Jesús Angulo y un par más cuyos nombres lamentablemente no recuerdo, por lo que les pido disculpas si leen estas líneas. Para el único papel femenino de la obra Rubén rescató a Sara «Sarita» Ugarteche, que fue la única sobreviviente del teatro de Condomines que participaba; del conjunto de colaboradores y ayudantes recuerdo a Ezequiel Llaque y Hernán Alva Orlandini, entre otros.

La estrenamos en el teatro Segura durante la Semana Universitaria de 1954, la primera, y resultó bastante bien, a tal punto que la repusimos una media docena de veces en salas como Entre Nous y alguna otra que se me escapa de la memoria.

Personalmente, no seguí con el teatro, otras funciones me fueron asignadas en la universidad, en aquellos años dispersa entre viejas casonas de Lima: Plaza Francia, Amargura, Botica de San Pedro, Riva Agüero...y si bien mantuve mi afición al teatro reducida a la condición de espectador, una nueva pasión universitaria nació en mí, pero eso es otra historia.

No obstante, el naciente Teatro de Ensayo de la PUCP tuvo algún seguimiento. Un año más tarde se presentó *La zapatera prodigiosa*, de la que fui espectador y me pareció muy bien concebida. No recuerdo nombres, solo el de la escenógrafa*, pero supongo que es fácil hurgar en la prensa de la época, donde debe haber referencias. Por otro lado, en la Escuela de Artes Plásticas, a Adolfo Winternitz, su director, le había interesado la idea de hacer teatro en la universidad, por lo que se inició un movimiento hacia la escena, y Gloria Sommerkamp Portella dirigió y presentó una obra de mimo titulada *La princesa rebelde*, escrita y diseñada colectivamente en la Escuela y actuada por Gladys Allison y Juan Piqueras, quien más adelante siguió el camino del teatro de mimos. Esta obra fue representada varias veces en distintos lugares con bastante éxito.

Que yo recuerde, sobrevino allí lo que podríamos llamar un «apagón» teatral en la PUCP, hasta que Ricardo Blume creó el TUC, que ha dejado atrás la prehistoria, para escribir la historia real del teatro en la Pontificia Universidad Católica del Perú.

* Su esposa, Gloria Sommerkamp (N. del E.)

Los pioneros

50



Mario Pasco, Jorge Chiarella, Ana María Teruel, Violeta Cáceres y Hernán Romero, quienes durante los primeros años hicieron del TUC una de las principales instituciones teatrales del país.

ANOS

TUC

UN TEATRO
SIEMPRE JOVEN





VIOLETA CÁCERES



30-31

Violeta Cáceres es una de las actrices más reconocidas del teatro peruano. Ha sido directora del Teatro de la Universidad Católica en dos oportunidades.

La semilla dio sus frutos

Los inicios: de 1961 a 1968

La universidad es una experiencia inolvidable para todos los jóvenes que salen del colegio, en donde de una etapa con todo programado para el alumno, este se encuentra de repente con otros jóvenes a quienes en su vida cotidiana jamás habría pensado conocer.

A fines de los cincuenta y en la década de los sesenta casi todos los colegios eran de mujeres o de

hombres, no mixtos como lo son ahora, de tal manera que entrar a la universidad era también eso, insertarse en una comunidad de género, contactarse en el estudio, en la amistad, en la investigación, en las discusiones académicas, en los trabajos que se tenían que preparar, con jóvenes del sexo opuesto con los que se aprendía a tratarse como compañeros de esta etapa de la vida, que reitero, es una experiencia inolvidable para aquellos que tienen la suerte de vivirla.

Si a esta experiencia, ya de por sí enriquecedora, se agrega el acercamiento al arte, la integración a un grupo que comparte los mismos intereses, la práctica de aquello que a uno le atrae, el descubrimiento de la creación artística y de la confrontación con el público, entonces la universidad se vuelve el centro en torno al cual gira todo lo que a uno le interesa.

A inicios de los sesenta, el teatro fue lo que unió a un grupo de entusiastas alumnos de la Facultad de Letras (hoy Estudios Generales Letras) de la PUCP y los llevó a poner en escena una obra de Casona, *Nuestra Natacha*. Uno de los estudiantes, Silvio de Ferrari, tomó a su cargo la dirección, y como los personajes eran muchos, se dio cabida a la mayoría de los que querían actuar. Todos ellos son hoy en día brillantes profesionales, como Ana María Teruel, Juan Ossio —ex ministro de Cultura—, Humberto Medrano, Mario Pasco, Fedor Larco, Delia Revoredo, Javier Protzel, Luzmila Zanabria, entre otros. La verdad es que el trabajo se hizo con mucho empeño y pura intuición, pues nadie había estado antes en un escenario; lo que sí había era un gran entusiasmo y mucha seriedad en el intento, y el resultado fue tan bueno que se dieron varias funciones.

Comienzos del 61: llegado el reinicio de clases, se quería continuar en el intento. Para ello, se leyeron obras, se escucharon propuestas, se seleccionaron algunas, pero pronto fuimos lo suficientemente concientes como para darnos cuenta de que alcanzar la calidad a la que aspirábamos solo sería posible si un profesional nos enseñaba cómo hacerlo.

Acudimos entonces al decano de la Facultad de Letras, doctor José Agustín de la Puente, quien supo escuchar la voz de los alumnos. Así fue como llegó a la universidad Ricardo Blume, quien se convertiría en el maestro y guía de estos jóvenes entusiastas, ávidos por conocer más de ese arte que los comenzaba a apasionar.

Al iniciar esta etapa, creo que a nadie se le cruzaba por la cabeza dedicarse a tiempo completo al teatro, pues todos estudiaban alguna carrera en la universidad. Sin embargo, el diario ejercicio de la actividad bajo la conducción de Ricardo era, sin lugar a dudas, tan serio y disciplinado como cualquiera de las mejores escuelas del continente: hora exigentemente exacta que se empezó a conocer como «la hora TUC» para los ensayos y para las funciones, cumplimiento de las tareas asignadas, humildad en el quehacer



Los habladores, de Miguel de Cervantes, dirigida por Ricardo Blume (1962). En la foto, Hernán Romero, Madeleine Zúñiga y Violeta Cáceres. Esta obra perteneció al programa *Un auto, un paso, un entremés*.



32-33
●●●●

Alicia Saco y Violeta Cáceres, en la sala de maquillaje del antiguo teatrín del jirón Camaná, preparándose para la función de *La gaviota*, de Antón Chejov, dirigida por Alberto Isola (1979). Esta obra fue uno de los grandes éxitos de la temporada teatral limeña de ese año.

artístico, respeto por el director y por los compañeros, trabajo en equipo, rigor en la preparación de los roles asignados, ética en cada uno de los actos que se realizaban, dentro y fuera del escenario. Como dijo Jorge Santistevan de Noriega en un discurso ofrecido en homenaje a Blume en la Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas (2003), su escuela fue, además de artística, «una escuela de sentido común y virtudes ciudadanas».

Pasaban los años, estrenábamos obras constantemente; al mismo tiempo, la Escuela iniciada por Ricardo crecía y se incorporaban nuevos profesores de voz, cuerpo, esgrima. La semilla sembrada comenzaba a dar sus frutos: el trabajo era arduo, cada vez con mayor calidad, la experiencia se acrecentaba con cada nuevo montaje y la dirección del maestro enriquecía la labor de los actores. El TUC comenzó a ser visto como un elenco profesional, los medios hablaban del trabajo de su joven director y elenco,

y las bases que construíamos se fortalecían cada vez más. La comunidad formada era muy fuerte, no solo se compartía el trabajo escénico, también se fueron forjando amistades, muchas de las cuales perduran hasta hoy (mis mejores amigos provienen de esta etapa de mi vida), así como una mística por lo que se hacía que solo se puede explicar por la seriedad y dedicación que supo inculcar el maestro Blume a sus alumnos.

Con el paso de los años, los estudiantes terminaron sus carreras, se insertaron en la vida laboral y la mayoría dejó el teatro. Algunos, los menos, dejaron la carrera y se dedicaron al teatro —Hernán Romero fue uno de ellos— y otros permanecieron en el teatro paralelamente con el ejercicio de sus carreras, yo soy parte de este segundo grupo.

Fines del 68: con la renuncia del maestro Blume, nos quedábamos solos...

Caminando solos: de 1969 a 1983

Finales de los sesenta, década de los setenta, el mundo estaba cambiando, acontecimientos mundiales y nacionales marcaban una actitud diferente en la juventud, el teatro no podía sustraerse al movimiento que sacudía al mundo.

Lo que Blume sembró no podía morir. Las raíces eran muy sólidas, los diligentes alumnos se sentían preparados; sin embargo, el guía ya no estaba. El reto fue grande pero se decidió asumirlo, habían pasado ocho años de escuela de arte y de vida, pero todos eran todavía muy jóvenes para asumir ese desafío. Después de muchas deliberaciones, uno de los discípulos más queridos del maestro, Luis Peirano, asumió la dirección artística y otro brillante actor (es una lástima que no haya continuado) e indiscutible líder grupal, Humberto Medrano, se hizo cargo de la dirección administrativa del TUC. Un exquisito artista que a pesar de su juventud ya daba muestras de

su sensibilidad estética, el inolvidable Marco Leclère, tuvo el valor de dirigir los dos primeros montajes, que marcarían el inicio del largo camino de consolidación de todo lo aprendido. *Vietnam*, de Peter Schumann, y *Los dos verdugos*, de Fernando Arrabal, fueron las piezas escogidas. Ese mismo año, Alicia Saco dirigió *El retablillo de don Cristóbal*, de García Lorca. Los trabajos se hicieron con meticulosidad y rigor artístico siguiendo las enseñanzas dejadas por el maestro. El TUC no podía parar y siguió caminando y creciendo.

Se incorporaron después, en esa década, Alberto Ísola, Edgar Saba y Jorge Guerra, quienes vivieron intensamente la experiencia de una escuela y una comunidad de vida ligada por el arte y la pasión por el teatro. Las producciones teatrales no paraban: en esa década se presentaron 27 montajes. Brecht (Jorge Guerra hizo varias obras de este autor), Buenaventura, Peter Weiss y autores latinoamericanos, entre otros, se pusieron en escena, siempre con gran éxito de público y de crítica.



Los dos verdugos, de Fernando Arrabal, dirigida por Marco Leclère (1969). Actuaron en ella Violeta Cáceres, Gustavo Bueno y el prematuramente desaparecido José Luis Postigo.

A fines de los setenta, muchos de los que habían compartido tantas experiencias comunes sintieron la necesidad de volar por sí solos y comenzaron a crear grupos que caminarían con sus propios objetivos. «Quinta Rueda» fue uno de los primeros grupos teatrales independientes, con Alberto Ísola, Ruth Escudero, Enrique Urrutia, Cecilia Natteri y yo; «Ensayo» y «Alondra» fueron otros, todos con la seriedad, la disciplina y el rigor artístico aprendidos en el TUC. Los frutos de la semilla sembrada no podían ser mejores.

La Escuela: de 1983 a 2001

El TUC había continuado su labor ininterrumpidamente durante más de veinte años, los montajes no se habían detenido y la Escuela formada para los jóvenes estudiantes de las diferentes facultades comenzaba a ser profesional. Ya no se requería ser alumno de la universidad para estudiar en ella, se podía ingresar directamente a estudiar teatro profesionalmente. Los que tomaban a su cargo el TUC eran siempre los que habían estudiado allí. Fue María Luisa de Zela la que tuvo la responsabilidad de dirigir la Escuela durante ese largo periodo. Decimos «Escuela», porque así se decidió llamarla, inclusive las siglas que se conocen de esa época son ETUC, Escuela de Teatro de la Universidad Católica, ya que se decidió poner énfasis en la formación antes que en la producción de montajes profesionales. Los montajes que se presentaron, y fueron muchos, eran preferentemente con alumnos de la Escuela.

El campus: de 2001 a 2011

Una vieja casona del jirón Camaná, en el centro de Lima, muy cerca de los principales locales de la universidad como Plaza Francia y Riva Agüero, fue el lugar donde funcionó el TUC, casi desde sus inicios, a poco tiempo de la llegada de Ricardo Blume. Con el transcurso de los años, era cada vez más difícil acceder al centro de Lima; ya se necesitaba un lugar propio y adecuado para la actividad teatral, con los requerimientos que toda escuela profesional necesita. Este era el anhelo y la demanda permanente iniciada por Ricardo; el campus universitario se convertiría así en el lugar natural en donde debía situarse el TUC.

«Queremos señalar que al crear un cuerpo teatral la Universidad Católica cumple con una

obligación. Por ser un centro de estudios superiores, cuenta con elementos —que esa jerarquía le concede— que deben contribuir al desarrollo de un arte que es menester robustecer y depurar por lo que significa como expresión de cultura. De cultura, que es lo que la universidad recoge y difunde [...]» (Manuel Solari Swayne. *El Comercio*, 16 de diciembre de 1961).

Cuarenta años después de fundado el TUC, la universidad decidió trasladarlo al campus universitario, aceptando un proyecto presentado por una comisión que el rectorado nombró para la reestructuración del TUC, comisión que presidió Luis Peirano y que integraron Alberto Ísola, Edgar Saba y Jorge Chiarella.

El TUC llegó así al campus y nuevas autoridades fueron nombradas para su dirección. El entusiasmo era creciente, incluso se colocó la primera piedra de un complejo teatral a construirse en la zona situada detrás del camino inca, dentro de la universidad, pero lo suficientemente alejado de las demás facultades para no molestar ni ser molestado por nadie en las tareas propias y particulares de los estudios teatrales. Se invitó al acto a Ricardo Blume, residente en México desde hacía muchos años y estuvieron presentes representantes de todas las generaciones. El sueño del local propio por fin se haría realidad. El arquitecto Luis Longhi fue autor del anteproyecto arquitectónico, verdadero modelo de lo que debería ser un centro universitario de estudios teatrales.

Han pasado ya diez años desde la colocación de la primera piedra, y allí se quedó, nunca vinieron las demás que darían paso a lo que se necesitaba. Las autoridades universitarias tienen la palabra; también la tienen con respecto a la titulación que se debe otorgar, creando una Facultad de Artes Escénicas que integre el teatro, la danza y la música, proyecto que también fue presentado a las autoridades en esta etapa.

Durante toda la década del 2000, se reestructuraron los planes de estudio y la exigencia académica se volvió más rigurosa, se aumentaron los años de formación de tres a cuatro y los mejores maestros del medio estaban y están en el TUC. Sus egresados ya brillan no solo en el teatro, sino en la televisión y el cine.

Me dieron el honroso encargo de asumir la dirección general de esta nueva etapa del TUC y se

retomaron las producciones teatrales. *Las manos sucias*, de Jean-Paul Sartre, dirigida por Jorge Chiarella, marcó el inicio de esta etapa. A fines de 2007 dejé el TUC de mis amores con la sensación de haber cumplido lo que se me encomendó y la frustración de no haber conseguido lo que nos propusimos: el local y la titulación para los alumnos de la Escuela, razones fundamentales que determinaron mi renuncia al cargo. Me alivió el saber que dejaba en el cargo a uno de los más talentosos hombres de teatro que conozco: Jorge Guerra, compañero indismayable del TUC de los años setenta, maestro de maestros, quien ha tomado la posta en nuestra siempre heroica lucha por hacer realidad nuestros sueños del local propio y la titulación.

Cincuenta años de entrega, de amor, de respeto, de alegrías y penas compartidas, de lucha, de descubrimiento del ser humano, todo esto nos ha

dado el TUC, que representa para todos los que hemos pasado por él, los de antes, los de ahora y, estoy segura, los de siempre, una experiencia inolvidable que ha dejado una huella que nos acompañará toda la vida. Gracias TUC por todo lo que he recibido, por todo lo que nos has dado. Para finalizar, recuerdo las palabras de Salomón Lerner Febres, rector emérito de la PUCP, cuando el TUC cumplió 45 años:

«Cuán fácil y carente de experiencias significativas sería el último siglo de la historia del teatro en nuestro país si ya hace más de 45 años no hubiera nacido y madurado el Teatro de la Universidad Católica, que con elevada calidad y sobre todo con inmenso cariño, acogió y formó a tantas personas valiosas quienes, aún hoy, se hallan comprometidas con este maravilloso arte. Merecido homenaje al TUC que no podía ser de otro modo, sigue aún en la batalla».



Los fusiles de la madre Carrar, de Bertolt Brecht, dirigida por Jorge Guerra. En la foto, Manuel Rodríguez y Violeta Cáceres.



SILVIO DE FERRARI



Silvio de Ferrari fue el primer presidente del TUC.

La aventura continúa

¿Valió la pena? Todo vale la pena...si el alma no es pequeña.

Fernando Pessoa

Se iniciaba la década del sesenta cuando nosotros, jóvenes llenos de inquietudes y alegrías, comenzábamos nuestros estudios en la Universidad Católica. La Plaza Francia era el *córnier* de una Lima a medias que nos acogía en los salones de la Recoleta. Fueron sin duda los últimos años en los que sonaban los viejos apellidos de una oligarquía sedentaria y decadente. Era un escenario que sorprendía a un joven que llegaba al Perú tras concluir sus estudios escolares en Europa para hacerse cargo de los negocios de la familia en el sur del Perú, en Tacna, donde el destino dieciocho años antes lo había visto inesperadamente nacer.

El Teatro de la Universidad Católica surge en

esos años, al concluir largos periodos de dictaduras militares y tímidos gobiernos civiles. Vivíamos una época de tensiones sociales y políticas bañadas por acontecimientos como la revolución cubana, la crisis de los misiles soviéticos y la amenaza de una confrontación nuclear con Estados Unidos, la muerte del «Che» Guevara, el trágico e incomprensible sacrificio de Javier Heraud, nuestro compañero de banco, y algo más tarde la llegada democrática de un gobierno socialista como el de Salvador Allende por primera vez en América.

Nuestra generación, que poblaba las aulas del primer año de Letras, compartía ideológicamente las

ideas de la Democracia Cristiana, confrontadas luego con las del social progresismo. En esos años, el partido aprista, perseguido y con sus líderes en destierro, se incorporaba con astucia a la política peruana a través de acuerdos o pactos cuestionables, silenciosos, a media voz.

Este sería en síntesis el marco referencial cuando un grupo de estudiantes de la Facultad de Letras, bajo el decanato del doctor José Agustín de la Puente y el rectorado de monseñor Fidel Tubino, se propuso una vez más continuar un movimiento teatral que, surgiendo de los salones, pudiera ofrecer un espectáculo auténticamente universitario. La obra fue elegida para un elenco numeroso porque un buen número de cachimbos y otros alumnos de años superiores mostraron interés. *Nuestra Natacha*, de Alejandro Casona, fue representada dos veces en los últimos meses de 1960 y luego llevada a diversos locales de colegios. *Nuestra Natacha*, un montaje sencillo más contagiado de entusiasmo que de grandes dotes actorales y teatrales, fue el punto de partida que daría meses más tarde origen al TUC.

Lo que vendrá después es la llegada de Ricardo Blume, un joven actor de los registros de la Asociación de Artistas Aficionados (AAA) con un *stage* en Madrid, quien con un maletín y una buena dosis de nerviosismo se hizo cargo de un grupo de estudiantes con quienes esbozó las líneas iniciales de una práctica escénica que dio sus primeros frutos con las obras *Tristán e Isolda*, de León Felipe, y *La tinaja*, de Luigi Pirandello, estrenadas el año 1961 en la sala de la AAA. Fue una etapa inicial de organización comprometida con el fervor y nuestro abierto y entusiasta compromiso. Fue una etapa de amistad, afectos, tensiones y sueños e ilusiones, que fueron regularmente cumplidos a través de montajes del teatro clásico español y autores peruanos y latinoamericanos.

La etapa que cubrió Blume en el TUC (1961-1968) fue de impulso inicial, válida, importante, con un serio compromiso de alumnos, actores, músicos, técnicos. Nada fue librado al azar, todo se jugó en el sano compromiso de un joven director, de alumnos que seguían sus especialidades en las aulas de la universidad y que distribuían su tiempo entre el



Los habladores, de Miguel de Cervantes, dirigida por Ricardo Blume (1962). En la foto aparecen Daniel Ulloa, Silvio de Ferrari y Humberto Medrano. La obra pertenece al programa *Un auto, un paso, un entremés*.

SILVIO DE FERRARI

Misterio bufo, de Darío Fo,
dirigida por Silvio de Ferrari
(1982).

En la foto, los actores
Oscar Lozano, Diana Levine y
Juan Pedro Laurie.



teatro, los ensayos, el derecho, la literatura, la historia, la filosofía, el periodismo y la educación. Es cierto que podría decirse que esta fue la fase heroica: un periodo donde se aplicó la seriedad, disciplina y puntualidad en los ensayos y el inicio del espectáculo a la hora indicada.

Me sorprendió en esta etapa inicial el hecho de que el grupo no manifestara mayor inquietud por lo político y lo social. Silenciosamente, me pregunté si el calor o incluso el delirio, la inquietud de hacer teatro, de crear, de fundar un teatro (los otros intentos válidos y reconocibles que habían tratado de hacerlo no llegaron a consolidarse) restó al grupo y tal vez a su director la inquietud de un contacto más amplio con la sociedad de su tiempo. Estos primeros ocho años fueron de construcción grupal, de muy pocos cursos, de una pedagogía de la dicción, actuación y en especial del verso español. No puedo dejar de cuestionar el empeño en un teatro de época, de buenos textos, pero alejado de toda inquietud social. Sujeto a una nueva conformación, bajo una nueva estructura, en el peligro de su desaparición, la preocupación inicial del TUC fue esencialmente lo teatral. Fue una época de aprendizaje en la que yo como uno de los responsables no considero calificativos mayores y menos aún homenajes y honores. Fuimos varios, le dedicamos nuestras horas de estudio, de reposo. Vivimos en el primer local de la Plaza Francia, luego en el del jirón Huancavelica, e inventamos tiempo sin tiempo, buscamos la comodidad en la incomodidad, para pasar luego al precario estado de una casona en el jirón Camaná, a pocos metros de la Plaza Francia.

Así, mientras un grupo de jóvenes construían un grupo cultural en medio de un centro histórico que poco a poco se degradaba y se tugurizaba, mientras las grandes salas de cine de la avenida Tacna, las

del Jirón de la Unión, las grandes tiendas por departamento de la Plaza Mayor y las relojerías de buen gusto burgués se retiraban del centro de Lima, los políticos de turno seguían firmes en su complicidad de hacernos creer en el buen gobierno, en la democracia política, olvidando hasta hoy que no existe democracia política sin democracia social. Es así como estudiantes de diversas facultades de la Universidad Católica en la década de los sesentas iniciaron con su juventud, entusiasmo y enorme amor, una aventura. La llevo en el corazón y esa aventura, nuestra aventura, continúa hasta nuestros días.

Aquello que siguió fue muy importante —diría sin arrepentirme—, mucho más importante que lo que habíamos iniciado. Podemos admitir que son periodos distintos en épocas diferentes, en un país diferente bajo un escenario sociocultural diferente. Estos cincuenta años son un sueño, una ilusión realizada, una locura con mucho de imaginación, como decían los surrealistas: «la loca de la casa». Hoy observo con serenidad todo lo que este esfuerzo inicial produjo, todo lo que vino después: gente de teatro, actores, directores, dramaturgos, técnicos, diseñadores de vestuario, escenógrafos que han cubierto tantos grupos teatrales, sets de TV y cine.

Veamos al TUC del año 2011 como parte de la Universidad Católica y de la cultura del espectáculo. Al final queda un recuerdo. El imborrable recuerdo de un hombre, artista, creador, humano en su diálogo, en la amistad y en su entrega al TUC: Marco Leclère. Marco ya no está, pero hoy está aquí con nosotros. A él y en nombre de todos aquellos que partieron van estas palabras finales recordando en justicia el célebre dicho bíblico: aquellos que citamos en estas últimas líneas siguen siendo los primeros.

"Estos cincuenta años son un sueño, una ilusión realizada,
una locura con mucho de imaginación".



Ana María Teruel,
Julio Ortega y
Silvio de Ferrari
durante un ensayo
de *Pasos, voces,
alguien...*, de Julio
Ortega (1965).



ALICIA SACO

Con la mente abierta

40-41
●●●●●



Alicia Saco fue una de las primeras actrices del TUC. En la actualidad es una reconocida actriz, directora teatral y escritora.

Estábamos en la era del teatro de grupo y del realismo psicológico, aunque pronto aparecieron algunos experimentos premonitorios, como los del grupo Yego. Incluso las farsas y el teatro clásico se hacían en la forma más realista posible, a pesar de la sonoridad del verso en las obras españolas. Nosotros, estudiantes de la Universidad Católica, habíamos tenido la oportunidad de ver los montajes teatrales de la Asociación de Artistas Aficionados, del Club de Teatro, de Histrión. Algunos tuvieron también la oportunidad de actuar en producciones que, sin mayor continuidad, había hecho la propia universidad. Yo la tuve con el grupo Alba; previamente había seguido un curso de actuación (hoy lo llamaríamos taller) con Luis Álvarez en el Teatro Universitario de San Marcos. Y entonces,

en 1961, supimos que se formaría un grupo teatral en la universidad, dirigido por Ricardo Blume, en aquel entonces un reconocido actor de veintiocho años. Y también supimos que sería un grupo universitario, es decir, conformado solo por estudiantes de nuestra casa de estudios. Corrimos a inscribirnos.

Nuestro entrenamiento actoral inicial fue básicamente a través de las puestas en escena, pero pronto se abrió la Escuela del Teatro de la Universidad Católica, donde varios de nosotros nos matriculamos. Al culminar los estudios, muchos siguieron sus carreras iniciales y abandonaron el teatro. Otros desarrollamos dos carreras paralelas: la que habíamos elegido originalmente y el teatro, nuestra segunda elección. A mí no me fue tan difícil porque estudiaba literatura y no había un divorcio muy grande. Unos cuantos abandonaron su otra profesión y se dedicaron de lleno al teatro.

A todos nos encandiló en los años iniciales el trabajo de grupo, que sabiamente logró establecer Ricardo Blume y reflejaba el sueño del grupo para poder expresarse artísticamente y para incubar además amistades entrañables, de esas que duran toda la vida. Fuimos reconocidos por la crítica y el público, y eso nos dio nuevos ánimos para trabajar colectivamente. Más adelante sucedieron dos cosas: hubo un cambio en la sociedad peruana y se desarrollaron los requerimientos individualistas que hoy tenemos, por un lado; y por el otro, la Escuela de Teatro se abrió para el que lo deseara, sin necesidad de ser estudiante de la Católica, lo que daba a los nuevos

alumnos una perspectiva más profesional y menos grupal. También dejó de estar con nosotros el fundador, Blume, como el director de los principales montajes y el profesor más significativo de la Escuela, que también dirigía. Los más antiguos tomamos inicialmente la posta en la Escuela y los montajes. Algunos se dedicaron de lleno al TUC. Otros tuvimos diversas experiencias teatrales fuera de él. Éramos ya muchos los miembros del TUC de distintas edades, y varios formamos grupos independientes. Luego «los tucos», como nos llamaban, empezamos a trabajar más frecuentemente en diversas producciones fuera del TUC, en la actuación, la dirección, la dramaturgia y la escenografía.

¿Debemos extrañar el grupo? Hoy casi no hay grupos en Lima. No lo hay en el TUC, que en sus producciones convoca a los que allí se formaron, pero no siempre a los mismos. Más allá de los sentimientos, hay que comprender que los fenómenos artísticos son cambiantes, y que la dispersión permitió que aportáramos lo aprendido en el seno de nuestra alma máter en forma más abierta.

También nuestras tendencias artísticas fueron evolucionando. Cuando nos iniciamos, se valoraba prioritariamente el sistema de Stanislavsky, aunque era difícil comprenderlo y practicarlo a cabalidad, ya que no era frecuente en la Lima de esos tiempos contar con sus libros y la información completa al respecto. Poco a poco Stanislavsky se fue conociendo mejor y paralelamente llegaron las ideas de Brecht.

El TUC no fue ajeno a esta nueva tendencia y muchos trabajamos en ella. Luego, la propia Escuela y varios de sus integrantes fueron fuertemente influenciados por Grotowski. Hoy los tiempos son eclécticos artísticamente, y tanto el TUC como la Facultad de Ciencias y Artes de la Comunicación, que son las dos entidades que dentro de la Universidad Católica enseñan teatro, están interesados en todas las tendencias del siglo XX y en las nuevas influencias que aparecen en el siglo XXI. Los mayores hemos aprendido, por propia experiencia, que hay una dinámica evolutiva en el movimiento artístico y que la mente abierta ayuda a entendernos y a desarrollar mejor.

Humberto Medrano y
Alicia Saco en
El fin en la última página,
de Juan Francisco Rebello, dirigida por
Mario Pasco (1964).



Solo falta un local propio



42-43

El fin en la última página, de Juan Francisco Rebello, dirigida por Mario Pasco (1964). Entre los actores estuvieron Alicia Saco, Humberto Medrano, Jorge Santistevan y Ana María Izurieta. Fue el estreno del denominado «teatro íntimo» e inauguró una pequeña sala teatral en el local del jirón Huancavelica.

Espigando en el desván de la memoria, quiero traer, a modo de pinceladas, unos cuantos recuerdos, todos gratísimos.

La siega

De los muchos montajes del TUC de la primera época, el más entrañable fue este auto, poco conocido, de Lope de Vega, que se montó en el escenario inédito de la casona Riva-Agüero. A la hora exacta indicada en el programa, se cerraba el portón y nadie, absolutamente nadie, podía entrar.

Sucedió que un afamado crítico, más cercano a las costumbres limeñas que a la novedosa puntualidad, llegó unos minutos tarde y se quedó fuera. Cuentan algunos que lo vieron que tuvo una pataleta tal que hizo temer lo peor. Sin embargo, volvió a la noche siguiente y, tras sobreponerse al trance, tuvo la hidalguía de hacer luego una de las reseñas más favorables, casi la partida de bautizo, un espaldarazo, en verdad, para el naciente TUC.

El Premio Nacional

Tenía pocos años de creado, pero se había hecho rápido de prestigio. Fue una inmensa y agradabilísima sorpresa que el TUC y su director, Ricardo Blume, recibieran la mención de mejor elenco y mejor director en el año 1965.



50 ANOS TUC
UN TIATRO
SOMOS PERU

Mario Pasco es abogado. Su último trabajo como actor fue en *El centroforward murió al amanecer* (1968), de Agustín Cuzzani. Ha sido ministro de Trabajo entre 2007 y 2008.

Esa sana y sabia costumbre de reconocer méritos se ha perdido. Para jóvenes entusiastas como los que integraban el TUC —como son jóvenes y entusiastas, en general, todos quienes se embarcan en aventuras de este género— un premio, cualquiera que sea, es el mejor estímulo para perseverar.

Teatro íntimo

Ricardo quería formar no solo actores, sino técnicos y también —¿por qué no?— asistentes de dirección e incluso directores. Concibió así lo que llamó «teatro íntimo», para que las noveles experiencias directoriales se dieran sin grandes pretensiones, en un ambiente recogido.

La primera no resultó todo lo exitosa que sus participantes esperaban, y por eso los bromistas lo rebautizaron como «teatro ínfimo».

El centroforward murió al amanecer

Para montar esta obra, Ricardo, respetuoso como nadie de las reglas y la formalidad, escribió al autor —Agustín Cuzzani— le explicó las características del grupo y le solicitó autorización para el montaje. Naturalmente que la recibió, con expresa exoneración del pago de todo derecho de autor.

El día del estreno, en La Cabaña, transcurrido el primer acto, un señor barbado que había estado en la platea se acercó a camerinos y pidió entrevistarse con el director. Para sorpresa de todos, resultó ser Cuzzani. Había venido desde Buenos Aires solo para ver la puesta, y estaba encantado.

La noticia corrió de inmediato y fue tanto el entusiasmo que esa misma noche todo el elenco fue a un chifa a celebrar, no solo la buena acogida del montaje, sino el privilegio de tener presente nada menos que al autor, quien al día siguiente regresó a su país.

Manizales

El TUC fue invitado a participar en el Festival Internacional de Teatro Universitario, en esta hermosa ciudad colombiana y llevó la obra de Cuzzani. Pre-

cavido como siempre, Ricardo escribió a los organizadores para indicarles que, por necesidades de la puesta, requería como mínimo dos altoparlantes orientados hacia el público. Le contestaron que el teatro Los Fundadores tenía altoparlantes en toda la platea, en número tal que era posible que el sonido recorriera todo el perímetro para crear la sensación no solo estereofónica, sino polifónica; es más, contaba con escenario giratorio y la «corbata» (la parte delantera del proscenio) era levadiza, lo que le permitió a Ricardo introducir algunos cambios sumamente novedosos en el montaje para aprovechar tantas ventajas técnicas.

Al día siguiente de la presentación, la prensa de Manizales tituló: «Perú salvó el Festival».

Las secuelas de Manizales

Pese a ese estentóreo respaldo periodístico, el TUC no obtuvo el ansiado premio. El jurado, presidido por Pablo Neruda e integrado, entre otros, por Atahualpa del Cioppo, prefirió los montajes «comprometidos». Eran tiempos muy ideologizados, y al retornar a Lima las polémicas se sucedieron, no solo fuera, sino al interior del propio TUC. Esa «ideologización» exacerbada fue el preludio de la posterior renuncia de Ricardo.

La buena semilla en campo fértil

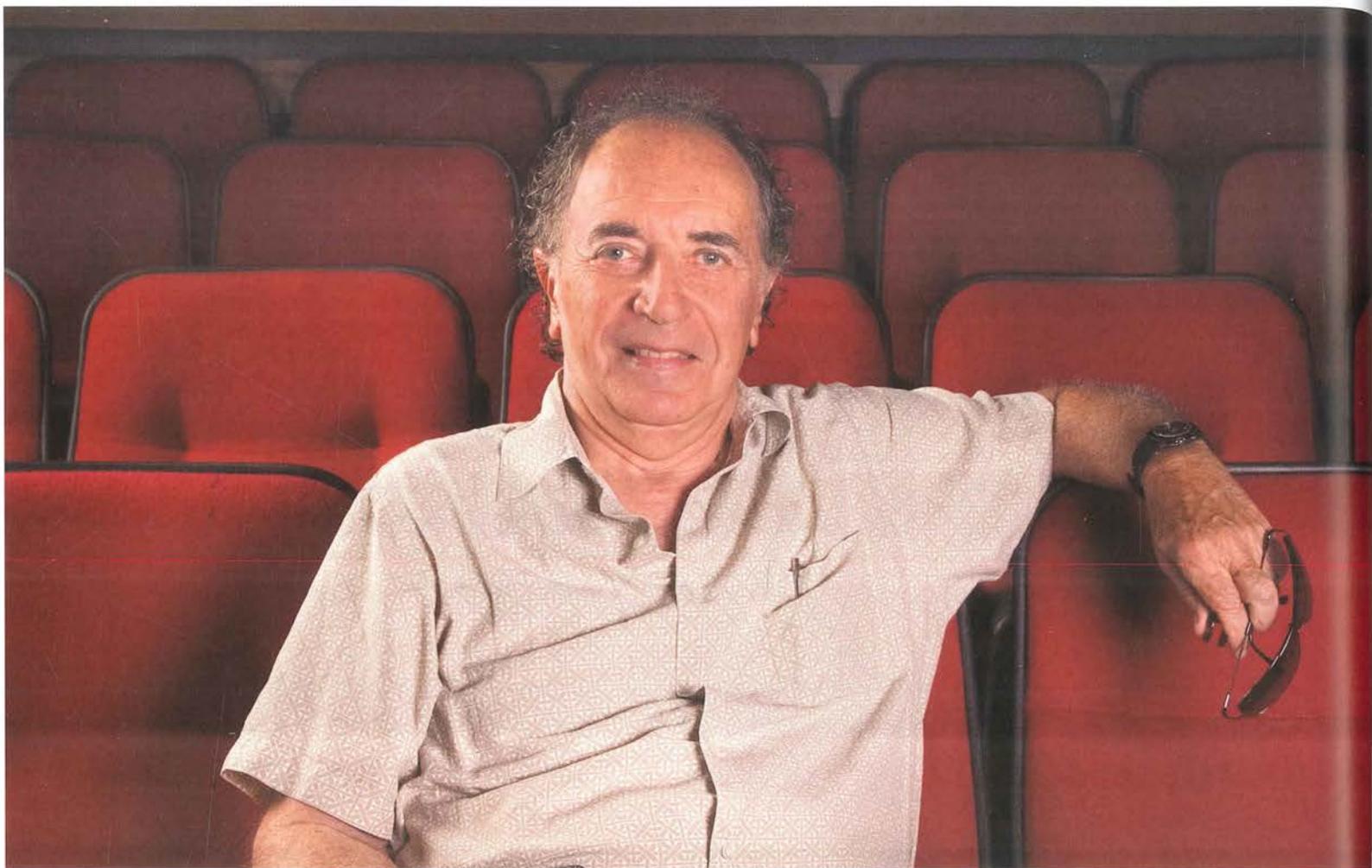
La semilla sembrada por Ricardo, que él llegó a ver convertida en joven árbol, había caído en terreno fértil. Cincuenta años de fructífero trabajo, infinidad de obras montadas, una escuela del más alto crédito y una pléyade de actores, directores y técnicos salidos de sus filas así lo demuestran.

El TUC, desde que nació, quiso ser una institución. Una institución que estuviera siempre por encima de sus miembros, válida y valiosa por sí misma. Nos entusiasma pensar que lo ha conseguido. Resta solo que consiga también el local propio que la universidad le tiene prometido, y cuya primera piedra fue puesta algún tiempo atrás. Pero ¡ay!, de primeras piedras está hecho también el camino de las buenas intenciones.

“El TUC quiso ser una institución. Una institución que estuviera siempre por encima de sus miembros, válida y valiosa por sí misma”.



Paso primero, de Lope de Rueda, dirigida por Ricardo Blume (1962). En la foto, los actores Fausto Viale, Juan Velit, Mario Pasco y Carlos Sánchez. La obra pertenece al programa *Un auto, un paso, un entremés*.



Hernán Romero, uno de los fundadores. Actualmente, es un destacado actor profesional. Hace teatro, televisión y cine.

Alumno agradecido

Fue el primer ejercicio de actuación que asumimos, allá por 1961. Sin llegar a comprender bien lo que el monólogo inicial de *El zoo de cristal*, de Tennessee Williams, quería decir, me gustaba afirmar: «Soy todo lo contrario de un prestidigitador común, este les brinda a ustedes una ilusión, con las apariencias de la verdad, yo les doy la verdad, con las gratas apariencias de la ilusión».

Con el correr de los años (ya van cincuenta y sigo descubriendo cosas) le tomaría el verdadero valor a las palabras de Tennessee Williams. ¡Qué capacidad para calar profundo en el propósito del teatro! Como en *Hamlet*, de Shakespeare, se trataba de: «[...] Presentar,

por decirlo así, un espejo a la Humanidad: mostrar a la virtud sus propios rasgos, al vicio su verdadera imagen y a cada edad y generación su fisonomía y sello característico».

¿Qué puede ser más cierto? Un espectador se ve reflejado, o mejor dicho, su alma se ve reflejada en el espectáculo al pensar que «no es a él», que es a «otros» a quienes les ocurre, es a los personajes. Pero al salir del teatro, después de la función, empieza a cuestionarse sobre las similitudes que hay entre lo que vio y su propio proceder.

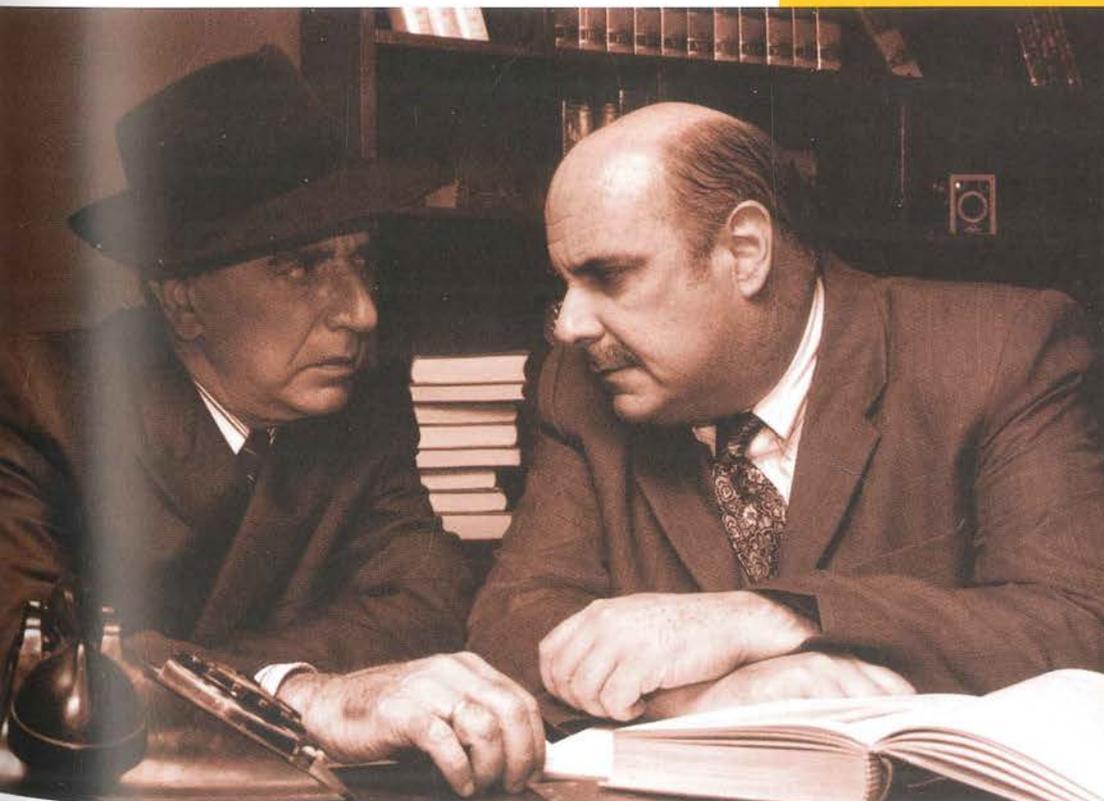
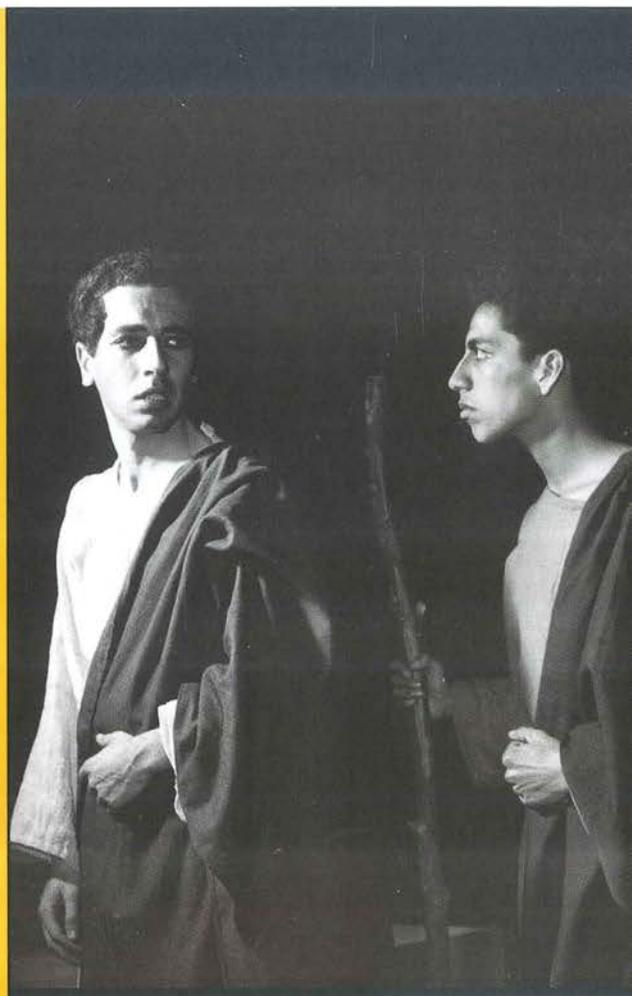
Luego vendría el aprendizaje de las técnicas: la dicción, la voz, la educación del cuerpo y el manejo

"Tengo trucos en los bolsillos y cosas bajo la manga".

de las emociones. El oficio, el «saber estar», que solo se aprenden con el tiempo, con las horas de vuelo. Y el descubrir dentro de mí toda esa gama de posibilidades expresivas que el ejercicio de la técnica me brinda. Pero, por sobre todo, bucear en las profundidades de mi alma para prestar a cada personaje mis emociones y los sentimientos generados por mi experiencia de vida, para que luego, durante el desarrollo de los ensayos, esas emociones que vienen de mi experiencia personal dejen de ser mías, para que el personaje se las apropie y las desarrolle. ¡Qué maravillosa profesión!

En el «disco duro» de mi experiencia selecciono la carpeta que contiene los sentimientos que necesito, y luego «pego» en el momento que lo requiero, para luego «actualizar», y en cada momento no dejo de tener presentes mis primeros aprendizajes en el TUC. Gracias, queridos compañeros de esa primera promoción por su ayuda, por haber contribuido cada uno —quizá sin saberlo— a que yo forme parte de este maravilloso mundo del teatro. Gracias a maestros como Ricardo Blume, Luis Álvarez y muchos otros que nos anteceden. Gracias a ellos siempre tendremos «trucos en los bolsillos y cosas bajo la manga», pero siempre para decir la verdad a través del arte del teatro.

Hernán Romero y Daniel Ulloa en una escena del *Auto del magná*, del espectáculo *Un auto, un paso, un entremés*.



Las manos sucias, de Jean-Paul Sartre, dirigida por Jorge Chiarella (2002). En la foto, los actores Hernán Romero y Alberto Ísola. Con este montaje el TUC inició sus actividades en el campus universitario del fundo Pando.

Con amor y disciplina

1959: Lima. Colegio La Salle. Termino la secundaria. Lindo colegio. Estupendos amigos, buenos maestros. Me gustan mucho las veladas. Toco en ellas la armónica. También en la banda golpeo el tambor. Solo en quinto de media puedo participar en una obra teatral patriótica en la que tengo tres líneas como el cabo Maldonado y ninguna como «muerto chileno». No me gusta mucho el teatro. Prefiero ser músico.

1960: Pontificia Universidad Católica. Mi meta: abogado. Un grupo de alumnos dirigidos por otro alumno, Silvio de Ferrari, presenta en el Aula Magna de la Facultad de Letras la obra *Nuestra Natacha*, de Alejandro Casona. Recogiendo la antigua inquietud del padre Condomines, estos jóvenes estudiantes han formado por su cuenta el Teatro de Ensayo de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Prefiero no entrar. Estoy en el patio y una compañera judía me está contando el Holocausto. Estoy impresionado. Pasan dos días. Me encuentro con una amiga que me regala una entrada para que la vaya a ver al Club de Teatro. No tengo más remedio. Voy. Se trata de *El caso de la señora estupenda*. Dirige Reynaldo D'Amore. Primera vez que veo teatro profesional. Estoy fascinado. Corro a buscar al TEPUCP. Hablo con Silvio. Me uno a ellos. Ya soy el telonero. Entre cajas, veo actuar a Violeta Cáceres y Humberto Medrano.

1961: Patio de Letras, Plaza Francia. Participo en la lectura interpretada de *La anunciación*, de Claudel. Silvio anuncia que vamos a montar una obra irlandesa, de Synge. José Miguel Oviedo, profesor asistente de Luis Jaime Cisneros en el curso de literatura y a la

postre uno de los más temidos críticos de teatro, le advierte a Silvio que es una obra muy difícil para él y para nosotros como principiantes y que mejor pidamos a la universidad la contratación de un profesor. Silvio consulta. La universidad acepta. Le encarga que busque uno. Va donde Ricardo Roca Rey, gran maestro de la dirección escénica en el Perú. No puede. En las noches dirige en la AAA, en el día es gerente de una empresa pesquera. Recomienda a un joven actor que acaba de regresar de España: Ricardo Blume. ¿Ricardo Blume?, ¿el antipático Montejo, rocanrolero de la serie *Kid Cristal* que transmite el Canal 4? ¡Ni hablar! Ese bacancito que boxea a punta de golpes bajos y se cree la divina pomada no me va a enseñar a mí. Me paso al coro de la universidad.

22 de junio. Jueves: un señor con saco y corbata, anteojos y maletín a lo James Bond está en la puerta del Aula Magna haciendo pasar a los alumnos inscritos al curso de teatro. Lo veo desde el aula de enfrente donde estamos esperando a la directora del coro.

—¿Quién es? —le pregunto a Mario Pasco, quien también se había animado por el coro.

—Blume —me responde.

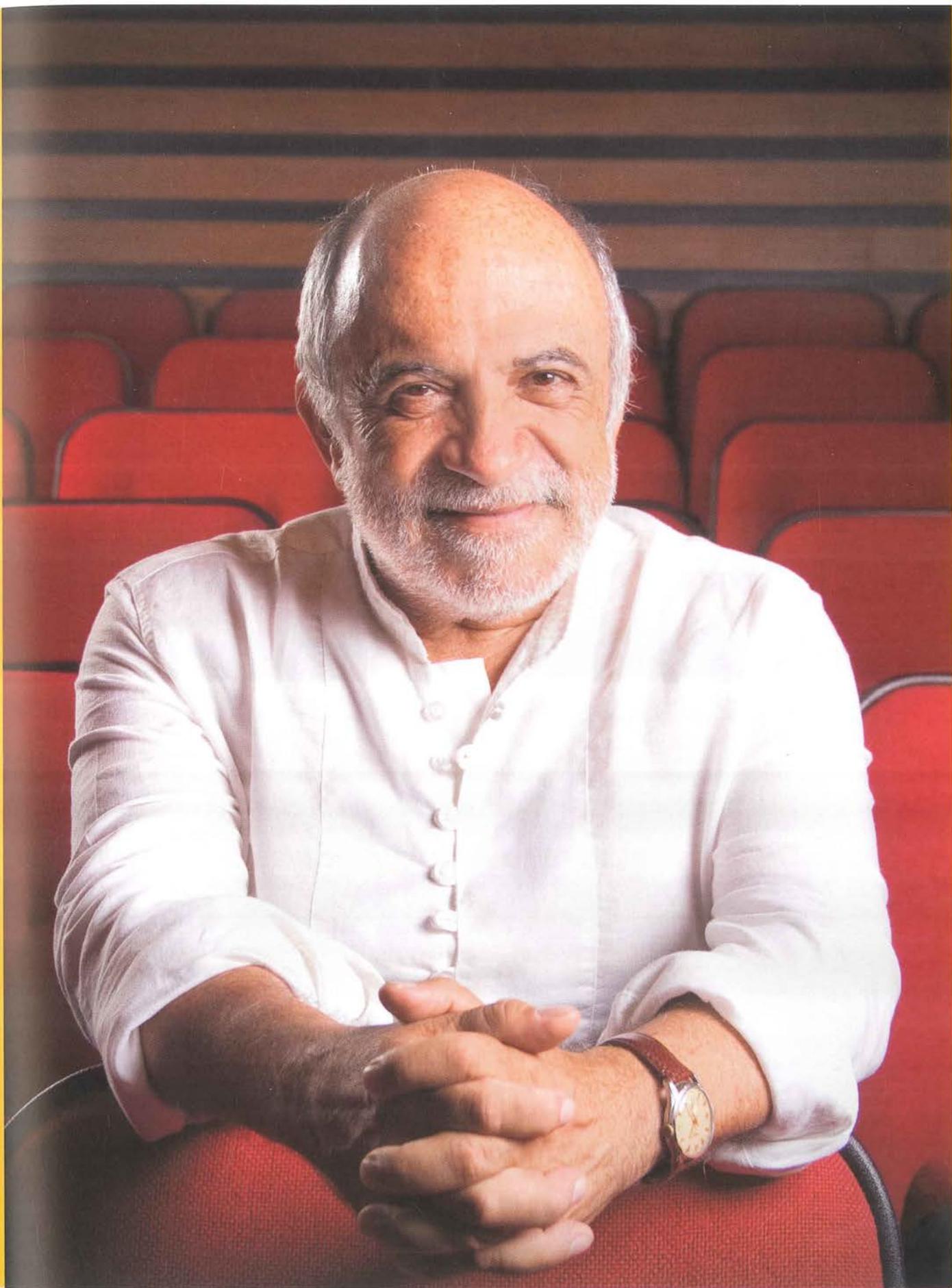
—No; no puede ser. Blume viste casaca, es un rocanrolero y no usa anteojos.

—Es él —me asegura.

Me acerco, lo observo detenidamente, le pregunto si es Blume, responde afirmativamente y, medio temeroso y desconfiado, consulto si puedo entrar. Por supuesto, me dice.

Cruzo la puerta.

Entro al camino más importante de mi vida.



Jorge Chiarella es uno de los hombres más completos del teatro de los últimos años: es actor, director, músico, compositor, publicista y profesor universitario. Dirige el Centro de Formación Teatral Aranwa.

JORGE CHIARELLA

*El servidor de dos
amos*, de Carlo
Goldoni,
dirigida por Ricardo
Blume (1964).
Actores: Siegfried
Espejo y Jorge
Chiarella.



“El teatro es el arte en vivo y en directo más perfecto para mostrar el comportamiento humano”.

2010: Esa confusión que tuve, y que mucha gente tiene aún, entre persona (Blume) y personaje (Montejo) fue una excelente lección de la diferencia entre la realidad cotidiana y la realidad alternativa, que es donde se encuentra el teatro. Claro que eso lo entendí mucho después. Nuestro querido maestro había tomado en serio el delicado encargo de moldear a los aspirantes a jugadores escénicos. Nos enseñó que el teatro se hace con amor y humildad, disciplina y sacrificio, con estudios fuertes y profundos, con ética y valores, que se gatea para empezar, que uno se para sobre bases sólidas luego y, finalmente, que uno corre con madurez para entregar a la sociedad una posibilidad extraordinaria de entretenerse con el arte y de entender lo que es y hace el ser humano para ser mejor individual y socialmente. El teatro es el arte en vivo y en directo más perfecto para mostrar el comportamiento humano.

1961: Todo es vertiginoso. Ricardo simplifica nuestro nombre a Teatro de la Universidad Católica (TUC) y, con generosidad, disciplina implacable (en un segundo destruye ese pésimo concepto de la «hora peruana»), rigurosidad académica y con gran respeto por el teatro, por nosotros y por nuestras autoridades, nos

demuestra en qué difiere un maestro de un profesor. A la par que cada uno de nosotros en diversas facultades seguimos nuestros estudios universitarios, nos reunimos con él en cualquier aula vacía que pudiéramos encontrar para aprender teatro a través de ejercicios clásicos, a los que les damos el juguetón nombre de *espantamuchachos*, pues el alto número de aspirantes que entró a la primera clase —en la que pensábamos que de la noche a la mañana nos convertiríamos en James Dean y estaríamos besando a las chicas en escena— se redujo a un grupo de quince o dieciocho tenaces que «soportamos» la prueba de interpretar cada día y a coro parlamentos de *Antígona*, de Sófocles. Primero que nada, teníamos que aprender a hablar correctamente.

2010: Era nuestro nacimiento en esa realidad alternativa y había que aprender a mirar, a sentir, a hablar, a pararse, a caminar, a entender, a crecer y a madurar como en la vida de la realidad cotidiana.

14, 15 y 16 diciembre de 1961: debutamos en la AAA con dos obras cortas: *Tristán e Isolda*, de León Felipe, y *La tinaja*, de Pirandello. Aparecemos en las críticas periodísticas, el éxito es total y con esta presentación

50 ANOS TUC UNITEATRO



El intruso, del programa *Pasos, voces, alguien...*, de Julio Ortega, dirigido por Ricardo Blume (1965). En la foto de la izquierda: Carola Jaúregui, Jorge Santistevan y Jorge Chiarella. En la foto de la derecha: Jorge Santistevan y Jorge Chiarella.

en sociedad queda oficializada la institución teatral de la Universidad Católica.

1962: Hemos ganado el derecho de solicitar un espacio propio. Nos dan uno pequeño en el jirón Huanavelica, anexo a la casona Riva-Agüero, donde está la Facultad de Derecho. Allí fundamos la Escuela de Teatro de la Universidad Católica, pues no podíamos montar obras sin realmente aprender mínimamente el abecé de la carrera teatral. Ricardo nos da clases y paralelamente trabajamos el montaje de nuestros programas. En ese local se hace la primera experiencia de «teatro íntimo», en la que Mario Pasco dirige *El fin en la última página*, de Luis Francisco Rebello. Es nuestro «primer teatrín», para treinta personas apretadas y teniendo como timbre de llamadas un viejo reloj despertador.

Ricardo sigue moldeándonos y con nuestro tercer montaje, *La siega*, de Lope de Vega, que se hace en el patio de la casa Riva Agüero, obtenemos el premio Anita Fernandini de Naranjo al mejor director y al mejor conjunto teatral del año 1963.

Nuestra mística por el teatro sigue creciendo al grado de sentir que estábamos siguiendo dos carreras paralelas en la universidad. El primero de nosotros en optar por dedicarse profesionalmente al arte escénico, dejando sus estudios formales de derecho, es Hernán Romero.

1964: Conseguimos cambiar de local. Nos dan lo que había sido una vieja radio en la calle Amargura. ¡Qué paradoja: Amargura! ¡Si todos estábamos felices! Está abandonada, sucia, con ventanas tapiadas, bichos de todo tipo y por todas partes. Pero la vemos preciosa. Ricardo planifica días de trabajo comunitario, sábados y domingos. Vamos a barrer, baldear, limpiar, restaurar, pintar. Ya tenemos nuestro local.

Nuestro director ya tiene oficina propia y hacemos nuestra primera biblioteca donando cada quien un libro. Asimismo, hay tres aulas para la Escuela, una de ellas para maquillaje, una oficinita para nuestro escenógrafo y vestuarista, el gran Marco Leclère, y hasta nuestro primer y único teatro que, aunque solo daba cabida a unas cien personas, permitirá albergar gran parte del repertorio que el TUC presente en años posteriores, si es que no podemos ir a un teatro como el Segura, la AAA o La Cabaña.

1965: *La resurrección*, de W. B. Yeats, en el ciclo de «teatro íntimo», inaugura esta sala y me inicia en la carrera de director.

2010: ¡Tanto tiempo! La vieja casa quedó atrás. Ahora nos encontramos en el campus, el programa de formación de nuestra Escuela es de cuatro años y estamos *ad portas* de cumplir cincuenta años de actividad ininterrumpida. Sin embargo, aunque duela decirlo, todavía no podemos concretar la aspiración de otorgar un título profesional a nuestros alumnos, ni contamos con una sala de teatro digna del prestigio del TUC. Quizá el 2011 sea el cabalístico número que haga realidad este sueño.

De 1965 a 1968: La primera década del TUC se caracteriza por una formación clásica del teatro. «Para que haya vanguardia se necesita una retaguardia», nos dice Ricardo y aprendemos teatro de la mano de los más importantes autores clásicos de habla española. Cumpliendo un segundo objetivo comenzamos a trabajar teatro peruano y latinoamericano con obras de Ortega, Helfgott, Dragún y Agustín Cuzzani, autor de *El centroforward murió al amanecer*, con la que el TUC representó al Perú en el I Festival Latinoamericano de Teatro Universitario en Manizales, Colombia (1968), obteniendo un emotivo y unánime reconocimiento de la crítica y el público. También se trabajó el teatro para niños cuando Madeleine Zúñiga y Alicia Saco dirigieron los mimodramas *Pepe* y *El valiente Oshta*, respectivamente. Comenzamos a recibir visitas de jóvenes que querían entrar a la universidad para estudiar teatro en el TUC, pero no estábamos autorizados para abrirnos directamente a la comunidad. El TUC era solo para los estudiantes de nuestra universidad, aunque la demanda hizo que hiciéramos exámenes de ingreso interno.

2010: Pienso en Gustavo Bueno, quien entonces ingresó a Letras y Derecho solo para poder estudiar en el TUC y dedicarse después al arte escénico. Ahora somos testigos de su éxito.

1969: Blume tuvo que partir. Siempre fue consciente de que algún día tendría que dejar el TUC y por eso se esmeró en construir una institución sólida. Creó un estatuto institucional, una directiva con elecciones, comisiones que se encargaran de cada área que

"Quería ser abogado y la Católica me hizo también hombre de teatro".

necesitábamos para nuestro funcionamiento, fue escrupuloso al detalle con las cuentas frente a la universidad y por eso existen informes publicados en revistas de la universidad donde daba cuenta de estadísticas detalladas de cada temporada de nuestras presentaciones, función por función, incluyendo horarios, cantidad de personas, cuántos estudiantes, cuánto se invirtió, cuánto se recuperó, etcétera. En fin, tuvo la visión de generar una herramienta educativa fundamental para la Universidad Católica y, por ende, para nuestra sociedad, pero en especial para sus alumnos que supieron, sin su entrañable presencia, enfrentar las dificultades y riesgos de una nueva etapa.

2010: Cómo olvidar en esa época difícil los montajes de Marco Leclère iluminados por Samuel Adrianzén. Hay en nuestra historia cientos de hechos por contar. Momentos felices y momentos dolorosos. Discusiones, desacuerdos, éxitos, frustraciones, actitudes generosas y humildes, omisiones penosas, valoraciones justas e injustas. En lo personal, debo decir que he conocido bien su primera y su última década, pues he estado bastante involucrado en ambas y he salpicado un tanto las intermedias como profesor en sus aulas cuando fui invitado por su directora María Luisa de Zela.

Lo concreto es que a esta maravillosa institución que es el Teatro de la Universidad Católica, siguen llegando las nuevas generaciones a recibir el legado que inspiró al TUC de la primera década. Muchos de sus alumnos son hoy grandes figuras del teatro nacional, del cine y la televisión, como actores, directores, dramaturgos, profesores, productores y promotores culturales.

Juntos celebraremos su medio siglo, con vigor y ansias de crecer, con la satisfacción de mirar a todos quienes hemos sido y somos parte de su cuerpo y de su carne, cada quien sabe íntimamente lo que ha recibido de su institución y lo que le ha aportado y aportará para los que sigan llegando.

Qué corta se ve ahora nuestra vida desde esta atalaya cincuentera. Entré a la Católica porque quería ser abogado. Y la Católica me hizo también hombre de teatro. Cuánto tengo que agradecer.

El TUC me dio además la oportunidad de desarrollarme como músico, al encargarme muchas composiciones para las canciones y música incidental que requerían sus montajes. Eso me empujó a continuar

en los principios que en esos años aprendí de mi también muy querido maestro Enrique Iturriaga.

En el TUC conocí a mi esposa Celeste Viale, directora de la Escuela del 2001 al 2005. En el TUC mi hijo Mateo forma parte del plantel de profesores, como otros egresados de Artes Escénicas de la Facultad de Ciencias y Artes de la Comunicación de la PUCP, entidad organizada, implementada y dirigida por Luis Peirano, también exalumno del TUC.

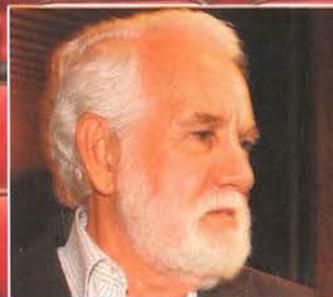
Gracias Ricardo Blume, maestro y amigo. Gracias compañeros del TUC de las distintas etapas de nuestra historia, con los cuales he compartido y compartido estupendos momentos de mi vida. Gracias PUCP, autoridades y docentes. Gracias por permitirme este encuentro con mis recuerdos más intensos.



Jorge Chiarella y Ricardo Blume (2011).

Los directores

54-55



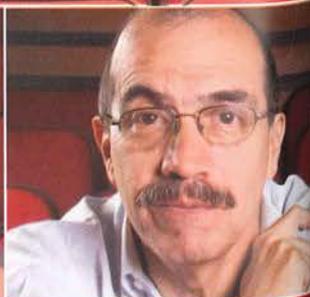
Ricardo Blume



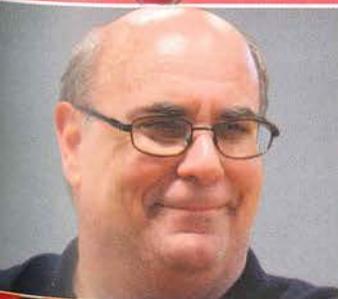
Luis Peirano



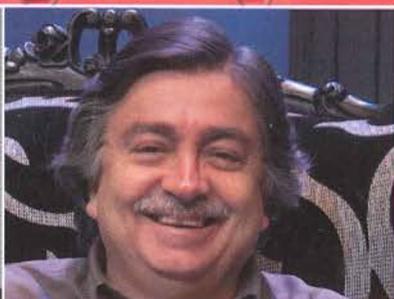
Clara Izurieta



Jorge Guerra



Alberto Ísola



Roberto Ángeles



Celeste Viale



María Luisa de Zela

Corazón de teatro

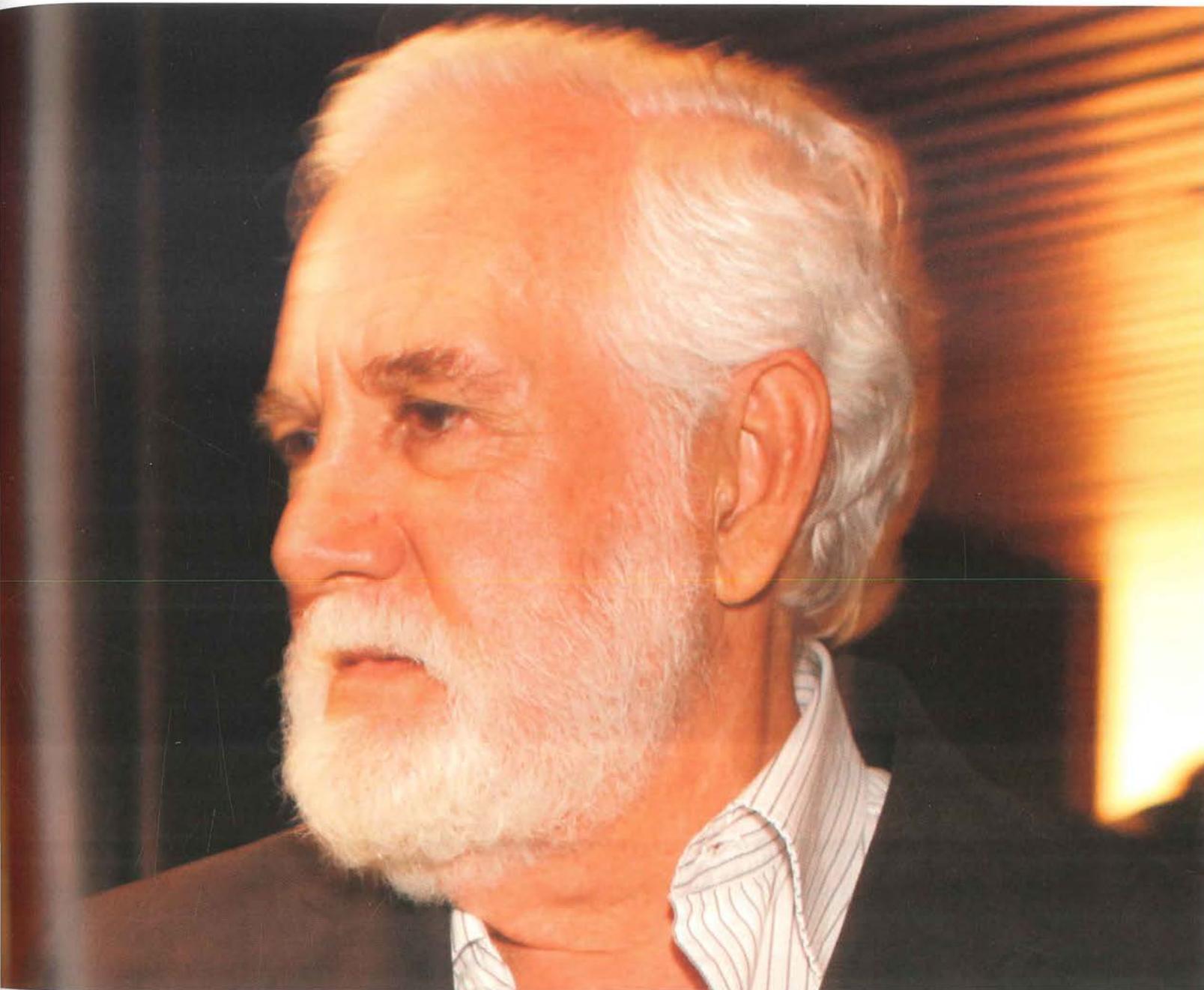
“El buen teatro, el que apunta alto y se hace con rigor artístico, es siempre, de una u otra forma, escuela de humanidad”.



Antiguo local del jirón Camaná, calle Amargura, donde se mudó el TUC en 1965 y en el cual permaneció hasta el año 2000, cuando pasó al campus universitario.

Cuando hace cincuenta años me dirigía a la Plaza Francia para dar mi primera clase de actuación en el Aula Magna de la Facultad de Letras, no podía imaginar que un día como hoy, medio siglo después, estaría escribiendo estas reflexiones para un libro conmemorativo.

Yo simplemente iba a mi trabajo, con mis 27 años a cuestas, con una idea y un sueño por realizar. Pensando solo en hacer bien mi tarea, que consistía básicamente en inocular en los jóvenes estudiantes el gusto por el buen teatro. No intentando formar actores, sino primera y principalmente espectadores enterados, conocedores del teatro por dentro; sensibles a la belleza del arte dramático y a su importancia



Ricardo Blume dirigió el TUC entre 1961 y 1968.

social. En otras palabras —aunque entonces yo no lo sabía— formando mejores seres humanos. Porque el buen teatro, el que apunta alto y se hace con rigor artístico es siempre, de una u otra forma, escuela de humanidad.

Pensaba yo entonces que el teatro se beneficiaría de su trato cotidiano con la universidad, que podía prestarle un soporte intelectual y académico que ayudara a elevar el nivel de la actividad teatral en nuestro país.

Y que el beneficio sería mutuo, teniendo la universidad en el teatro una hermosa forma de volcarse hacia la comunidad, invitándola a la fiesta del espíritu, compartiendo su acción bienhechora. Porque un

buen teatro universitario —no está de más recordarlo— no es un lujo ni un adorno ni solamente una contribución al desarrollo del arte. Es también un excepcional medio de difusión de los valores espirituales de la universidad.

Pero, en fin, me gusta vivir para adelante, en un presente lo más lleno que se pueda de futuro inmediato, sin estar a cada rato mirando hacia atrás. Ya quedará tiempo para eso, me digo. Y para jugar con los nietos y sacar a pasear al perro, que no tengo.

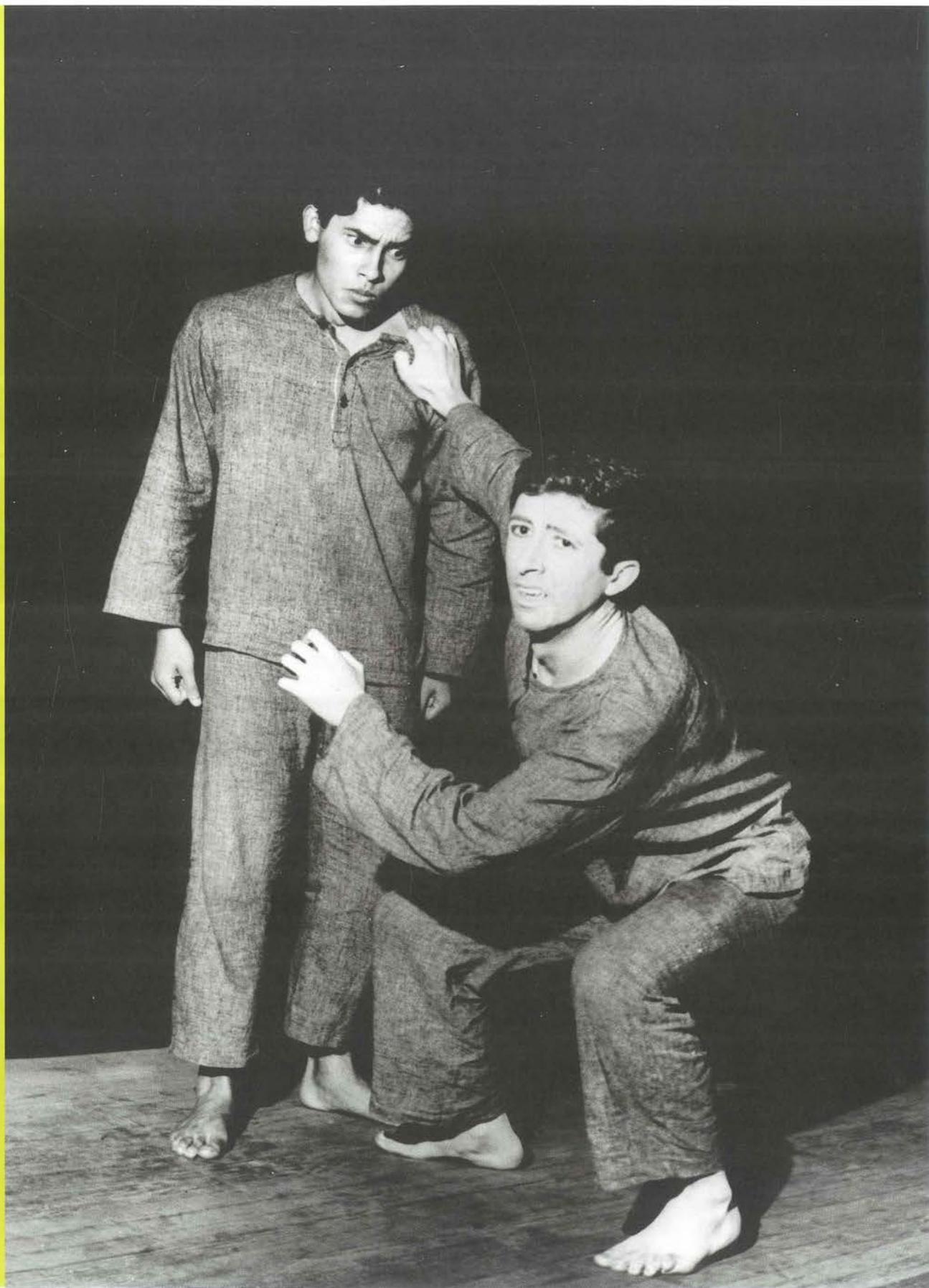
Sin embargo, el calendario marca fechas ineludibles, inesquivables y así, por lo menos cada diez años, todo el arsenal de la memoria enfila sus baterías emocionales hacia ese momento fundacional

RICARDO BLUME

La campana,
de Julio Ortega,
dirigida por
Ricardo Blume
(1965).

En la foto, Felipe
Adrianzén y Luis
Peirano.

La obra pertenece
al programa
*Pasos, voces,
alguien...*, de Julio
Ortega.



del TUC, en que tan involucrado estuve y que ahora cumple la friolera de cincuenta años; medio siglo como quien dice, que se fue volando. Son palabras y cifras mayores. Merecen un recuerdo, una reflexión, un testimonio.

Si quisiera deshilar la madeja desde el presente hacia el pasado tropezaría con el hecho real, irrefutable de que mis tiempos del TUC fueron sus primeros ocho años. Ni uno más, ni uno menos. Aunque en la pepa del alma se sienta que algo de uno se quedó en esos lares para siempre, o casi.

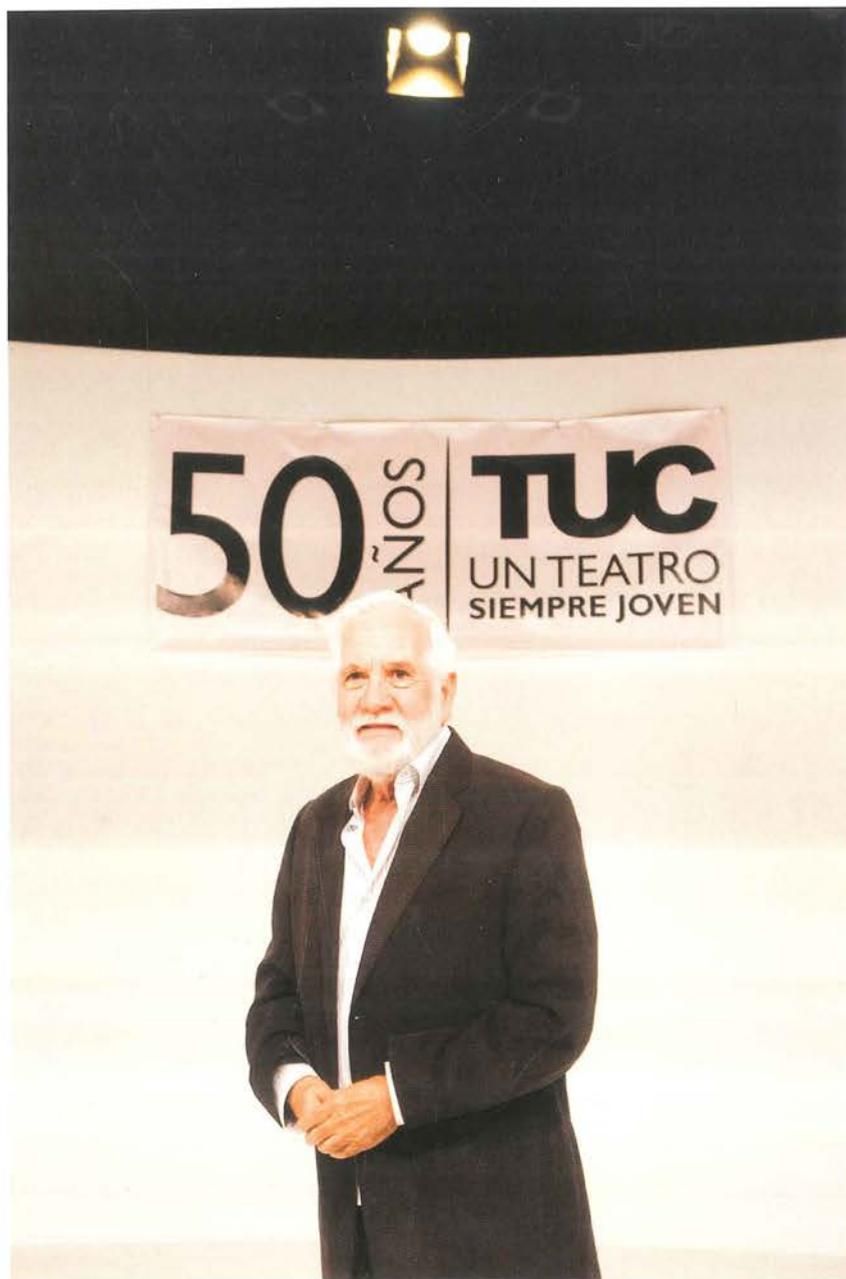
Los otros 42 años corresponden a quienes en algún momento fueron mis alumnos y a los alumnos de esos alumnos, que se cuentan ya por generaciones. El haber conservado la institución incólume por tanto tiempo, sorteando todo tipo de escollos, no es, pues, merecimiento mío sino de los que vinieron después o se quedaron de antes.

Hecha esta salvedad, hago esta otra: me tocó hacer teatro con universitarios que estaban estudiando otras carreras, y además tuve la ingenuidad de pedirles que no descuidaran sus estudios profesionales por hacer teatro. Esa es la realidad con que tuve que trabajar, parte de lo que llamaríamos *mi circunstancia*.

Pero apunté siempre —y no quité nunca el dedo del renglón— a que se estableciera en la universidad la carrera de teatro, convencido de que al arte escénico le es útil la universidad y a esta el teatro, como ya lo he dicho. Por eso, entre otras cosas, propuse crear una facultad de arte, juntamente con la escuela de artes plásticas, que por esos años ya funcionaba, y funcionaba muy bien. De una u otra forma, esto se ha ido realizando en la universidad y hoy la realidad es muy otra. Saber que hoy los jóvenes pueden entrar a la universidad a estudiar teatro



Tristán e Isolda, de León Felipe, el primer montaje que dirigió Blume en el TUC (1961). En la foto se aprecia a Humberto Medrano, Alicia Saco, Hernán Romero y José Luis Paz.



60-61

Ricardo Blume actualmente reside en México, donde es considerado como uno de los grandes actores que radican en ese país.

como una profesión respetable es, pues, como un sueño realizado que se contempla sonriente desde lejos. Otros lo realizaron por mí, yo me quedé con el sueño.

Así como estábamos y como me tocó en suerte tenía la sensación de estar llenando un barril sin fondo. Cuando los alumnos de teatro tenían ya cuatro o cinco años de entrenamiento, se recibían en sus carreras y ya no tenían tiempo para participar en los montajes. Entonces yo volvía a empezar otra vez desde cero con muchachos que recién entraban a Estudios Generales. Era desanimante. No había futuro. Esa fue sin duda la dolorosa razón de mi renuncia.

Intentando una mirada panorámica a esos años fundacionales percibo que detrás de toda mi actividad en el TUC subyace el propósito claramente entendido de dignificar la profesión del actor. Por eso me preocupé primordialmente por el aspecto ético, por la disciplina y por la actitud con que debíamos afrontar el teatro. Ahora, a la distancia de medio siglo, creo que eso fue fundamental. Y aprecio que ese espíritu de los primeros tiempos persiste, al menos, con toda seguridad, en aquellos que son soporte y fundamento de la institución.

¿Pero qué podría decir, por ejemplo, en cuanto a la técnica? A cincuenta años, debo reconocer sencillamente que entonces yo estaba teatralmente en pañales. Ocho años de actor, por mucha Europa que tuviera de por medio, teatralmente hablando es, si no una niñez, sí una adolescencia y estoy tentado de ruborizarme cuando recuerdo lo que les enseñaba en esos años. Todo era útil, es verdad, pero ahora me parece elemental, de *kindergarten*.

No les enseñé, por ejemplo, algo tan fundamental como un método para encarar a un personaje. Y no lo hice por la simple razón de que entonces yo aún no tenía ese método, que me fui haciendo con los años y las tablas, tomando de aquí y de allá lo que me funcionaba y que he venido en llamar mi método empírico. Aunque ahora sé también que no hay un método sino que cada personaje viene con su método bajo el brazo. Cada personaje te impone su manera de abordarlo, por decirlo así.

Pero, bueno, para enmarcar de algún modo mi experiencia de casi sesenta años dedicados al quehacer teatral, digamos que soy un hombre del siglo XX, que anda un tanto descolocado con tanto ruido y tanta imagen a principios del XXI. Pertenezco por nacimiento al teatro de la palabra, el de los grandes textos; me formé con los griegos, que interpretaba ya a los 20 años, y de los que recuerdo trozos enteros que enseñé a mis alumnos.

Era en la prehistoria de nuestro teatro cuando la palabra clave era «sensibilidad» por oposición a la técnica, que era considerada una mala palabra, equivalente a frialdad. Yo recién consolidé una técnica («ese saber hacer sabiendo por qué se hace aquello que se hace y pudiendo repetirlo a voluntad» —como dice Laín Entralgo) cuando llevaba ya veintiséis años de actor. Entonces me fabriqué un método empírico, tomando de aquí y de allá, de la teoría y de la prác-

“Ahora sé también que (para enseñar teatro) no hay un método, sino que cada personaje viene con su método bajo el brazo”.

tica, de lo que había leído y probado, y de lo que le había aprendido a cada director y a cada colega. Por lo demás, aprender a actuar supone bucear dentro de uno mismo.

Mis primeros maestros de teoría y comportamiento profesional fueron los franceses, cuyos libros se conseguían entonces en Lima o Buenos Aires. Diderot y su *Paradoja del comediante*, texto fundamental y polémico que sigue vigente en la discusión de los actores sobre si lo importante es sentir o hacer sentir; sobre el actor formal o el actor de vivencia. «Cabeza fría y corazón ardiente», recomendaba sintetizando el filósofo francés. Más tarde vinieron los rusos con Stanislavsky a la cabeza y sistematizaron el aprendizaje. De viejos y legendarios actores como Irving, Dullin,

Copeau, Jouvet, Barrault hice más algunas de sus ideas y algunos de sus consejos: «Hablen fuerte, hablen claro y sean humanos», aconsejaba resumiendo el gran actor inglés John Irving. Louis Jouvet, con gran conocimiento de causa y sentido del humor, decía socarronamente: «Cuando el actor quiere ser profundo, se ahoga». Charles Dullin era implacable: «La mediocridad de los hombres de teatro engendra la mediocridad general del teatro».

Coincidentemente, Stanislavsky resumía así su pensamiento: «La pobreza de la vida espiritual, la falta de cultura —y cabe decir, desgraciadamente, que el gremio de los actores es excepcionalmente inculto— constituye una de las principales causas de que el teatro sea tan rico en payasos profesionales y tan



El servidor de dos años, de Carlo Goldoni, dirigida por Ricardo Blume (1964). En la foto, Ana María Teruel, como Esmeraldina y Enrique Urrutia, como Trufaldino.

excepcionalmente pobre en verdaderos artistas y actores creadores». Todo esto nos suena hoy muy duro, pero hay que considerar que Stanislavsky luchaba en su época contra un teatro acartonado y superficial, totalmente desprovisto de espíritu («teatro mortal», lo llama Peter Brook) y que, aunque ese teatro todavía existe y se da, las cosas, en general, han cambiado mucho desde entonces, para bien. Yo pienso ahora que quizá estas ideas tan arraigadas en mí entonces me orientaron a buscar en la universidad esa cultura que tanto reclamaban los viejos maestros. Y se produjo así la conjunción que en cierta forma cambió mi vida y por la que considero a esta casa mi alma máter.

Yo recuerdo que en la tapa de mi maletín de maquillaje (en esos tiempos heroicos nos pintarrajeábamos mucho) tenía escrito este pensamiento del viejo Constantin Stanislavsky, con el que he tratado de regir mi vida: «El artista está siempre obligado a ser en la vida el portador de lo bello; de lo contrario estaría deshaciendo con una mano lo que ha hecho con la otra».

Pero al margen de la teoría y los libros, mis maestros fundamentales, desde las primeras letras, fueron Luis Álvarez y Ricardo Roca Rey. El primero me enseñó la técnica elemental y su ejemplo vivo de comportamiento profesional. Guió mis primeros pasos y me dio las primeras oportunidades. El segundo amplió mis horizontes y me estimuló a volar. Fue para mí en esos años un maestro de vida y un hombre bueno en el sentido machadiano del término.

Pero volvamos a los comienzos. Para ponernos en situación y entendernos, habría que tener en cuenta que al principio todo el TUC eran los muchachos y yo. No había un solo profesor ni un empleado ni un conserje, nada. Y que siempre tuvimos problemas de espacio. Pasamos del Aula Magna de Letras en la Plaza Francia, donde éramos una suerte de ocupantes precarios, a un altillo en la casona de Riva Agüero, al que se entraba por el jirón Huancavelica, donde por esos años pasaba el tranvía; había que esperar que cesara el ruido para continuar la clase o el ensayo. Por fin nos cedieron provisionalmente la casona de la cuadra nueve de Camaná, que era un lujo siempre a punto de venirse abajo. En ese entonces toda esa zona era el campus de la universidad. Y lo provisional, como peruano, se convirtió en definitivo.

Yo consideraba entonces que había cursos básicos, elementales, prácticos, indispensables y estos

eran los que se enseñaban (voz, dicción, actuación, expresión corporal, caracterización) y que otros cursos teóricos podían estudiarse directamente en los libros —historia del arte, del teatro, etcétera—. Por lo demás, en los montajes, yo iba metiendo la teoría dentro de la práctica.

Pero intentemos recapitular para no perdernos en la maraña de este medio siglo. Al empezar el TUC yo tenía 27 años y estaba recién casado. Al renunciar tenía 35 y dos hijas. Mientras enseñaba y dirigía en el TUC me ganaba la vida actuando en la televisión. ¿En qué tiempo? ¡Vaya usted a saber!

¿Pero cómo empezó todo? Regresé de España a principios de 1960, después de cuatro años. Fui con una beca del Instituto de Cultura Hispánica por un año (1956-1957) para estudiar en la Real y Superior Escuela de Arte Dramático de Madrid, y me quedé tres años más, por mi cuenta, trabajando como actor profesional.

En 1961 me contó mi querido maestro y amigo Ricardo Roca Rey que un grupo de estudiantes de la Universidad Católica le había pedido que fuera su director pero que él, por su trabajo, no tenía tiempo, así que me había recomendado a mí. Alarmado, le dije que yo no había enseñado ni dirigido nunca.

Entonces, con esa pasión que lo caracterizaba, me dijo: «¿Tú quieres que estos muchachos tan bien dispuestos caigan en manos de Fulano o de Mengano?» (y nombró a dos directores de entonces que nos parecían un peligro público). Le dije que no. «Entonces tienes que hacerlo tú», sentenció.

Acepté el reto y en junio de ese año tuve una reunión en el departamento de Sara Ugarteche de Vallarino en la Plaza Francia con Silvio de Ferrari, Violeta Cáceres y el padre Gerardo Alarco; representantes y asesor de lo que entonces se llamaba Teatro de Ensayo de la Pontificia Universidad Católica (TEPUC). Acordamos que empezaría a trabajar el 22 de junio con una reunión de todos los interesados en el Aula Magna de la Plaza Francia. No recuerdo si fue en esa reunión o posteriormente que propuse cambiarle el nombre al grupo. Me parecía limitante lo de «Ensayo» y me sobraba lo de «Pontificia» en el nombre del teatro. Propuse y se aceptó: Teatro de la Universidad Católica (TUC).

A esa primera reunión —el 22 de junio de 1961, que consideramos la fecha de la fundación— se presentaron 77 estudiantes, entre chicos y chicas. Yo

"Aprender a actuar supone bucear dentro de uno mismo".



El servidor de dos amos, de Carlo Goldoni. Esta comedia en tres actos se estrenó en 1964. En la imagen se aprecia a Siegfried Espejo, Roberto Cores, María del Pilar Díaz, Violeta Cáceres y Jorge Chiarella.

pensaba que podría enseñar actuación a diez o doce personas. ¿Qué hacer con 77? Entonces poco a poco les hice ver que en el teatro no solamente se actuaba sino que había muchas ocupaciones, tanto o más interesantes: escenógrafos, luminotécnicos, diseñadores de vestuario, directores de escena, dramaturgos, asistentes de dirección, etcétera. Con el tiempo fui encaminando a varios muchachos, no solo para estos oficios tan importantes sino incluso para ocupaciones

más modestas pero indispensables, como encargado de la conservación del vestuario, de la utilería, del material de escenografía, bibliotecario, entre otros. Y a otros incluso para labores puramente administrativas. Cada uno fue encontrando su espacio y todos se sintieron parte de este trabajo en equipo, tan estimulante, tan universitario. El TUC era suyo, era nuestro. Si recuerdo que Marco Leclere empezó de esta manera a ser escenógrafo y diseñador de vestuario; Samuel

Adrianzén se hizo iluminador teatral; y Jorge Chiarella se inició en la composición musical para el teatro —por poner tres ejemplos muy claros—, habrá que pensar que el sistema funcionó.

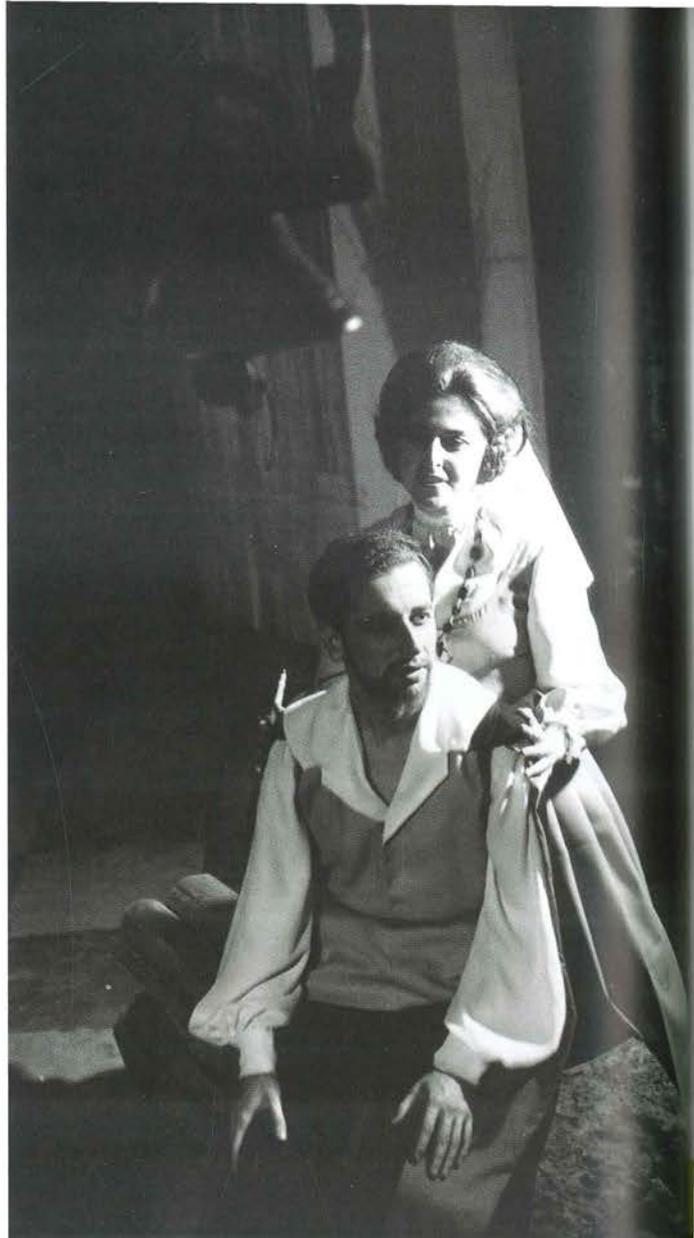
Un asunto fundamental en la formación del TUC fue que desde el primer momento yo propuse que los universitarios manejaran su teatro. Siempre insistí en que yo, lamentablemente, no era universitario; que como actor profesional podía enseñarles algunas cosas de mi oficio y encaminarlos pero que la institución debían manejarla ellos. Y así teníamos una junta directiva con un presidente, un secretario, un tesorero y unos vocales. Esta directiva se iba renovando cada año. En ella yo participaba como director y tenía un voto como cualquier otro de los miembros. Por eso cuando me fui la institución continuó.

Funcionando en el Aula Magna pronto me di cuenta de que con solo clases el grupo no iba a subsistir. ¡Lo que ellos querían era actuar: tenían que actuar! Había que montar una obra de teatro. Y así fue como, con una mezcla de sentido pedagógico y pragmatismo, fuimos trazando nuestro repertorio.

Empezamos con dos obras en un acto, bastante manejables para un director y unos actores bisoños: *Tristán e Isolda*, de León Felipe, y *La tinaja*, de Luigi Pirandello. Pasada esta primera prueba, este montaje hecho básicamente para que el grupo no se desintegrara, empecé a poner en práctica mi idea de que unos actores universitarios debían tener una formación clásica, que, por lo demás, es la que yo había recibido.

Pensaba yo entonces que actuar en teatro clásico era como actuar con corsé. Había que ceñirse a unas formas muy rígidas a las que obligaba un estilo, un vestuario, unas largas tiradas o unos versos. Pudiendo actuar con todos esos limitantes —quien puede lo más, puede lo menos— hacer teatro moderno y contemporáneo era pan comido; como quitarse el corsé o la armadura que incomodaban y dejarse llevar libremente por los sentimientos y conflictos del personaje.

Yo no afirmaré hoy todo esto a rajatabla. Mucho hemos cambiado, el teatro y yo, en los últimos cincuenta años. Sin embargo, siempre he notado que los actores que hicieron en sus comienzos teatro clásico tienen algo más, un plus. Una cierta dignidad, un aplomo, una manera distinta de pisar las tablas, una dicción más limpia.



La siega, de Lope de Vega, dirigida por Ricardo Blume (1962). En la foto: Hernán Romero y Lucila Ferrand.

También he visto lo contrario: excelentes actores de teatro contemporáneo que simplemente no dan el do de pecho cuando intentan representar un personaje clásico. Algo les falta, de algo carecen que no se improvisa.

En el TUC empezamos, pues, piano, pianito con lo que llamamos el pequeño teatro clásico español: *Un auto, un paso, un entremés* (Lope de Rueda y Cervantes en todo su esplendor) y terminamos esa etapa con el auto sacramental *La siega*, de Lope de Vega, que montamos en homenaje a su IV centenario en el patio de la casona de Riva Agüero. *Lope bello y breve*, tituló su crítica José Miguel Oviedo. Por este montaje nos dieron el premio Anita Fernandini de Naranjo al mejor director y al mejor conjunto; un reconocimiento que entonces otorgaba la Universidad de San Marcos y que era el equivalente a un premio nacional. Fue toda una proeza, si reparamos en que estábamos en 1962, a un

“Al principio todo el TUC eran los muchachos y yo. No había un solo profesor, ni un empleado, ni un conserje, nada”.

año de la fundación del TUC. *La siega* la presentamos más tarde, en el atrio de la catedral de Chiclayo.

No me resisto a contar que para el montaje de este pequeño auto sacramental en el patio de la casa de Riva Agüero, necesitábamos en determinado momento el canto de un gallo, lo buscamos en los discos de efectos sonoros disponibles pero no funcionaba, sonaba falso. Entonces Hernán Romero, que hacía uno de los papeles principales, se grabó imitando el canto del gallo, y durante la representaciones los gallos de la vecindad ¡le contestaban!

Sobre esta habilidad de Hernán creo que el colmo fue en *La verdad sospechosa*. Don García venía a caballo con su padre. Hernán hacía primero, entre cajas, el ruido de los cascos con dos mitades de coco, luego resollaba como caballo cansado y después entraba muy orondo con su padre (Mario Pasco) para la escena que comienza así:

*¿Sois caballero, García?
Téngome por hijo vuestro.
¿Y basta ser hijo mío
para ser vos caballero?
Yo pienso, señor, que sí.
¡Qué engañado pensamiento!*

Sólo consiste en obrar

Como caballero el serlo...

Al año siguiente, sintiéndonos más seguros y seguramente estimulados por los premios, presentamos dos obras clásicas del siglo XVII en tres actos y en verso (*Los empeños de una casa* y *La verdad sospechosa*), que tenían cierta relación pues sus autores, sor Juana Inés de la Cruz y Juan Ruiz de Alarcón, nacieron en México.

En 1964 nos salimos del teatro clásico español para incursionar en el italiano, montando *El servidor de dos amos*, de Carlo Goldoni. Toda la cultura era nuestra cultura. Esa cercanía con los aires libérrimos de la *commedia dell'arte* ayudó a irse soltando a nuestros jóvenes actores.

Sin embargo volvimos a la querencia de Lope de Vega para el quinto aniversario del TUC estrenando *Las bizarrías de Belisa*. (Al recordar estas obras reparo en que el repertorio lo escogía yo solo, sin asesoría alguna, a mi leal saber y entender. Y al preguntarme ahora, por ejemplo, por qué monté esta comedia, la última que escribió Lope, me vienen a la memoria los problemas de reparto que tuve siempre en el TUC de entonces donde había mucho más mujeres que hombres. ¡*Las bizarrías de Belisa* tenía cinco papeles



La tinaja, de Luigi Pirandello, dirigida por Ricardo Blume. Esta obra, con la que el TUC inició sus actividades en 1961, fue considerada como ícono. En la foto aparecen los actores Madeleine Zuñiga, Aniko Csörgey, Fausto Viale, Carlos Paz, Humberto Medrano, Felícita Casetta, Jorge Chiarella y Hernán Romero.

RICARDO BLUME

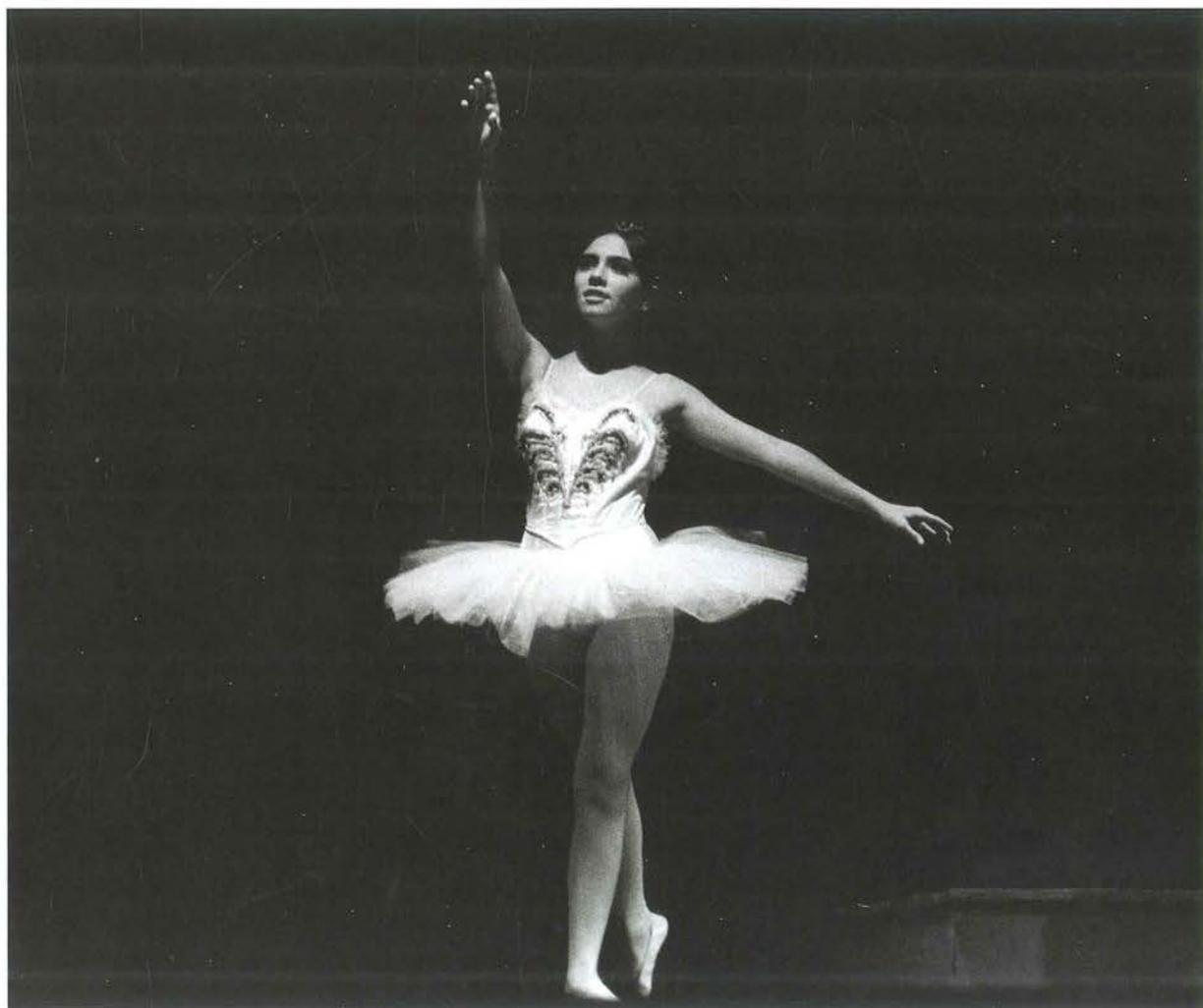


La señorita Canario, de Sarina Helfgott, dirigida por Ricardo Blume (1967). En la foto: Aldo Zignago y Ana María Izurieta.

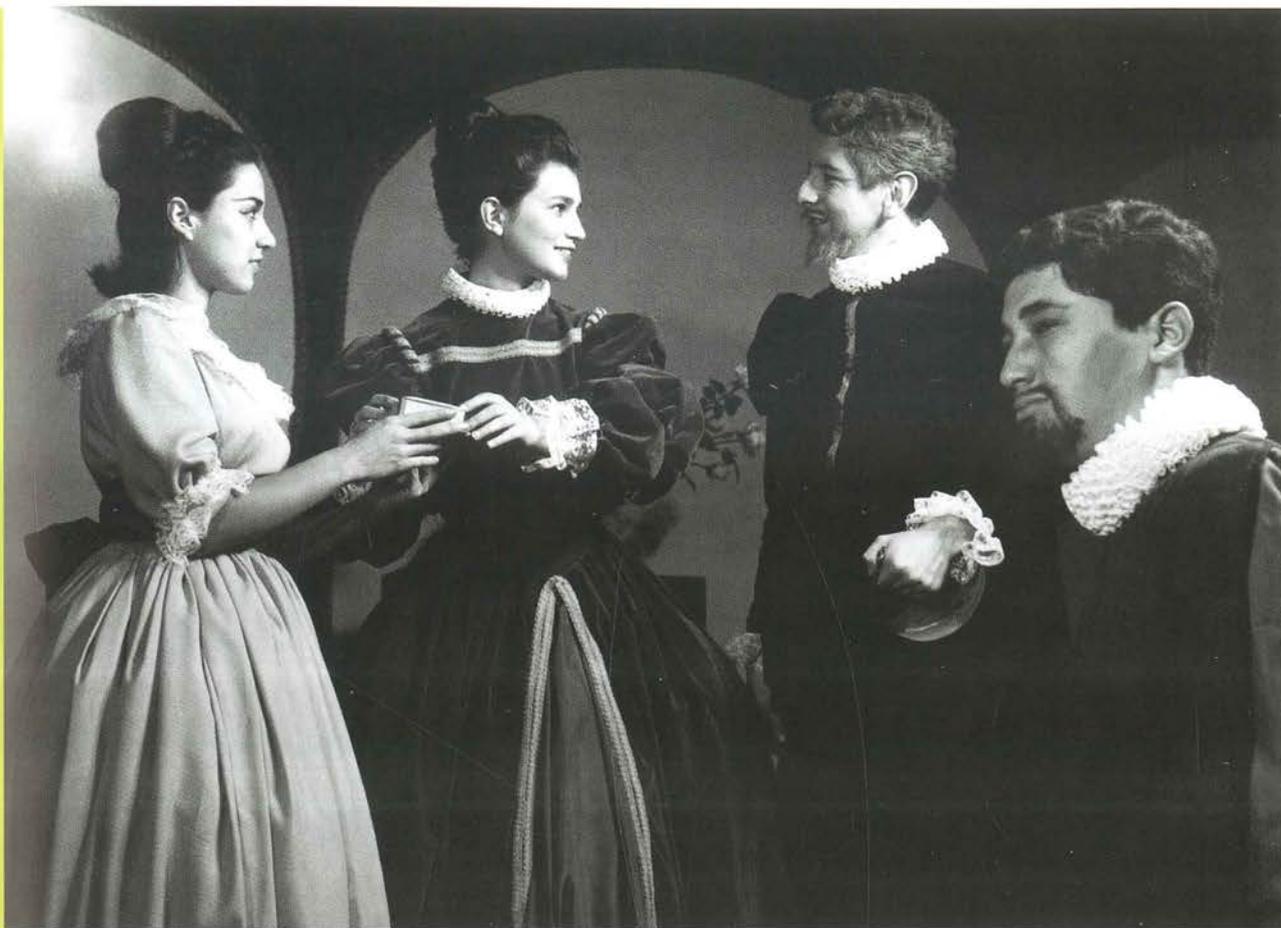
femeninos! ¡Había que montarla! No siempre se podía escoger el repertorio con criterio académico, había también que ser práctico. Luis Peirano, que debutó como galán en esa obra, todavía nos recita sus largas tiradas de versos a la menor provocación).

Cuando pensamos que ya teníamos preparado el grupo, afinado el instrumento —como decíamos entonces—, me reuní con los miembros del TUC que estudiaban sociología, educación y filosofía para ver qué pensaban que convenía hacer con él. Qué repertorio debíamos hacer. Llegamos a la conclusión de que había que ponerlo al servicio de obras más comprometidas con nuestra realidad (los aires del 68 soplaban fuerte), y así optamos por acercarnos al teatro latinoamericano y al peruano en particular.

Combinando dos ideas, una de Ricardo Roca Rey («Hay que hacer teatro peruano, aunque salga mal, hasta que salga bien») y otra mía («No se puede hablar de teatro peruano sin autores peruanos representados constantemente con el favor del público»), nos



El centroforward murió al amanecer, de Agustín Cuzanni. Fue la última dirección de Ricardo Blume con el TUC (1968). En la foto: Celeste Viale.



La verdad sospechosa, de Ruiz de Alarcón, dirigida por Ricardo Blume (1963).

acercamos al teatro peruano para poner el TUC a su servicio.

Primero montamos cuatro obras en un acto de Julio Ortega, entonces estudiante de la universidad (*El intruso*, *Perfecta soledad*, *La campana* y *La ley*), y después pedimos una obra a la dramaturga Sarina Helfgott y nos dio *La señorita Canario*, que montamos en el teatro La Cabaña; todas las obras anteriores las habíamos presentado en el teatro de la AAA.

Latinoamérica. Una sola patria grande, similitud de problemas, cercanías. Entonces, ya en 1968, montamos en el teatro La Cabaña, *El centroforward murió al amanecer*, del argentino Agustín Cuzzani (obra que tenía más de cincuenta personajes y que llevamos ese mismo año al Primer Festival de Teatro Universitario de Manizales).

Le escribí al autor pidiéndole los derechos y explicándole por qué no se los podríamos pagar. Me contestó diciendo que si la Sociedad Argentina de Autores se enteraba él no podía hacer nada, pero que él no les avisaría. A cambio insistió en que le dijera con toda exactitud qué día, a qué horas y en qué teatro se estrenaría su obra («Acostumbro brindar por mis personajes», aclaró canchero). Lo cierto es que la noche del estreno, en el entreacto, recibí una tarjeta de Cuzzani que decía: «¡No se asuste: estoy en la

sala!». Había viajado expresamente desde Argentina con su esposa para ver la obra. Lo hicimos pasar al proscenio y dirigió unas palabras al público al final de la función. Gran persona.

En el inevitable desorden de estas líneas —la memoria salta y brinca que es un contento— no quisiera que se me pasara mencionar lo que llamábamos «la hora TUC». Las clases, los ensayos, las funciones empezaban a la hora exacta. Frente a la acostumbrada y tercermundista hora peruana, que tanta vida nos cuesta, nosotros apostamos por la hora exacta. Para clases y ensayos dábamos cinco minutos de tolerancia «porque hasta en las compañías inglesas los dan». Pero para las actividades públicas, como las funciones, llegamos a poner en las puertas del teatro un letrero que decía: «Las funciones empiezan a la hora exacta y no se permite la entrada una vez empezado el espectáculo». Tuvimos resistencia al principio, pero con el tiempo otros grupos hicieron lo mismo. Si en los toros lo hacían ¿por qué no íbamos a poder hacerlo en el teatro? (A veces, recordando estas cosas, me da la impresión de que yo actuaba como si desde un pequeño teatro universitario limeño pudiera cambiarse el país y el mundo).

No quisiera alargar estos recuerdos pero se me hace importante mencionar, aunque sea de paso, al-

gunas actividades que desde la distancia de medio siglo me hablan de un proyecto coherente y abarcador: teatro para niños, teatro íntimo, teatro de difusión, edición de libros de teatro peruano, colaboración con otras instituciones, relación con grupos de teatro universitario de provincia...

Un solo espectáculo de teatro para niños con obras peruanas logramos presentar, ya en el local de Camaná: *Pepe*, una pantomima de Jorge Chiarella y *El valiente Oshta*, de Cota Carvallo de Núñez, que dirigieron Madeleine Zúñiga y Alicia Saco, actrices del TUC y estudiantes de educación. En el entreacto se enseñaba a cantar a los niños canciones de la autora. Como teatro de difusión montamos tres de las *Historias para ser contadas*, del argentino Osvaldo Dragún. Las llevamos a una barriada, a un colegio de Ica y a la cárcel de Lurigancho. (¿Qué tiempos aquellos en que se podía hacer teatro en el penal de Lurigancho!).

En 1968 las presentamos dentro de las actividades paralelas del Primer Festival de Teatro Universitario de Manizales, Colombia.

El «teatro íntimo», que empezamos en 1964, fue la manera de ir formando nuevos directores. Un miembro del TUC presentaba un proyecto (una obra en un acto) para ser representada en el propio local, con público invitado o de ingreso libre. Presentaba su plan de trabajo y el cuadro de comisiones de sus colaboradores, exactamente igual que si se fuera a presentar una de las obras «grandes» por el elenco del TUC. Se aprobaba (no recuerdo haber rechazado ningún proyecto) y se hacía. Así se iniciaron en la dirección teatral Mario Pasco con la obra *El fin en la última página*, del portugués Luis Francisco Revelo, y Jorge Chiarella con *Resurrección*, de W. B. Yeats.

Otra preocupación fue la edición de obras de teatro peruano. No se conseguía casi nada en las librerías. Logramos editar dos libros: uno con diez obras cortas de Julio Ortega y otro con tres de Sarina Helfgott. Se vendían en los entreactos de las funciones y eran muy baratos. Antes de la edición de los libros, sacábamos copias a mimeógrafo (¿alguien recordará esas primitivas impresoras?) de todas las obras que hacíamos o que pensábamos que pudiera ser interesante montar y las enviábamos a universidades y grupos teatrales del interior del país con los que manteníamos contacto.

En cuanto a la colaboración con otras instituciones, recuerdo que para la Semana Santa de 1966 pre-

sentamos en el Teatro Segura el *Auto de la Pasión*, de Lucas Fernández, juntamente con el coro de la AAA, que bajo la dirección de Jean Tarnawiecki, cantó *El Mesías* de Haendel. Que para el cincuenta aniversario de la PUCP tuvimos a nuestro cargo la producción del auto sacramental *El Gran Teatro del Mundo*, de Calderón de la Barca, que dirigió Ricardo Roca Rey en el atrio de la catedral de Lima. Y que el TUC auspició y organizó en 1967 la visita a Lima del Teatro de Ensayo de la Universidad Católica de Chile, con el que manteníamos estrechas relaciones. Presentaron en el teatro Segura tres obras chilenas: *El tony chico* de Alberto Heiremans, *La niña en la palomera* de Fernando Cuadra y *Topografía de un desnudo* de Jorge Díaz, con notable éxito.

Administrativamente el TUC dependía directamente del rector. Cuando se fundó lo era monseñor Fidel Tubino, después el padre Felipe Mac Gregor. Pero en la práctica los asuntos se resolvían con los secretarios y tesoreros. De aquellos tiempos recuerdo con especial agradecimiento a don José Morales Urresti, vicerrector administrativo, a José Chichizola y a Alberto Varillas Montenegro, quienes siempre me escucharon y apoyaron.

Hacia el año en que renuncié (1968) yo ya perdía mucho tiempo en asuntos administrativos y burocráticos, redactando memorandos y llevándolos a través de todo el jirón Camaná hasta la casona de Riva Agüero. Yo mismo hacía los presupuestos de las obras y después me las tenía que entender con el tesorero presentando recibos de las cosas más inverosímiles desde el punto de vista de la universidad. (Me veo, por ejemplo, explicándole al tesorero general el caso de un recibo por dos kilos de fideos canutos, que Marco Leclère utilizó, pintándolos de colores y ensartándolos en unas cuerdas, para hacer la cortina de una tienda un tanto fantástica en *Tristán e Isolda*).

Mis años del TUC fueron también los años del teatro de vanguardia, del teatro comprometido, del teatro del absurdo. Había bastante presión. Y bastante moda. En mi fuero interno llegué a la conclusión de que el teatro universitario debía ser de experimentación, de ensayo, de vanguardia como corresponde a una universidad. No conservatorio sino avanzadilla. Pero también pensé que vanguardia supone una retaguardia, que nosotros no teníamos en el Perú. ¿De dónde partir? ¿Desde dónde avanzar? ¿Por el camino de una vanguardia sin sustento no terminaríamos

“Mis años del TUC fueron también los años del teatro de vanguardia,
del teatro comprometido”.



Auto de la Pasión, de Lucas Fernández, dirigida por Ricardo Blume (1965). En la foto: Siegfried Espejo junto a María del Pilar Díaz e Inés del Águila. El diseño escenográfico fue de Marco Leclère, prematuramente desaparecido, al igual que Siegfried Espejo. Fue la primera presentación del TUC en el teatro Segura.

descubriendo el hilo negro? La mayor parte de los clásicos no habían sido representados. Yo me propuse crear de alguna manera esa retaguardia, con unas sólidas bases clásicas, para, a partir de ellas, ir avanzando. Así los que vinieran encontrarían el camino un poco más desbrozado. Había idealismo y generosidad. No sé si también acierto.

Pensaba, también, que ya que el Estado no asumía (ni asume) esa responsabilidad, pues no contaba (ni cuenta) con un teatro oficial de repertorio, la universidad podía, con generosidad y lucidez, asumir esa función que tanto bien haría a la universidad y al país. En fin...

Hablar de lo que uno hizo y no hizo, pensó o no pensó hace cincuenta años es tarea ardua como de equilibrista. La memoria suele ser selectiva. Recuerda lo que quiere y olvida lo que no. Sobre todo a la venerable edad de 77 años. Este testimonio que me han pedido para los festejos del cincuenta aniversario del

TUC pecará inevitablemente de parcial, porque está escrito desde mi personal punto de vista y desde los más íntimos rincones de mis recuerdos. Difícilmente puede ser objetivo quien es sujeto.

Quiero dejar establecido que todo lo que hicimos en el TUC fue un mérito compartido. Es cierto que yo puse los principios y las reglas, los conocimientos que entonces tenía y mi mayor esfuerzo. Pero el trabajo fue fundamentalmente de los muchachos universitarios de entonces, a quienes simplemente aglutiné y encaucé. Creo que con un poco de intuición y otro tanto de sentido común, realizamos en el TUC un trabajo eminentemente universitario. Entrañablemente universitario. Tal vez por eso perdura.

Creo, pues, que a la larga lo fundamental y lo que interesa es que el TUC está, que persiste, que puede ser maleable según quienes estén al frente. Los hombres pasan, las instituciones quedan. Pero algo del espíritu de esos hombres queda en las instituciones.

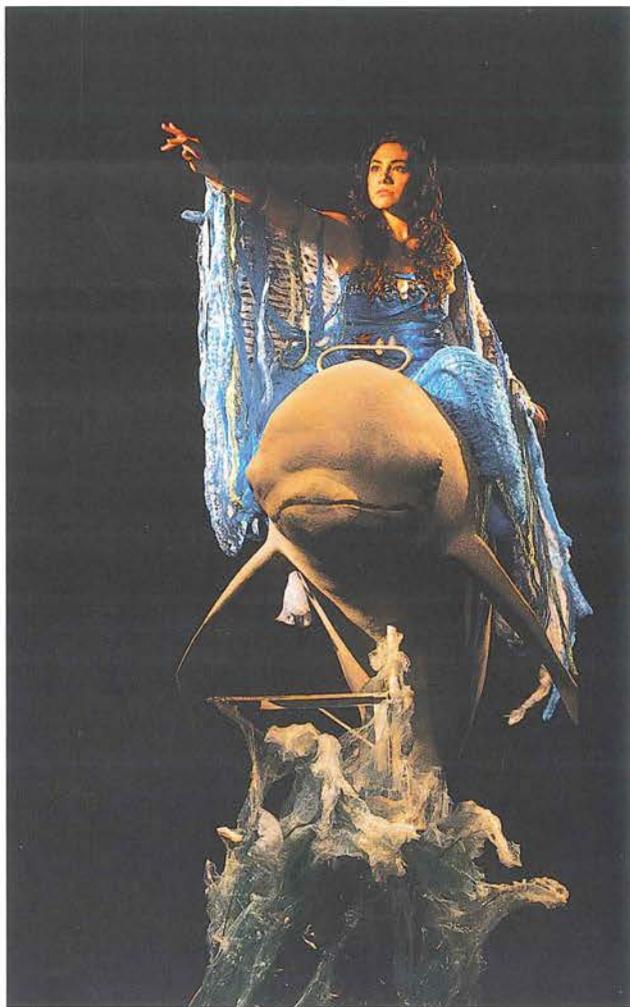
Más que una afición, un compromiso

Desde que tengo uso de razón, he sentido una gran atracción por el teatro, y esto lo atestigua mi participación en cuanto se le asemejara durante los años de colegio. Sin embargo, es claro que comencé a tomar conciencia de su significado en abril de 1964, cuando empezaron las clases de la Facultad de Letras de la Universidad Católica del Perú, en la Plaza Francia del centro de Lima.

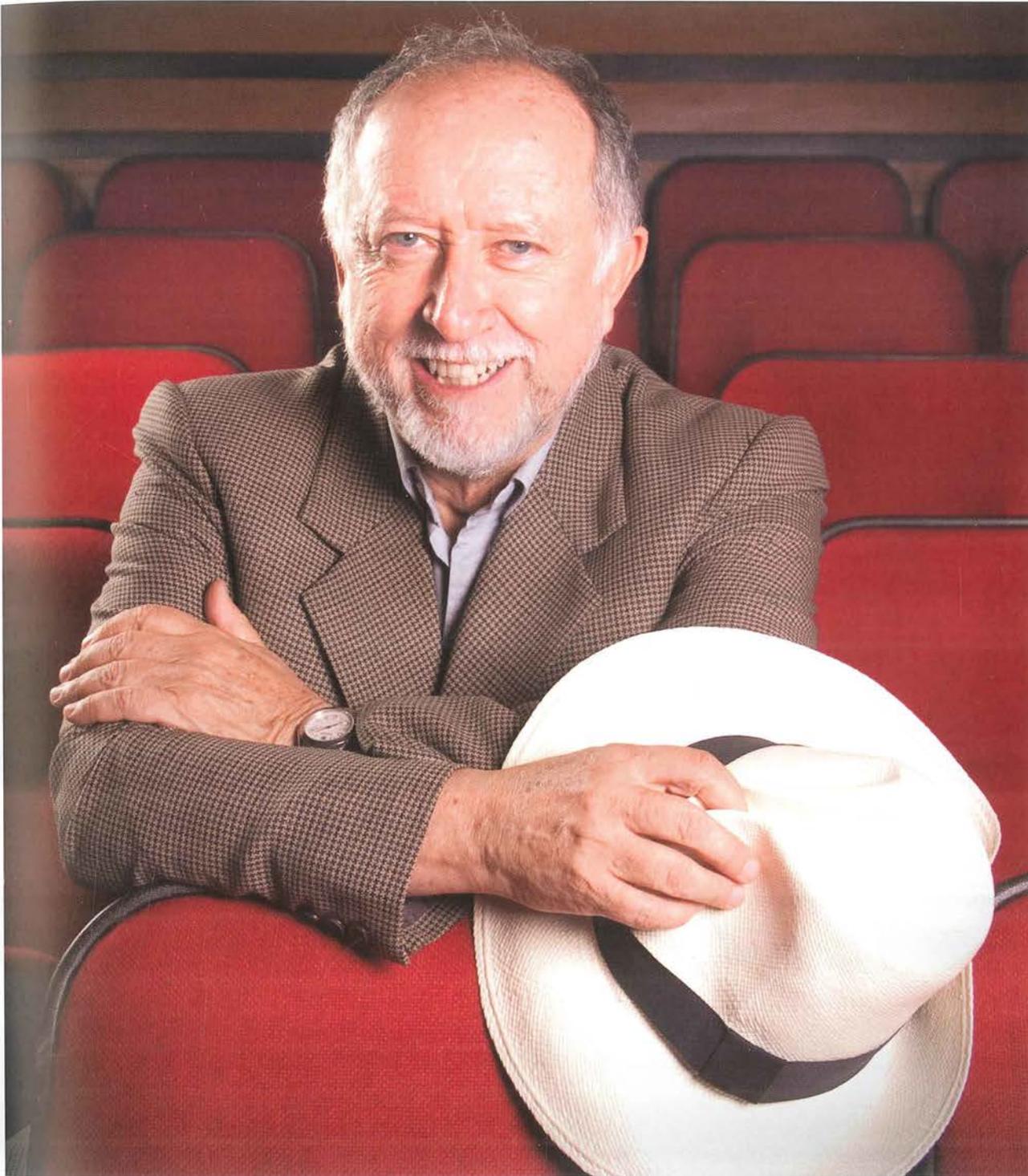
Hasta entonces nunca había pensado en el teatro como una actividad que mereciese mi atención preferencial como estudiante universitario. Entre los muchos encuentros que tuve en el patio de la Facultad de Letras, hubo uno que me cambió la vida. Fue con Jorge Santistevan, entonces estudiante de derecho, con quien había compartido algunas experiencias en el teatro del colegio jesuita en Lima, al que él había llegado poco tiempo antes desde el colegio equivalente en Arequipa.

Santistevan insistió con mucho entusiasmo en que me inscribiera en la pequeña escuela del TUC, el Teatro de la Universidad Católica, que ya estaba por cumplir tres años de actividad, y me invitó a verlo actuar en el montaje de *Romeo y Julieta*, de Shakespeare, dirigido por Ricardo Roca Rey en el Teatro Municipal de Lima. Yo no podía creer que él hubiese sido tan consecuente con su interés por el teatro y llegado a actuar en el teatro más importante de Lima junto a dos estrellas como Ricardo Blume y Saby Kamalich. Recuerdo bien esto, porque hoy me asombra la poca inteligencia con la que yo era capaz

JORGE DELUSTUA



La vida es sueño, de Calderón de la Barca, dirigida por Luis Peirano (2007). En la foto se aprecia a la joven actriz Paloma Yerovi en el papel de "Agua".



Luis Peirano Falconí ingresó al TUC en 1964. Es considerado uno de los directores más importantes del teatro peruano. Ha dirigido, numerosas obras de teatro y dos autos sacramentales: *El gran teatro del mundo* y *La vida es sueño*, ambos de Pedro Calderón de la Barca.

50 años TUC
UNITEATRO
www.tuc.org.pe

de ver el teatro, a pesar de mi interés privado, casi íntimo y furtivo, por tratar de entender qué significa esto de actuar en la vida y en las tablas.

Me percaté a media mañana de un feriado, el primero de mayo, Día del Trabajo, que esa era la fecha del examen de admisión a la escuela del TUC. La semana anterior me había inscrito y recibido dos papeles *bulky* con impresión a mimeógrafo que había llevado cada día en el bolsillo de la camisa para estudiarlos en el bus de ida y vuelta entre mi casa en Barranco y la sede de la universidad en la Plaza Francia. Un papel era para los primeros versos de

El caballero de Olmedo, de Lope de Vega, que recuerdo bien todavía, y otro tenía el primer monólogo de *El avaro*, de Molière.

Llegué con las justas al viejo local en la casona de Riva Agüero y pude dar mi examen y una entrevista para ingresar a la Escuela. La liviandad con la que yo me presenté contrastó muy fuertemente con la seriedad con la que me trataron, lo que me dejó perplejo. Ese día tuve mi primer aviso de un proceso de cambio muy grande sobre mi idea del teatro, que se ratificó cuando empezaron las clases la siguiente semana.

Durante los tres años siguientes, compartí los estudios en la Facultad de Letras con los de la Escuela de Teatro con gran entusiasmo. El jirón Camaná era una suerte de columna vertebral de la actividad académica de la Universidad Católica y yo caminaba varias veces al día entre el local central, hoy Instituto Riva Agüero, en la calle Lártiga —así se llamaba la cuadra cuatro de dicho jirón—, y la Plaza Francia, donde estaba la Facultad de Letras. Todos los días me detenía casi obligatoriamente en la calle Amargura —que es el nombre de la cuadra nueve del jirón Camaná— porque allí se había mudado el TUC, frente a las escuelas de periodismo, educación y decoración, al viejo y casi destruido local de Radio Excelsior.

Mi descubrimiento del teatro como una actividad que, además de ser gratificante y divertida, era sumamente seria, muy demandante, de profundo sentido interior, con una exigencia de disciplina desconcertante en principio y muy alentadora después, me llevó a una transformación personal muy grande. Fue recién allí que tomé conciencia de la importancia del teatro en la formación personal y en sus implicancias y sentido social. La presencia de Ricardo Blume fue un factor clave en el desarrollo del esfuerzo colectivo que allí se desplegaba y que lo llevó a que, en muy pocos años, se hubiese constituido en un centro de formación y de producción de capital importancia.

El ejemplo de mis compañeros universitarios de teatro no podía ser mejor. Como llegué luego de tres años de trabajo, no tuve más que integrarme con rapidez al grupo, aunque no sin poco esfuerzo, porque la Escuela, que había sido más breve para los primeros en llegar, empezó a tener mayor exigencia y atención. Antes de que acabara el año 1964 y yo cumpliera dieciocho años, Blume me invitó a participar en el montaje de *El servidor de dos amos*, de Carlo Goldoni, con un pequeño papel que no tenía nombre porque no existía como tal y figuraba en el reparto bajo el apelativo general de criados o servidores.

Los ensayos de esta obra, como sucedió con las anteriores, permitieron a los miembros del TUC conocer el local y la gente de la Asociación de Artistas Aficionados (AAA), porque se estrenó allí en setiembre, luego de nueve meses de ensayos. Falté al primer ensayo general, pues ese día murió repentinamente mi hermana Soledad y tuve que asistir al entierro. Al día siguiente me reincorporé al elenco y estuve en

el estreno de la obra, como debe ser. Debo señalar que el tiempo de ensayos duraba tanto porque era la ocasión en la que Blume enseñaba todo lo necesario para enfrentar el teatro, incluido el papel que nos tocaba. Bajo esta lógica las clases de la Escuela continuaban y adquirían mayor sentido en los montajes y se prolongaban a lo largo de las funciones de cada temporada, porque luego de cada función los actores recibíamos notas escritas del maestro y, ocasionalmente, volvíamos a ensayar con el objeto de aprender más y mejorar los resultados.

La Escuela de Teatro fue un complemento extraordinario para mis clases en la Facultad de Letras. Lo solía comentar con Onorio Ferrero, el notable y sabio profesor de Historia de la Cultura, a quien le sorprendían mis preguntas sobre el concepto de la teatralidad en el oriente, a propósito de las diferencias con nuestra formación occidental y cristiana. Contrariamente a lo que alguien podía esperar del teatro, al que se lo vincula a la conversación diletante, el café, al trago y la bohemia, encontré en el teatro de la universidad un lugar favorable y muy tranquilo para el estudio, de menor bullicio incluso que la propia biblioteca.

El estreno de *El servidor de dos amos* en setiembre del 64 fue mi bautizo en el teatro «profesional», porque ese era el estatus que reclamábamos para la calidad de nuestro teatro, aunque bien sabíamos, y lo repetía Blume con frecuencia, que nosotros éramos «amadores» —que es lo que quiere decir «amateurs»— y no podíamos abandonar nuestras profesiones. Entonces los alumnos de la Escuela eran todos alumnos de una facultad y se nos hacía firmar un acta de compromiso en la que señalábamos que no descuidaríamos los estudios regulares por el teatro. La gran mayoría de los que se quedaron —porque muchos llegan al teatro pero se van rápidamente— cumplió su promesa y, llegado el momento de mayor exigencia profesional, dejaba el teatro, planteándose así el dilema que Blume denominaba «de la escolita de primaria», por el cual perdía inexorablemente a sus mejores alumnos teniendo que empezar una y otra vez el proceso de formación de nuevos hombres y mujeres de teatro.

Nuestro propósito era —lo aprendí rápido y lo he hecho mío hasta hoy— no solamente aprender el teatro y hacer buenos espectáculos teatrales, sino también contribuir a la dignificación de la profesión

“Nuestro propósito era no solamente aprender el teatro, sino también contribuir a la dignificación de la profesión del actor”.



El servidor de dos amos, de Carlo Goldoni, dirigida por Ricardo Blume (1964). Entre los actores figuran Silvio de Ferrari, Madeleine Zúñiga, Jorge Santistevan, María del Pilar Díaz, Roberto Cores, Ana María Teruel, Jorge Chiarella, Siegfried Espejo, Enrique Urrutia y Violeta Cáceres.

del actor; lograr que nadie se avergonzara de su amor al teatro y de la posibilidad de optar por dedicarse profesionalmente a él, y que la sociedad lo reconociera y obviamente le garantizara la posibilidad de un empleo con el prestigio y remuneración adecuada a sus logros. Lo tuve desde entonces muy claro y a ese objetivo me ha gustado contribuir siempre.

Para entonces yo era un universitario que, si bien

había renunciado al protagonismo en la política, no había dejado de lado mi vocación por entender y cambiar la sociedad en la que vivía, razón por la cual había decidido estudiar sociología en la recientemente fundada Facultad de Ciencias Sociales. Había conseguido un trabajo a tiempo parcial como asistente del editor de la página cultural del diario *El Comercio*, donde compartía responsabilidades con Alberto

Chirif, Jorge Chiarella y algún tiempo después con Felipe Adrianzén, los tres compañeros de universidad y, los dos últimos, también del TUC.

Se sucedieron esos años varios montajes teatrales en los que nunca dejé de participar, especialmente como actor pero también como promotor y organizador. Fueron muchas las ocasiones en las que pude plantearme en qué consistía esto de actuar, de hacer teatro. Mi memoria más fuerte de hoy tiene que ver con mi experiencia más privada de entonces.

Con el objeto de enseñar de manera práctica labores distintas a la actuación, se abrió un ciclo llamado de «teatro íntimo», en el que presentamos *La resurrección*, de W. B. Yeats, con la dirección de Jorge Chiarella, donde tuve el papel de «el Hebreo»¹. En esta obra se hacen una la poesía y el teatro, la metáfora adquiere una fuerza viva, más fuerte que nunca antes para mí, pero a partir de personajes que no son individuos reales, con nombre propio, sino que aluden a un tipo, a una cultura, a una raza, a una religión, a un prototipo en realidad.

Algo parecido me sucedió en los ensayos del *Auto de la Pasión*, de Lucas Fernández, cuya primera lectura, en sonoro verso castellano anterior al Siglo de Oro, me produjo por primera vez la sensación de algo tan incomprensible como irrepresentable.

Desentrañar la teatralidad de un texto literario escrito para el teatro se convirtió desde entonces en una preocupación permanente. Los ensayos fueron una prueba de que sí se podía. Claro, Blume había hecho antes varios autos sacramentales y venía de España; por tanto, sabía cómo hacerlo. ¿Es cuestión simplemente de oficio o hay una memoria de la teatralidad que está mucho más allá de aprenderse un texto de memoria? Creo desde entonces firmemente en ambas cosas, pero esta fue mi primera intuición de lo segundo, la confirmación de que había una memoria sobre el cómo hacer las cosas en el teatro que venía de muy atrás y que no estaba precisamente en los libros. El TUC presentó el *Auto de la Pasión* por Semana Santa, en el teatro Segura, con la dirección de Ricardo Blume.

Una de mis pruebas de fuego fue, sin duda, tener que aceptar, en el verano de 1966, el papel del galán en lo que llamábamos el elenco del TUC, que

lo conformaban, en buen romance, los que ya tenían cierta experiencia y no tenían problema en inscribirse para postular a los papeles del siguiente reparto. Esto suponía que no tenían problemas de viaje, exámenes, trabajos atrasados, enfermedades o lo que fuera, porque una vez que te comprometías no podías faltar a un ensayo y debías cumplir tu compromiso hasta la última función, so pena de no volver más por el lugar.

Se trataba de *Las bizarrías de Belisa*, de Lope de Vega, que seguramente es una de sus obras menos conocidas. Blume la escogió luego de leer con nosotros varias otras obras clásicas porque, entre otros factores, se ajustaba bastante al número de actores —hombres y mujeres— del que se disponía en el mencionado elenco.

El papel de don Juan de Cardona era ciertamente para los que ya habían hecho papeles de «don» en montajes anteriores. Por ejemplo, en *La verdad sospechosa*, de Ruiz de Alarcón, o *Los empeños de una casa*, de sor Juana Inés de la Cruz. El galán, al que yo había visto y luego servido como criado en *El servidor de dos amos*, de Goldoni, era Hernán Romero, pero ya no estaba disponible porque había sido el primero de los varios —muy pocos en esos años en realidad— que optaron profesionalmente por el teatro. Humberto Medrano o Mario Pasco ya eran jóvenes abogados de éxito dedicados a su profesión.

De modo que Blume me dio el papel a mí, que estaba por cumplir recién veinte años, que si de algo presumía era de informal y campechano, y tenía todavía acné juvenil. Tremenda tarea. Cuando escucho referirse al teatro como el arte de aprender una forma de comportamiento, es decir, de asimilar una forma de hablar, de caminar, de moverse, recuerdo esta etapa de mi vida, porque tienen alguna razón los que dicen que esto es el teatro y porque, aunque no lo sea todo, sí es parte del teatro tener la capacidad de responder a las exigencias del personaje al que te toca darle vida. El teatro, y especialmente el arte de la actuación, son mucho más que esto, claro, pero son también esto; y ese fue el momento de mi vida en el que tuve que dedicarme a entrenar más fuertemente que nunca y a ensayar ciertos tipos de habilidades corporales y mentales que me permitieran realizar el personaje. Las técnicas de dominio corporal y vocal puestas al servicio de un personaje que no se parece en nada a tu esquema corporal y vocal cotidiano son

¹ El Griego (o el Egipcio en otra versión), el Sirio y el Hebreo, son tres personajes distintos que discuten sobre la naturaleza de Cristo a propósito de su resurrección.



Los empeños de una casa, de sor Juana Inés de la Cruz, dirigida por Ricardo Blume (1963). En la foto aparecen los actores Humberto Medrano, Violeta Cáceres, Ana María Teruel, Ana María Izurieta y Hernán Romero.



En la foto superior derecha, Violeta Cáceres y Ana María Teruel.

El director Ricardo Blume, Daniel Ulloa, Humberto Medrano y Violeta Cáceres en un ensayo de *Los empeños de una casa*, de sor Juana Inés de la Cruz.



fundamentales y buena parte del entrenamiento de los actores en la historia del teatro ha consistido precisamente en eso.

Don Juan no tenía mi esquema corporal ni mental. Es más, el «esquema» sobre el que yo actuaba regularmente y que yo podía aportarle era bastante diferente y, en cierta medida, le era opuesto; era, pues, un «anti-esquema». Con ese trabajo empecé a desarrollar un método de aprendizaje y enseñanza de la actuación que desarrollaría más tarde en la Escuela. Sobre esa base comencé a pensar sobre las dificultades de lo que Stanislavsky llama la construcción

del personaje y a cultivar pensamiento y experiencia para mi técnica de actuación. Fue el descubrimiento personal de lo que todos los maestros investigadores del teatro conocen como la definición de una técnica personal para el trabajo en escena. Las escuelas modernas de actuación son una gran ayuda, como la tutoría de algún actor mayor con experiencia, pero no hay enseñanza y menos receta que puedan reemplazar a este descubrimiento personal de incuestionable importancia para el trabajo del actor.

Como don Juan de Cardona estaba tan lejos de mi yo corporal, verbal, mental, histórico y espiritual,

LUIS PEIRANO

el trabajo que Blume me obligó a hacer entonces me pareció muy semejante al de cualquier disciplina de entrenamiento físico y mental. Por primera vez, comprendí que para el teatro se ensaya, sí, pero también, e incluso antes, uno se entrena. En breve, tuve que aprender a hablar y a caminar de una manera muy diferente a como lo venía haciendo. Fue un proceso de varios meses para un cambio que me pareció total. No puedo juzgar los resultados porque no me vi y, en todo caso, no soy capaz de tener todavía hoy el desenfado autobiográfico que supone hacerlo. Pero aprendí en carne propia que actuar es también alterar a voluntad tu imagen externa, no por un mero ropaje, que también tiene su importancia, sino por la estructura corporal que recibe el vestuario. Esta vez el personaje era muy elegante y tenía hasta tres trajes diferentes, diseñados por Marco Leclère.

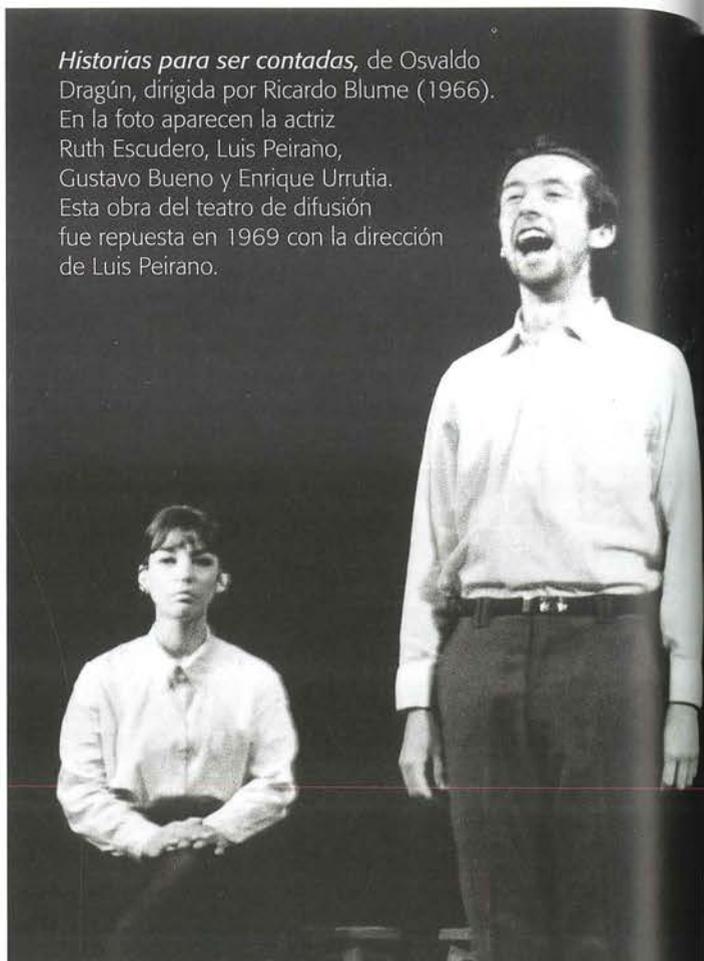
Mis lecturas de Stanislavsky tuvieron aquí un asidero diferente y, de alguna manera, contestatario, porque este trabajo, con todo lo importante que fue, con todo lo que avancé y recibí de mi maestro y mis compañeros de trabajo, no me parecía suficiente. Todavía puedo decir páginas enteras del texto de mi personaje, e incluso de algunos otros personajes, lo cual sorprende a mis compañeros de entonces, pero en el fondo yo lo que quería es que alguien se acuerde de él y, sobre todo, siempre quise una nueva oportunidad de hacerlo mejor.

Mis siguientes trabajos en el TUC fueron menos dolorosos, pero igualmente desafiantes, porque Blume nos pedía cada vez mayor participación y opiniones sobre las obras que debíamos hacer. Nos planteaba la demanda de hacer teatro latinoamericano y especialmente teatro peruano. Eran tiempos, además, en que había cierto reclamo y exigencia por salir de la «torre de marfil» en la que se puede convertir la universidad para llevar el teatro adonde se pudiera.

Éramos entonces los estudiantes de ciencias sociales, Ana María Becerra, Edith Montero y yo, quienes, de alguna manera, queríamos hacer un teatro más relacionado con los problemas de la vida del país. Distinguirnos como escuela y como creadores que tenían una manera de ser, de pensar y de sentir fue casi una imperiosa necesidad de entonces.

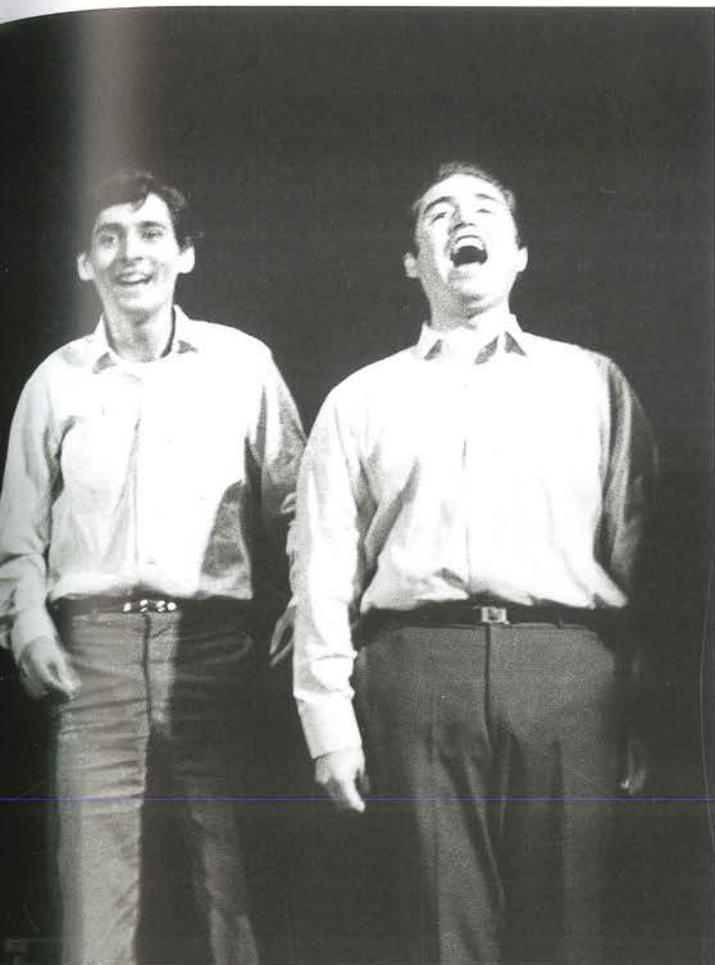
Fue así que nos encontramos estudiando las *Historias para ser contadas*, de Osvaldo Dragún, que constituyeron la base de nuestro primer programa de

Historias para ser contadas, de Osvaldo Dragún, dirigida por Ricardo Blume (1966). En la foto aparecen la actriz Ruth Escudero, Luis Peirano, Gustavo Bueno y Enrique Urrutia. Esta obra del teatro de difusión fue repuesta en 1969 con la dirección de Luis Peirano.



difusión. Hicimos solamente *Historia de cómo nuestro amigo Panchito Gonzáles se sintió responsable de la epidemia de peste bubónica en el África del Sur*, la *Historia de un flemón (originalmente un absceso)* y la *Historia del hombre que se convirtió en perro*, dejando de lado *Los de la Mesa 10*, que me encantaba porque había hecho algunas escenas en la Escuela y, además, porque era una historia de amor. Violeta Cáceres, Jorge Chiarella, Enrique Urrutia y yo conformamos el primer elenco que salió «de gira», primero por los diversos locales de nuestra propia universidad, pero luego a otras universidades, colegios y hasta a la cárcel de Lurigancho. Años después, retomaríamos este montaje con algunos cambios en el reparto.

La respuesta del público fue extraordinaria, razón por la cual pensamos que la ocasión era buena para hacer una encuesta después de las funciones, cosa que hicimos en varias oportunidades, sin conseguir realmente ninguna información más importante de la que pudimos percibir de las reacciones directas de los espectadores durante la función. Fue esta la primera vez que escuché frases involuntarias de alguno de los asistentes que daban cuenta de su emoción por el destino de los personajes. «Así es», «eso me pasó a



pañero un poco mayor en la Facultad de Letras, poeta, narrador y crítico con notable capacidad de ficción que no dejaba de alcanzarnos textos con vocación de escenario. Cuatro obras cortas compusieron el espectáculo que solamente tuvo por título: *Pasos, voces, alguien...*

Para entonces, ya teníamos cierta experiencia con los personajes prototipo o aquellos con aspiración simbólica, pero estos textos nos ponían en una línea de inocultable vínculo con la obra de Samuel Beckett. Entonces leímos a Beckett y recogí todas las preguntas para hacer el papel de VOR, preso resignadamente en una campana imaginaria en la que ROV buscaba desesperadamente la salida.

Es un lugar común señalar que los grandes dilemas del teatro son los mismos a lo largo de la historia. Ya lo habíamos aprendido al leer a los clásicos, confirmando que el ser humano sigue siendo básicamente el mismo desde los tiempos de Esquilo, Shakespeare, Lope de Vega y Molière, y muchas de las historias que

El valiente Oshta, de Cota Carvallo de Núñez, dirigida por Alicia Saco (1966).

En la foto se observa a la actriz Ruth Escudero, quien protagoniza a Oshta, acechada por el puma, interpretado por Luis Peirano.

mí», «sí, pues, no comprenden», son algunos de los comentarios que no olvidaré jamás, especialmente de los presos de Lurigancho y del público en provincias.

Ya en las funciones de *El valiente Oshta*, de Cota Carvallo de Núñez, que dirigió Alicia Saco y que llevamos a varias salas de Lima, había yo disfrutado y sufrido la reacción espontánea de los niños que, dependiendo del lugar, su edad y nivel educativo, son capaces no solamente de hablar o insultar al personaje que no les gusta, sino hasta de subirse al escenario a intervenir. No sucede igual con el público adulto, aunque también he vivido las excepciones, pero los actores llegan a percibir bastante bien, dependiendo de las características de la sala, el tipo de atención del público.

No hay nada más vital para un actor que sentir que su audiencia cierra el círculo de su propuesta con su atención y encuentra alguna forma de hacerla evidente, a veces por medio del ritmo e intensidad de la respiración o el movimiento en los asientos. Sin la presencia viva de los espectadores, no hay acción dramática posible.

Sentida y acordada la importancia de estrenar autores peruanos, se presentó al TUC Julio Ortega, com-



cuentan son las mismas en versiones diferentes. Pero ahora lo sentíamos con autores nuestros con los que podíamos conversar, discutir, discrepar, y con relación a textos contemporáneos escritos y montados en otras latitudes.

El intruso, *Perfecta soledad*, *La campana* y *La Ley* fueron las cuatro obras cortas con las que tuvimos una de las más largas temporadas en la sala de la AAA.

Si no hacemos las obras que escriben los autores peruanos nunca tendremos teatro peruano, repetía Blume, y por esta razón hicimos casi de inmediato *La señorita Canario*, de Sarina Helfgott, que era una historia de amor dentro de un conflicto familiar de alguna manera propio de los sectores medios emergentes. José Miguel Oviedo, uno de los más brillantes jóvenes escritores del momento, discípulo y amigo del entonces recientemente desaparecido Sebastián Salazar Bondy y a la sazón crítico de teatro del diario *El Comercio*, tituló su nota: «Lágrimas de azúcar», y empezó su crítica con la siguiente frase: «El Teatro de la Universidad Católica quiso celebrar los cincuenta años de la fundación de su universidad estrenando *La señorita Canario*, de Sarina Helfgott». La primera frase de su crítica, simplemente, ya daba cuenta de lo que era su opinión sobre la obra y de la pugna que existía y existe entre los escritores peruanos. Yo tuve la responsabilidad de armar la página cultural en esa oportunidad y recuerdo que llamé desde la redacción a Ricardo Blume para leerle la crítica y consultarle si debía publicarla o retenerla un tiempo, a lo que me respondió de inmediato que no debía hacer otra cosa que publicarla al día siguiente, sin dilación alguna. Nunca como en esa oportunidad tuve presente el papel de la crítica en la creación artística, por más que como asistente en esa página recibía muchas colaboraciones e incluso tuve la osadía de escribir alguna, aunque nunca sobre nada que tuviese que ver con el teatro.

Por esa época fui tentado por mi jefe a escribir crítica de teatro, porque además las pagaban mejor y el dinero me era cada vez más necesario. Recuerdo que cuando comenté el asunto con mi madre —a quien nunca le gustó que yo hiciera teatro—, dijo suavemente: «¿Cómo, tú no eres del gremio? No se puede ser, pues, juez y parte. O haces teatro o escribes crítica de teatro, pero no las dos cosas». Mi mamá no fue a la universidad, pero tenía un razonamiento contundente.

Los años sesenta cuentan con la visita a Lima de muchas compañías europeas de gran calibre, tales como el Old Vic, de Londres, con la legendaria Vivian Leigh; el Piraiikon Theatron, dirigido por Dimitri Rondiris, trayendo como protagonista de *Electra* a la actriz Aspasia Papathanasiou; el Deutsche Kammerspiele; la Compañía de Robert Hirsch y Jacques Charon de Francia; el Basil Rathbone de Inglaterra; y actores de gran calidad como Marcel Marceau, Vittorio Gassman, entre otros.

Un visitante singular fue José Osuna, importante director español que vino invitado por Rubén Lingán, director del entonces Instituto Nacional Superior de Arte Dramático (INSAD), para que montara *La Celestina*, de Fernando de Rojas. Tuvo dos temporadas, en el Municipal y en el teatro La Cabaña, llevando como protagonistas a Elvira Travesí, Alfredo Bouroncle, Gloria María Ureta y Ricardo Blume, entre otros miembros del largo reparto.

El año 1967 la Pontificia Universidad Católica del Perú cumplía cincuenta años de vida institucional y una de las actividades programadas fue la invitación oficial al Teatro de Ensayo de la Universidad Católica de Chile para la presentación de tres obras de autores chilenos.

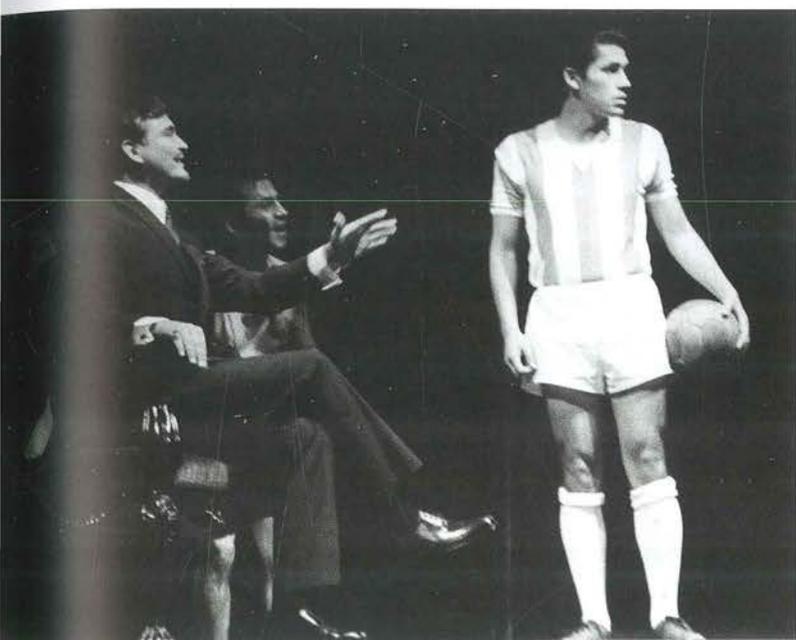
En el teatro Segura, durante dos semanas del mes de octubre, se presentaron sucesivamente *El Tony Chico*, de Luis Alberto Heiremans; *Topografía de un desnudo*, de Jorge Díaz; y *La niña en la palomera*, de Fernando Cuadra. Como es obvio, llegó una tropa de actores, técnicos y directores de primer nivel que cumplieron una de las temporadas más célebres del teatro peruano en esos años. Eugenio Dittborn —el director fundador del TEUC—, Bernardo Trumper y Fernando Colina, entre los directores, dieron también una serie de charlas para la gente de teatro, que fueron más bien conversaciones en las que se discutió un poco de todo con gran apertura.

Estando ellos aquí, yo cumplí 21 años, recién la mayoría de edad en ese entonces, aunque ya me sentía bastante adulto. Sin embargo, los montajes del TEUC me enseñaron que recién estaba comenzando a vivir para el teatro y me quedaba muchísimo por aprender.

El último montaje que hicimos en el TUC bajo la dirección de Ricardo Blume fue *El centroforward murió al amanecer*, de Agustín Cuzzani, que se estrenó en el teatro La Cabaña. Fue un montaje muy celebrado



La señorita Canario, de Sarina Helfgott, dirigida por Ricardo Blume (1967). En la foto, Jorge Chiarella, Edith Montero y Luis Peirano.



La señorita Canario, de Sarina Helfgott, obra representada por el TUC en 1967. En la imagen podemos distinguir a Blanca Berghusen, Violeta Cáceres y Ana María Teruel, entre otras actrices.

El centroforward murió al amanecer, de Agustín Cuzzani (1968). En la foto aparecen los actores Noé Villalobos y Felipe Adrianzén.

por la crítica en el que yo tuve el papel del Narrador, una especie de vagabundo que era un poco el testigo de cómo el millonario loco de Enésimo Lupus era capaz de tener una colección de seres humanos sobresalientes por alguna razón. Tenía así a un gran actor —que encarnaba, por supuesto, a Hamlet—, una bella bailarina, un científico, una bestia humana, entre otros, a los que se sumaba, al final, la pieza de lujo que le faltaba: un aclamado jugador de fútbol de un club de segunda división muy querido por el barrio, club que se había visto obligado a rematar a su centroforward para pagar sus deudas. Como este se niega a permanecer en cautiverio, genera una rebelión que fracasa y por la cual deberá pagar con su vida, al amanecer.

Tuvimos tanto éxito que fuimos seleccionados para participar en el Primer Festival de Teatro Universitario de Manizales, en Colombia. El nuestro era un

montaje sumamente bien ensamblado en el que alternaban los protagonistas de la historia con comparsas que alegraban y avivaban mucho el espectáculo. Su maquinaria de relojería era sin duda un atractivo que otorgaba al espectáculo una gran vitalidad. De los montajes en los que yo había participado, este fue en el que menos me esforcé, lo digo como autocrítica y con pena, porque ese año 68 mi padre andaba muy enfermo y yo enfrentaba una crisis vocacional y afectiva que me tenía muy alterado.

Mi mayor preocupación en esa oportunidad estuvo en seguir la construcción del espectáculo. Como mi personaje era una especie de espectador desde el proscenio o desde las escaleras que comunicaban con la platea, me entretenía en ver lo que sucedía en el escenario y cómo se armaba el espectáculo. Me dediqué más en este caso a mirar cómo Blume dirigía a los actores que a otra cosa. El concepto de

espectáculo es clave para entender el teatro, porque buena parte de lo que se hace para ganar la atención e impactar en una audiencia se sustenta aquí. Definir y regular bien el grado de espectacularidad de una acción teatral es sumamente importante. Uno puede potenciar muchísimo el valor de una acción teatral, pero también la puede ahogar o anular si no hay una buena definición del carácter y el estilo del espectáculo.

Por lo demás, fue una ocasión en la que pude dar rienda suelta a una de mis grandes predilecciones, que es observar al público. Lo he hecho como director años más tarde, durante las funciones, ubicado detrás de la escenografía donde podía ver directamente a la audiencia sin que esta me vea, teniendo a los actores de por medio, y he aprendido mucho del alma humana observando, a la vez que la actuación de los actores, las reacciones de los miembros de la audiencia.

Como es obvio, tuvimos que hacer un gran esfuerzo para hacer posible la gira a Manizales, porque viajar con más de veinte personas entre actores y técnicos es complicado si no hay un apoyo especializado. Recuerdo bien que Blume le pidió a Jorge Semino, uno de los pocos técnicos tramoyistas, heredero de la mejor tradición en el Teatro Municipal, que nos acompañara. Todo estuvo listo para partir y estábamos todos muy entusiasmados, pero el 3 de octubre fue el golpe militar de 1968 y todo parecía desbaratarse.

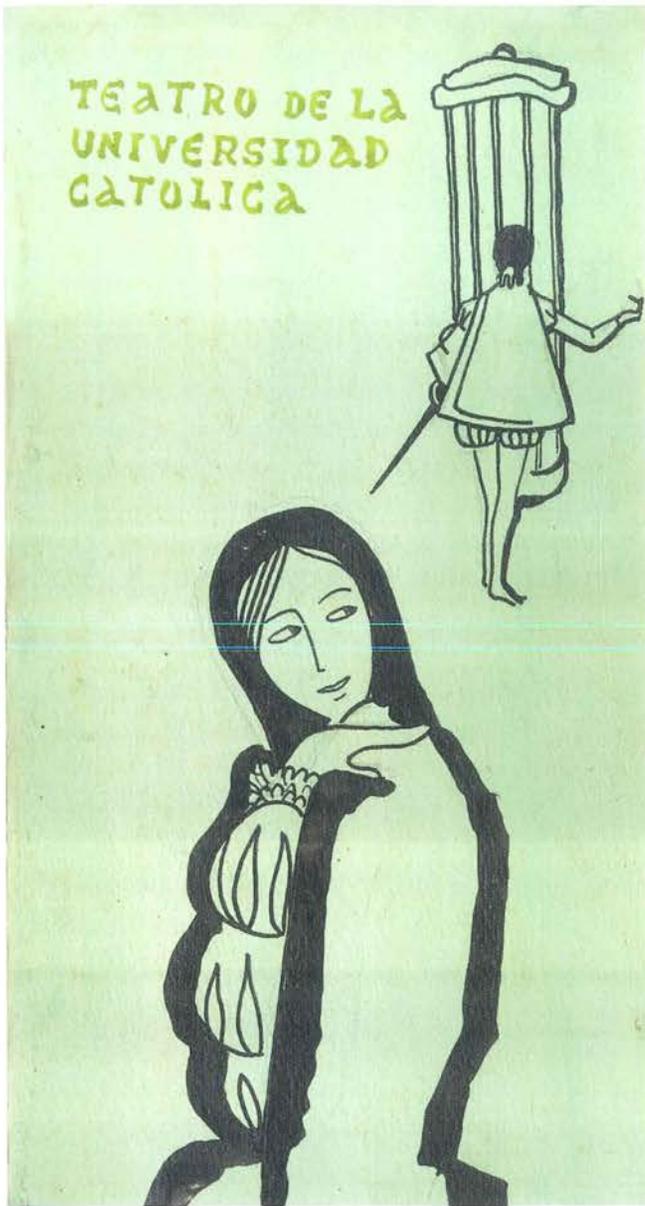
Durante la mañana del día siguiente estuve con varios de mis compañeros de la Facultad de Ciencias Sociales en la Plaza San Martín, protestando por el golpe, huyendo de las bombas de gases lacrimógenos y de los palos de la policía, en lo que teníamos ya bastante entrenamiento. ¿Cómo podríamos viajar a hacer teatro en Colombia en esa situación? La orden de los mayores fue, sin embargo, contundente: la función debe continuar, no podíamos faltar a nuestro compromiso de asistir a este primer festival —que luego adquiriría mucha fama— y, si podíamos hacerlo, debíamos viajar. Pocos días después, partimos los 28 actores y técnicos hasta Bogotá, donde pasamos una noche y seguimos al día siguiente a Manizales. Fue mi primer viaje fuera del Perú, y fue para hacer teatro.

El cambio acelerado: los setenta empiezan en el 68

Comprar un diario en el extranjero, en este caso en Manizales, Colombia, y leer una noticia imposible sobre el Perú, es una de las experiencias más fuertes que recuerdo de mi vida juvenil. Fue así que nos enteramos de la toma de las instalaciones de la Brea y Pariñas en Talara por el Ejército del Perú y la nacionalización de todas las propiedades de la IPC, la International Petroleum Company, el 9 de octubre de 1968, a los pocos días del golpe y al día siguiente de nuestra celebrada presentación en el Primer Festival de Teatro Universitario.

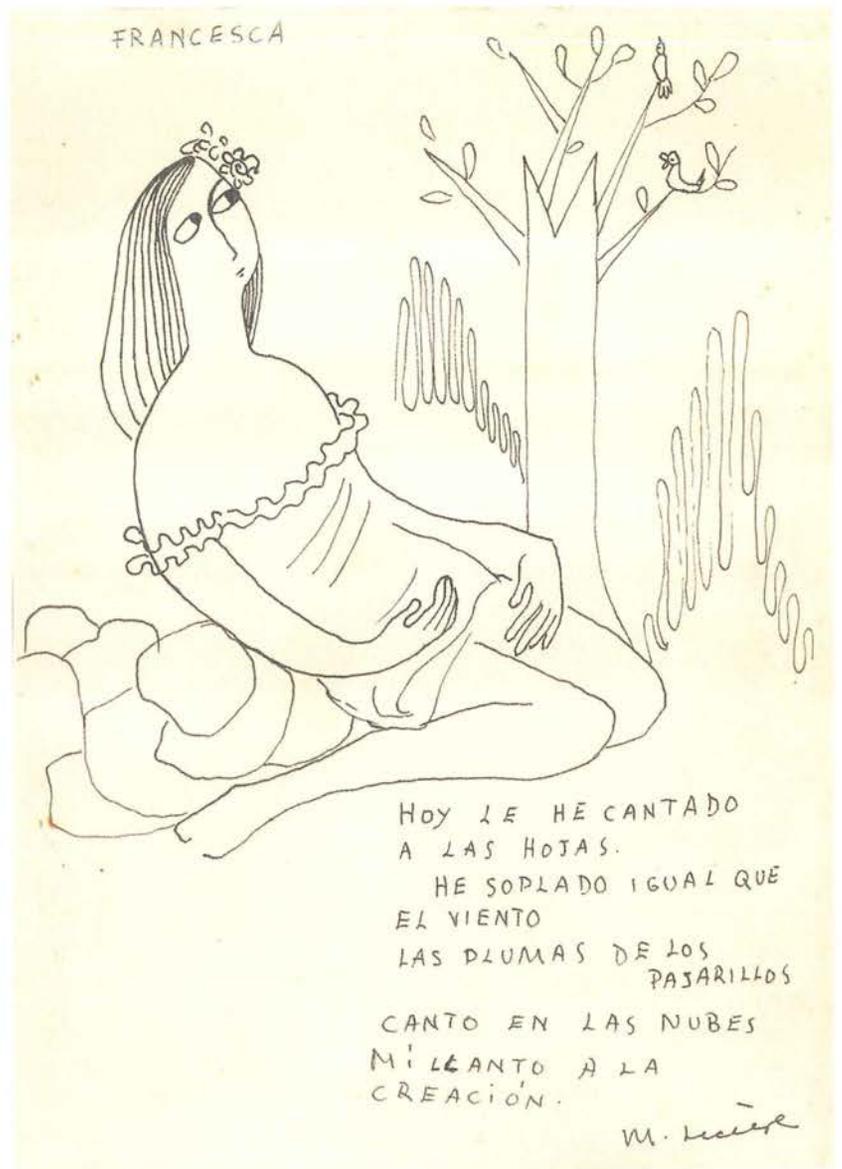
Al día siguiente de nuestra presentación, *La Patria*, el diario más importante de Manizales, tituló en primera plana: «Perú salvó el Festival!». Nunca había firmado autógrafos para los espectadores luego de la función y mucho menos había sido detenido en las calles para hacerlo. Algunas tiendas nos ofrecían descuentos cuando notaban que éramos de la compañía de teatro del Perú. No cabíamos en nuestro pellejo de satisfechos y felices pero, aún así, el jurado no nos dio, el día de la clausura del festival, ningún premio, a pesar de las rechiflas y protestas del público, que estaba encantado con nosotros.

La razón para no darnos premio alguno nos la explicó luego Atahualpa del Cioppo, quien fuera parte del jurado y que luego volvió a Lima, entre otras cosas porque estaba preparando el montaje de *Ubú Rey*, de Alfred Jarry, con el TUNI, el Teatro de la Universidad Nacional de Ingeniería. «Ustedes hacen un teatro muy convencional, centrado excesivamente en el texto y en la palabra, y el jurado decidió premiar montajes de vanguardia, donde la acción teatral está más centrada en el trabajo corporal e integral». En pocas palabras, esto es más o menos lo que nos dijo Del Cioppo y esta idea figuraba en el acta del jurado. El primer premio se lo otorgaron al montaje de *Guárdese bien cerrado en lugar fresco y seco*, de Megan Terry, dirigida por Danilo Tenorio, con el Teatro Experimental de Cali, el TEC, que era el grupo del maestro —en Colombia más que en ninguna parte del mundo se les llama así a los directores de teatro— Enrique Buenaventura, uno de los padres del teatro latinoamericano de creación colectiva que venía dando ya mucho qué hacer por esos lares.



Boleto de preventa de *Auto de la Pasión*, obra que se presentó con el coro de la AAA interpretando *El Mesías*, de Haendel (1972). Dirigió Ricardo Blume.

Programa de *La verdad sospechosa*, de Juan Ruíz de Alarcón (1963). Dirigió Ricardo Blume.



El reclamo artístico de entonces era por un teatro menos anclado en convenciones y repeticiones, menos signado por el logos y la palabra, y que buscara escudriñar en el alma humana mediante una aproximación que partiese del uso del cuerpo del actor. Se nos sindicó, por oposición, de tradicionalistas, convencionales, clásicos. Yo sentía que nos querían calificar, en realidad, de pequeño-burgueses, de poco artistas. No era poca cosa tampoco, éramos el teatro de una universidad católica frente a un jurado bastante secular y revolucionario: una gran contradicción para muchos de nosotros que buscábamos precisamente perfilar nuestra juvenil vocación revolucionaria. El regreso a Lima provocó una serie de cambios, el más importante de ellos fue la renuncia de Ricardo Blume a la dirección del TUC.

El Primer Festival de Teatro Universitario de Manizales fue uno de los hitos más altos de esa época del TUC y, a propósito de ese festival y de la crisis que vivía el país, confluyeron varios factores que hicieron cambiar el derrotero de nuestras vidas. Mi papá murió a fines de ese mes de octubre. El año académico estaba por terminar y a mí no se me ocurrió nada mejor que «exonerarme» de sus exámenes finales. Luego, decidí irme a Santiago de Chile en carro con tres amigos, con quienes teníamos la idea de entrevistar a políticos y escritores y ver qué hacía el teatro de la Universidad Católica de Chile, que había estado el año anterior en Lima y, ¿cómo no?, tratar de pasarla bien, cosa que, honestamente, creo que fue lo que mejor hicimos.

En Santiago de Chile pude encontrar a los actores del Teatro de la Universidad Católica de Chile, especialmente a Ramón Núñez, Héctor Noguera, Raúl Osorio, Pablo Sandoval, entre otros, todos jóvenes profesionales de muy buen entrenamiento actoral. No alcancé a ver a Fernando Colina porque estaba en Dallas, donde había estudiado y trabajado antes y donde, hacia el tiempo final de mi viaje, en febrero de 1969, murió sorpresivamente.

La influencia de Colina y los actores que fundaron el Taller de Teatro Experimental fue muy importante para muchos de mi generación desde la visita del Teatro de Ensayo de la Universidad Católica de Chile en 1967. Esto se prolongó hasta mi regreso a Lima, porque traje los textos de un espectáculo del que me habían hablado y que me hubiera gustado ver, denominado *Peligro a 50 metros*. Este había sido

dirigido por Fernando Colina el año anterior y concordaba mucho con lo que yo quería hacer en el teatro para alejarme del teatro clásico y más convencional en busca de uno más libre, sin vestuarios de época ni escenografía, y menos aún «decorados» —como se solía decir—, término que yo detestaba de manera un tanto visceral.

Mi impresión en Chile sobre el sentido de la profesión del actor en relación con el ciudadano común y corriente fue muy fuerte. No era solamente que había más instituciones y grupos y que la gente iba de manera más espontánea a las funciones de teatro, sino que había una mucha mayor relación entre lo que se discutía en las obras y la vida social y política. A esto contribuían muchos factores, entre los que destacaba una muchísima mayor homogeneidad cultural de lo que habíamos estado acostumbrados a ver.

En Chile comprobé más claramente por qué Blume había seguido tan puntualmente los consejos de Eugenio Dittborn para organizar el TUC. Había varias escuelas universitarias de teatro, con dedicación, organización y un orden realmente admirables, y contaban con un público mucho más habituado a asistir a los diferentes espectáculos de cartelera. Había, como resulta obvio, una cartelera mucho más rica y sugerente, y entre las compañías de éxito figuraba la de José Vilar. Los grupos universitarios e independientes, con mucha mayor pretensión que simplemente entretener al público y hacer una buena taquilla, eran, sin embargo, bastante más numerosos.

A mi regreso encontré el panorama social y político muy cambiado, porque algunos amigos estaban apoyando de alguna manera al autodenominado Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas y porque me esperaba Humberto Medrano, flamante presidente-director del Teatro de la Universidad Católica que, además de extraordinario abogado tributarista, buen actor y mejor persona, es un hombre de grandes capacidades de organización y gestión, quien me dijo: «Tú te haces cargo de la Escuela, no hay alternativa».

No hubo manera de decirle que no y lo hice llamando como refuerzo a Gerard Szkudlarski, profesor polaco, intérprete, literato y gran amante del teatro que había estado muy cerca de nosotros los meses anteriores. Seguían en la Escuela como profesores Pablo Fernández, Salvatore Munda, Eugenia Ende y Gastón Vergara.

Empecé a trabajar como profesor y director de la Escuela antes de acabar mis estudios, porque al final del año anterior había echado algunos cursos por la borda y entonces no había un curriculum flexible ni mucho menos sistema de créditos. Me fue bien en ambos proyectos porque ya no trabajaba en *El Comercio* y tenía más tiempo para el estudio.

Por ese entonces fue que el Teatro de la Universidad Nacional de Ingeniería estrenó *Ubú Rey*, con la dirección de Atahualpa del Cioppo. Él había visitado antes al Perú, en 1966, para hacer por primera vez en nuestro medio *La ópera de tres centavos*, de Bertolt Brecht, con un elenco compuesto por primeras figuras del teatro nacional y bajo el patrocinio del Instituto Nacional Superior de Arte Dramático (IN-SAD).

Aquella vez, el TUNI presentó un clásico del nuevo teatro contemporáneo: *Ubú Rey*, de Alfred Jarry. Yo no entendía entonces cómo traían a ese director tan importante para trabajar con los ingenieros, pero gracias a este proyecto superé este prejuicio; hay algunos ingenieros de gran sensibilidad y talento para el trabajo artístico, algunos con excelente formación, desempeño y gran éxito en el teatro.

La presencia de Del Cioppo fue muy importante porque echaba nuevas luces y nuevos bríos a nuestro teatro, especialmente por su experiencia como director de «El Galpón», uno de los más importantes grupos de teatro de la región y uno de los primeros en montar las obras de Bertolt Brecht en el continente. Al poco tiempo de su llegada, comentando una obra clásica que había visto, le escuché decir: «A los grandes autores no hay que tenerles miedo, pero sí mucho respeto». El teatro aparecía por primera vez, en el contexto teatral de alguna manera moderno en el Perú, no solamente como una propuesta creativa y técnica, sino fundamentalmente ideológica.

Estos son los tiempos en los que Brecht era la alternativa revolucionaria frente a la tendencia aparentemente conservadora del teatro, supuestamente encarnada en Stanislavsky, alguien de quien, por lo demás, se conocía entonces muy poco, tanto sobre sus postulados artísticos como acerca de su propia vida. La alternativa del teatro como lucha ideológica fue muy fuerte en los años sesenta y setenta. Del Cioppo contribuyó a ella, ciertamente, pero señalando en cuanto podía y desde aquella primera oportunidad, que la revolución no se hacía con el teatro.



Historias para ser contadas, de Osvaldo Dragún, en el primer montaje original de Ricardo Blume (1966). Se repondría años más tarde con un elenco diferente. En la foto, Luis Peirano, Jorge Chiarella, Enrique Urrutia y Violeta Cáceres.

El nuevo teatro universitario: el nuevo TUC

En pleno verano de 1969 y sin tener ningún tiempo para elaborar una propuesta o algo semejante, un grupo de muchachos que habíamos sido alumnos de Blume empezamos a dirigir el TUC. Yo me concentré en la Escuela y en remontar las *Historias para ser contadas*, de Dragún, con dos actores nuevos: Ruth Escudero y Gustavo Bueno, con quienes continuamos nuestra gira por escenarios de colegios y universidades en lugares cercanos a Lima.

Pero es Marco Leclère, que venía de un *stage* en Francia, quien retomó los estrenos con un espectáculo compuesto por dos obras cortas: *Vietnam*, inspirado en una propuesta de Peter Schumann y el «Bread and Puppet Theatre», y *Los dos verdugos*, de Fernando Arrabal, uno de los dramaturgos españoles que había migrado a Francia y había tenido notable éxito en ese país con el llamado teatro pánico. Al poco tiempo, presentó una versión propia de *Escorial*, de Michel de Ghelderode, a la que le agregó una suerte de creación suya llamada *AntiEscorial*. Leclère había sido escenógrafo y diseñador de vestuario de muchos montajes del TUC y tenía gran vocación literaria y especialmente plástica, la cual canalizó en sus montajes de manera brillante.

A mediados de año, sentí la necesidad de complementar lo que enseñaba en el curso de actuación con los ensayos de una obra, y fue así que empecé a trabajar con los alumnos y la asistencia de dirección de Clara Izurieta —quien había sido secretaria de dirección en casi todos los montajes que dirigió Blume— el montaje de *Peligro a 50 metros*, integrado por *Las obras de misericordia*, de José Pineda, y *Una vaca mirando el piano*, de Alejandro Sieveking. Nuestra versión del proyecto de Fernando Colina en Chile nos tomó más de siete meses de ensayos y estrenamos en abril del año 1970. Los actores fueron: Ana Cecilia Natteri, Jorge Guerra, Edgar Saba, Juan Pedro Laurie, Ruth Escudero y Arturo Nolte. Todos ellos han permanecido trabajando hasta hoy con gran éxito en el escenario y han producido lo suficiente como para escribir varias páginas de la historia del teatro peruano.

Durante buena parte del año dimos funciones en la sala del TUC e hicimos pequeñas giras mientras se

ensayaba el siguiente montaje con los mismos actores y otros que se iban sumando de la Escuela. Una adaptación que hizo Alonso Alegría de *Los cachorros*, de Mario Vargas Llosa, tuvo también una gran acogida del público, especialmente de los estudiantes que pasaban permanentemente por la puerta del TUC en el jirón Camaná mientras circulaban entre las diferentes facultades.

Peligro a 50 metros supuso una serie de opciones que algunos críticos vinculaban a mi condición de estudiante de sociología, pero que en realidad respondían a una exigencia común por un teatro cada vez más comprometido con la realidad cotidiana que vivíamos. Parte de este trabajo se hizo bajo la forma del teatro documento, que en una primera instancia consistía en usar las noticias nacionales e internacionales de los diarios como tema o motivación de lo que sucedía en el escenario. Estas noticias obviamente iban cambiando cada semana, de modo que comprometí a Mario Zolezzi, un compañero de la facultad algo menor en años, para este trabajo al que se fueron sumando, en otras funciones, amigos de otras facultades.

De alguna manera nuestro teatro inició un proceso de participación de otros sectores dentro y fuera de la universidad. En ese entonces nos permitimos por primera vez aceptar en la Escuela a estudiantes que no eran estudiantes de nuestra universidad e incluso algunos de una edad un tanto mayor que el promedio común, como fue el caso del actor cajamarquino Tito Cacho.

Con *Peligro a 50 metros* fuimos en 1970, por segunda vez, a Manizales, al III Festival, el cual poco era más internacional y había dejado el apelativo de universitario. En esta ocasión repetimos el éxito, especialmente con una aprobación impresionante del público joven y universitario.

Desde el festival de ese año se habían suprimido los premios propiamente dichos, reemplazándose por menciones ejemplares dadas por el jurado. Nos dieron la segunda mención enfatizando el trabajo corporal y verbal y, muy especialmente, el trabajo de grupo. La primera mención fue otorgada a un montaje experimental de *Las criadas*, de Genet, hecho por un grupo profesional argentino-polaco.

Uno de los éxitos del III Festival de Manizales fue el que logró el espectáculo *Terceiro demonio*, hecho por el Teatro de la Universidad Católica de Sao Paulo

“El reclamo artístico era por un teatro que buscarse escudriñar en el alma humana mediante una aproximación que partiese del uso del cuerpo del actor”.



Los cachorros, de Mario Vargas Llosa, dirigida y adaptada por Alonso Alegría (1970). En la foto aparecen Marfil Francke, Juan Pedro Laurie, Jorge Guerra y Arturo Nolte.

(TUCA), que por lo demás tenía ya mucha fama porque había ganado en años anteriores el Festival de Nancy, Francia, con *Vida y muerte severina*, de Joao Cabral de Melo Neto, con música de Chico Buarque, y bajo la dirección de Silney Siqueira, espectáculo que además llegó a Lima por esos años.

Terceiro demonio del TUCA tenía la dirección de Mario Piacentini y estaba compuesto por un grupo sustantivo de actores y músicos que lograban una articulación sorprendente. Insistían en que no tenían influencias de nada ni nadie que no fueran sus propias raíces brasileñas y su inconsciente creativo. Los animamos a pasar por Lima de regreso al Brasil y fuimos sus anfitriones durante una semana. Se presentaron en octubre en la sala de la AAA con gran éxito.

No había texto propiamente dicho en su propuesta y los actores quedaban al final completamente desnudos en la más impactante de las imágenes del teatro de entonces. Las vinculaciones que los espectadores hacían con *Hair*, el musical, donde sucedía algo similar, o las que hacíamos los más amigos con respecto al Living Theatre, de Julian Beck y Judith Malina, o al propio Grotowski, eran desestimadas, señalando que no conocían a Grotowski. Esto último venía muy a propósito, porque Jerzy Grotowski, uno de los grandes revolucionarios del teatro contemporáneo, asistió como invitado de honor del festival y dio varias charlas, conferencias y talleres.

Nosotros nos habíamos preparado leyendo todo cuanto había sido publicado de la obra de Grotowski

y teníamos una gran expectativa de llevar un taller con él, cosa que no fue posible por esas cosas que suceden en los festivales: nos asignaron el teatro Los Fundadores, un enorme escenario de más de veinticuatro metros de boca y una capacidad de bastante más de mil espectadores, el día anterior a nuestra presentación, programando además, para el mismo día, nuestro taller especial con Grotowski. Optamos, como es obvio, y con las disculpas del caso, por el compromiso con nuestro trabajo y el público, y fuimos a ensayar en un escenario absolutamente distinto al que habíamos usado hasta entonces, que no tenía más de ocho metros de ancho en el proscenio.

La aceptación de *Peligro a 50 metros* por el público, el jurado y los directores de otros grupos fue extraordinaria y nos colmó de alegría. Allí conocí, en el mismo escenario, luego de los aplausos, a Carlos Giménez, argentino que era un *enfant terrible* y que había fundado Rajatabla en Caracas; a Ricardo Camacho, líder de un fuerte movimiento teatral contestatario; y reconocí, entre otros, a Mario Delgado, joven actor peruano que trabajaba con Giménez y que poco tiempo después fundaría Cuatrotablas.

Esta vez en el Festival de Manizales solamente tuvimos objeciones de tipo ideológico, que me parece importante traer a la memoria por lo ilustrativas que son del debate que cruzaba el teatro y la creación artística en general. Recuerdo dos que me impactaron mucho. La primera era sobre el atrevimiento de poner en el mismo escenario al comandante Ernesto «Che» Guevara, desaparecido hacía dos años en la guerrilla de Bolivia, y al Presidente de EE.UU., Lyndon Johnson, aunque fuese acusando el golpe de la muerte de John F. Kennedy. La segunda se refería a una escena en la que se jugaba con el elogio exagerado, críticamente, por cierto, al perfil cuasi divino del Presidente Mao. «Tú no haces eso sin darte cuenta, Peirano, te sugiero que te cuides y no vuelvas a hacerlo», me amenazó un colega, director paraguayo, del que no retengo el nombre, pero sí muy bien su expresión al decírmelo. Pero nada pudo opacar nuestra alegría.

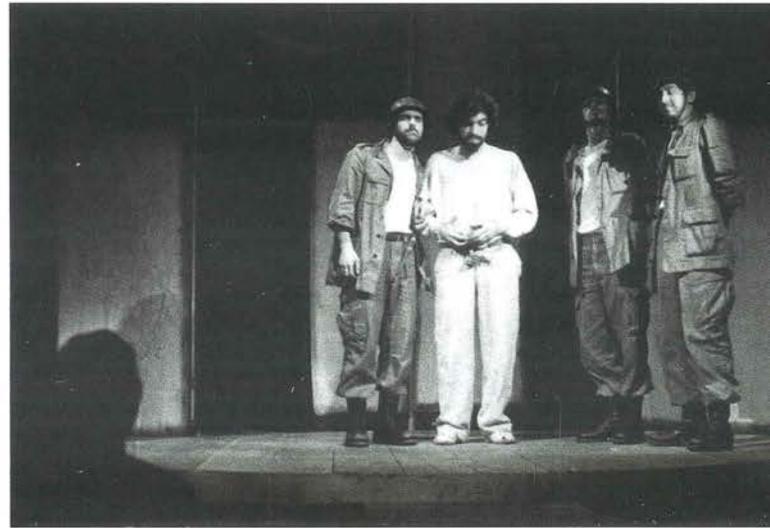
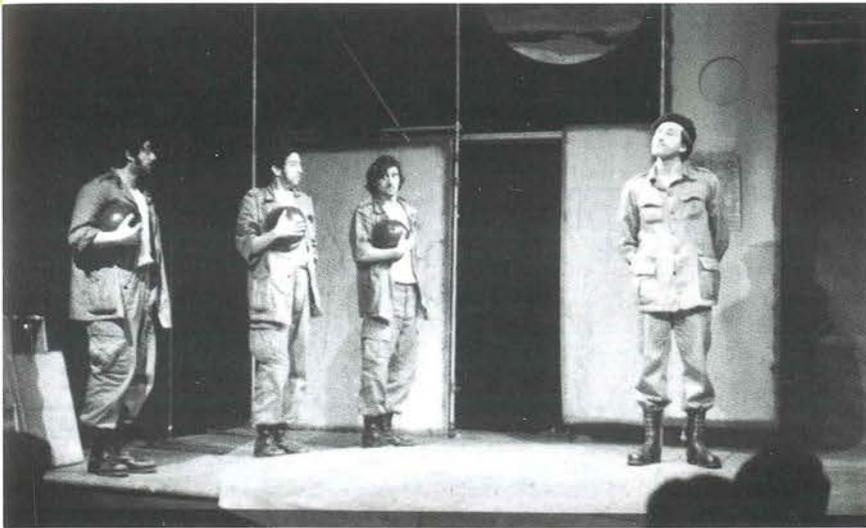
Cuando volvimos a Lima, decidí poner en práctica un proyecto que venía acariciando hacía tiempo, que era montar una obra de Bertolt Brecht. Pensé en primer lugar en *Galileo Galilei*, descartándola por insuficiencia de recursos de diferente tipo. Pero esta era la obra que yo quería hacer. Recordaba muy bien la

recomendación de Atahualpa del Cioppo: «A los clásicos, e incluyo a Brecht, no hay que tenerles miedo, pero sí respeto».

Habíamos estudiado mucho las obras y los textos teóricos de Brecht, llegando a ser tan amigos como críticos de su propuesta. Por esto, nos interesaba especialmente el Brecht más joven y el más viejo; es decir, el joven que todavía no había asumido la dureza de sus postulados y era un impulsivo creador, así como un espartaquista apasionado; y el viejo, el que estaba un poco de regreso luego de una larga experiencia de exilio por varios países, incluidos los Estados Unidos. Leímos con mucho detalle *Baal* y *Un hombre es un hombre*, e incluso conversé con Hernando Cortés, uno de los hombres de teatro de más talento y mejor formación en el teatro peruano, para que la dirigiese, pero la vida se empezó a complicar, no tuvimos recursos para contratar profesor ni director, y decidimos que la dirigiera yo mismo con los estudiantes y miembros del TUC.

Los años setenta, que habían empezado temprano, habían desencadenado una serie de sucesos teatrales. Uno que me parece muy importante señalar fue el de Yego, teatro comprometido. Se llamaba Yego por ye-ye, go-go, aludiendo al ritmo de moda entre los muy jóvenes y a su afán de decir sobre el momento que se vivía. Era un grupo de jóvenes de extracción diversa —algunos venían de hacer teatro en la Universidad Agraria y otros incluso del colegio— dirigido por el joven profesor Carlos Clavo Ochoa, que presentó un espectáculo llamado *Alicia encuentra el amor en el maravilloso mundo de sus quince años*. Este fue, sin duda, el montaje que llamó más la atención de los veedores internacionales europeos que pasaron por Lima. Luego de una presentación de *Peligro...*, tuve ocasión de conversar con uno de ellos, del cual lamentablemente no recuerdo el nombre, pero me parece que era del Festival de Nancy, donde invitaban al TUC con frecuencia, pero adonde nos era imposible asistir por falta de recursos y porque la mayoría de nosotros estaba en clases o trabajo en esa época del año.

Yego, teatro comprometido, fue la experiencia original para varios jóvenes que se dedicarían luego íntegramente al teatro. Teresa Ralli y Miguel Rubio, quienes fundarían luego Yuyachkani, fueron dos de ellos. Premunidos de los tres tomos de *Escritos sobre teatro* publicados el año 1971 por Nueva Visión,



Un hombre es un hombre, de Bertolt Brecht, dirigida por Luis Peirano (1971). En las fotos, Edgar Saba, Arturo Nolte, Gustavo Bueno, Siegfried Espejo y Jorge Guerra.

en Buenos Aires, y que conocimos de inmediato en Lima, empezamos el montaje de *Un hombre es un hombre* e incorporamos al elenco de las obras anteriores a algunos de los viejos del TUC (recuerdo muy especialmente a Fredy Espejo) y algunos nuevos alumnos de la Escuela. Fue una experiencia centrada en probar las teorías de Brecht, la técnica del distanciamiento, y en montar el espectáculo de manera propia y original.

Nos tomamos mucho tiempo para este montaje, especialmente para ejercitar con Jorge Guerra —en quien recayó la responsabilidad de hacer Galy Gay, el protagonista de la obra— la capacidad de actuar refiriéndose al personaje en tercera persona, a la vez que asumiendo su interpretación. Genoveva Elguera, Siegfried Espejo, Ruth Escudero, Edgar Saba, Arturo Nolte, Alfonso Bermúdez, Óscar Zumarán, Pedro Barrionuevo, Joaquín Vargas, José Antonio Ramos y Fernando Fernández integraron el elenco. Samuel Adrianzén y Pedro Martínez siguieron trabajando conmigo en las luces y el sonido, respectivamente. El equipo estaba cada vez más eficientemente constituido. Fueron semanas muy interesantes y educativas en las que nos dedicamos a estudiar a Brecht con entusiasmo y que produjeron un espectáculo que encontramos digno de mostrarse.

Iniciado el año 1972, algunos de los más jóvenes miembros y colaboradores del TUC empezaron a interesarse fuertemente por lo que llamábamos teatro de difusión, —que salía a las llamadas «barriadas», luego rebautizadas «pueblos jóvenes»—, y convocaron al montaje de *A la diestra de Dios Padre*, de Enrique Buenaventura, del TEC de Cali. En este sentido respondían, de manera propia y original, al movimiento universitario nacional, que pedía mayor

compromiso a sus integrantes. Estos son los años en los que Víctor Zavala Cataño, dramaturgo premiado y reconocido que se hizo más tarde militante de Sendero Luminoso y que hoy está en la cárcel, lanzaba su teatro campesino, especialmente sus obras *El gallo* y *La gallina*. Eran también los tiempos en que Jorge Acuña, egresado de la ENAD, decidía actuar permanentemente en la Plaza San Martín, denunciando al teatro burgués que se hacía en los teatros.

En esos momentos se hacía cada vez más necesario tratar al teatro no solamente como arte, sino como comunicación, tema en el que estábamos entusiastamente de acuerdo pero que yo intuía ameritaba bastante más reflexión. Con un pie en la sociología y otro en el teatro, yo no me sentía incómodo, salvo cuando sentía que uno u otro apoyo de cada pie se me alejaba. Decidí estudiar en los Estados Unidos, donde esperaba tener el tiempo y mayores recursos para explicarme esta relación tan especial entre el teatro y la vida y cómo ella se hacía presente en la preocupación sociológica.



Samuel Adrianzén, luminotécnico de la mayoría de las obras del TUC hasta 1983, junto a Luis Peirano y Clara Izurieta.

Regreso a la crisis y fin del proyecto militar

Regresé al Perú a fines de julio de 1974, un día antes de la toma de los diarios por el gobierno del general Velasco, de modo que puedo decir que llegué para ver el principio del fin de su proyecto revolucionario. Venía de hacer estudios de posgrado en sociología y comunicaciones y había trabajado bastante tanto la dimensión artística y cultural en los medios como la ideológica y política, de modo que volvía a un lugar donde la discusión y el enfrentamiento en estos campos se hacían particularmente interesantes. Volví a mi universidad, a tomar a mi cargo algunos cursos que me había puesto a preparar desde el último semestre que estuve en la Universidad de Wisconsin, en Madison.

Mi regreso al teatro peruano fue muy lento, paulatino y sin pretender participación alguna en el TUC, de cuyos miembros recibí mucho cariño por el regreso, pero en principio ninguna posibilidad de trabajar con ellos. Me costó trabajo aceptarlo, pero lo entendí porque ya no eran mis alumnos y asumían con mucha convicción y compromiso su propia línea de trabajo. Las cosas habían cambiado y el teatro en general estaba muchísimo más claramente politizado de lo que yo hubiese imaginado. El teatro de difusión, es decir, el que se hacía fuera de las salas convencionales, preferentemente en los pueblos jóvenes, había tomado un lugar protagónico.

Los vínculos de la Escuela del TUC con la Escuela Nacional de Arte Dramático (ENAD), con la cual nosotros no habíamos tenido mayor contacto, eran bastante estrechos. Allí enseñaban también entonces algunos profesores de la escuela del TUC, lo cual era muy favorable porque acercaba a la ENAD al ámbito universitario y a la misma vez hacía evidente una actitud más solidaria y comprometida por parte de la universidad con los sectores populares urbanos de la gran ciudad.

No pude menos que celebrar el avance realizado y mantenerme al margen.

Por otra parte, dos de mis antiguos alumnos más cercanos eran miembros del grupo Yuyachkani, el mismo que, fundado poco tiempo antes, se perfilaba ya como uno de los grupos más activos en la búsqueda de un teatro comprometido. A las pocas semanas de mi llegada, fui a ver *Puño de cobre*, su primer

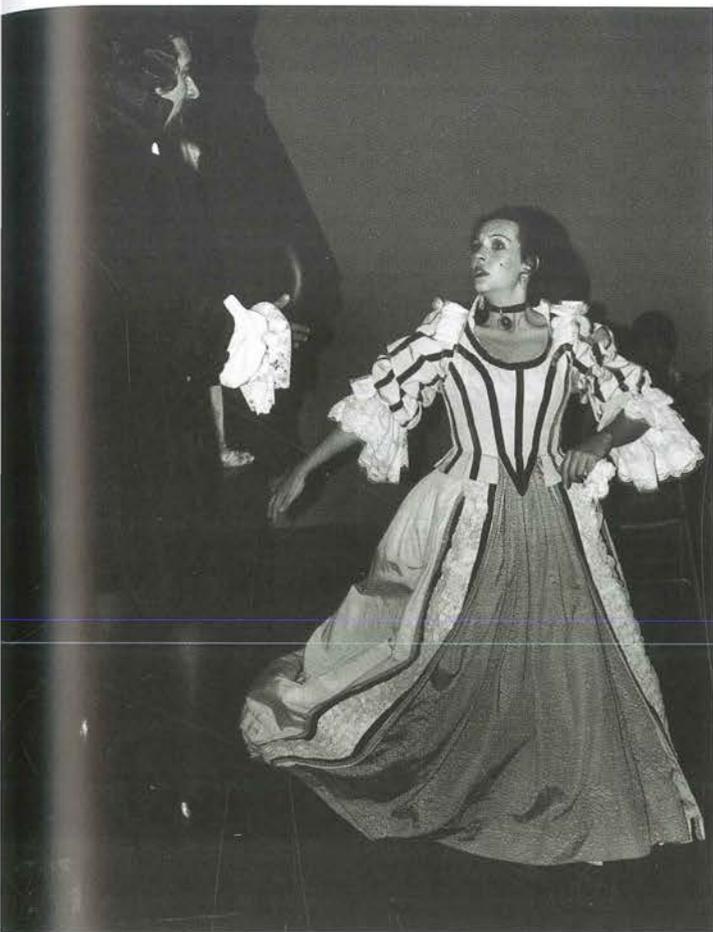
espectáculo, preparado luego de una investigación y presencia en las protestas de los mineros de Cerro de Pasco y que se presentaba en la Primera Muestra de Teatro Peruano.

La primera invitación que tuve aquellos años a participar de las actividades del teatro de difusión en el TUC vino a propósito de unos talleres sobre teatro campesino que se hacían, en buena parte, motivados por el crecimiento del movimiento campesino contrario a la reforma agraria, liderado por la Confederación Campesina del Perú (CCP), y especialmente por la reciente toma de tierras en Andahuaylas.

El teatro de entonces se vio gratificado y renovado por lo que se hacía también en el campo de las comunicaciones. Un ejemplo de esto fue el trabajo de dos actores de extraordinaria dedicación y compromiso con la comunicación y el teatro: Pipo Ormeño y Beto Montalva, que hicieron para la escena una versión propia de *El beso de la mujer araña*, del escritor argentino Manuel Puig. La razón de su éxito la definió muy bien Miguel Rubio, director de Yuyachkani: «ellos se juntaron no para hacer una obra de teatro, sino para crear una poética teatral que les permitiera ubicarse en el mundo». Helena Huambos hasta ahora repite cuando le preguntan por su experiencia con ellos que «Pipo tenía la inteligencia poética y Beto la fuerza, la energía sin la cual es imposible perseverar y hacer teatro en el Perú o en cualquier parte».

Fueron los años del teatro político, de concientización, del teatro de creación colectiva, de experimentación y búsqueda. Pero fueron también, es necesario decirlo, los años del café teatro, de una suerte de escape de algunos actores y directores con ciertos recursos propios a pequeñísimas salas en las que en ocasiones se hacía teatro de calidad, pero que en su gran mayoría se dedicaban a la parodia, el *sketch*, la sucesión de chistes subidos de tono, matizados por canciones y algunos pequeños bailes. Este tipo de teatro se convirtió en una especie de gran tribuna contestataria del régimen militar en pleno proceso de desgaste. Fueron los años de gran éxito de Tulio Loza con personajes como el cholo Nemesio Chupaca y Camotillo el Tinterillo —tanto en la televisión como en el café teatro—, personajes que lo convirtieron en uno de los cómicos de incuestionable lugar en nuestra historia del teatro, como lo fueron también en su tiempo Carlos «el cholo» Rebolledo o Teresita Arce, la chola Purificación Chauca. También fueron años de

“Bien valía la pena montar el *Tartufo*, de Molière, para alertar sobre la hipocresía”.



El *Tartufo*, de Molière, dirigido por Jorge Guerra (1977). La obra se presentó en un local de la PUCP en la avenida Bolivia, conjuntamente y en forma alterna con *La excepción y la regla*, de Bertolt Brecht, dirigida por Marcelino Duffau. En la foto, Gloria Zegarra en el papel de Elmira, con Luis Peirano como Tartufo.

éxito y dinero para la pujante Compañía de Comedias de Oswaldo Cattone, que empezó con pequeñas producciones en el entonces Corral de Comedias —antes cine Excelsior y hoy teatro Británico— y que se ha mantenido más de treinta años haciendo teatro sin interrupción alguna en el teatro Marsano.

Fue en el año 1977, y como consecuencia de los talleres de discusión en el TUC, que pensamos que bien valía la pena montar el *Tartufo*, de Molière, para alertar sobre la hipocresía y las falsas caretas de las que había que cuidarse. Jorge Guerra fue quien hizo la propuesta y me pidió que actuara bajo su dirección, cosa que no había hecho en por lo menos siete años, salvo pequeños papeles al interior de talleres en las universidades de los Estados Unidos. Fue así que, con mucha voluntad —aunque limitada pasión y recursos de tiempo— asumí el papel de este fatal

y encantador protagonista. Siempre lamenté el poco tiempo disponible que contamos para el trabajo creativo a pesar de las largas semanas y aun meses que he ensayado algunas obras de teatro, especialmente como director. Incluso los actores profesionales, forzados a ganarse la vida de alguna otra manera, llegan cansados a los ensayos y son permanentemente distraídos de su trabajo creativo, y mi caso no fue la excepción.

La propuesta de Jorge Guerra seguía de alguna manera a la del director francés Roger Planchon, en el sentido de hacer de *Tartufo* no un individuo obviamente falso, cucufato y desagradable, sino, por el contrario, un personaje amable, atractivo y con toda la capacidad de encandilar a quien quisiera creerle. Los mecanismos de identificación con el personaje eran relativamente claros, pero no así los recursos que exigían una manera de materializar su apariencia y comportamiento, tanto física como espiritualmente. Recurrir a la imagen y formas de acción de aquellas personas de profunda vivencia religiosa en las que yo veía honestidad y entrega en su conducta diaria, fue un recurso fundamental. A varios ilustres amigos y profesores cercanos debería yo pedir disculpas por usar sus imágenes y formas de comportamiento en este trabajo.

No sé cuánto logré realizar en el personaje y la mentablemente no hay otra manera de saberlo que la memoria de quienes lo vieron. Tuvimos buenas críticas, pero debo lamentar que pocas notas de crítica teatral tienen mayor validez para reconocer en el Perú los aciertos y desaciertos. He visto en el teatro peruano notables actuaciones y producciones con malos comentarios periodísticos y también al revés, la mayor parte de las veces debido a la ignorancia o falta de formación de los llamados críticos, como a una infaltable costumbre en todas las profesiones —de la cual no se libra el teatro— de criticar con criterios malsanos y poco edificantes el trabajo de los demás.

Durante la temporada que teníamos de *Tartufo*, en la gran sala del segundo piso de una casona propiedad de la Universidad Católica en la avenida Bolivia, volvió a Lima Alberto Ísola, quien había estado estudiando en el Piccolo Teatro de Milán y el Drama Centre de Londres. Con él y Jorge Guerra nos planteamos entonces una alianza muy singular que en principio estuvo dedicada al estudio y a la enseñanza

en la escuela de teatro del TUC. Nuestras sesiones de «enseñanza mutua» tenían como meta producir teatro juntos en algún momento pero, mientras tanto, definimos nuestro esfuerzo como el de producir un conocimiento y espíritu común, y enseñarnos mutuamente todo lo que sabíamos de teatro, de arte, de humanidades y de la vida en general, pero sobre todo de teatro. Dicha tarea fue muy fructífera y dio lugar a muchos cuadernos de trabajo. Pensábamos y, especialmente, sentíamos que algo fuerte se venía el año 78, aunque no sabíamos muy bien qué podía ser. Podía ser la democracia y, en realidad, al poco tiempo esto se habría de definir con un consenso nacional de rechazo al gobierno que se hizo explícito en el célebre paro general del 19 de julio y la convocatoria a elecciones de una asamblea constituyente; sin embargo, nos preocupaba también la posibilidad de otro régimen que, bajo cualquier excusa, impusiera una nueva dictadura.

El nacionalsocialismo era un tema permanente de discusión entre los que estudiábamos con interés la rica producción teatral en los tiempos previos a la Alemania nazi a través de la literatura dramática alemana de principios de siglo y también de los espectáculos de cabaret y el teatro de provocación y burla, especialmente los trabajos de Frank Wedekind y Carl Sternheim.

De este último autor, hasta entonces desconocido para mí, Alberto Ísola nos propuso estudiar la trilogía denominada *Escenas de la vida heroica de la clase media*, de la que yo escogí la segunda de estas obras, titulada *Die Hose* o *Los calzones*, para proponerles un montaje. Mi fascinación por el expresionismo alemán y su capacidad de producir situaciones límite de crítica social sumamente atractivas encontraba en estos textos de Sternheim una notable satisfacción.

Con *Los calzones: escenas de la vida heroica de la clase media*, pasamos de la etapa de estudio a la de producción. Nuestra intención fue formar ya entonces un grupo profesional independiente. No obstante, como los tres enseñábamos en el TUC y no había entonces propuestas de montaje institucional, Gustavo Bueno, entonces presidente del TUC, nos pidió que lo hiciéramos dentro del marco institucional a fin de fortalecerlo. El proyecto profesional independiente debió esperar en beneficio de nuestra alma máter.

Esta fue la primera vez que Alberto Ísola asumió un papel como actor, cosa que había hecho solamen-

te como alumno en las escuelas europeas a las que asistió. Como le era particularmente difícil la tarea, ensayamos su personaje Scarron —el escritor romántico que persigue hasta su casa a la protagonista, la señora Maske, a cargo de Mónica Domínguez, una de las alumnas de mayor talento de ese entonces en la escuela del TUC—, usando el texto en inglés, del cual él mismo hizo luego la traducción base.

Jorge Guerra hizo el papel del señor Maske; Alicia Morales el de la vecina, la señorita Deuter; Víctor Prada, el rol del judío Mandelstam; y Gustavo Bueno, el breve papel de El Extraño, que aparece solo al final y que yo mismo tomé a mi cargo en varias oportunidades en las que Gustavo debió ausentarse. La temporada con la obra de Sternheim en el viejo local de la calle Amargura fue un éxito muy grande y, como la sala era pequeña y quedaba tanta gente fuera cada función (en ocasiones tanta gente fuera como la que lograba entrar!), terminamos dando funciones absolutamente todos los días de la semana. La demanda del público por entradas nos lo exigía y la seguridad de no poder extender la temporada por mucho tiempo, porque Alicia Morales estaba ya en su séptimo mes de embarazo, nos ponía un plazo perentorio de fin de temporada.

Nadie como Antón Chejov para pintar un cuadro teatral de la descomposición de un orden social, de las gentes y las cosas, y la aparición de otro orden nuevo, tan impreciso como inevitable. *La gaviota* fue una propuesta de Alberto Ísola que estrenamos con su dirección el mismo año 1979 y cuya temporada se prolongó hasta el verano siguiente.

Fue una de las últimas veces que yo prometí —sin cumplir mi promesa, por cierto, sino hasta diez años más tarde— que no volvería a subir a un escenario como actor nunca más en mi vida. Hice el papel de Boris Alexevich Trigorin, el escritor amante de Arkadina, la madre de Kostia, el novio de Chaika, la protagonista, y quien luego huye con ella y causa de alguna manera su fracaso.

Fue una buena temporada, pero confieso que abandonar a mi familia los domingos de verano en la playa para volver hasta el centro de Lima a vestirme de terno y corbata, chaleco, pipa y sombrero, para hacer una función ante cien personas, que es cuanto cabía en la sala del TUC, ponía a prueba al límite máximo mi vocación por el teatro.



Los calzones, de la trilogía *Escenas de la vida heroica de la clase media*, de Carl Stenheim, dirigida por Luis Peirano (1978). Entre los actores que participaron en la obra figuran Alicia Morales, Jorge Guerra, Víctor Prada, Mónica Domínguez y Alberto Ísola. En la foto: Mónica Domínguez y Jorge Guerra.

Así como los años setenta en el Perú habían irrumpido desde el 68, y el mundo entero, en realidad, vivía precipitando una serie de cambios que tuvieron como protagonistas al movimiento estudiantil y popular —y, en algunos casos, como el del Perú, a las Fuerzas Armadas—, los años ochenta llegaron lenta y dosificadamente, combinando la aceptación del fallido proceso reformista con el regreso a la democracia.

Si bien uno de los más importantes fracasos había sido el de la reforma educativa, el campo de la cultura y de la creatividad artística fue un escenario realmente activo y propicio a muchos cambios. Es así que el número de grupos de teatro popular se había multiplicado mucho, especialmente en las ciudades del interior

del país y en los barrios marginales de las grandes ciudades. Algunos estiman que existían alrededor de cuatrocientos grupos de teatro y, al margen de la cifra exacta, es un hecho que el teatro popular tuvo su época más floreciente en aquellos años. Sobre el tema hay tanta discusión como poca documentación, pero es un periodo digno de estudios específicos.

Era el año 1979 y el gobierno militar llegaba lentamente a su fin. Queríamos algo diferente, necesitábamos trabajar propuestas teatrales más propias sin por eso renegar de nada. Buscábamos un nuevo teatro latinoamericano que no echara por la borda lo que se había hecho en la historia del teatro universal, pero que fuese más propio. No pretendíamos entonces ni siquiera que fuese teatro de temática exclusivamente



92-93

Ubú Presidente, de Juan Larco y dirigida por Luis Peirano (1980). En la foto, Alberto Ísola en su inolvidable representación de Ubú. Lo acompañan Jerry Galarreta, Ramón García, Blanca Rodrigo, Víctor Prada, Roberto Ángeles y Mario Pimentel, entre muchos otros

peruana, sino que fuese más nuestro, más cercano, y eso era para nosotros lo latinoamericano. Necesitábamos romper, otra vez, con el teatro tan fuertemente europeo que habíamos venido haciendo los últimos años, pero «sin botar al niño con el agua sucia», como nos decíamos el uno al otro forzando la expresión británica.

Para entonces ya nos habíamos hecho amigos de Juan Larco, que desde su regreso al Perú había trabajado en la reforma educativa, en el sector tal vez más interesante y productivo de la misma, que era el de extensión educativa y de educación no formal. Lo había conocido cuando el equipo de educación de DESCO que yo dirigía fue contratado por el Ministerio de Educación para hacer un trabajo de evaluación de la reforma educativa con acento en la situación de los maestros, el llamado «magisterio peruano» que, liderado por el Sindicato Único de Trabajadores de la Educación Peruana (SUTEP), se había opuesto frontalmente a la reforma.

Cancho, como le decíamos, era un entusiasta del cambio social y no le quitaba el cuerpo al calificativo de revolucionario, a pesar de su carácter más bien tranquilo, su reposado ritmo de vida y su amor por las artes, especialmente por el teatro. Su manera

de ver y de comentar era muy singular y productiva. Siempre pensé que Larco hubiese podido ser el crítico teatral que el teatro peruano necesitaba, pero mejor aún, uno de los dramaturgos que necesitábamos. Decía que ya había pasado su tiempo y su hora, pero el talento y la pasión por el teatro lo llamaban permanentemente a los teatros y a tratar de colaborar con sus protagonistas más activos. «Hagamos teatro, Cancho, ya no te metas tanto en política», le insistía yo. Fue así que un día de setiembre de 1979, luego de discutir un artículo mío sobre las opciones para corregir el desastre de la reforma de la prensa —que aparecería en el primer número de *QueHacer* que habríamos de lanzar en octubre—, me dice, casi de soslayo, tímidamente: «Tengo interés por escribir una versión del *Ubú Roi*, de Alfred Jarry, pero ubicando la acción no en Polonia, como en el original, sino en Chipaltenango». «¿Pero dónde queda eso, Cancho?», le pregunté. «Pues en el mismo lugar donde quedaba Polonia para los franceses a finales del siglo XIX, muy lejos y muy cerca, aquí nomás o en ninguna parte. Ya estoy empezando, pero no tengo mucho tiempo [...]». Me alegró tanto su idea y primera respuesta que no lo dejé terminar: «Listo, Cancho, en la siguiente reunión leeremos la primera escena».

TEATRO DE LA UNIVERSIDAD CATÓLICA

ubú presidente

Ópera continental en cinco actos, un prólogo y un epílogo, de Juan José

JUEVES A DOMINGOS a p.m.

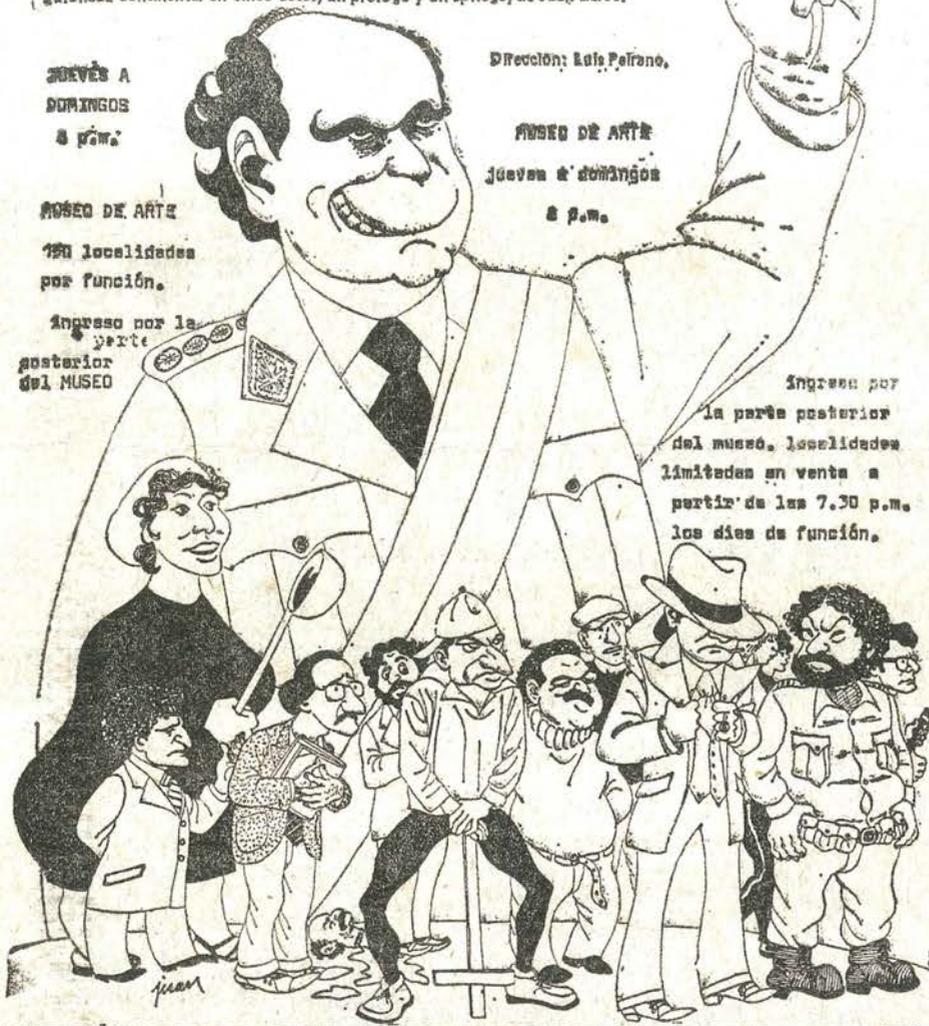
Dirección: Luis Peirano,

MUSEO DE ARTE Jueves a domingos a p.m.

MUSEO DE ARTE 190 localidades por función.

Ingreso por la parte posterior del MUSEO

Ingreso por la parte posterior del museo. Localidades limitadas en venta a partir de las 7.30 p.m. los días de función.



ULTIMAS FUNCIONES DEL ESPECTACULO de la ESCUELA DE TEATRO...Camaná 975 - LIMA

COMO HOBBY, ¿NO?

VIERNES A DOMINGOS a p.m.

"Perfecto en su concepción y deslumbrante en su ritmo". Mario Vargas Llosa sobre el montaje de *Ubú Presidente*.

Caricaturas de los personajes de *Ubú Presidente* realizadas por Juan Acevedo y que fueron empleados en los afiches publicitarios de la obra.

50 ANOS TUC UN TEATRO

Así empezó la historia de *Ubú*, a la que se sumaría luego con mucho entusiasmo Alberto Ísola y, más tarde, con gratísima sorpresa para todos, José María Salcedo, en su primera incursión como actor teatral.

El público de Lima había visto *Ubú Rey* en versión de Atahualpa del Cioppo en 1969. Pero ya habían pasado más de diez años y esta propuesta sería muy diferente porque sería una obra nueva, a partir de la de Jarry. La propuesta de Cancho buscaba honrar el original con modelos de la curiosísima especie caribeña, recuperando para el teatro el peso e impacto de la figura del clown, que ciertamente fue uno

de los grandes aciertos del irreverente Jarry. El circo y la *commedia dell'arte* se integraban a situaciones y personajes clásicos en una mezcla agresiva y atractiva a la vez.

Empezamos los ensayos en el verano de 1980 con un elenco enorme del que fueron desertando muchos y al que fueron incorporándose otros pocos. Entre estos, recuerdo muy especialmente a Gianfranco Brero, que partió a Europa acompañando a su esposa Marisol, quien se había ganado una beca en Londres, y a Arturo Nolte y Jaime Lértora, quienes se incorporaron para hacer los varios personajes que hacía Gianfranco.

Fue una temporada larga de ensayos. El escenario en el que hacíamos los ensayos finales y donde habríamos de estrenar la obra quedaba en una esquina del salón posterior del bello edificio del Museo de Arte, convertido en depósito, que nosotros mismos limpiamos. Era una situación ideal porque nadie reclamaba ese espacio para el teatro, o alguna otra actividad. El espacio era nuestro día y noche, pero demandaba de mucha paciencia y disposición para trabajar allí. Estrenamos la obra el 11 de setiembre de 1980, entregando al público el afiche-programa que diseñó José María Salcedo con ilustraciones estupendas que nos regaló Juan Acevedo.

Tuvimos muchas satisfacciones con el estreno de *Ubú* y Cancho recibió su diez por ciento de la taquilla, que solamente aceptó cuando le dije: «Sebastián Salazar Bondy peleó mucho porque se reconociera el trabajo de cada uno de los que participamos en el teatro. De todos. No lo hemos de contradecir nosotros». Mario Vargas Llosa escribió sobre nuestra puesta: «[...] nunca tomé en serio lo del “arte pobre”, y sin embargo, hace algunos días, viendo la representación del *Ubú Presidente* de Juan Larco, por el Teatro de la Universidad Católica de Lima, aquella teoría cobró, de pronto, formidable veracidad. Es uno de los mejores espectáculos que he visto, perfecto en su concepción, deslumbrante en su ritmo [...]»².

El último trabajo de Cancho Larco con nosotros fue a principios del año 2000, cuando preparábamos un montaje de *Galileo Galilei*, de Brecht. Fue muy bueno porque nos ayudó a poner las cosas en su sitio con un dramaturgo que queríamos por igual, porque amar al teatro y a Brecht no significa sacralizarlo y dirigir sus obras siguiendo las indicaciones del *Pequeño Organon*. «Viva Brecht, abajo los dogmas en el teatro y, en su fuero personal, que cada uno crea en lo que quiera». Ese fue nuestro lema.

Desde 1983, empezamos con Ísola y Guerra la experiencia profesional con «Ensayo» (y esa es otra historia), pero el año 1992, me llamó el vicerrector de la Universidad Católica para decirme que ese año se estaba celebrando el 75° aniversario de la PUCP y si yo quería dirigir una obra de teatro por ese nuevo aniversario. Me negué muy suavemente. Nunca olvidaré su cara de sorpresa. Claro que tuve que enmendarme y decirle finalmente que sí, pero no sin antes explicarle mi primera respuesta. «Las autoridades de la universi-

dad se acuerdan del teatro solamente para aniversarios y tienen muy descuidado al Teatro de la Universidad Católica, que está lejos del campus en la viejísima casa del jirón Camaná. Ya es tiempo de que traigan al TUC y lo integren a las actividades regulares del campus. Ese fin de semana tuve que viajar a Piura, como todos los años desde 1975, a la Asamblea General del CIPCA, y lo hice con mi viejo profesor y amigo el padre Manolo Marzal S.J., que era miembro del Consejo Universitario. A él le solté todo el rollo: «El teatro no es solamente los aplausos en las fiestas excepcionales, así como el amor no es solamente el orgasmo». Le dije que en el colegio jesuita, donde él había sido mi profesor, me habían enseñado que el amor requería cuidado, inteligencia, ternura y otras virtudes que se requieren para tener buenos estrenos y aplausos, que quienes amábamos el teatro lo hacíamos con tenacidad, perseverancia y paciencia cotidiana. No sé si Manolo Marzal habló con el rector, de quien era muy amigo, pero el vicerrector —que luego fue rector por diez años seguidos— me prometió que haría todo lo posible por potenciar el teatro en la PUCP y que de todas maneras lo integraría a la vida universitaria en el campus, cosa que de verdad hizo algunos años más tarde.

Fue así que estrenamos un montaje de *El perro del hortelano*, de Lope de Vega, congregando actores y técnicos formados en nuestra Escuela, miembros activos durante buena parte de los más de treinta años que entonces ya había cumplido el TUC. Estuvieron también con nosotros dos viejos maestros, Luis Álvarez y Pablo Fernández. El primero tuvo no solamente un pequeño papel, sino también el encargo de ayudarme en el entrenamiento de los actores para decir el sonoro verso castellano, en el cual los viejos del TUC teníamos mucho más entrenamiento y técnica. Colaboró con nosotros también José Antonio Rodríguez, un joven profesor especialista en el teatro del Siglo de Oro, quien nos enseñó mucho sobre el teatro desde su punto de vista. Generó cierto escándalo en algunos que el galán de la obra fuese un actor de color y rasgos huancas. Otros lo celebraron. Los sonetos de *El perro del hortelano* fueron todos dichos con los acordes de valsos o boleros, teniendo como suave fondo musical la guitarra de Félix Casaverde. Estrenamos el 11 de noviembre de 1992 en el teatro Británico, en honor del 75° aniversario de la PUCP, y repusimos en junio de 1993 en el teatro

2 Mario Vargas Llosa. *El Comercio*, 3 de enero de 1981.



Historia de un gol peruano, de Alfredo Bushby, dirigido por Luis Peirano (2004). En la foto se aprecia a los actores Rolando Reaño, Alberick García, Aristóteles Picho y Paloma Yerovi. Esta obra participó en el Festival de Teatro Experimental de El Cairo (2004). El TUC participó con esa obra en los festivales internacionales de Santa Cruz de la Sierra, Bolivia, y en el Festival de Teatro del Caribe, en Santa Marta, Colombia.

Larco, entonces a cargo de Alberto Ísola, director del grupo «Umbral».

Fin de siglo y el regreso a la universidad

La década del noventa fue probablemente una de las más cortas de nuestra historia reciente, porque se demoró en empezar y, casi de inmediato, tuvo que dejar espacio al advenimiento del nuevo milenio. Pero la sociedad peruana sufrió muchos cambios en esa década tan corta, no solamente por la instauración de un régimen neoliberal que abrió la economía a la globalización y privatizó muchas industrias y servicios, sino también por el mantenimiento y diversificación de la violencia que se arrastraba de la década anterior, así como por las respuestas que se dieron a la misma en todo orden de cosas. La instauración de una dictadura y de un sistema de corrupción que guardaba las formas democráticas fue, sin duda, la clave mayor desde la política. Pero la cultura y el teatro, en sus diversas manifestaciones, sufrieron sin dudas una serie de cambios muy importantes.

La fuerza que animaba a los grupos de teatro más activos y vitales de las décadas anteriores, como también a las compañías que sobrevivían, tuvo que redefinirse. El teatro de grupo, como tal, si bien se mantuvo heroicamente en algunas localidades, tuvo que dar lugar a nuevos planteamientos que no acababan de tomar forma definitiva y, en este sentido, se inició una etapa de crisis o transición. El propio grupo Ensayo, que habíamos fundado en 1983, se fue debilitando en los primeros años de la década del noventa y sus miembros tomaron opciones más profesionales, en el sentido de que les permitieran ganarse la vida, generalmente combinando varios trabajos en la televisión, la radio, la publicidad, la enseñanza, el periodismo, el cine y la gestión cultural.

Como es obvio, mi distancia con el teatro fue mayor en esos años, en los que no tuve estrenos mayores, salvo un caso muy especial, con Aristóteles Picho: un espectáculo unipersonal sobre *La casa de Asterión*, el breve texto de Jorge Luis Borges. Lo estrenamos en el local de IPAE en Monterrico, en setiembre de 1995, para el Congreso del Centro de

Psicoterapia Psicoanalítica de Lima, y seguimos dando funciones muy esporádicas en locales universitarios.

Una invitación de la BBC de Londres me permitió visitar, a mediados de 1995, a Mario Vargas Llosa, quien me contó, no sin algo de candor —que yo reconocí como propio de «un joven dramaturgo» (como lo he llamado algunas veces irreverentemente y abusando de su amistad)—, que había escrito una pieza para la radio con un título bastante original: *Ojos bonitos, cuadros feos*. Me dijo también, de inmediato, que ya la había producido la BBC-Radio y, que si me interesaba, la buscara allí. Por supuesto que al día siguiente fui en primer lugar a los archivos de la radio, y unos amigos me dieron un casete con la obra, traducida literalmente como *Pretty eyes, ugly paintings*. Lo que escuché me atrajo mucho y puso a funcionar mi imaginación de tal manera que le pedí me autorizara a estudiar la posibilidad de montarla en el teatro. Entonces me dio una copia de su versión original en castellano, y me contó que había sido producida antes por Radio Exterior de España. Fue así que empecé mi segundo montaje de una obra de Mario Vargas Llosa, que se estrenó en el teatro del Centro Cultural de la PUCP el 4 de julio de 1996.

El teatro de Vargas Llosa me gusta y me parece sumamente atractivo para un director interesado en la creación de algo más que poner un texto en escena, cosa que no es desdeñable y que tampoco es tan fácil. Si bien tienen alguna razón quienes lo critican por carecer de la técnica y experiencia propia de la escena, tiene en cambio un peso conceptual combinado con un candor y entusiasmo por el teatro que me resulta fascinante, así como una gran fuerza de vida por lo que imagina, lo cual me parece un factor detonante para provocar en un director el interés y la fuerza necesaria para un montaje. Es, además, un autor sumamente útil y admirable para un director, porque lo apoya sin intervenir en su trabajo y mucho menos en el de los actores o técnicos, pues sus intervenciones son solamente con el director en conversaciones posteriores y a través de sugerencias a tener en cuenta. Lo sabía muy bien yo por *La Chunga*, montaje que estrenamos con Ensayo, en enero de 1986, en el que todos agradecemos su presencia e interés. A su vez, es un autor que acepta con la humildad de un dramaturgo de equipo las sugerencias que se le hagan a su texto, claro que hasta un límite que no atente contra su propia visión del texto.

Del grupo original de Ensayo solo quedábamos Samuel Adrianzén, Guillermo Vásquez, Aristóteles Picho y yo. Sylvia Blume hizo el vestuario y Jorge Guerra contribuyó a la escenografía, pero solamente aprovechando la casual presencia de ambos en Lima. Bertha Pancorvo, que se había unido al grupo a su llegada a Lima, repitió la asistencia de dirección que ya había hecho en *La casa de Asterión*. Los nuevos actores eran Hernán Romero, viejo compañero del TUC del año 1964 que nunca había trabajado con Ensayo, y los novatos Salvador del Solar y Mariana de Althaus. Este ya no era el mismo Ensayo, pero permanecía el mismo espíritu que teníamos en el TUC y, a la distancia, Alberto Ísola seguía dándome todo su apoyo, como también Alicia Morales, en ese momento ya directora ejecutiva del Centro Cultural de la PUCP.

¿Cuánto tiempo se puede mantener creativamente un grupo de teatro? Es la pregunta que se hace Jerzy Grotowski en uno de sus últimos escritos³. La historia del teatro universal da cuenta de las distintas formas de organización de quienes hacen teatro. Las familias de teatro, las compañías, los grupos de teatro, han tenido y mantienen un fuerte sentido sociológico y, de hecho, funcionan como categorías de análisis para entender la creación artística en el teatro. Para hacer teatro se hace indispensable una suerte de estructura grupal suficientemente sólida que haga viables los procesos de creación, desde la primera chispa creativa, pasando por los ensayos, el estreno y la temporada de funciones. Estas formas organizativas deben ser preferentemente estables en el tiempo, pero no pueden durar para siempre, salvo que sean cobijadas por instituciones de largo aliento, como es la universidad.

Con motivo de la celebración de los ochenta años de la PUCP, el rector, Salomón Lerner, propició que se presentaran hasta cinco montajes teatrales, cosa insólita que lamentablemente no se ha repetido. Fue así que en 1997 se dieron sucesivamente: *El jardín de los cerezos*, de Antón Chejov, dirigido por Ruth Escudero; *Esperando a Godot*, de Samuel Beckett, dirigido por Edgar Saba; *Historia de un caballo*, de Mark Rozovsky, dirigido por Jorge Chiarella; y *Cristales rotos*, de

3 Grotowski, Jerzy (1992-1993). De la compañía teatral al arte como vehículo. *Máscara, Cuadernos latinoamericanos de reflexión escenológica*, n° 11 y 12, octubre /enero. //Richards (2005). *Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas*. Barcelona, Alba Editorial.

Arthur Miller, en coproducción con Ensayo. Pocas universidades en Latinoamérica pueden darse ese lujo.

Pero el rector Lerner se había tomado muy en serio el asunto del teatro y aceptó que se montaran todas las obras mencionadas. También aceptó el pedido de un grupo de antiguos alumnos para montar el auto sacramental *El gran teatro del mundo*, de Pedro Calderón de la Barca, que no se daba desde hacía muchos años en Lima, para cerrar los festejos del aniversario.

Mocha Graña, el legendario personaje fundador de la AAA y promotora de infinidad de proyectos de teatro y cultura, se sumó a la propuesta que movilizaría centenares de personas. Se estrenó en el atrio

de la Catedral de Lima el 18 de diciembre de 1997. El impacto que causó este montaje revivió en parte la tradición de la que había gozado muchos años atrás. El rectorado de la PUCP consideró pertinente volverlo a hacer para celebrar el cambio de milenio y fue así que se remontó, con varias funciones más, en diciembre de 1999, siempre con la colaboración principal de Lucila Castro de Trelles en la producción.

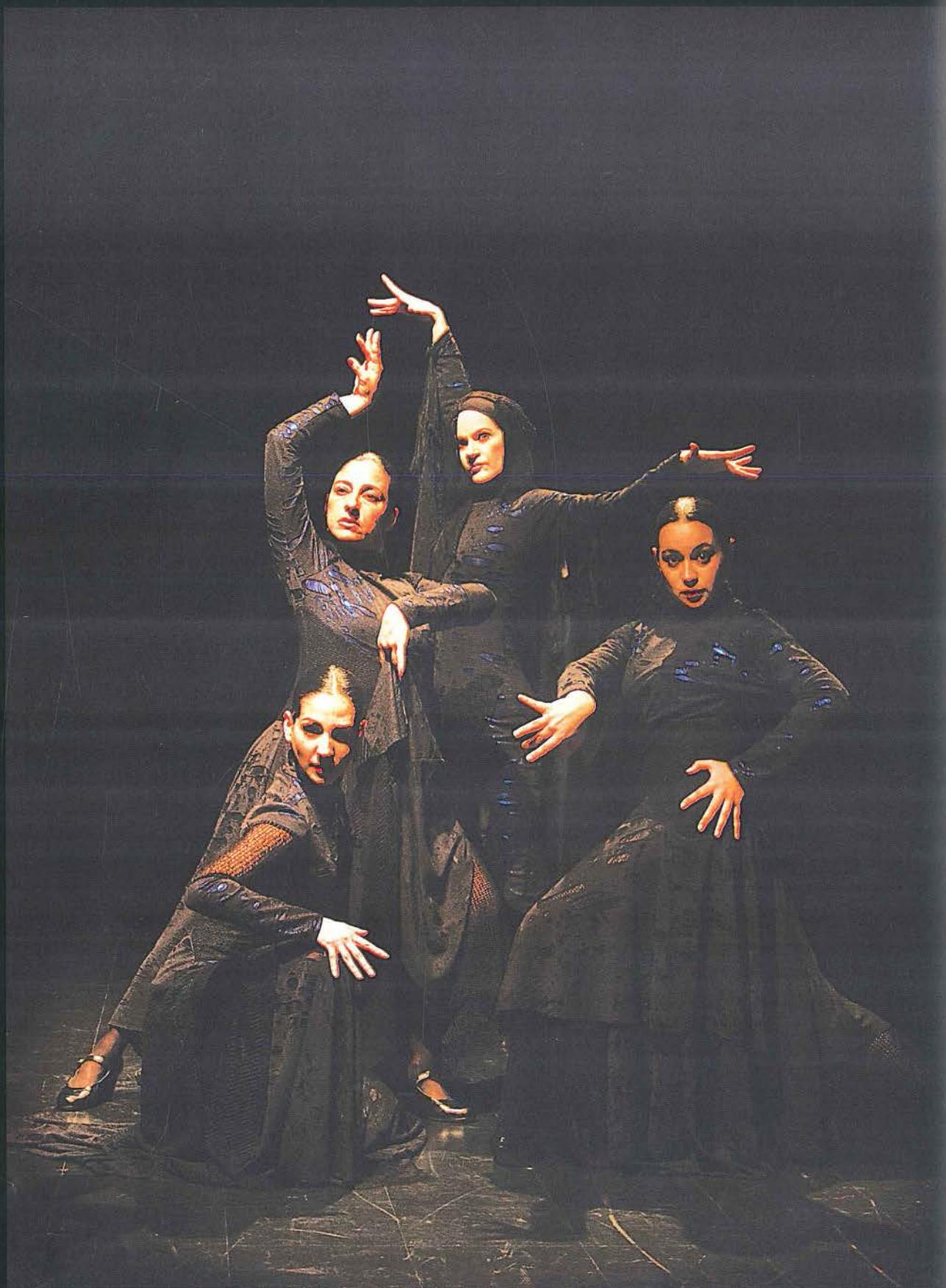
Con los actores de *El gran teatro del mundo* empezamos a planear nuevos montajes. En realidad, no hay mejor caldo de cultivo para nuevos proyectos en el teatro que el tiempo de intercambio entre ensayos y funciones. Fue así que desempolvamos el viejo



Un hombre es un hombre, de Bertolt Brecht, dirigida por Luis Peirano (1971). En la foto aparecen Ruth Escudero, Gustavo Bueno, Arturo Nolte, Jorge Guerra y Edgar Saba. Se representó en el local de Camaná, siempre a teatro lleno.

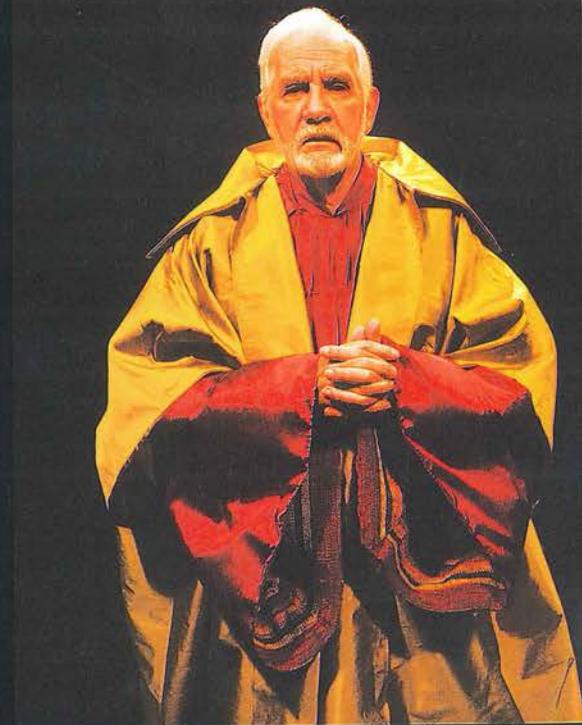
LUIS PEIRANO

La vida es sueño, de Calderón de la Barca, dirigida por Luis Peirano (2007). La representación se realizó en el atrio de la basílica de San Francisco, en Lima, como parte de la celebración por los noventa años de la PUCP. Fotografías de esta página y la siguiente: Jorge Deustua.



Bertha Pancorvo como la Sombra, junto al elenco flamenco de Lourdes Carlín.

Teresa Ralli, como
el Fuego.



Ricardo Blume, como el Poder.

Lorena Peña, como la Tierra.

proyecto de hacer la historia de *Galileo Galilei*, de Bertolt Brecht, tantas veces postergado.

Consulté al rector, dadas las características de la pieza, la misma que puede ser interpretada como crítica al comportamiento de la Iglesia frente a Galileo, pero este me dio todas las garantías para hacerla. Contribuían a realizar esta puesta en escena las últimas intervenciones del Papa Juan Pablo II con respecto al personaje —pidiendo perdón a Galileo—, así como la declaración explícita del propio autor, ampliamente reseñada por nosotros, en la que señalaba que no había intención alguna de culpar a personas o instituciones, sino más bien señalar las dificultades en el pensamiento conservador para el desarrollo de la ciencia. De todas maneras, a pedido de los miembros del rectorado, postergamos el montaje para el año siguiente a fin de evitar herir algunas susceptibilidades dentro y fuera de la universidad. De modo que *Galileo Galilei*, de Bertolt Brecht, se estrenó recién, venciendo muchísimas dificultades de todo orden, el 27 de abril del año 2000. Hicimos luego una gira a Arequipa, donde dimos cinco funciones en el Teatro Municipal, a teatro lleno, con motivo de un nuevo aniversario de la fundación de esa ciudad, en el mes de agosto.

La historia de nuestro montaje de *Galileo Galilei* puede rastrearse treinta años atrás y, en cierta manera, repite el proceso de elaboración del texto dramático sobre el que se sustenta. El Teatro de la Universidad Católica emprendió el trabajo sobre la obra de Brecht a principios de los años setenta y ha presentado textos de las diferentes etapas por las que pasó su teatro, desde *Un hombre es un hombre*, que mantiene vigentes los esquemas aristotélicos, a *La excepción y la regla*, *Los fusiles de la madre Carrar*, *Santa Juana de los mataderos*, *La boda*, *La ópera de dos por medio* y *El círculo de tiza caucasiense*, obras en las que su intención didáctica o su propuesta por un teatro épico eran la marca más notable. Durante todos esos años, *Galileo Galilei* fue nuestro referente como la síntesis del teatro brechtiano por su inteligente y creativo manejo de criterios más comprensivos e integrales en su dramaturgia.

En esta obra, a la manera de su protagonista, el autor emplea la racionalidad histórica y científica como criterio fundamental en el manejo del pensamiento y, por tanto, en la construcción de la historia. Pero añade los valores propios de su madurez como dramaturgo retomando valores clásicos del teatro de

todos los tiempos. Sin ser una tragedia, la obra de teatro sobre la vida de Galileo enfrenta los grandes dilemas de la misma. Su resolución no es, sin embargo, definitiva. El protagonista es apasionado en la búsqueda del conocimiento, pero es también temeroso y sensual hasta el límite de la cobardía. El Galileo de Brecht no es, por tanto, un héroe, como sí es, por virtudes y defectos, un auténtico ser humano.

A lo largo de las trece semanas de ensayo pudimos probar en el escenario lo mejor de las versiones que tuvo el texto en cada uno de sus tres estrenos: Suiza, en los años treinta; Estados Unidos en los cuarenta; y Berlín en los cincuenta, así como en traducciones diversas de cada uno de estos textos. Revisamos material testimonial, escrito, fotográfico y fílmico documental de varias de estas puestas. Para ello, contamos con el apoyo de diversos colaboradores entre gente de teatro, científicos, historiadores y teólogos.

El criterio conceptual y formal que utilizamos nos comprometió a presentar con la mayor austeridad y sencillez los dilemas vitales del sabio italiano en su búsqueda del conocimiento. Como el propio Brecht señaló en su tiempo, tuvimos muy presente que esta es una obra de teatro y, por tanto, no pretende el rigor específico de la historia como disciplina científica. El caso de Galileo aparece como una gran metáfora donde se acentúa la búsqueda de la verdad y las dificultades en el cambio de pensamiento a lo largo de la historia.

El equipo de realización de este montaje vivió una apasionada temporada de estudio y creación atendiendo a la capacidad de indagar en la naturaleza del ser humano que nos permite el teatro. La historia de Galileo avivó nuestra capacidad de asombro como una clave del trabajo creativo en la búsqueda de la verdad.

El Instituto Peruano de Administración de Empresas (IPAE), organizó su Conferencia Anual de Ejecutivos (CADE) del año 2000, y decidió convocar, en esa oportunidad, a concursos de música, cine y teatro. El jurado de la categoría Teatro estuvo integrado por Ricardo Blume, Alicia Saco, Ruth Escudero y por mí. El primer premio lo obtuvo *Historia de un gol peruano*; luego de abrir los sobres, se conoció que el autor era Alfredo Bushby, joven profesor de la PUCP que ya había ganado dos premios del Centro Latinoamericano de Investigación Teatral (CELCIT) los años 1993 y 1996 con *La dama del laberinto* y *Perro muerto*,

respectivamente, pero nunca había visto una de sus obras sobre el escenario: no había estrenado. La más grotesca fatalidad para un gran dramaturgo.

Empezamos las lecturas en el mes de noviembre de 2002 y, de inmediato, en el verano siguiente, un proceso de ensayos sin fecha de estreno centrado en la definición de nuevas formas de construcción dramática, no lineal ni realista. Buscábamos recuperar lo mejor de los esfuerzos de creación, lejos de los condicionantes de un estreno regular. Alguna vez habíamos trabajado así, sin necesidad de contar con el apoyo de las ideas de Grotowski, quien explícitamente se ha referido a la enorme diferencia de ensayar con límites y fechas precisas, por lo demás muy comprensibles en una lógica empresarial⁴. Tal vez exageramos el concepto, porque luego de más de un año de trabajo, irregular aunque persistente, y del cambio de dos actores, decidimos hacer presentaciones progresivas.

Durante los meses de noviembre y parte de diciembre del año 2003, dimos funciones en algunos de los llamados barrios marginales de Lima, pero que ya son parte absolutamente integrada de la gran capital. Estrenamos en el teatro Vichama de Villa El Salvador, por solidaridad y cariño con esa ciudad en la que habíamos trabajado tantos años desde su fundación. Dimos dos funciones allí y luego fuimos a la Municipalidad de Comas, al Colegio Buen Pastor de Los Olivos, en el norte, y finalmente al Callao.

En los primeros días del verano de 2004 tuvimos una temporada en la sala de la Alianza Francesa de Miraflores, la que interrumpimos a fines de febrero para dedicarnos a un tercer montaje de *El gran teatro del mundo*, de Pedro Calderón de la Barca, en el atrio de la Catedral de Lima, con motivo de la Asamblea Anual de Gobernadores del Banco Interamericano de Desarrollo. El 24 de marzo de 2004 comenzamos la tercera temporada de nuestra versión de *El gran teatro del mundo* con varias modificaciones y cambios, algunos de cierta importancia y más o menos evidentes, y otros reafirmados en el texto de nuestra presentación.

Durante ese año 2004 confrontamos experiencias: entre hacer la obra del gran autor del barroco español y la que nos ofrecía un nuevo autor peruano en el nivel más experimental. *Historia de un gol peruano* fue recibida de la manera más atractiva por públicos muy diferentes. La experiencia en los

barrios populares, lejos del circuito tradicional, fue sumamente importante, porque nos permitió constatar la demanda por ver teatro y sorprendernos del nivel de atención con un texto no realista, difícil y desafiante. Algo semejante sucedió en la temporada en el local de la Alianza Francesa, aunque con posiciones más comprometidas a favor del público joven y universitario.

No pudimos dejar *Historia de un gol peruano*, como se hace generalmente con muchos montajes una vez que han tenido su temporada, y aceptamos una invitación a participar del Festival Internacional de Teatro Experimental de El Cairo, Egipto, que se llevó a cabo en setiembre de ese año. Luego fuimos al Festival Internacional de Teatro de Santa Cruz, Bolivia, en abril de 2005, y al Festival Internacional de Teatro del Caribe, en Santa Marta, Colombia, en el mes de setiembre. Pensamos que este montaje nos conecta con una siguiente etapa, nueva y diferente, en nuestro teatro.



Luis Peirano supervisa el armado de la escenografía de *La vida es sueño* (2007).

4 Grotowski, Jerzy, op.cit., p. 5.



CLARA IZURIETA



Clara Izurieta ejerció la dirección de la escuela del TUC, luego de participar en muchos montajes y actividades teatrales. Estudió Derecho en la PUCP y luego hizo estudios en el Piccolo Teatro de Milán. En la actualidad reside en Londres.

Tocada por la magia

De cómo el Señor Mockinpott logró liberarse de sus padecimientos, de Peter Weiss, dirigida por Clara Izurieta (1972). Esta obra participó en el V Festival Internacional de Teatro de Manizales, Colombia. En la foto de la página siguiente aparece parte del elenco integrado por Jorge Chiarella, Javier Bustamante, Augusto Cabrera, Joaquín Vargas, Clara Izurieta, Edgar Saba, Gianfranco Brero, Alfonso Santistevan, Violeta Cáceres, Carmela Izurieta, Juan Pedro Laurie y Cecilia Paredes.



“Los amigos que hice en esa época son los amigos que, cincuenta años después, me alegran la vida”.

La artista de la familia era mi hermana Ana María. Salía siempre a recitar en el colegio y en las reuniones familiares. Cuando ingresó a la Universidad Católica se inscribió de inmediato en el TUC. En agosto de 1962, Ricardo Blume estaba por estrenar el auto sacramental *La siega*, de Lope de Vega, en el patio de la casona de Riva-Agüero y le pidió reemplazar a la actriz que hacía el papel de la Fe. Ana aceptó encantada (y asustada). Los ensayos eran de noche, cuando concluían las actividades del Instituto Riva Agüero y de la Facultad de Derecho, donde yo estudiaba. Escuchar a oscuras, bajo el cielo, los versos de Lope, fue una revelación maravillosa por la dulzura del diálogo entre el Señor y la Esposa, interpretados por los jóvenes y bellos Hernán Romero y Lucila Ferrand, y por la interpretación de la Soberbia y la Envidia, a manos de Violeta Cáceres y Madeleine Zúñiga.

Yo no tenía idea de cómo se creaba la magia de una puesta en escena. Por ejemplo, mi hermana Ana María permanecía escondida durante toda la función en un cuartito al que tenía que ingresar antes de que llegara el público, para salir solo al final, como un ángel, con una trompeta. Humberto Medrano tenía que embetunarse de pies a cabeza para representar a un africano en el papel de la Idolatría. Aparte de actuar, había infinidad de detalles que cuidar, pero había también alguien infatigable al lado de Ricardo: Sylvia, su esposa.

Poco a poco empecé a dar una mano en diversas tareas, como el maquillaje o recibir las entradas del público. Al año siguiente, para mi sorpresa, Ricardo me pidió que fuera secretaria de dirección. Lo consideré un honor y el TUC se convirtió en la actividad más apasionante de mi vida universitaria. Se trabajaba, como decía Ricardo: «con seriedad, sencillez, humildad y disciplina». Estábamos aprendiendo a hacer teatro y esas virtudes eran indispensables. Las logramos porque teníamos a alguien a la cabeza que predicaba con el ejemplo. El día que fuimos a instalarnos a la vieja casona del jirón Camaná, que la universidad nos dio como local para el TUC, encontramos el local inundado, con agua de desagüe. Los primeros en tomar escobas para retirar el agua fueron Ricardo y Sylvia, y por supuesto todos los seguimos.

Fui secretaria de dirección a lo largo de ocho montajes de Ricardo. Mis tareas eran de apoyo al director. Me correspondía ser estricta con la puntualidad, controlar que los actores no cambiaran sus parlamentos, etcétera. No eran tareas muy populares, pero los amigos que hice en esa época son los amigos que, cincuenta años después, me alegran la vida solo de verlos cuando voy a Lima cada verano.

Cuando Ricardo dejó el TUC fuimos valientes y Luis Peirano tomó la batuta artística y Humberto Medrano se encargó de la producción. Constituyeron una dupla formidable. Peirano me ascendió a

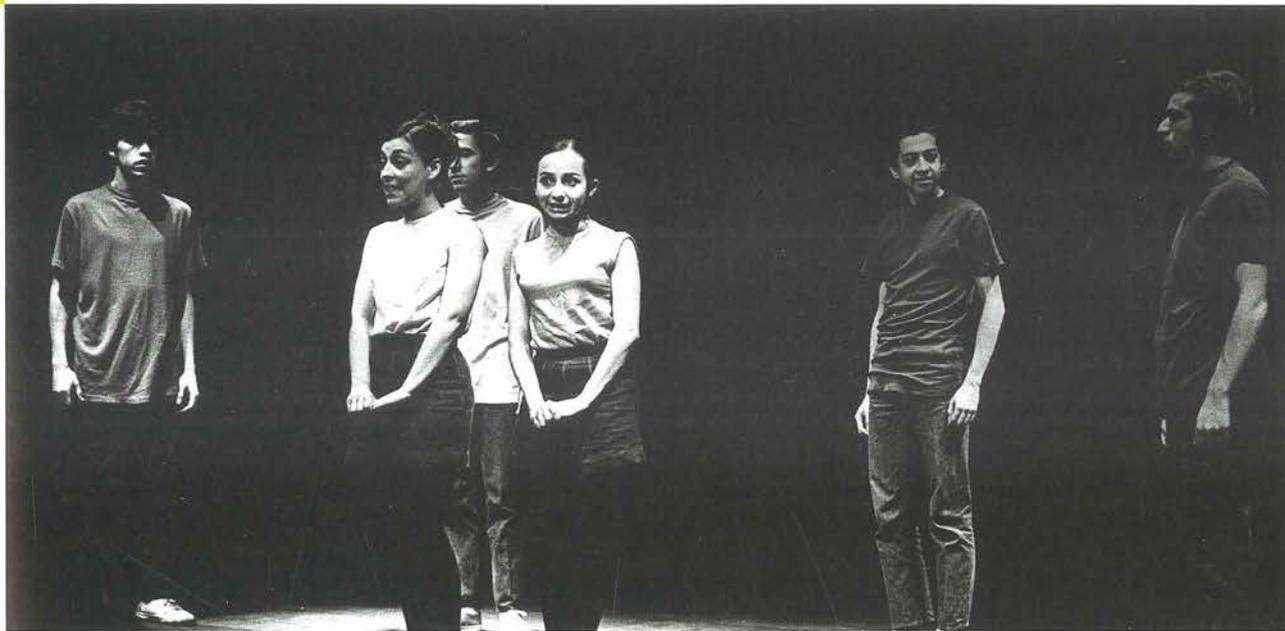


asistente de dirección en *Peligro a 50 metros*. La segunda vez que fuimos al Festival de Teatro Universitario de Manizales conocimos al Teatro de la Universidad Católica de Sao Paulo, que nos invitó luego a Brasil a un seminario sobre su método, al cual asistí. Allí me enteré de que la Universidad de Sao Paulo tenía una Escuela de Comunicaciones que ofrecía la especialidad de Dirección Teatral. Logré que me admitieran como estudiante y me convertí en una esponja: en seis meses aprobé dieciocho cursos. Después, sin volver al Perú, seguí viaje a lo que un amigo mío llamaba «el servicio europeo obligatorio». Recorrí España, Francia, Suiza, Italia, Grecia y me quedé tres meses a estudiar inglés y ver teatro en Londres. Al cabo de un año de haber salido de Lima, regresé: no tenía dinero pero sí mucha nostalgia. Al llegar a Lima encontré que Peirano se iba a estudiar a EE.UU. La Asamblea del TUC me eligió directora de la Escuela de Teatro. La PUCP me ratificó en el cargo y de facto asumí lo que había venido meditando muy angustiada desde que terminé mis estudios de derecho: dedicarme al teatro. El TUC tenía media docena de profesores y cursos a lo largo de dos años: Gerard Szkuclarski y yo enseñábamos actuación; Domingo Piga, historia del teatro; Eugenia Ende, expresión corporal; Martha Flores, expresión vocal; y Arturo Nolte, caracterización y maquillaje. Recuerdo haber trabajado con mis alumnos la *Antígona*, de Sófocles, y la de Bertolt Brecht; así como *Recuerdo de dos lunes*, de Arthur Miller, y *La excepción y la regla*, también de Brecht. Analizamos las diferencias estilísticas en los textos y en la actuación.

Mientras viajaba por Europa busqué sin éxito una obra para dirigir a mi regreso. En el *Theatre Quarterly*, una revista inglesa dedicada al teatro, leí un artículo sobre una obra que me interesó, pero cuyo texto no pude encontrar. Al llegar a Lima le conté mi infructuosa búsqueda a Samuel Adrianzén, quien me respondió: «Esa obra la venden en la librería Studium», y al día siguiente me la trajo. Era *De cómo el Señor Mockinpott consiguió liberarse de sus padecimientos*, una pieza breve y muy poco conocida de Peter Weiss. La leí y constaté que era exactamente la obra que quería dirigir: contenido y forma me cautivaron. Se trata de una especie de farsa trágica que transcurre en brevísimas escenas. El humor es el disfraz para la pesadilla de la vida de Mockinpott. Como se hacía en esa época, como había hecho Ricardo, se convocó a participar a todos los interesados: actores, técnicos y

colaboradores. El trabajo de mesa incluyó comparar la traducción española con el original en alemán, con la ayuda de Hans y Eva Levitus. Organizamos seminarios de estudio sobre el autor, sobre el teatro popular medieval, sobre la comedia del arte y, con el doctor Luis Herrera, una lectura psicológica de la obra.

Marco Leclère me había contado cómo había evolucionado Edgar Saba como actor durante mi ausencia. Y efectivamente, en el personaje de Mockinpott, Edgar demostró no solo una intuición y sensibilidad extraordinarias, sino la capacidad de transmitir físicamente, con enorme refinamiento y sentido estético, lo que vivía un personaje. Nunca he trabajado con un actor que diera tanto. Tuve la suerte de contar con Enrique Urrutia, primero, y con Jorge Chiarella para la segunda temporada, en el papel de Pepino. Ambos, con distintos estilos, pero maravillosamente cómicos, iluminaron ese personaje, alterego y compinche de Mockinpott. Nuestro querido —difícil e irritable— y magnífico Siegfried Espejo hizo de abogado, médico y ser supremo: los poderosos contra los que se rebela Mockinpott. Gianfranco Brero —que ya había debutado magistralmente en la primera temporada como obrero que pasa llevando cajas, demostrando que «no hay papeles pequeños [...]»— creó su propia versión de los poderosos en la segunda temporada. Violeta Cáceres, súper eficiente y súper profesional, fue la mujer de Mockinpott y una enfermera. La obra tiene muchos personajes y el propio Weiss indica cuáles debe interpretar un mismo actor. Los actores lograron estupendas caracterizaciones y se divertieron de lo lindo interpretándolas: Augusto Cabrera («Cachito») fungió de carcelero, rival de Mockinpott y figura del gobierno; Joaquín Vargas de Escribano, de patrón y figura del gobierno; Juan Pedro Laurie, de empleado y conserje; José Ramos, de figura del gobierno; y Cecilia Paredes, de enfermera. Dos ángeles, que comentaban con ironía a manera de un dulce coro los padecimientos de Mockinpott, estuvieron primero a cargo de Madeleine Zúñiga e Irene Villa, quien luego fue reemplazada por Carmela Izurieta (otra hermana que descubrió su vocación de actriz en el TUC). Jorge Chiarella creó la música para la obra y dirigió las grabaciones con miembros de la Orquesta Sinfónica Nacional (OSN). Pocos artistas pueden lograr lo que la multiplicidad de talentos de Jorge conjuga. Su música fue magistral. Los efectos sonoros en Mockinpott, fundamentales y variadísimos, fueron



Peligro a 50 metros, dirigida por Luis Peirano. En la foto se puede apreciar a Jorge Guerra, Ruth Escudero, Juan Pedro Laurie, Cecilia Natteri y Arturo Nolte y Edgar Saba.

un logro de Pedro Martínez. Otro aspecto notable del montaje fue el diseño y ejecución del vestuario, íntegramente pintado a mano (incluyendo la suela de los zapatos de Mockinpott). Los creadores fueron los jóvenes Alberto Ísola, Cecilia Paredes, Augusto Cabrera y Gianfranco Brero. La iluminación, bellísima, a base de seguidores, fue diseñada por Samuel Adrianzén. Para el afiche-programa se efectuó un concurso entre los miembros del equipo. Lo ganó Raquel Mellet, por su elocuente diseño. Se logró una unidad estilística impactante. Sin el capital de talento que participó en cada uno de los aspectos del montaje el resultado no habría sido el que fue.

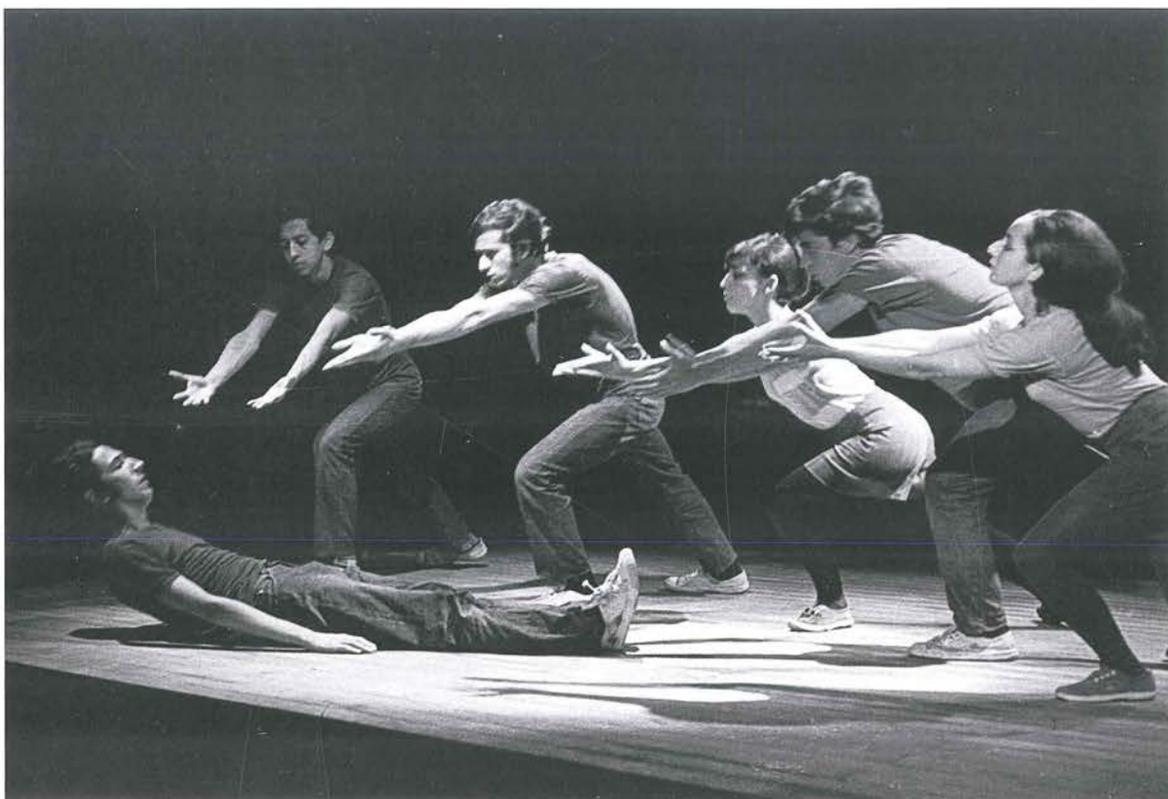
Anecdóticamente, uno de los críticos dijo que «la precisión y disciplina (de la puesta en escena) daban la impresión de encontrarse en Alemania», pero añadió que le había sorprendido que esta obra hubiera sido dirigida por una mujer «porque todo se puede esperar de una mujer, menos que dirija como un profesional competente». Nunca olvidaré la sensación de euforia luego del apagón final la noche del estreno en la salita del TUC. Al año siguiente, la obra fue elegida para representar al Perú en el Festival de Manizales. La temporada de estreno de *Mockinpott* no solo recuperó todo el costo de la producción, sino que hasta generó una ganancia para la universidad. Cuando nos invitaron a Manizales repusimos la obra en el teatro La Cabaña para recaudar fondos para el viaje. En Manizales nos fue bien, con excepción de un largo corte de luz en el teatro Los Fundadores durante nuestra función de matinée. Esto nos permitió ver qué hacían otros grupos universitarios en nuestro continente. La prensa se comportaba también de una manera diferente. Por ejemplo, un mismo periódico

publicaba en una página una crítica tremendamente elogiosa y más adelante, en otra página, otro crítico opinaba algo diametralmente opuesto. En las primeras planas se colocaban grandes fotografías a colores de los espectáculos. En el Perú, en esa época, los diarios publicaban muy pocas fotografías en general (y mucho menos de teatro) y aún estaban lejos de usar color. Además, el Festival nos permitió conocer y recibir la extraordinariamente cálida hospitalidad de los manizaleños.

Cuando me convertí en directora de la Escuela del TUC, lo hice muy honrada y muy consciente de la responsabilidad de formar actores. Sentí, sin embargo, que para cumplir tal cometido a cabalidad necesitaba mayores herramientas y decidí que me iría a estudiar teatro apenas hubiera reunido los fondos necesarios. Así lo hice y al año siguiente emprendí rumbo a la Escuela del Piccolo Teatro de Milán, donde estudié los dos años que duraba el curso para directores y además seguí todos los cursos para actores. Volví al Perú y Alonso Alegría me invitó a retomar el puesto de directora asistente que ocupaba en el Teatro Nacional Popular (TNP) antes de irme a Italia. Mi matrimonio me llevó el año siguiente a Inglaterra y la casualidad a la BBC de Londres, donde durante veinte años aprendí muchas cosas nuevas y asumí responsabilidades muy diferentes. Después del TNP no volví a dirigir en el teatro, pero el TUC, Ricardo (maestro y amigo queridísimo) y los «tucos», me marcaron. Allí, y con ellos, descubrí el teatro, donde el significado y la forma se funden para establecer en una experiencia efímera e insalvable compartida con el público, una reflexión única sobre nuestra condición humana.



JORGE GUERRA



El montaje de *Peligro a 50 metros*, dirigido por Luis Peirano, tuvo gran aceptación. Se ofrecieron más de cien funciones de la obra que se componía de dos piezas de autores chilenos: *Las obras de misericordia*, de José Pineda, y *Una vaca mirando un piano*, de Alejandro Sieveking. En la foto: Juan Pedro Laurie, Arturo Nolte, Edgar Saba, Ruth Escudero, Jorge Guerra y Ana Cecilia Natteri (foto de Francisco Adrianzén Merino).

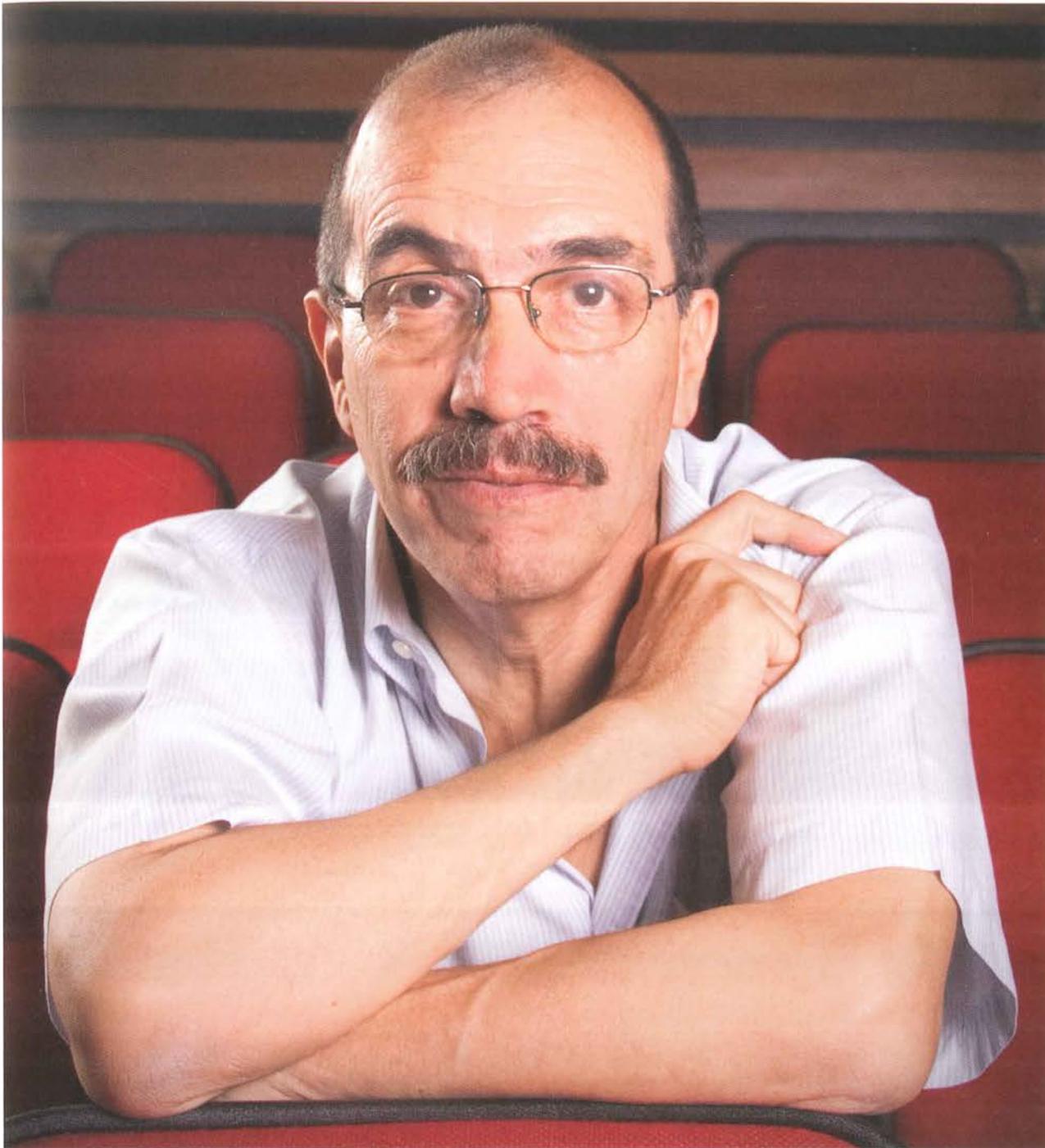
06-107

Una obra que marcó época

El teléfono de la residencia universitaria sonó varias veces antes de que yo pudiera contestar y comunicarme con alguien. Se oía muy mal. Fue una «larga distancia» del Perú una noche de julio del año 1973, cuando me propusieron dirigir la Escuela del TUC. Yo, que vivía en Montevideo y estaba tan entusiasmado de tener la extraordinaria experiencia de estudiar en La Comedia del teatro Solís —la Escuela Municipal de Arte Dramático Margarita Xirgu, a la que me admitieron por recomendación de Atahualpa del Cioppo al tercer y último año— y de enseñar el curso

de Movimiento en la escuela de El Galpón, me moría de miedo y de ganas por igual de aceptar la oferta.

¿Cómo explicar que estaba descubriendo/inventándome un futuro, una teoría del teatro, un lenguaje y una identidad de adulto? Y esta oferta me interrumpiría los planes. Además, ir a Lima y volver al TUC, del cual me había apartado no hacía más de ocho meses «por un tiempo largo», sería poco menos que anticlimático, o hasta decepcionante. Sin embargo, fueron otros factores los que me empujaron a tomar la decisión que cambiaría mi vida para siempre.



Jorge Guerra es el actual director del TUC. Actuó en numerosos montajes antes de partir a los Estados Unidos donde, entre muchos trabajos teatrales, ejerció el decanato de la New World School of the Arts, en Miami.

El primero fue que estaba enamorado de Alicia Morales y ya no quería estar más tiempo lejos de ella. El otro fue de naturaleza muy distinta. Una mañana de julio boreal y montevideana hasta los huesos desperté temprano al oír un sonido inusual. Levanté la persiana metálica de la ventana de mi cuarto que daba a la calle y vi un espectáculo macabro y premonitorio. Todos los empleados del laboratorio farmacéutico, del otro lado de la calle Canelones, estaban alineados con las manos contra la pared mientras eran interrogados y toqueteados por una cuadrilla de

unos diez militares armados hasta los dientes que susurraban el himno nacional. Como resultado de esta operación, unos dos o tres fueron detenidos y el resto debió entrar a trabajar «normalmente». Por desgracia, esto se había convertido ya en escena de rutina en la ciudad, pero nunca lo había sentido tan cerca. Al día siguiente acepté la oferta de Lima y en 24 horas más dejé el Uruguay por tiempo indefinido.

Al regresar, tuve una reunión con Humberto Medrano, director ejecutivo del TUC; Clara Izurieta, directora de la Escuela que dejaba el cargo pues se iba

a Italia a estudiar; y Alberto Varillas, secretario general de la PUCP. Acepté y me contrataron.

Resulta que durante los ocho meses que pasé en el Uruguay tuve una intensa comunicación epistolar con Alicia, quien, aparte de lo personal, era una excelente colaboradora, lúcida y rigurosa, apasionada por sus convicciones y equilibrada en sus juicios. La verdad es que sin su apoyo constante y perspectiva mi experiencia uruguaya no hubiera ocurrido. Pero, ¿qué hicimos? Desplegamos una serie de discusiones sistemáticas sobre arte, ideología y la realidad social latinoamericana, revisamos muy detalladamente la teoría (aún fragmentada) de Brecht en el teatro y desarrollamos una serie de ideas sobre el teatro con miras a proponer una nueva aproximación al entrenamiento del actor. De las clases en la escuela de El Galpón, las muchas conversaciones con Atahualpa del Cioppo, Bernardo Galli, Derby Vilas y otros pedagogos del teatro nos permitieron construir notas para el futuro, para una escuela del futuro. Sin embargo, el «futuro» había llegado y nos tocaba la puerta. No podíamos desperdiciar esta oportunidad y decidimos tomar el riesgo. También formó parte de este grupo de estudio Ruth Escudero, y luego entró su esposo, Jorge Ishizawa, con quienes elaboramos un plan de trabajo. Toda esta teoría había que probarla y evaluar su alcance. Estábamos interesados en transformar la escuela del TUC en un centro de formación profesional y universitario.

Tenía la sensación de que todo en el mundo estaba sucediendo vertiginosamente y que los conflictos soterrados eran de gran magnitud. A fines de julio hice otro viaje relámpago al Uruguay para cerrar mis asuntos pendientes (trabajo, estudios) y recoger mis libros. Había acumulado una cantidad un poco exorbitante de libros en Chile y Argentina. Volví a Buenos Aires en el Vapor de la Carrera. Hice allí una parada de unos días, conocí a Augusto Boal y a Cecilia, su mujer, quienes tenían planes de ir a Lima por un tiempo, debido a que las «cosas» en Argentina no estaban bien. Regresé a Lima a trabajar y el 2 de setiembre empezaron las clases; sin embargo, el 11 hubo una catástrofe: el golpe de Pinochet en Chile. Poco después, el 30, Alicia y yo nos casamos. Todo parecía estar cambiando, pero a un ritmo distinto, sincopado y con interrupciones muy violentas.

El TUC de 1973 era muy distinto al de 1969, el año en que ingresé a la universidad y a la Escuela de



Teatro. En el 73, todo parecía muy serio, grave o trascendente. Nos habíamos hecho adultos de golpe, sin transiciones ni rituales. La revolución velasquista en cinco años había cambiado el país y seguía adelante.

América Latina estaba siendo tomada por el fascismo (la ultraderecha) y el Perú, con esa extraña retórica progresista, a pesar de lo ambiguo que era el discurso de los militares, era una excepción. Aún había ciertas libertades, cierta independencia. Sin embargo, todo parecía precario: la política, las alternativas, el país y, por supuesto, la cultura.

En el teatro uno descubre pronto lo cerca que está este arte de convertirse en discurso racional, lógico o teórico y, por lo tanto, de identificarse con causas de todo tipo. Yo me consideraba de izquierda, nos referíamos en plural a nosotros mismos como «los jóvenes marxistas», pero antes que nada yo era un artista, y así lo he sentido siempre. Buscaba, sin embargo, formas de ser más útil a las causas libertarias de mi país y del mundo. Pero a través del arte, a través de mi teatro. Yo actuaba como si estuviera haciendo una contribución muy importante para el



El principito, de Antoine de Saint-Exupéry, dirigida y adaptada por Jorge Guerra y Edgar Saba. En la foto, Lili Cuadros.

teatro: serísimo y comprometido. Lo curioso es que nunca después me he desencantado de lo que hacía. Creo que esto tiene que ver con la madurez de los propósitos y la enorme dificultad para conseguirlos.

En un momento (que se prolongó a más de cinco años) Alicia y yo fuimos miembros del grupo Yuyachkani. Esta experiencia fue muy enriquecedora en lo político y musical, pero con limitaciones impuestas que afectaban las obras de teatro. Aquí estaba de nuevo el prejuicio del uso de la frase: ¿Qué «dice» la obra? Así se abrió un filón muy interesante de discusión casi teórica sobre teatro, semiótica, ideología y política del teatro popular. Este no era material prioritario; sin embargo, tuvimos que seguir por caminos paralelos. Tuvimos que dejar el grupo. Allí, no obstante, forjamos amistades entrañables que hasta hoy se mantienen. Alicia y yo también tuvimos un periodo en el que trabajamos enseñando actuación en la Escuela Nacional de Arte Dramático (ENAD), en su antiguo local en La Cabaña. Por esos años (1975, 1976), estaban en el plantel de profesores notables figuras como Atahualpa del Cioppo, Augusto Boal,

y los nacionales Nelson Manrique, Pablo Guevara y Rafael Drinot. Fue una época que, aunque un tanto ingenua, estuvo llena de ardientes convicciones, de discusiones profundas, complejas y, sobre todo, interminables, pero también de proyectos idealistas y algunos hasta posibles.

Había también los que no simpatizaban con esto de las revoluciones; por ejemplo, recuerdo los comentarios de Gerard Szkudlarski, mi querido profesor de actuación, cuando me veía leyendo los libros de E. H. Carr sobre la revolución rusa: «La mejor historia de la revolución rusa la escribió Boris Pasternak, y se llama *El doctor Zhivago*». Luego, en otra ocasión añadió: «Bueno, el que a los veinte no es un revolucionario, a los treinta no servirá ni como bombero». Nunca pude averiguar qué tenía Gerard contra los bomberos. En todo caso el mensaje estaba claro: no me tomaba en serio.

De cualquier manera, yo siento que viví los tres años más intensos de mi vida en ese complicado arranque de la década de los setenta. Estuvimos (prematadamente o no) en la cresta de la ola con montajes que, como *Peligro a 50 metros*, cambiaron vidas y despertaron vocaciones. Este fenómeno teatral dirigido por Lucho Peirano, con la asistencia de Clara Izurieta, marcó época de principio a fin. Se dieron más de cien funciones, viajamos a varias ciudades del interior del país y al Festival de Manizales en 1971. Inmediatamente después, Edgar Saba y yo dirigimos *El Principito* (1971). Esta última fue una experiencia difícil y fascinante a la vez. Fundamental en nuestro desarrollo como directores.

Ahora me quisiera referir al periodo en el que fui director del TUC (1973 - 1979).

Siempre quise hacer alguna especie de teatro total. Unir todos los géneros en uno fluido, natural, orgánico, pero al mismo tiempo libre, no atado a las convenciones del momento, ni al realismo ni al expresionismo ni al posmodernismo. He venido buscando mi lenguaje teatral desde aquellos remotos días en Montevideo, cuando lo escribía todo como posible pero sin conocimiento del terreno. Me intrigaba mucho la teoría y la técnica (Laban, Delsarte, Meyerhold), también leía con gran curiosidad a Gordon Craig y a Adolphe Appia y me parecía que tenían total sentido. La idea en aquella época fue conocerlo todo y, de ser posible, experimentar las tendencias más compatibles con nuestras necesidades y cultura.

Tenía un gran proyecto de investigación entre manos y hacía falta probarlo en la práctica. El TUC parecía el lugar ideal: institución seria, de nivel profesional alto, con gente muy bien formada (muchos de ellos en el extranjero), pero aún no reconocida académicamente por la universidad; por tanto, gozaba de una flexibilidad y agilidad que no tendría si fuera ya una facultad. Entonces, era cuestión de aprovechar el tiempo y levantar rápidamente el nivel de la Escuela al de una profesional, cosa que aún no existía por la limitada dedicación de los alumnos «universitarios» y el tradicional cuidado de que no descuidaran sus estudios verdaderos por el teatro. Se hizo evidente que lo que teníamos que cambiar primero que nada era esa idea de que el teatro no era una profesión legítima. Tomamos como modelos algunos conservatorios, principalmente europeos, y nos dedicamos a esta tarea por cinco años y medio. La resistencia era feroz y siempre fue muy difícil para este nuevo TUC encontrar eco en la universidad. Se seguía avivando en la universidad esa idea romántica del teatrista como un aficionado ilustrado que entregaba con amor todo su tiempo libre y hacía buen teatro. «Ellos hacen maravillas de la nada» o «No necesitan mucho para cumplir sus metas», decían.

El prestigio del TUC ya nos sobrepasaba a todos, pero no surgía aún el modelo del nuevo profesional universitario, el dedicado totalmente al teatro con seriedad y alto nivel y reconocido por la universidad como un profesional igual que cualquier otro. Empezaron a aparecer algunos profesores que sí venían de esa tradición presente en países en donde no existía el prejuicio contra el actor profesional, como Inglaterra, Italia o el mismo Chile. Así, fueron importantes contribuciones las de Douglas Harris (voz, dicción) y Domingo Piga (historia del teatro), entre otros.

Lee Strasberg decía: «No se puede hacer frente de una manera adecuada a los problemas que plantea la preparación de un actor, a menos que poseamos algún sentido de los valores y los patrones establecidos de la clase de actores y de actuaciones que deseamos crear». Esta idea, que entonces abrazábamos con intensa convicción, nos ponía en la necesidad de definir cuestiones estéticas, de función del teatro y de opciones de repertorio a la vez que desarrollábamos el plan de estudios. La clase de actor que queríamos formar la teníamos muy clara: un actor bien entrenado con un instrumento afilado (voz y cuerpo), y que

supiera cómo trabajar. También un actor bien informado y crítico, que entendiera y propusiese, creativo y con capacidad para trabajar en equipo.

Si bien los resultados fueron, especialmente al comienzo, más teóricos que prácticos, la idea funcionaba y los alumnos terminaban usando las técnicas de las dos clases opuestas indistintamente dependiendo de lo que querían conseguir. Se trataba, además, de poner la técnica al servicio del arte y no al revés.

Para lograr esa formación en donde todas las partes tienen un sentido de ser y se apoyan mutuamente es necesario contar con profesores que puedan trabajar en equipo. No solo profesores conocedores de su materia, se necesita profesores abiertos, además, a dar y tomar de los otros, resolver problemas y proponer alternativas. En la primera etapa no pudimos cumplir este objetivo. Conseguir los profesores para el nuevo plan de estudio fue ya bastante. Aprendí también que este es un proceso lento para el que hay que prepararse con paciencia y claridad sobre lo que se quiere. En los primeros tres años nuestro fin fue un aumento de presupuesto para poder conseguir mejores profesores y pagarles decentemente. Sin estos pilares no se podía hablar de programa de entrenamiento profesional. Así conseguí que Domingo Piga enseñara historia del teatro; Douglas Harris, voz y dicción; Manuel Stagnaro, ballet; y David Aguilar, música. Lucho Peirano, ya de vuelta de la Universidad de Winsconsin, estrenó un curso de arte y sociedad. Juan Pedro Laurie enseñó *comedia dell'arte*, recién llegado de la escuela del Piccolo de Milán.

Pero no era un equipo. Cada profesor enseñaba como creía que debía enseñar y en algunos casos tenían resistencia a «amoldarse» a un plan colectivo. Se trataba entonces de entrenar nuevos profesores para que algún día tomen las riendas de un nuevo plan de formación. Esta idea languideció con el tiempo y mientras tanto hicimos algunos intentos de comunicación y coordinación entre profesores de actuación y movimiento, pero nunca el plan completo. No obstante, hubo descubrimientos importantes que nos llevaron a integrar proceso y resultados, instigando a los alumnos a investigar seriamente la técnica, las fuentes, la historia, y a aplicarlo todo al producto teatral.

Mudarse para mejorar. Esa era la idea cuando recibimos, un día de enero del año 1977, un memo escrito a máquina (el TUC nunca tuvo teléfono) en el que alguna autoridad de la universidad nos



Las Bacantes, de Eurípides, dirigida por Jorge Guerra. En la foto, Jorge Guerra, Milena Alva, Nelly Malásquez e Irene Izaguirre.

informaba que se había decidido —¿quiénes?, ¿dónde?, ¿cuándo?, ¿por qué? No nos enteramos nunca— que el TUC debía mudarse. ¡Finalmente! Nuestros pedidos habían sido oídos y atendidos y la ansiada hora de volver a estar en el campus universitario había llegado. Yo expresé mi curiosidad por saber en qué caseta de Pando nos iban a poner «provisionalmente», claro está. Pero a esto Alberto Varillas, entonces secretario general de la universidad, puntualizó «¡Pando, no, se mudan a la Avenida Bolivia! Es un local grande y en muy buen estado de conservación. Lo único es que estarán en el segundo piso». En el primer piso funciona una escuela primaria parroquial. Yo no lo podía creer. Primero me pareció una broma, pero no fue así. La ubicación era por demás ridícula. La sala que sería nuestro «teatrín» nuevo estaba también en el segundo piso y retumbaba cada vez que alguien caminaba por el pasadizo. La única ventaja de este local sobre la casa de la calle Amargura era lo grande y limpio de los salones. Hubo conversaciones,

intervino más gente del TUC y de la universidad, y nos aseguraron que esto sería temporal, hasta que se construyera un local para el TUC en el Fundo Pando.

Nos mudamos en febrero. Fue titánico transportar todo el vestuario, la utilería, la escenografía. Al moverlo todo nos dimos cuenta de la cantidad de objetos que habíamos acumulado en ya doce años de vida y 37 montajes. Nos malacostumbramos a un silencio muy agradable durante el día. Dos meses más tarde tuvimos que recordar cómo suenan los colegios de niños, especialmente durante los recreos. El local de Camaná había quedado prácticamente desahuciado. Después del terremoto del 74 los muros habían quedado inflados, deformados, la estructura de quincha y madera tenía movimientos independientes en áreas y rincones, había filtraciones que nunca se trataron o repararon, en fin, parecía que nos habíamos salvado de un colapso seguro. Tres meses después estrenábamos dos obras en repertorio: el *Tartufo*, de Molière, y *La excepción y la regla*,

de Brecht. Costó llevar público a una sala desconocida y además ubicada en un lugar de difícil acceso, sin estacionamiento propio ni cercano. Nosotros estábamos más preocupados por los aspectos artísticos de los montajes y estrenamos dos pulidas y contrastantes producciones dirigidas por Marcelino Duffau —la de Brecht— y por mí —la de Molière—. Luis Peirano, quien finalmente accedió a ser dirigido por su propio pupilo, hizo un excelente trabajo como Tartufo frente a la sensual y exótica Gloria Zegarra, que lo seducía sin tregua en un ambiente iluminado solo con velas. Vituca López compuso una muy efectiva (pícaro y juguetona) Dorina; Pilar Nuñez y Willy Gamarra eran la pareja joven conformada por Mariana y Valerio; Gustavo Bueno, con excelente manejo del texto clásico, hizo un complejo y convincente Cleanto; Orgon era interpretado por el solvente Enrique Urrutia; Cipriano Proaño era Damis; Fernando Málaga el ayudante de Tartufo; y, como invitado especial, don Luis Álvarez accedió a caracterizar el Exento que, en su única escena, al final de la obra, tenía un largo monólogo que interpretaba brillantemente.

El montaje incluía la presencia de tres músicos que tocaban música de Lully en clavecín, viola da gamba y violín. Federico Giolly hizo la escenografía y el vestuario fue de Marco Leclère y María Lucía Carrillo. Al terminar la corta temporada de estas dos obras ocurrió un incidente aún más extraño y devastador que el que nos hizo mudarnos a este local: tendríamos que regresar a Camaná, debido a que los ingenieros de la universidad habían revisado el local y no ofrecía seguridad de estabilidad ni escapes reglamentarios para una sala de teatro.

Este local había sido entregado al TUC un poco a la rápida por alguien que quiso ayudarnos, pero que no tenía mucha idea de los protocolos y autorizaciones necesarios, y se tuvo que dar la orden de deshacer lo hecho y mudarnos nuevamente al local ya desahuciado, abandonado y olvidado. No sospechábamos entonces que habrían de pasar veinte años más antes de que el TUC fuera finalmente trasladado al campus y volviera a ser el «teatro de la universidad» que intentó ser desde su fundación. Yo tampoco sospechaba que cuando renuncié al TUC en abril de 1979, tras obtener la beca Fulbright, y partí a Pittsburgh, estaba al inicio de un exilio que duraría 28 años. Teníamos, Alicia y yo, 27 años, Alejandra cuatro años y Martín cuatro meses.

Veintiocho años después, recibí una llamada de Violeta Cáceres invitándome a dirigir la Escuela. Acepté y de allí mi reencuentro con el TUC, con la Universidad Católica y con el teatro peruano. Todo tiene algo de familiar pero todo también ha cambiado mucho. Esta vez me tocó tomar el programa que Alberto Ísola y Celeste Viale acababan de diseñar y ponerlo en marcha. Ahora, después de quince años como decano de una nueva escuela de arte en Estados Unidos, puedo aprovechar la experiencia directa, muchas lecciones aprendidas y otras por aprender para que sirvan a nuestro proyecto aquí en Lima.

La Escuela necesita un teatro. No necesita una sala de casa pintada de negro, sino una con luces, espacio, parrilla y todo el equipo básico para que los alumnos practiquen y aprendan cómo se hacen las cosas bien en el teatro. Esto es insustituible y debería haber sido construido ya hace bastante tiempo. El segundo gran punto es el reconocimiento oficial y público de la carrera de teatro como carrera legítima, la existencia del título universitario. Creo que se ha avanzado bastante en cuanto a la presencia del TUC en la universidad y ahora su prestigio y sentido es innegable, pero aún falta rubricar este reconocimiento con el aval académico que se merece. Confiados en que la presente administración, liderada por el doctor Marcial Rubio Correa, quien posee un auténtico y elevado aprecio por las artes, dará estos pasos decisivos, me atrevo a celebrar, orgulloso, nuestro cincuenta aniversario.

Reconocimiento

La experiencia en el teatro siempre es colectiva. Allí no podemos hacer nada realmente solos. De modo que es un acto justo y natural el de reconocer a quienes nos acompañaron en estos procesos y que son sus coautores en cierto modo. Quisiera dejar constancia aquí de mi más profundo agradecimiento a todos aquellos que me dieron oportunidad de hacer y me alentaron a explorar más a fondo en el mundo del teatro. Maestros, amigos, colegas, autoridades, simpatizantes, críticos. Voy a nombrar solo a unos pocos como símbolo de agradecimiento, porque nombrarlos a todos sería imposible.

A mis primeros y fundamentales maestros de la Facultad de Letras, Luis Jaime Cisneros, Roberto Criado, Franklin Pease y José Antonio del Busto, que alteraron para siempre mi visión del mundo.

“La Escuela necesita un teatro con todo el equipo básico para que los alumnos aprendan cómo se hacen las cosas bien”.

Luis Peirano, maestro y amigo. Fue mi primer profesor de actuación. De él recibí las bases y fundamentos técnicos y éticos del teatro. Lucho nos enseñó, entre muchas otras cosas, a hablar en el escenario, a valorar el lenguaje y apreciar su poder y su fragilidad.

Edgar Saba, entrañable amigo con quien compartí sueños desde *kindergarten* hasta hoy. Apoyo en momentos difíciles y en los fáciles buen compañero. Comprometido como artista y como ser humano.

Emilia Castro Suárez, una artista cabal que me impulsó como nadie a seguir mis sueños y fantasías con seriedad hasta hacerlas realidad.

Ruth Escudero, amiga sólida y duradera. Con ella compartí el éxito y la alegría, así como el silencio y la amargura, pero siempre adelante. Invalorables recuerdos de toda una vida.

Violeta Cáceres, pilar fundamental del TUC, actriz ejemplar. Compañera y amiga leal y la persona que me invitó a regresar.

Marco Leclère, ejemplo del arte teatral puro. Me inspiró y educó en múltiples disciplinas que él y yo compartíamos (el dibujo, la escritura, la dirección, el espacio) siendo él un maestro y yo un aprendiz.

Gerard Szkudlarski, mi segundo profesor de actuación. Nos introdujo a Stanislavsky y, de paso, a Anouilh y a Grotowski. Inspiración constante. Su amor por las lenguas era contagioso, nunca dejó de asombrarme.

Gustavo Bueno, por su sólido apoyo y visión como líder y actor del TUC. Fue principal creador y promotor del teatro de difusión del TUC.

Alberto Ísola, profunda amistad, compañero y socio de grandes proyectos como el de Ensayo, constante llamado a la integridad, la calidad y la autenticidad en nuestro trabajo.

Alicia Morales, compañera medular de mi juventud y madre de mis hijos mayores. Su entrega, lucidez y firmeza le dieron rumbo a mis pasos y sentido a mi vida.

Bueno, entonces el cuento es así. Salí un día buscando tesoros, viajé por lugares muy lejanos y siempre había algo en ellos que me hacía recordar a mi ciudad natal, a las chalanas de pesca varadas en la playa, o a los ensayos en la casona de la calle Amargura. Lo cierto es que sin darme cuenta había estado viajando en una gran elipse que terminaba justo en mi casa, como en el *Peer Gynt*, donde todo empezó.

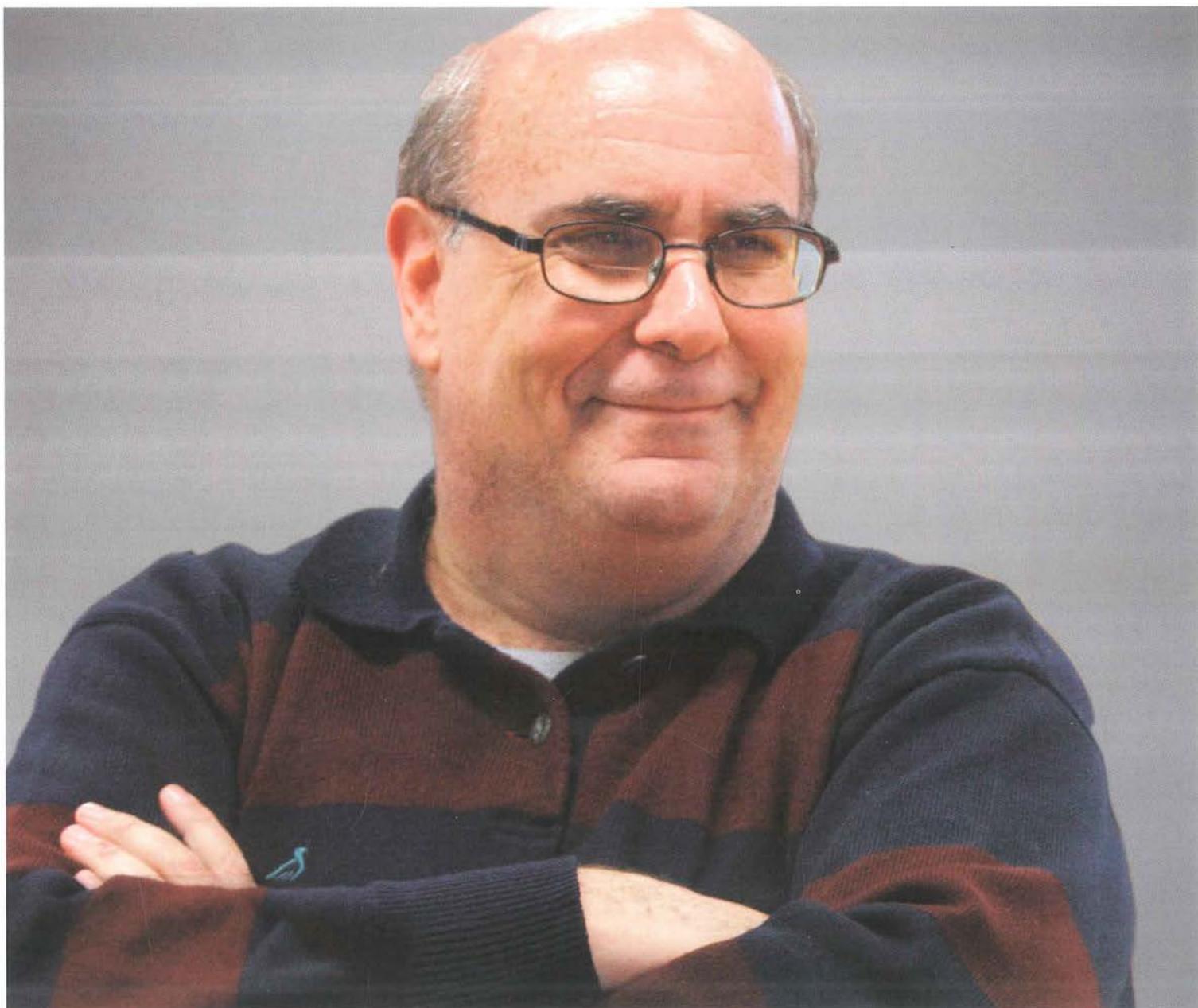


Ana Cecilia Natteri,
Jorge Guerra,
Ruth Escudero y
Edgard Saba
(2011).



ALBERTO ÍSOLA

Siempre seré parte del TUC



4-115



"Invitado por Lucho entré de inmediato a su montaje de *Un hombre es un hombre*, de Brecht, barriendo el escenario y haciéndome cargo de la utilería".



El actor y director Alberto Ísola es uno de los más reconocidos teatristas del Perú y está considerado entre los grandes actores y directores de la actualidad.

Ubú presidente, de Juan Larco, dirigida por Luis Peirano (1980). En la foto aparecen Alberto Ísola y Rosario Verástegui.

Cuando le comuniqué a mi padre, a punto de terminar quinto de media, que quería estudiar dirección teatral, su reacción me pareció esperable pero igualmente frustrante. Me pidió que ingresara a Letras de la Católica y, que al término de esos dos años, volviéramos a hablar del tema, cosa que hice a regañadientes en un inicio, pero que siempre le agradeceré. No solo porque esos dos años en la inolvidable casona de Plaza Francia y de la mano de grandes maestros (Luis Jaime Cisneros, Onorio Ferrero, Franklin Pease, José Antonio del Busto, Roberto Criado, por nombrar a los principales) fueron fundamentales en mi formación como ser humano, sino porque además, el local del TUC quedaba a media cuadra, en la injustamente nombrada calle Amargura, léase Camaná. Sin quererlo, mi padre me puso literalmente en la puerta del Teatro, así, con mayúscula.

Sin embargo, mi entrada al TUC no fue por las vías usuales. Centrado en la idea de ser un director de teatro, europeo de ser posible, la idea de una escuela de actuación no me llamaba la atención. Hasta que una noche de invierno de 1970, mi amigo Gianfranco Brero me llevó al teatrín de Camaná 975 a ver *Peligro a 50 metros*, espectáculo conformado por dos obras de autores chilenos, Alejandro Sieveking y José Pineda, dirigidas por Luis Peirano y con un elenco conformado por Jorge Guerra, Edgar Saba, Ruth Escudero, Ana Cecilia Natteri, Juan Pedro Laurie

y Arturo Nolte, nombres que (en ese entonces no lo sabía) pasarían a ser parte esencial de mi vida personal y teatral.

Fue una revelación. Nunca había visto algo parecido. En un pequeño espacio vacío, rodeado de paredes negras, seis actores vestidos como lo harían en su vida cotidiana, sin objetos ni muebles, creaban y deshacían realidades con la rapidez de un caleidoscopio enloquecido, iluminados mágicamente por Samuel Adrianzén, quien también se sumaría a esa lista de amigos entrañables. Debo decir que mi visión del teatro y de la vida no volvieron a ser las mismas.

Invitado por Lucho entré de inmediato a su montaje de *Un hombre es un hombre*, de Brecht, barriendo el escenario y haciéndome cargo de la utilería. Aunque al comienzo las calles del Centro fueron testimonio de diatribas apasionadas contra la injusticia del mundo (yo había esperado ser su asistente, pero ese rol ya lo cumplía alguien que sería una de mis más queridas amigas y compañeras de teatro, Alicia Morales), la experiencia diaria de ver las funciones desde una caja, atento a pasarles vasos y sillas plegables a los actores, me hizo amar el aspecto artesanal de este oficio. Y, no es poco, me hizo aprender el nuevo significado de una palabra que ya había oído, pero en contextos muy alejados: mística. Desde esas noches de 1971, esa palabra, y todo lo

ALBERTO ÍSOLA



6-117



Los calzones, de Carl Sternheim, dirigida por Luis Peirano (1978). En la foto se aprecia a los actores Alicia Morales, Jorge Guerra, Víctor Prada, Mónica Domínguez y Alberto Ísola.

A la diestra de Dios Padre, de Enrique Buenaventura, dirección de Gustavo Bueno (1972). En la foto, Manolo Arévalo, Gustavo Bueno, Juan Pedro Laurie y Edgar Saba, entre otros.

En la página siguiente:
Alberto Ísola, es profesor en la Facultad de Ciencias y Artes de la Comunicación y de la Escuela de Teatro de la Universidad Católica (TUC).

*“Peligro a 50 metros fue una revelación.
Mi visión del teatro y de la vida no volvieron a ser las mismas”.*

que significa, ha estado para mí siempre ligada al TUC y constituye, hasta hoy, su legado más importante. Mística: entrega, compromiso, responsabilidad, pasión, sin atenuantes, sin subterfugios.

Aunque Ricardo Blume nunca fue directamente mi maestro, sentía que sus enseñanzas me llegaban a través de los «tucos» mayores que fui conociendo, empezando por el incomparable Marco Leclère y siguiendo por tantos otros que no nombro por no extenderme demasiado, pero que saben que tienen todo mi cariño y agradecimiento, al igual que el maestro Blume, con quien años más tarde compartiría escenario en uno de los episodios más felices de mi carrera actoral.

Luego de ser parte de otra experiencia vital como actuar en el montaje de *A la diestra de Dios Padre* en el teatro de difusión (funciones en los lugares menos esperados, anécdotas inagotables, amigos que se iban volviendo cada vez más íntimos), ingresé a la Escuela del TUC en marzo del 72. Lo hice para prepararme mejor para el examen de ingreso a la escuela del Piccolo Teatro de Milán, en agosto del mismo año. Para ese entonces, ya había terminado

Letras y mi padre finalmente había cedido a mi irrefrenable vocación. Pero ese semestre se convirtió en otra primordial fuente de aprendizaje, con mi primera maestra de actuación, Clara Izurieta (nunca la olvidaré leyendo en voz alta *Idea del teatro*, de Ortega y Gasset), y otros maestros como Eugenia Ende, Martha Flores, Aníbal Sierralta. Hoy reconozco con orgullo que mi idea de lo que es el teatro, de lo que significa, de lo que exige, de lo que da, se formó en esas semanas intensas y mágicas, entre esas paredes vetustas y amadas.

Cinco años más tarde volví al Perú y al TUC. Cerrando el círculo, Lucho Peirano fue el paciente responsable de mi debut como actor profesional en *Los calzones*, estrenada a fines de 1978. A partir de entonces fui, soy y seré siempre parte del TUC, como actor, como director, como profesor, como director de la Escuela, en agradecimiento profundo a un lugar y a un grupo de personas que me abrieron todas las puertas que valía la pena abrir, que me dieron sus conocimientos, su cariño, su apoyo y su ejemplo. Y que me inspiraron a seguir haciendo lo mismo con las generaciones posteriores y venideras.





ROBERTO ÁNGELES

Libres para crear



8-119





La tía Lima, creación colectiva basada en las obras de Ricardo Palma, Sebastián Salazar Bondy y Julio Ramón Ribeyro. La obra, recreada y ambientada como un antiguo solar limeño que el público recorría, fue dirigida por Roberto Ángeles.

En el lapso en el que fui director de la Escuela del TUC dirigí durante dos veranos dos obras de teatro con los alumnos de la Escuela. En ese entonces no era usual hacer montajes solo con alumnos. El primero se tituló *La tía Lima* y era el décimo de la Escuela. Consistió en ocho pequeñas obras de diferentes autores peruanos o de creación de los alumnos, que fueron presentadas en dos actos: las cuatro primeras constituían el primer acto y las cuatro siguientes el segundo acto. Estas obras fueron escogidas como resultado de una larga sesión de varios días donde los mismos alumnos trajeron propuestas de obras de teatro y cuentos peruanos, o simplemente ideas para desarrollar, y entre todos escogimos estas ocho, lo que más o menos podrá dar una idea de lo que era *La tía Lima*.

Cada obra sería dirigida por un alumno diferente. Recuerdo con especial cariño el trabajo de creación y dirección de Patricia Matuk, actualmente directora y conductora de un programa radial en París, que hizo una adaptación libre del cuento de Héctor Velarde, *Camilo*. Eran las vicisitudes de un joven tratando de conseguir trabajo en esta ciudad. En un momento determinado, Camilo, interpretado por Jorge Rodríguez, el actual director del grupo «La Gran Marcha» de Comas y del Festival Internacional FITECA, llamaba por teléfono a su jefe desde un RIN, pero a la mitad de la conversación se cortaba la comunicación y el aparato telefónico, interpretado por la guapísima Úrsula del

Valle, le decía con una voz y un movimiento muy sensual: «Tienes que meterme otro RIN».

Otra de las obras dentro de este espectáculo fue *La soltera y el ladrón*, una pantomima de Sebastián Salazar Bondy, dirigida por Mary Ann Vargas. Recuerdo haberme quedado sorprendido por cómo Mary Ann abordó su trabajo creativo. A pesar de que era solo una alumna asumió todos los aspectos del pequeño montaje: la escenografía, el vestuario, la música, la iluminación y, por supuesto, la dirección. Este era el dormitorio de la solterona, donde Mary Ann instaló una cama de bronce, con el pie y la cabecera dorados, una enorme colcha del mismo color, donde se recostaba esta soltera en un *babydoll* transparente y con las piernas bronceadas desnudas; pero a la vez, con un gorrito que le tapaba todo el cabello y una bacinica debajo de la cama. El tocador, que ella creó y mandó a confeccionar, consistía en un vidrio gigante en forma de corazón, saturado de estampitas de diferentes santos y listones de seda de diferentes colores. Este enorme corazón de vidrio transparente simulaba ser el espejo del tocador y estaba en el aire sostenido por dos actrices, dos gorditas de rulos vestidas de angelitos. Acordes de una ópera y mucho contraluz. Esa era la atmósfera a la que ingresaba el ladrón, un musculoso actor, mestizo, semidesnudo y con una venda en los ojos como la de El Zorro.

Las ocho pequeñas obras fueron coordinadas por mí y asumidas por los alumnos, cada una a su manera.

ROBERTO ÁNGELES

Algunos incidían más en el aspecto dramático, otros en el actoral, algunos en el diseño, pero todos en la producción y sobre todo en la aplicación de lo que habían aprendido en la Escuela. Esto me pareció quizá lo más importante y sorprendente de toda esta experiencia: ver que los alumnos de la Escuela desarrollaban una creatividad que no era la que se les había instruido, sino la que ellos traían de sus propios universos. La Escuela les ofrecía el contexto, la infraestructura, el ambiente para que ellos desarrollaran esta creatividad, a su manera, dentro de los patrones que un montaje demanda. Y lo hicieron largamente bien. Lograron entre todos presentar al espectador una idea divertida y analítica de lo que era nuestra visión de la ciudad de Lima. Y creo además que este fue un buen punto de partida para la asunción responsable de la creatividad propia, de la mano de la Escuela, pero no atada a ella.

El segundo montaje que dirigí con los alumnos llegó un poco más lejos. En ese montaje, cada alumno asumió su responsabilidad, además de la construcción de su personaje: Rafael Dumett, quien hoy vive en los Estados Unidos dedicado al cine, hizo la total adaptación del cuento al teatro de *Alicia en el País de las Maravillas*, de Lewis Carroll. Extrajo la esencia dramática del relato y la puso en la acción esencial del argumento sin perder lo onírico del universo de Alicia. Miguel Almeyda, que ha publicado su obra de teatro *Luna llena*, se encargó del diseño y la realización de

la escenografía, que consistía fundamentalmente en practicables de madera que pudieran sostener encima escenas completas y fuesen lo suficientemente livianos como para entrar y salir del escenario en cuestión de segundos. Mi preciosa Licri —Lidia Denegri— se encargó de diseñar y confeccionar la utilería: platos y copas de tamaños desproporcionados para la cena del no cumpleaños y para toda la obra. Juan Miguel Sánchez, actual cantante del género romántico, compuso e interpretó en vivo las canciones. Y así, cada uno de los alumnos integrantes del elenco, además de hacer su personaje, tenía una responsabilidad en el diseño del montaje o en la producción del mismo. Me conmovía verlos tan entusiasmados en cumplir sus tareas porque eran diseños de ellos mismos, sus propias ideas que luego se traducirían en la calidad del montaje. Una vez más yo fui un coordinador, pero esta vez propuse un estilo en el montaje y en la actuación y me involucré en el aspecto creativo del espectáculo. Al igual que en *La tía Lima*, yo fui el que más aprendió, y me sorprendió tremendamente, una vez más, ver surgir en los alumnos de la Escuela del TUC una creatividad que nadie les había enseñado; ellos la sacaron de sus corazones.

La Escuela y estos montajes eran el hogar creativo de estos jóvenes y eso me convertía a mí en el contemplador de su desarrollo, de una etapa de sus vidas, que recuerdo con ternura, emoción y gratitud.

La tía Lima (1982).

En la foto vemos a Úrsula del Valle y a José Enrique Mavila, actor, director y dramaturgo que enriqueció la escena nacional. Desapareció prematuramente dejando una inolvidable huella entre quienes lo conocieron.

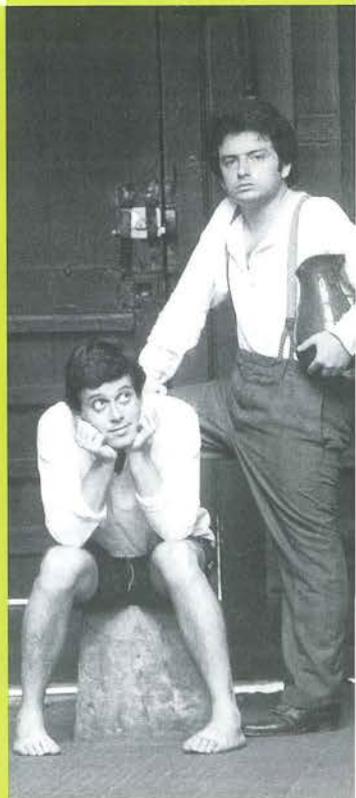




La tía Lima fue la primera obra que dirigió Roberto Ángeles, allá por 1982. Actuaron Lola Guerra, José Enrique Mavila, Úrsula del Valle, Miguel Medina, Carlos La Torre, Carlos Siguan, Amparo Chepote y Patricia Matute.

“Yo fui el que más aprendió y me sorprendió ver en los alumnos una creatividad que nadie les había enseñado”.

José Enrique Mavila
y Hugo Salazar
Marquina,
alumnos del TUC.



La mejor herencia

22-123

Yo no tenía intención de estudiar teatro. Me gustó, sí, desde el colegio, donde participaba en todas las veladas en las que se incluía la escenificación de un cuento o un pasaje histórico. Pero dejó de interesarme la víspera de una presentación cuando, sin mediar explicación alguna, le dieron mi papel a otra alumna. Con mis ocho años, me las ingenié para averiguar las razones de mi separación, y me enteré de que los padres habían presionado para que su engréida pudiera demostrar sus habilidades histriónicas en la clausura de ese año escolar y tuvieran una razón para aplaudirla.

Pero, como el mundo da vueltas aunque no lo queramos, en menos de diez años estaba parada sobre un escenario, dando mi prueba de ingreso al TUC ante Ricardo Blume, Silvio de Ferrari, Jorge Chiarella y algunos más que en ese momento me parecieron como treinta. Afuera, otros compañeros míos de la Escuela de Periodismo esperaban su turno, no sé si tan nerviosos como estaba yo esa noche.

Habíamos ido en «mancha» a tentar suerte en las tablas, embriagados por nuestro nuevo status universitario. De los cinco de la «manchita», ingresamos cuatro. Parados frente a la tablilla de resultados expuesta en el patio del TUC, nos miramos primero con cara de incrédulos para después, impulsados por nuestra

autoestima disparada al cielo, dar rienda suelta a la euforia con un grito que hizo salir corriendo al buen Heraclio.

El maestro Blume entró a nuestra primera clase con una sonrisa amable que nos quitó muy pronto el miedo que traíamos encima. Estaba acompañado de su asistente Jorge Chiarella, quien tiempo después me confesó que en el examen de admisión me había desaprobado en la prueba de oído y ritmo. ¡Claro! ¡Cómo no! Si con armónica en boca, un instrumento que a mis diecisiete años no había escuchado nunca tocar con tal destreza, interpretó un par de frases musicales nada menos que de la *Tercera Sinfonía* de Beethoven, pretendiendo que a simples golpes de mesa yo las repitiera. ¡Imposible! Este pata está loco —pensé— y lamentablemente desnaturalicé la hermosa composición. Pero Jorge me dio una chance y después de recomendarme que «escuchara bien», volvió a repetir a Beethoven con su armónica, sin saber aún que ante tales situaciones yo me relajo y sonrío sin desgastarme en un nuevo intento. En ese mismo instante lo descarté de mi lista de simpatizantes. Pero, como el mundo da vueltas aunque no lo queramos, en menos de cuatro años me casé con el armonicista.

El tiempo de estudiante en el TUC lo viví llena de entusiasmo. Las clases de maquillaje, esgrima, ex-



50 ANOS TUC
LINEA TEATRO
1964-2014

Celeste Viale es directora, actriz y educadora. En la actualidad dirige conjuntamente con su esposo, el director Jorge Chiarella, el Centro de Difusión Cultural Aranwa.

presión corporal y voz cautivaban plenamente mi atención, pero las de actuación, sencillamente me apasionaban. Al inicio trabajamos con textos clásicos, para irnos acercando poco a poco a los autores más contemporáneos. Solo con dos o tres textos cortos el maestro Blume nos exprimía intentando sacar lo mejor de nosotros.

Al iniciar el tercer año, el maestro llegó con un texto absurdo. Recuerdo apenas las palabras iniciales,

«dogo, dogo, daga daga», y con él entramos a través de improvisaciones a una etapa de exploración de nuevas formas de expresión teatral sobre el escenario, tratando de explotar al máximo nuestro cuerpo y voz ya más entrenados. Estábamos fascinados con el reto y sospechábamos que en la muestra final íbamos a sorprender a más de uno. Pero ese día nunca llegó, porque Ricardo tuvo que dejar el TUC y nadie más que los cuatro o cinco alumnos que éramos entonces

CELESTE VIALE

en ese ciclo, pudo reparar en lo que se estaba «cociando» con ese trabajo. El maestro había empezado a incorporar componentes de las nuevas tendencias teatrales.

Nunca más daga, daga, dogo, dogo...

La despedida de Ricardo y los meses siguientes los vivimos —los alumnos— con pena y desazón. El maestro había calado muy hondo, no solo en nuestra formación, sino en nuestras vidas. El desconcierto se apoderó de nosotros. Aún no éramos miembros del TUC, no podíamos ni asistir a las asambleas y menos tomar decisiones, de modo que solo quedaba salir corriendo o esperar disciplinadamente las instruccio-

nes de quienes se hicieran cargo del timón. Elegimos lo segundo y pudimos culminar nuestro tercer año. Los antiguos miembros del TUC fueron asumiendo los nuevos montajes acondicionando, para cada caso, nuestra atesorada salita con capacidad para no más de setenta personas.

Curiosamente, salvo la ocasión en que, con motivo de la inauguración del Centro Cultural de la PUCP, se presentó el espectáculo *Infame turba*, nunca actué con el TUC después de egresar.

Mi debut como actriz llegó cuando, siendo aún estudiante del primer año, se me invitó a participar en remplazo de Carmen Aguilar en el brevísimo papel de Colombina en la obra *La sentencia*, de Sarina Helfgott, dentro del ciclo «teatro íntimo». Al año siguiente, interpreté a la bailarina Nora Rodrigova en la obra

24-125



El centroforward murió al amanecer, de Agustín Cuzzani. En esta imagen de 1968 podemos ver a los actores Jorge Chiarella, Celeste Viale, Arturo Nolte, Luis Peirano y Roberto Cores.

“El tiempo en el TUC lo viví llena de entusiasmo. Las clases de maquillaje, esgrima, expresión corporal y voz me cautivaban”.



Jorge Chiarella, Celeste Viale y Gustavo Bueno (2011).

El centroforward murió al amanecer, de Agustín Cuzani, estrenada en el teatro La Cabaña en el año 1968 bajo la dirección de Ricardo Blume, obra con la cual participamos en el Primer Festival de Teatro Universitario realizado en Manizales, Colombia. No hubo más. Al poco tiempo de terminar mis estudios, me invitaron a formar parte del grupo TELBA de Barranco y me encargaron la dirección de los montajes para niños. Allí me quedé diez años. Luego formamos el grupo Alondra, hicimos giras, tuve hijos, escribí dos obras, seguí actuando, viajando, estudiando, enseñando.

Casi treinta años después, me invitaron a dirigir la Escuela del TUC.

Con Violeta Cáceres y Alberto Ísola elaboramos la nueva currícula, acompañados de un excelente plantel de profesores, en su mayoría ex alumnos del TUC. Diseñamos el plan de actividades, los presupuestos, las pruebas de admisión, la convocatoria, insistimos con las autoridades universitarias —sin convencer a algunos, por cierto— sobre el significado de la formación artística profesional en una

«universidad de la excelencia». Acondicionamos los espacios y nos dispusimos a darle la bienvenida al campus a los nuevos alumnos, que luego de cuatro años deberían egresar como actores con excelente formación, no solo en la técnica de la actuación, sino en el análisis y la reflexión, en la responsabilidad, la disciplina, los valores, el compromiso por el teatro, en la humildad y tolerancia, en el amor por su institución.

Quizá el logro más gratificante de esa gestión fue el haber conseguido que todos los alumnos del TUC sin excepción, una vez finalizados sus estudios teatrales, pudieran acceder a un bachillerato PUCP, que en un principio había sido planteado solo para los egresados de las escuelas nacionales de formación artística.

Incalculable ha sido lo que nos enseñó el maestro Blume y los demás maestros que él formó. Profesores y compañeros que con esfuerzo y persistencia, en un medio estrecho y difícil, salvaguardan el sello de calidad TUC y conservan la amistad que madura y se enriquece con el tiempo.



MARÍA LUISA DE ZELA

Dos décadas fructíferas

María Luisa de Zela fue directora de la escuela del TUC desde 1983 hasta el 2001. Bajo su dirección la escuela destacó por la cantidad de montajes realizados por diversos directores de nuestro medio.





EL TEATRO de la Universidad Católica no sólo fue una de las instituciones que de modo más de entusiasta y consecuente propició la divulgación de la dramaturgia y la actividad teatral en el Perú: luego de cuarenta años, ha vuelto a abrir sus puertas, dispuesta a ser el gran semillero de actores y directores que alguna vez fue.

Las tablas del recuerdo

El TUC, con más de cuarenta años de historia, recupera el brillo perdido



Tres príncipes del teatro peruano: Ricardo Blume, Luis Polanco y Alberto Insua. Todos forman parte esencial de la historia del TUC.

RETORNO

En 1968, los alumnos de Letras de la Universidad Católica montaron, en el Asilo Magna que entonces se ubicaba en la Plaza Francia del Cercado de Lima, la obra *Nuestro Nihilus*, de Alejandro Caosca. Participaron, entre otros, Silvio de Ferrari, Luis Enrique Irujo, Delfo Revoredo (el mismísimo Mario Pazo), Violeta Gilmore y Ana María Teruel. El montaje se convirtió en todo un éxito, tan sorprendente que impulsó a los participantes a pedirle al doctor José Agustín de la Puente, Decano de la Facultad, que les ayudara a fundar un grupo teatral. Era la su-

SOMOS 43

Recorte de la revista *Somos*, del diario *El Comercio*, con motivo de los cuarenta años del TUC.

Eran los años ochenta, la universidad había nombrado una comisión que tenía como encargo estudiar la situación del TUC, aquejado por diversos problemas de orden administrativo y económico. Dicha comisión recomendó cerrar definitivamente el TUC para evitar el déficit que este producía a la universidad. Debo anotar que a partir de los ochenta, las comisiones reorganizadoras acompañarían al TUC hasta su posterior traslado al campo universitario. Es en ese contexto que se realizó la elección del último consejo directivo del TUC, en la última asamblea de la institución.

En julio de 1983, a propuesta de Roberto Ángeles, director saliente, recibí el encargo de dirigir la Escuela de Teatro de la Pontificia Universidad Católica del Perú después de haber sido alumna, profesora del curso de Actuación I y de haber participado como actriz profesional en el elenco de las producciones del TUC. La dirección ejecutiva continuó a cargo de Silvio de Ferrari, profesor de la Escuela.

En la década de los ochenta, nuestro país atravesaba por una seria crisis económica y política, y el teatro, como siempre, era poco rentable. En una situación de déficit económico era difícil llegar a acuerdos, pero todos éramos conscientes de que la Escuela, uno de los pocos espacios de formación

teatral del país que había, además, dado grandes satisfacciones a la universidad y que nutría al teatro peruano de excelentes actores, actrices, directores y dramaturgos, no podía desaparecer.

Congregamos a fundadores, miembros, profesores, alumnos, egresados y amigos del TUC y fue gracias al trabajo conjunto que logramos hacer notar la importancia de la labor del TUC y continuar así con la vida de nuestra casa teatral.

Después de sopesar la situación, las autoridades de la universidad decidieron continuar con las actividades propiamente académicas de la Escuela y cerrar el TUC como institución. Es decir, cerrar el elenco profesional que año a año se reunía para montar las obras que, tras ser sugeridas por los directores, eran producidas por el TUC.

La Escuela estaba gobernada por un consejo presidido por la directora, que había sido nombrada por el Consejo Universitario, tras ser propuesta por el rector de la universidad por un periodo de tres años o más. El consejo de la Escuela estaba integrado además por un profesor ordinario de la universidad, nombrado anualmente por el Consejo Universitario a propuesta del rector; un profesor ordinario de la universidad, nombrado por el Consejo Universitario a propuesta del jefe del Departamento de Humanidades;

MARÍA LUISA DE ZELA

El burlador de Sevilla, de Tirso de Molina, dirigida por Alfonso Santistevan (1986). En la foto, Luis del Águila y Boris Sánchez.



28-129

y dos profesores de los cursos prácticos de la Escuela, nombrados por la junta de profesores. La junta de profesores estaba conformada por todos los profesores, tanto del área práctica como teórica, debiendo tener estos no menos de dos años de docencia en el TUC.

El hecho de no estar dentro del campus universitario nos alejaba, en cierta forma, de los beneficios que la universidad ofrecía a sus alumnos y profesores. Sin embargo, esto nos permitió manejar una cierta autonomía para decidir sobre algunos aspectos ligados a las particularidades del trabajo pedagógico y artístico y tomar iniciativas audaces para los proyectos al interior de la Escuela, cambios en la estructura académica y la creación de un nuevo currículo que ofreciera a los alumnos una formación integral y de la mayor exigencia.

El contar con una casona colonial, que fuimos poco a poco tomando hasta tenerla por completo, fa-

voreció nuestra labor, pues nos permitió crear diversos ambientes de trabajo y fomentar la camaradería y solidaridad, la disciplina y el sentido de organización. A pesar de que mucho se hablaba de sus condiciones de deterioro, la magnífica estructura de quincha y adobe había resistido ya varios movimientos telúricos, y gracias a las refacciones que hizo la universidad, se mantuvo en pie sin daños de envergadura hasta que se produjo la mudanza a Pando.

Una de las más importantes refacciones de nuestra casa se hizo para el 25 aniversario del TUC, en el año 1986. Con ocasión del estreno de la obra *El burlador de Sevilla*, dirigida por Alfonso Santistevan, se recuperó definitivamente el segundo piso, en el que se habilitaron salones destinados a cursos teóricos, espacios de ensayo y ambientes para la realización de muestras de trabajo. Los fondos fueron otorgados por INVERMET en convenio con la Municipalidad de Lima, a través de su alcalde, el doctor Alfonso Barrantes

“La más importante refacción de nuestra casa se hizo para el 25 aniversario del TUC, antes del estreno de *El Burlador de Sevilla*”.

Lingán, y con la intervención del doctor Henry Pease, como parte del proyecto de recuperación de monumentos históricos en el centro de Lima.

Posteriormente, los espacios ya existentes en nuestro local fueron remodelados y se les dio una infraestructura de acuerdo con las necesidades pedagógicas y artísticas. Al teatrín se le sacó el pequeño tablado para crear un espacio escénico más amplio y de formato múltiple. Para los espectadores se construyó una gradería de metal y madera.

Mención especial merece la adecuación del espacio denominado «el pozo», en alusión a un pozo de agua que allí había antiguamente y al montaje del mismo nombre que Alfonso Santistevan creó y presentó con sus alumnos. Este lugar se convirtió en un espacio muy versátil y atractivo para la realización de clases prácticas, montajes experimentales y pequeñas temporadas.

En el año 1997 nuestra biblioteca pasó a llamarse Biblioteca Marco Leclère, en memoria de nuestro querido Marco, fundador del TUC, director, escenógrafo, escritor, asesor de la dirección y destacado maestro de nuestra Escuela. La biblioteca Marco Leclère es actualmente una de las más completas del medio teatral.

Pero más allá del aspecto material, creo que lo más valioso de la casa fue siempre el espíritu de laboriosidad y entrega al teatro que la habitaba, y que todo el que nos visitaba podía percibir desde su entrada hasta los últimos rincones.

Al cerrarse el elenco y las producciones profesionales que se hacían regularmente desde su fundación, se originó la falta de la presencia artística del TUC en el medio teatral, lo que planteó a la Escuela la posibilidad de tomar la iniciativa, trabajando arduamente para dar un nivel profesional a la producción de los montajes de sus alumnos. Trabajamos con reconocidos directores, diseñadores y escenógrafos del medio artístico nacional e internacional. En estas tareas colaboraron los arquitectos Franco Vella y Alberto Romero y los artistas plásticos Arias Aragón, Eduardo Tokeshi, Víctor Escalante, Roose de Bernardi, Mocha Graña, Marco Leclère, Alfredo Longhi y Julio Lira, todos amigos y colaboradores del TUC en esta etapa.

También estuvieron presentes directores como Peter Foster y Eberhard Keienburg, de Alemania; Ives Marc y Claire Heggen, del Teatro del Movimiento de Francia; Richard Armstrong y Daniel Prieto, del Roy Hart Theatre de Francia; Hadashi Hideki, director del Proyecto Terra Arts Factory, y Fumishoshi Asai, de la Escuela Kanze del Teatro No del Japón; Santiago García, director de la Candelaria; Juan Carlos Moyano, del Teatro Tierra de Colombia; Fernando Cuadros, ex decano de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile; Pepe Robledo y Pipo Delbono, entre muchas otras personas dedicadas al teatro que compartieron sus experiencias con nosotros.

A partir de este momento, la Escuela pone énfasis en el carácter pedagógico y de investigación y en la traducción de los procesos formativos a través de montajes de exigencia profesional. Al mismo tiempo, empieza a tomar especial protagonismo en la escena nacional, participando activamente en los eventos organizados por las muestras de teatro en el movimiento de teatro peruano de la época y, posteriormente, llevando su propuesta formativa y artística a diversos y prestigiosos eventos internacionales.

El burlador de Sevilla, de Tirso de Molina (1986). En la foto: Rochi Lazarte.



La Escuela mantuvo en aquella etapa una producción permanente de dos a tres montajes profesionales al año, caracterizados por su perfil experimental y por tener un gasto de producción muy austero. Esto hizo que desarrolláramos la capacidad de crear con muy pocas cosas, transformándolo todo y adaptando los materiales con los que se contaba a las necesidades de los nuevos montajes.

Nuestra premisa fue siempre transformar las limitaciones materiales en respuestas artísticas de calidad. Dentro del contexto de la Escuela, esto permitió a muchos alumnos descubrir y desarrollar capacidades más allá de la actuación, estimulando en ellos una mirada integral del hecho teatral, de los procesos creativos y de la realización concreta de los proyectos.

Los montajes de egreso eran presentados en temporadas que duraban cuarenta funciones y que contaban con gran asistencia de público. Durante las cuarenta funciones los alumnos confrontaban su trabajo actoral, recibían evaluaciones y debían llevar a la práctica, con una rigurosa exigencia profesional, tanto su labor artística, como un conjunto de tareas y responsabilidades propias de la producción.

El TUC de fines de los ochenta vivió una etapa de incubación y asimilación de nuevas formas de conocimiento y aprendizaje. Se realizaron montajes experimentales, puestas de autores peruanos, creaciones colectivas, creaciones con autor e, igualmente, se estudiaron y montaron obras del repertorio clásico y de consagrados dramaturgos contemporáneos, profundizando con estas experiencias la metodología desarrollada en la Escuela.

Nuestra pedagogía integró a sus investigaciones los aportes de la antropología teatral de Eugenio Barba, técnicas del teatro oriental, la biomecánica de Meyerhold, la obra de Jerzy Grotowski, los escritos de Decroux, Artaud, Brook, Brecht, entre los más significativos. Stanislavsky y sus cimientos fundamentales se mantuvieron presentes. También se incorporó la riqueza del Nuevo Teatro Latinoamericano y de las culturas populares de nuestro país.

La calidad profesional, la mística, la disciplina y el sentido ético fueron siempre, como desde los inicios, resguardados como pilares que dan sentido y profundidad a la vocación por el teatro.

Cuando emprendimos este proyecto pedagógico, en el año 1983, me encontré con actores y directores reconocidos en el medio teatral, que tenían una po-

sición crítica respecto a la formación que se brindaba en nuestro país en las tres únicas escuelas existentes: la Escuela Nacional de Arte Dramático Virgilio Rodríguez Nache de Trujillo, la Escuela Superior de Arte Dramático de Lima y la Escuela del TUC.

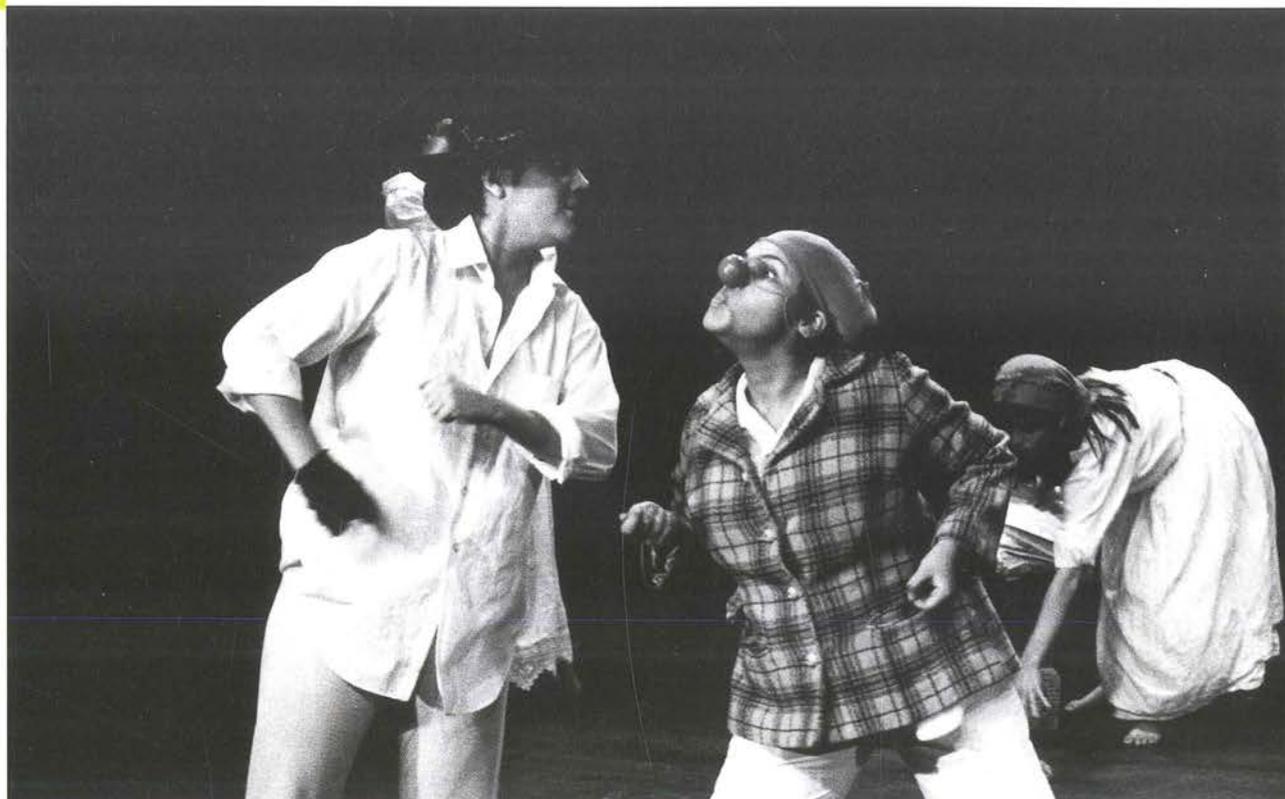
La carencia de más y diversos lugares de formación, así como las nuevas necesidades de muchos teatrístas, hicieron que actores y directores buscaran una propuesta formativa alternativa a la de las escuelas formales. Esto dio lugar a un movimiento y a un fenómeno interesante y renovador, tanto en el Perú como en otros países latinoamericanos que atravesaban por situaciones similares. Este movimiento se gesta en los setenta, se desarrolla en los ochenta y alcanza su madurez en los noventa.

La consolidación de un movimiento de directores y grupos que se interesaban por la investigación y la formación del actor fue un rasgo característico en estas décadas. Colectivos como Cuatrotablas, Yuyachkani, Maguey, Raíces, Quinta Rueda, La Tarumba, Centro de Comunicación de Villa el Salvador (luego Vichama), Mientrastanto, Ensayo, Alondra, Teatro del Sol, Brequeros, Rasgos, Barricada y Expresión de Huancayo, entre otros, desarrollaron propuestas metodológicas y espectáculos que traspasaron exitosamente las fronteras y repercutieron notoriamente en el medio, convirtiéndose en referentes del teatro peruano contemporáneo. Es en este contexto que se abre un camino para el encuentro y confrontación entre los grupos de teatro de Lima y provincias y la Escuela de teatro del TUC.

La Escuela como laboratorio de pedagogía teatral se inicia en 1987 y tiene como punto de partida la investigación, valorando la experiencia acumulada por el TUC desde sus inicios y enriqueciéndola con aportes y nuevas posibilidades en sintonía con las exigencias del teatro contemporáneo en el Perú y en el mundo. Es por ello que apostamos a la investigación, a la confrontación, al intercambio y a la valoración de nuestra cultura como fuente de aprendizaje. Este fue un proceso que se dio de manera gradual y que nos llevó a una sistematización rigurosa.

Poco a poco mi deseo de conformar un equipo de trabajo se hizo realidad: un significativo grupo de actores, directores, dramaturgos, músicos y bailarines coincidimos en el interés por una pedagogía teatral renovadora y decidimos emprender un viaje complejo y enriquecedor.

“La calidad profesional, la mística, la disciplina y el sentido ético fueron siempre resguardados como pilares del teatro”.



Fulgor y muerte de Joaquín Murieta, de Pablo Neruda, dirigida por Luis Felipe Ormeño (1989), con la actuación de Mónica Sánchez, Carmen Rosa Flores y Marissa Béjar.

Es realmente en 1989 cuando se logra consolidar el núcleo que poco a poco definió una propuesta metodológica para la formación integral del actor, apoyada en sólidos cimientos de la tradición teatral y, a la vez, en la experimentación e investigación como vehículos para la evolución y realización artística. Este núcleo estuvo conformado por Luis Felipe Ormeño, Willi Pinto Cárdenas, Walter Zambrano, Alfonso Santistevan, José Enrique Mavila, Marco Leclère, Maritza Gutti, Martina Jara, Hugo Salazar del Alcázar, Aída Mendosa, Luis Ramírez, Manuel Forno, Gina Natteri, Fernando de Lucchi y José Carlos Urteaga.

A partir del trabajo conjunto se logró crear un plan de estudios acorde con el perfil del actor que la Escuela quería formar: un actor que pueda interactuar con el director de manera creativa, desde el texto y más allá de él, que maneje los diferentes lenguajes del hecho teatral, que dialogue con otras artes, que genere proyectos, que sepa investigar y proponer, un creador comprometido con su entorno y abierto a diferentes posibilidades para el teatro y otras artes escénicas.

Durante los noventa, la ETUC (Escuela de Teatro de la Universidad Católica) adquirió un especial pro-

tagonismo y mantuvo comunicación con los teatristas, grupos y diversos proyectos de Lima y del interior. Asimismo, estableció contacto con teatristas de diversos países de Latinoamérica, Europa y Asia, recibiendo maestros, presentando espectáculos, demostraciones, seminarios y talleres en los que participaron alumnos y profesores. Estas experiencias también fueron compartidas en muchos casos con la comunidad teatral de nuestro país.

La confrontación directa con actores, actrices, directores, diseñadores, dramaturgos y artistas de diferentes latitudes y nuestra participación en encuentros, festivales, congresos y seminarios internacionales, lograron que el trabajo de la Escuela se difundiera y sea reconocido tanto en Latinoamérica como en Europa.

Como parte de la formación, la Escuela brindaba a sus alumnos, además de los cursos regulares, otros espacios pedagógicos y talleres complementarios que contribuían a su desarrollo integral y que permitían mantener el ritmo e intensidad de su entrenamiento y aprendizaje, más allá de los periodos académicos universitarios concebidos para otro tipo de profesiones y no siempre para las particularidades y continuidad que requiere el proceso formativo de los estudiantes

de teatro. Se trataba de talleres que permitían, además, realizar proyectos experimentales y contar con el aporte de especialistas de diferentes disciplinas y propuestas.

Al finalizar sus estudios como actores, los alumnos debían llevar el curso de dirección teatral. Este curso les permitía recibir y explorar los elementos básicos de la dirección escénica y un acercamiento al trabajo del director.

Se programaron, igualmente, talleres especiales cortos aprovechando la visita de importantes artistas y personalidades del teatro y otras artes: escenógrafos, dramaturgos, investigadores, directores, actores, bailarines, etcétera. Así tuvimos, por ejemplo; la visita en 1986 de Richard Armstrong y Daniel Prieto, del Roy Hart Theatre de Francia, con el taller «La voz, músculo del alma»; en 1988, de Ives Marc y Claire Heggen, del teatro de Movimiento de Francia, quienes dictaron el taller «Mimo y teatro gestual»; en 1990, de Peter Foster y Eberhard Keienburg, de Alemania, con el taller de técnicas teatrales; de Magaly Muguercia en 1992, con el seminario «Albores de siglo XXI, Antropología y utopía en el teatro latinoamericano»; de Rolf Alme, escenógrafo noruego, quién nos visitó en 1996 para dictar un taller de escenografía; en 1996, de Hayashi Hideki, quien dictó un taller sobre teatro Kabuki; en 1997, de Fumiyoshi Asai, de la escuela Kanze de Japón, para una clase maestra de teatro No, así como un taller para actores y directores. También nos visitaron Rogelio López, director y coreógrafo costarricense; José Sanchis Sinisterra, dramaturgo español y director de teatro; y el reconocido director y actor del Teatro de la Candelaria de Colombia, Santiago García, con la exposición «El teatro de creación colectiva en Colombia».

El taller de teatro para niños y adolescentes fue un espacio creado en el año 1985. Surgió con el objetivo de atender las necesidades de un importante sector que demandaba una atención especial. En estos talleres se iniciaron desde la niñez muchas personas que luego pasaron a formarse como actores profesionales.

Invitamos a reconocidas figuras, como Raúl García Zárate; Jaime Guardia; Nelly Murguía; Máximo Damián y sus danzantes de tijera; Juanchi Vásquez, especialista en cultura afroperuana; el quinteto de metales Lima Brass; además de personalidades como Rodrigo Montoya, antropólogo e investigador; Magali

Muguercia, teatróloga e investigadora cubana; Vicky y Gastón Aramayo, directores de la escuela-teatro de títeres Kusi Kusi, entre otros.

Organizamos también de manera sistemática conversatorios con diferentes directores, actores, investigadores del medio teatral, así como demostraciones de trabajo con grupos de teatro como Alondra, Quinta Rueda, Cuatrotablas, Maguey, Raíces, Perú Fusión, Kusi Kusi, Yuyachkani, y grupos de provincia como Barricada y Expresión, de Huancayo.

Gracias a los permanentes contactos y a que contábamos con los espacios adecuados, también organizamos numerosas presentaciones de grupos de teatro de Lima, provincias y de grupos invitados de Latinoamérica, Europa y Asia. Entre otros, se presentaron los espectáculos *El enano* y *La hamaca*, del Teatro Tierra, de Colombia, con su director Juan Carlos Moyano; *María bonita*, del teatro argentino; *Niña de cera*, de Maritsa Núñez, dirigido por la finlandesa Laura Jantti; *La lección*, del grupo La Cuarta Pared de Argentina; *Desdémona*, del japonés Hayashi Hideki; obras del grupo chileno Chile and Business; del grupo Rayuela de teatro y títeres de Cali, Colombia; y del teatro experimental de Puerto Montt. También, recibimos la visita de la actriz finlandesa Kristiina Elstela y del pianista Jussi Tuurna con *Tablado Show*, un espectáculo de canciones y poemas de Bertolt Brecht; así como del grupo Ensamblaje Teatro y su director Misael Torres, con las obras *Los cuentos del juglar* y *Las tres preguntas del diablo enamorado*, entre muchos otros.

La Escuela ganó reconocimiento internacional debido a su apertura y calidad pedagógica. Mencionaré en especial tres experiencias que reflejaron con claridad el aporte de nuestra Escuela.

El Primer Encuentro Internacional de metodologías de enseñanza teatral, organizado por el Instituto Internacional de Teatro de la UNESCO en 1995, con la participación de escuelas e institutos superiores de teatro, realizado en Caracas, Venezuela. Participaron dieciséis países de Latinoamérica y Europa.

La ETUC fue considerada y felicitada en el posterior Congreso ITI como una de las dos mejores propuestas pedagógicas del encuentro, reconociendo la coherencia entre la teoría y su propuesta práctica y la calidad del montaje presentado. La otra propuesta resaltada fue la de la Escuela Nacional de Teatro de Rumania. Cada escuela participante llevó una exposición teórica sobre su propuesta metodológica para

la formación actoral y una demostración práctica de su trabajo pedagógico. Asimismo, todas las escuelas llevaron una propuesta de montaje cuyo tema común fue la obra *Bodas de sangre*, de Federico García Lorca.

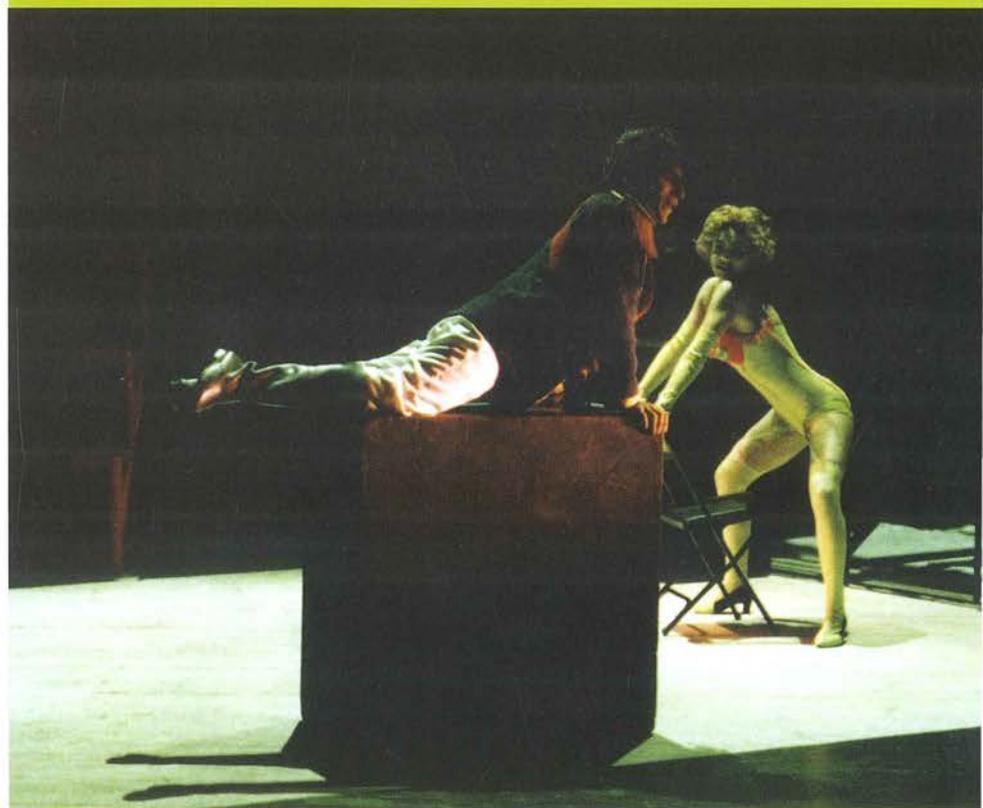
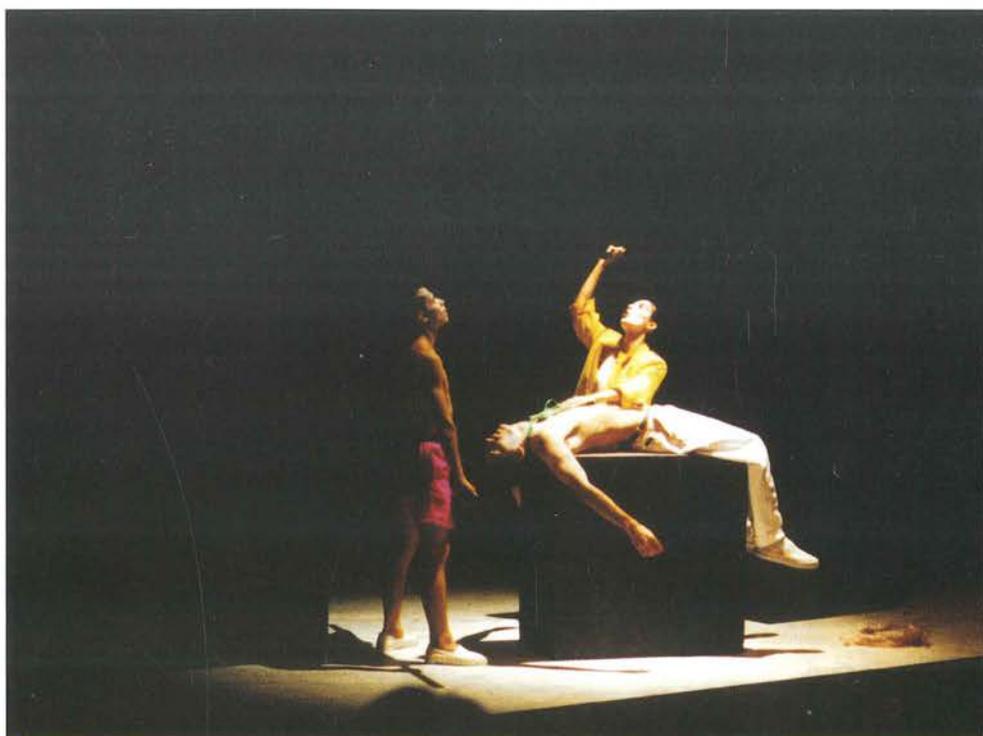
En nuestra escuela, la responsabilidad de este trabajo fue asumida por Willi Pinto Cárdenas, quien hizo una versión de la obra seleccionando algunas escenas esenciales. Su trabajo conjugó un riguroso manejo del texto con una intensa composición física y plástica, la transformación de materiales escenográficos por los actores, así como un trabajo rítmico y musical de gran precisión. En esta experiencia participaron alumnos de segundo y tercer año y contamos también con la importante participación de Walter Zambrano como integrante del equipo de trabajo. Lo más importante para nosotros fue que se reconociera que nuestra teoría se condecía con nuestra praxis y, al mismo tiempo, constatar que son pocas las instituciones formativas que logran coherencia en este sentido.

También es importante mencionar nuestra participación en el Festival Internacional de Escuelas de Teatro, realizado por la Escuela Nacional de Teatro de Copenhague, Dinamarca, en 1996. En este festival participaron escuelas escogidas de los cinco continentes. El tema del evento fue la obra de Hans Christian Andersen, y en particular se propuso que cada escuela trabajara una versión libre a partir del cuento *El soldadito de plomo*.

La dirección y dramaturgia de este proyecto estuvo a cargo de Willi Pinto Cárdenas. Este trabajo contó con la asistencia de Luis Ramírez y mi coordinación en el trabajo de producción. Los alumnos participantes fueron: Leslie Barcellos, Daysi Sánchez, Marianella Céspedes, Miguel Ángel Rafael Pintado, Erick García, Ricardo Delgado y Cristian Frías.

El montaje se llamó *25 pasaporte a la memoria* y rebasó la anécdota del cuento, planteando una profunda indagación sobre la vocación artística en el Perú, la situación de los propios alumnos, sus vidas, sus encrucijadas y opciones personales. La integración de la música, la danza, el canto, la actuación y la plástica de una manera lúdica, creativa y rigurosa, destacó en nuestra presentación y recibimos elogiosos comentarios de los críticos especializados del evento.

En el año 1998, a través de un intercambio realizado con la embajada de Finlandia, se concretó la visita de la prestigiosa directora finlandesa Laura Jantti, quién montó con nuestros alumnos la obra *Runar* y



Montaje de *La misión*, de Heiner Müller (1997). Esta representación fue el resultado del taller teatral dictado por el profesor y director alemán Mathias Poppe.

MARÍA LUISA DE ZELA



34-135

Runar y Kyllikki, de Jussi Kilatasku, dirigida por Laura Jautti (1998). Esta obra se presentó en el Festival de Teatro de Tampere, Finlandia. Actuaron Kristina Stella, Augusto Navarro, Rosa Gómez, Julio Inga, Karen Spano, Katherine Ortiz, Bertha Coronel, Samuel Dávalos y Ximena Ameri.

Kyllikki, del dramaturgo Jussi Kilatasku. El montaje tuvo una extensa temporada y, luego, en 1999, fue invitado al Festival Internacional de Tampere, en Finlandia, un evento de teatro profesional donde las actuaciones fueron destacadas por la crítica.

Desde mis épocas de estudiante acompañó a la gente del TUC el sueño de compartir dentro del ambiente del campus universitario y tener un local especialmente concebido para nuestras necesidades. Lamentablemente este anhelo, hasta el día de hoy, no se ha hecho realidad.

A solicitud de la Escuela, en 1989, la universidad nombró una segunda comisión encargada de aprobar un plan de estudios y un reglamento institucional. Esto permitió a su vez que, a partir de la aprobación de dichos documentos, la Escuela otorgara a los alumnos egresados un diploma de actor o actriz profesional refrendado por la universidad. En esta comisión participaron el doctor Salomón Lerner, el ingeniero Hugo Saravia —rector en aquella época—, el doctor Rogelio Llerena y el doctor Alberto Varillas, secretario general en ese entonces.

En el año 1990 elaboramos un nuevo plan de estudios a pedido de la universidad, que solicitó a la comisión académica universitaria estudiar nuestra propuesta y, finalmente, nuestros planteamientos y metodología fueron ratificados en el Consejo Universitario en el año 1991 mediante resolución directoral.

En el año 1998 se instala otra comisión para estudiar la posibilidad de que el TUC se traslade al campus de la universidad en San Miguel. Nuevamente rondaba la idea de cerrar la Escuela. Se cierra el proceso de examen de admisión hasta nuevo aviso. En dicha comisión participé en la reelaboración de un proyecto de Escuela conjuntamente con Alberto Ísola, Luis Peirano, Jorge Chiarella, Edgar Saba y Violeta Cáceres.

La Escuela concluyó con sus actividades académicas en el jirón Camaná para que nuestros alumnos de la última promoción pudieran concluir con sus estudios. Finalmente, la posibilidad de cerrar la Escuela, una vez más, quedó atrás y se decidió el relanzamiento del TUC y su centro de formación, esta vez en Pando.

Los logros de la ETUC se fueron construyendo mediante el trabajo y el esfuerzo permanente de sus profesores y alumnos, quienes se entregaron por entero al proyecto dando lo mejor de sí, comprendiendo que en el arte y en la pedagogía teatral no hay verdades estáticas ni absolutas y que hay que saber asumir riesgos para mantenerse vivos a través de la investigación y la búsqueda permanente de la evolución personal y artística. Para mí, como directora y maestra, la Escuela fue siempre un lugar donde la tarea de enseñar, motivar y descubrir, implicaba al mismo tiempo la posibilidad de aprender y recibir.

Durante casi dos décadas he visto crecer a muchas generaciones de actrices y actores y he compartido sus peripecias, sus procesos y sus hallazgos, tanto en el aspecto artístico como en el humano y personal, que en el fondo, son indesligables.

Al escribir este artículo, casi diez años después de la finalización de esa experiencia, puedo ver los frutos del intenso trabajo realizado, a través de la presencia en el medio teatral de innumerables actrices y actores egresados que además son directores, dramaturgos, productores o pedagogos teatrales. Muchos de ellos ahora trabajan fuera del país y han podido

cotejar su potencial en los medios más exigentes del teatro internacional.

La formación personal y artística que brindamos a nuestros alumnos les ha permitido, durante su estancia en la Escuela, y luego en su vida profesional, abordar con solvencia diversos tipos de proyectos teatrales, clásicos, contemporáneos, interdisciplinarios, en espacios convencionales, en espacios alternativos, propuestas basadas en el texto, experiencias con acento en la corporalidad, etcétera. Algunos son dramaturgos y han publicado obras que han sido montadas por importantes realizadores; otros, además de la actuación, han continuado su formación como directores, han formado grupos y proyectos que funcionan con regularidad, aportando su talento y rigurosidad al teatro de nuestro país. Su formación les ha permitido asimismo seguir aprendiendo e incursionar de manera destacada en el campo de la televisión y el cine, y en muchos casos también han encontrado un espacio de desarrollo profesional en el área de la pedagogía teatral. Hoy en día, algunos de ellos son integrantes del equipo de profesores de la Escuela de Teatro del TUC.



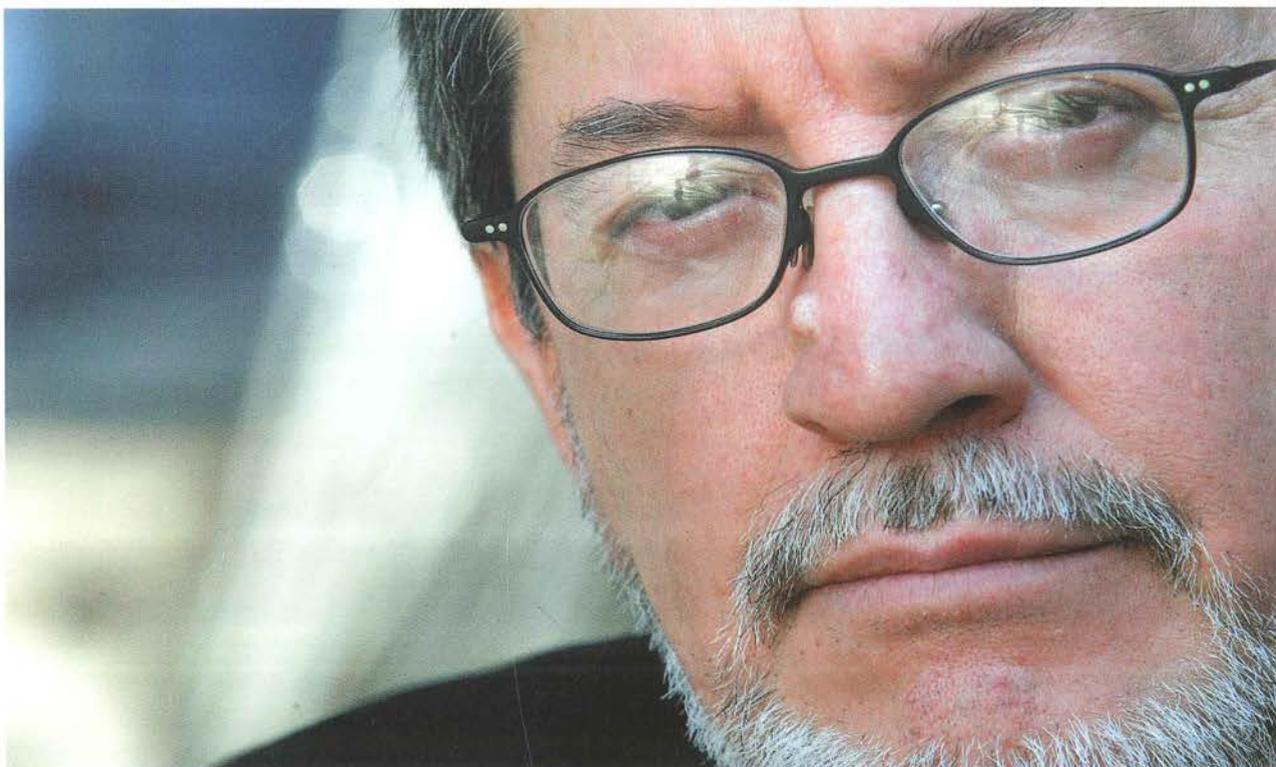
Los "tucos" de siempre



Mirella Carbone, directora de la Escuela de Danza y profesora del TUC, en una de sus clases con sus alumnos.



Julio Ortega se interesó desde sus comienzos por el teatro. Escribió las obras cortas *La campana*, *El intruso*, *Perfecta soledad* y *La ley*, las cuales integraron el programa *Pasos, voces, alguien...* que dirigiera Ricardo Blume en 1965. Ha publicado numerosos ensayos de crítica literaria.



8-139

Aún escucho a mis personajes

Me acuerdo con nitidez del día en que Silvio de Ferrari me habló en el patio de Letras de la Universidad Católica, en la Plaza Francia, sobre el deseo del TUC de incluir nuevos autores peruanos, y me preguntó, como si ya supiera la respuesta, si yo había escrito alguna obra de teatro. Para entonces yo había ya ganado dos años seguidos los Juegos Florales de la Universidad, tanto en poesía como en cuento, aunque con el único propósito de hacerme de los libros que la librería Studium ofrecía al ganador. Los tomos de *Obras completas* de la editorial Aguilar tenían un precio imposible para un estudiante de provincias que vivía en una pensión. De modo que reuní poemas y prosas con el deliberado propósito de mejorar mi biblioteca.

También podía ser que Silvio —que era acucioso y gentil, y parecía un embajador apenas salido de un cuadro florentino— hubiese sabido que yo había escrito unas reseñas de teatro en la página literaria del diario *La Tribuna* —el periódico aprista que estaba en la calle Amargura, a unos pasos del patio de Letras—, en cuya mesa de partes yo había dejado, por comodidad, como quien no quiere la cosa, una reseña de una pieza de Max Frisch. Poco después, visité a Nicanor Mujica, creo que el subdirector del diario, quien había leído mi reseña y de inmediato me invitó a colaborar regularmente. El director, Andrés Townsend, me llevó a comer una noche, hablamos de literatura sin descanso, y me invitó a organizar en el diario una sección literaria, lo que hice con entusiasmo. Hasta

me dieron una oficina, a donde me acompañaban los poetas amigos, incluso, una vez, Javier Heraud. Sea como fuere, le respondí a Silvio que sí, que tenía unos textos que podía convertir en breves piezas. Silvio me dio tres días de plazo y con toda puntualidad se las pasó. Ricardo Blume las leyó, con el grupo del TUC, y me llamaron para anunciarme que montarían las piezas. Me pidió un título, y yo ya lo tenía: *Pasos, voces, alguien...* El título era un homenaje al *nouveau roman*, que por entonces yo leía con entusiasmo en las traducciones de Seix Barral. Como crítico literario de *La Tribuna*, las editoriales me enviaban las novedades de literatura peruana, usualmente grandes tomos y hasta obras completas, que a mí me resultaban poco legibles. Las cargaba hacia la librería Mena donde el librero, mi amigo, me las canjeaba por una delgada novela de Robbe-Grillet haciéndome feliz.

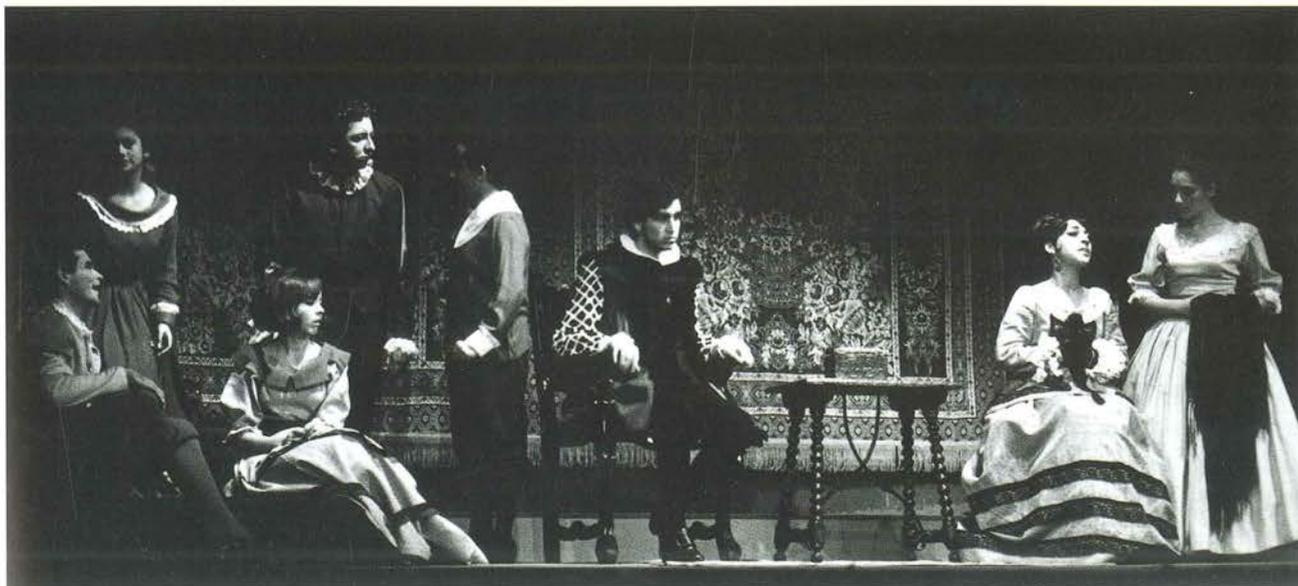
Actuaron en esas piezas Coco Chiarella, que dedicó su vida al teatro; Jorge Santistevan, que fue después abogado Defensor del Pueblo; Luis Peirano, director de teatro, sociólogo y decano de Comunicaciones en la Católica; entre otros. Marco Leclère, amigo mío de la adolescencia en Chimbote, fue el escenógrafo. No olvidó el trabajo metódico, abocado a los detalles de Ricardo Blume, que de pronto hacía caminar a la obra con una limpieza que solo se debía a su talento y sabiduría. Todavía montan esas cuatro piezas grupos universitarios o de aficionados con nuevas escenificaciones y contextos.

Creo haber estado en los estrenos de todas las piezas del TUC, antes y después de las mías, y creo que

allí se forjó mi concepción del teatro como espectáculo cuya magia se debe al esplendor del juego corporal y a la elocuencia de la dicción, o sea al movimiento y a la voz. Todo lo que después he escrito viene de esa experiencia de la felicidad teatral, de ese arrebató del tiempo que se consume en su propia vehemencia. Todavía hoy cuando escribo una pieza, muy de cuando en cuando, escucho las voces de mis personajes en la escena que Ricardo y mis amigos del TUC fueron capaces de transformar en un tiempo encantado. Les debo esa felicidad de lo genuino, esa gratuidad.

No es extraño, por ello, que viendo *Las bizzarrías de Belisa* yo haya descubierto que las mujeres del teatro de Lope sostienen en sus voces el tiempo, que es el fuego vital de su lenguaje. Esas damas que pasean airosas por el soto, sostienen en el ardor de la voz una medida temporal más cierta. Tampoco lo es el que en *Los empeños de una casa*, de sor Juana Inés de la Cruz, la inteligencia del diálogo me revelara la forma de la agudeza barroca. Una noche, Marco Leclère, que hacía de galán empecinado, recitó una parrafada completamente al revés, del último verso al primero. Esta maravillosa trampa de la memoria me pareció un juego barroco más que las simetrías y despliegues de la comedia permitían.

La historia del TUC es parte de mi vida. Y cuando me encuentro con estos amigos, con Samuel Adrianzén, con Ruth Escudero, con Alicia Saco, sé que nuestros veinte o veintidós años de entonces fueron privilegiados por el don del arte y la dádiva de la amistad. No acabaré de reconocer esa gracia.



Las bizzarrías de Belisa, de Lope de Vega (1966). Ortega reconoce que el teatro clásico, en el cual se especializó el TUC en su primera etapa, fue una de las fuentes que inspiraron algunas de sus obras iniciales.



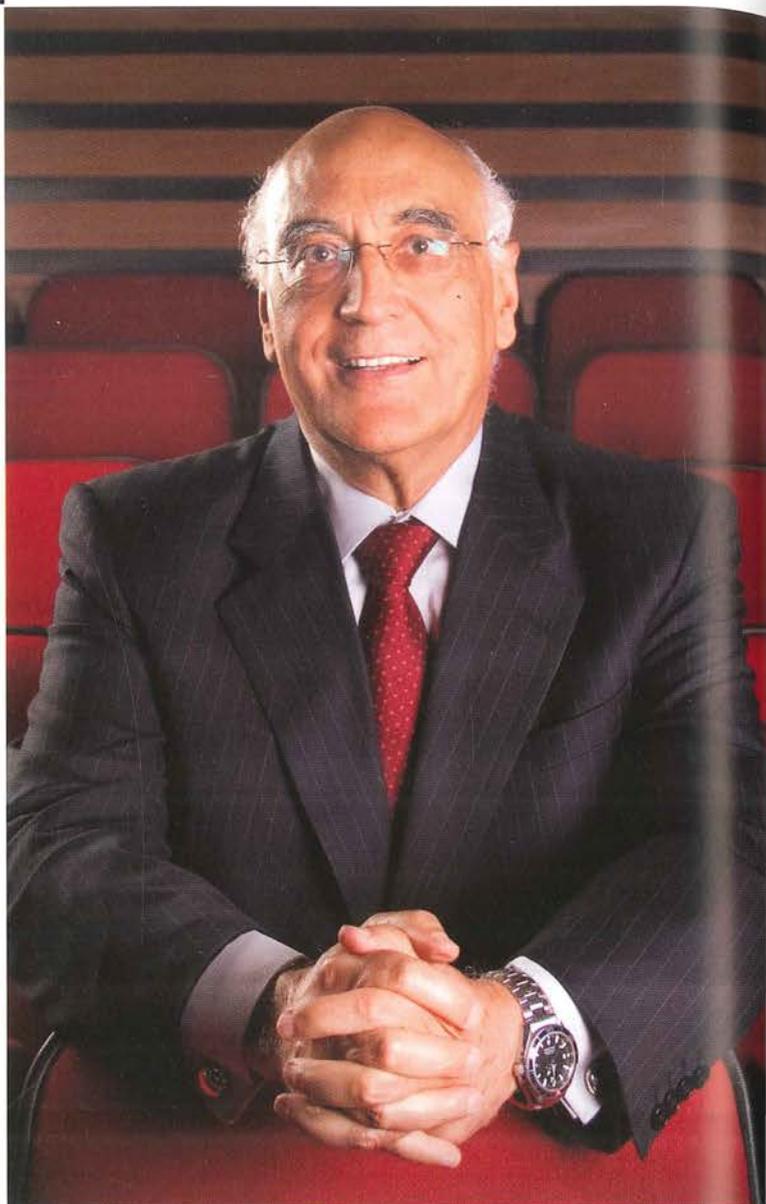
HUMBERTO MEDRANO

Humberto Medrano es uno de los fundadores del TUC. Actuó en *Nuestra Natacha*, de Alejandro Casona, y en *La tinaja*, la primera obra que dirigió con la Católica Ricardo Blume. En la actualidad es un notable abogado tributarista y profesor universitario.

Blume dio el ejemplo

Al poco tiempo de ingresar a la universidad, un grupo de muchachos con un entusiasmo tan evidente como sus pocos conocimientos, se aventuró a presentar un montaje teatral: *Nuestra Natacha*, de Alejandro Casona, en el Aula Magna del antiguo local de la Facultad de Letras en la Plaza Francia. Telón de boca con tela barata, comprada en algún modesto local, así como primitivo (pero ingenioso) mecanismo para abrirlo y cerrarlo. Obviamente fue una puesta rudimentaria, a pesar de la sensación de éxito que embargó a los partícipes, todos debutantes absolutos.

El notorio interés demostrado por el grupo indujo a las autoridades universitarias a contratar los servicios de un profesional, Ricardo Blume, y de pronto todo cambió. El flamante director trajo no solo su conocimiento y experiencia, sino también una disciplina férrea, donde resultaba impensable faltar o llegar



tarde a un ensayo. Él daba el ejemplo, pues siempre estaba entre los primeros en aparecer y conocía al detalle todos los parlamentos de las escenas que tocaba abordar. Nos asombraba con su dedicación y es obvio que en su casa estudiaba y analizaba cada una de las partes que serían materia de la reunión. Como ocurre con todo líder, logró que los muchachos a su cargo asumieran la tarea con la misma seriedad y responsabilidad que él ponía en práctica.

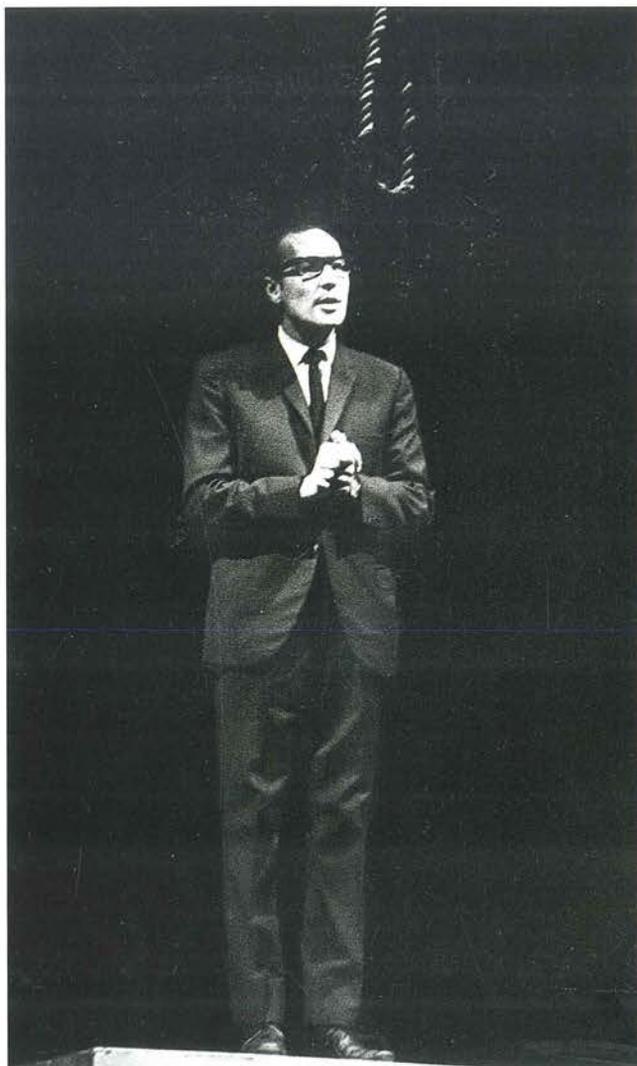
Además, reinaba un gran espíritu de solidaridad, la común aspiración de que la puesta resultara exitosa y que la interpretación de cada uno tuviera la excelencia que quería el director. La diversión se reservaba para el día de la última función; es decir, para celebrar el suceso de la «temporada» (que era más bien breve y, algunas veces, diminuta). Esta vinculación entre jóvenes de similares inquietudes dio origen

a amistades profundas que se mantienen hasta hoy, después de medio siglo. Como ocurre siempre que se reúnen muchachos y muchachas de veinte años, surgieron, progresaron, culminaron satisfactoriamente o se rompieron romances, que en muchos casos considerábamos que marcarían época. La verdad es que simplemente estábamos creciendo.

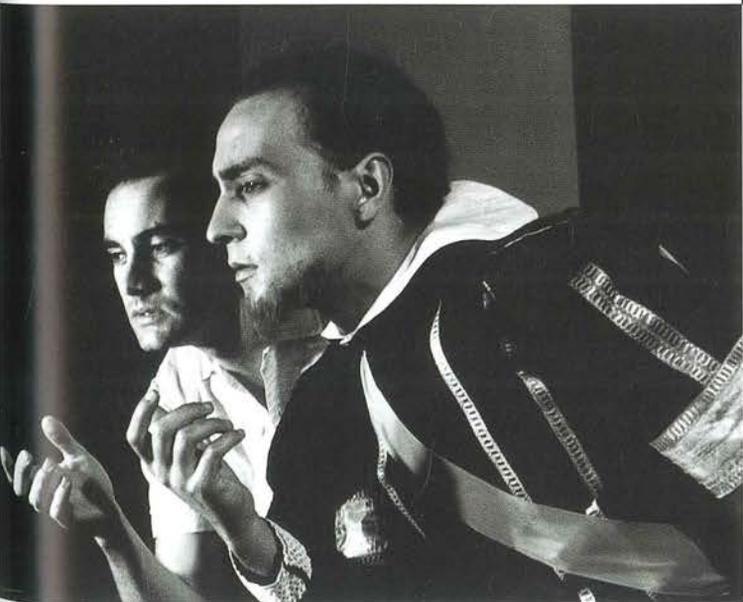
Lidiar con textos del Siglo de Oro español significó no solo conocer versos y parlamentos conceptuosos y complejos, sino perder el miedo a analizarlos y decirlos. Además, subir al escenario permitió algo de desinhibición al hablar en público. Varios de los jóvenes de entonces encontraron en el teatro su verdadera vocación y son ahora reconocidos profesionales en el medio.

Queda claro que la universidad, al apoyar el desarrollo del TUC, cumplía no solo con su misión de formar intelectualmente a los estudiantes, sino que mostraba que el teatro universitario es un modo idóneo para difundir cultura. Elenco y director obtuvieron premios más de una vez y la crítica fue, generalmente, muy favorable.

La confirmación de que el ejemplo de Ricardo había calado hondo se produjo, paradójicamente, cuando renunció a su cargo luego de ocho años de intenso trabajo. Si bien la primera sensación fue de orfandad, luego los discípulos lograron mantener el



Humberto Medrano también actuó en *El centroforward murió al amanecer*, de Agustín Cuzzani, dirigida por Ricardo Blume en 1968.



Ricardo Blume y Humberto Medrano en un ensayo de *La verdad sospechosa*, de Ruiz de Alarcón, obra representada en 1963.

rumbo en lo administrativo y en lo artístico, al adaptarse a la nueva situación y superar el desafío. La nueva etapa incluyó el reconocimiento que se obtuvo en el Festival de Teatro Universitario de Manizales.

Es una suerte que el TUC forme parte de nuestra universidad, pues el vínculo institucional garantiza que su actuación se prolongará en el tiempo. La experiencia demuestra que suele ser corta la vida de los grupos que no se forjan alrededor de una entidad con vocación de permanencia. Por eso, es necesario que continúe el respaldo y esperamos, entre otras cosas, que pronto se cuente con un teatro adecuado, al que solo le faltan la segunda piedra y todas las demás que suelen necesitarse.

SAMUEL ADRIANZÉN

Samuel Adrianzén Merino. Iluminador del TUC en la mayoría de sus obras desde su fundación hasta 1983. Ejerce el periodismo desde hace más de cuarenta años.

Medio siglo con las luces

Hace cincuenta años un grupo de entusiastas jóvenes iniciaban lo que podríamos llamar una aventura o un sueño. Aventura ya no es, sueño continúa siendo. Llegar a los cincuenta años, en este caso de la fundación del TUC, es como escribir mis memorias. Recordar los olvidos y darle forma a hechos que permanecen en el tiempo, algunos cercanos y presentes, otros arrinconados en lo más lejano de nuestras conciencias.

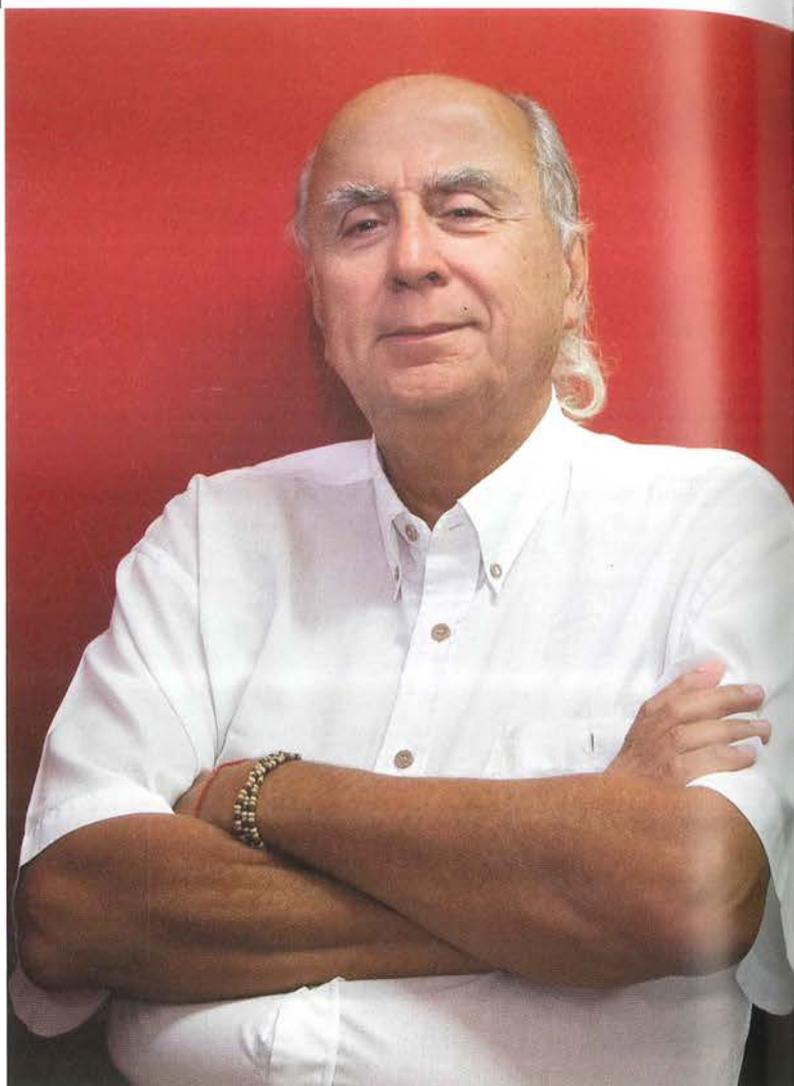
Son demasiadas preguntas: ¿qué hemos sido?, ¿qué ha sido del país?, ¿por qué hicimos teatro?, ¿éramos tímidos y queríamos hacer amigos?, ¿o queríamos cambiar sin habérselo propuesto la sociedad de nuestro tiempo? Las preguntas podrían seguir, pero es necesario dar respuestas para continuar adelante. Pero, ¿cómo cambiar una sociedad solo con recitar versos que no acabábamos de entender, pero que nuestro MAESTRO —disculpen que lo escriba así,

con mayúsculas, pero creo que es la mejor forma de expresarlo— dominaba a la perfección y explicaba de una manera didáctica? Entre las clases de la PUCP, donde fui un alumno muy malo, y las clases de Ricardo Blume, le encontramos poco a poco sentido —disculpen el plural— a nuestras vidas.

No soy actor. Asistí a algunas clases de la naciente escuela de Teatro. Allí se codeaban —en los ejercicios teatrales— los versículos con los endecasílabos y los autores clásicos con los modernos. Allí aprendimos, en nuestros comienzos, que los versos de Lope de Vega eran maravillosos:

A la esposa bella, linda/ y agraciada/
Que le diera el esposo/ toda su gracia/
Cantan, cantan pajarillos/ al alborada,/ /
y de ramas en flores/ Y de flores en ramas /
vuelan y cantan...

(Siguen versos)



Estos inolvidables versos de *La siega* los representamos en el hermoso patio de la casa Riva-Agüero, lo que le valió al TUC, en 1963, el premio Anita Fernandini de Naranjo a la mejor obra de teatro y a la mejor dirección (Ricardo Blume).

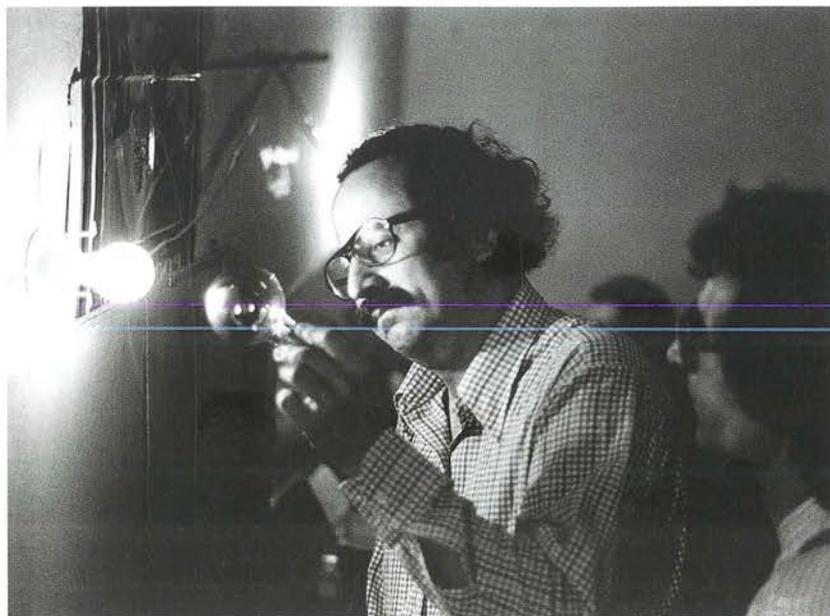
Huancavelica y Camaná

Después de algunos meses nos trasladamos al jirón Huancavelica, a un segundo piso recién restaurado propiedad de la PUCP y vecino a la casa del más ilustre de los peruanos, el almirante Miguel Grau. El TUC cobra ahí nueva vida mientras va naciendo la institución que conocemos ahora. Tiene una secretaria, un conserje y su actividad crece. Nuevos profesores se incorporan al dictado de clases como las de maquillaje, con Pablo Fernández, y esgrima, con el inolvidable Salvatore Munda.

Pero mudarnos al céntrico jirón Huancavelica nos puso más cerca del palpitar de la ciudad. Lima comenzaba a crecer. Se iniciaba el crecimiento de Comas y del Cono Norte. Poco después vendría el ominoso golpe de Estado de junio de 1962. Y, por el contrario, la alegría del nombramiento de nuestro

querido Gran Canciller, Juan Landázuri Ricketts, como Cardenal y Primado de la Iglesia peruana.

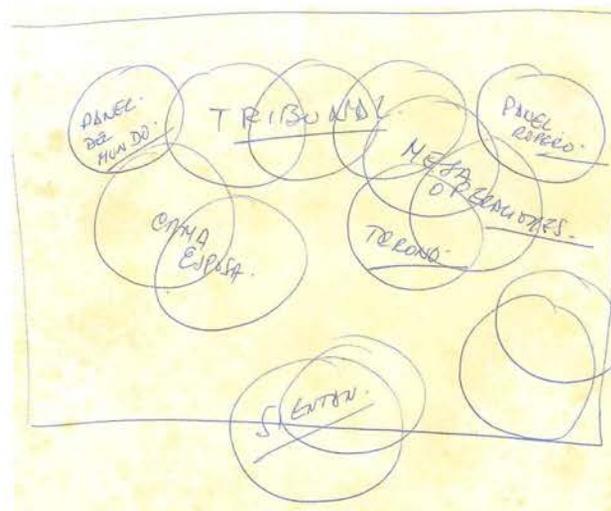
También en esos años aurales recibíamos con una tristeza que dura hasta ahora, la noticia del asesinato de nuestro poeta Javier Heraud. Igualmente, este viejo local, así como la inolvidable cuadra tres del jirón Camaná, nos acercó a los teatros grandes: el



Samuel Adriansén Merino, momentos antes de la presentación de *La gaviota*, de Antón Chejov (1979).



La siega, de Lope de Vega. Representada en el patio del Instituto Riva Agüero en 1962, ganó varios premios teatrales. En la foto, las actrices Lucila Ferrand y Madeleine Zúñiga.



Boceto del plan de iluminación de *Los cachorros*, de Mario Vargas Llosa (1970), realizado por Samuel Adriansén

Segura, el Municipal y a la Asociación de Artistas Aficionados, probablemente en su mejor época. Cómo no recordar la activa presencia de Mocha Graña, verdadero motor cultural en nuestro país e impulsora desde la AAA de grandes proyectos teatrales y de ballet, la gran pasión de su vida.

Pero el telón tenía que levantarse una y otra vez sin cesar y vendrían autores como sor Juana Inés de la Cruz, con *Los empeños de una casa*; Ruiz de Alarcón, con *La verdad sospechosa*; la reidora obra (*commedia dell'arte*) de Carlo Goldoni, *El servidor de dos amos*, entre otras. Estas obras que marcaron a toda una generación de hermosas actrices y de jóvenes actores y directores, que hasta la fecha siguen activos.

Cómo no recordar el *Auto de la Pasión* (1965), que representamos en Semana Santa y que fuera un esfuerzo conjunto con otras instituciones, donde destacó la inmensa actuación de Fredy Espejo, abogado y actor, desaparecido prematuramente en toda la efervescencia de la edad en que todo lo podemos.

En 1966, meses después de los sucesos de La Convención y Mesa Pelada, el TUC presenta *Las bizarrías de Belisa*, la última obra clásica de esta época, dirigida por Ricardo Blume.

Después se reiniciaría un ciclo de obras peruanas y latinoamericanas, comenzado con *Pasos, voces, alguien...* (1965), de Julio Ortega, que se componía de cuatro obras cortas: *El intruso*, *Perfecta soledad*, *La campana* y *La ley*. A estas obras, de pequeño formato y reunidas en un solo programa, le seguirían las puestas en escena de *El valiente Oshtha* (Cota Carvallo de Núñez), y *La señorita Canario* y *La sentencia* (Sarina Helfgott). El llamado teatro de difusión se inició con *Tres historias para ser contadas*, del argentino Osvaldo Dragún.

El TUC sale del Perú

El centroforward murió al amanecer fue la culminación de un proceso. Estrenada con muchísimo éxito en el teatro La Cabaña, reunió en poco más de un mes cerca de cinco mil espectadores. Veinticinco personas, entre actores y técnicos, dieron vida a los personajes del dramaturgo argentino Agustín Cuzzani, cuya presencia en el día del estreno fue toda una sorpresa para los espectadores y para los integrantes del TUC.

El montaje fue invitado a participar en el Primer Festival Latinoamericano de Teatro Universitario de Manizales, mientras en Lima se discutía el Acta de Talara. Fernando Belaunde Terry y varios de sus ministros eran denunciados por malos manejos por su vicepresidente Edgardo Seoane y acusados de haber entregado los yacimientos de la Brea y Pariñas a la IPC. Se desata el escándalo de la famosa Página 11, se suceden tres gabinetes ministeriales y se confirma el golpe de Estado: el presidente Fernando Belaunde Terry sale deportado a la Argentina.

El centroforward murió al amanecer fue todo un triunfo en Colombia, pero no se alzó con el premio. Recuerdo el titular de volada de la primera página del diario de la ciudad de Manizales, *La Patria*, al día siguiente que terminó el festival: «Perú salvó el Festival». Para nosotros, habíamos ganado.

De Manizales regresé a Venezuela, donde trabajaba en esos días. Meses más tarde viajaría a Europa, de donde retorné al cabo de casi dos años. Así pude estar presente para la puesta en escena de *Peligro a 50 metros*, que dirigió Luis Peirano, y la reposición mundial de *Vietnam*, de Peter Schumann, dirigida por el inolvidable Marco Leclère en un programa representado en la vieja salita de Camaná. Esta obra contó con la participación de casi todos los teatreros del mundo, y se realizó el mismo día (en forma continuada) en todos los teatros como protesta mundial por la criminal participación de los Estados Unidos de América en la guerra de Vietnam.

Semblanza

Amigos tengo pocos, y a casi todos los conozco desde hace cincuenta años. Marco Leclère San Román fue uno de ellos. Artista completo, pocos de nuestra generación pueden exhibir su frondosa creatividad, que abarcó todos los géneros. Autor y director teatral, escenógrafo y diseñador de vestuario, profesor universitario, pintor e ilustrador de revistas y periódicos, quiromántico y adivinador, poeta y, en los últimos días de su vida, novelista, etapa última que compartió con la de escenógrafo de América TV, en el Canal 4.

Como autor teatral escribí *Coniraya*, en la cual describió el mito de la creación de Pachacámac. Fue estrenada con poca fortuna en la AAA bajo la dirección de Eugenia Ende y con la actuación de Aurora Colina. Marco nunca estuvo contento con la puesta



Los cachorros, de Mario Vargas Llosa, adaptada por Alonso Alegría. Un numeroso grupo de jóvenes y excelentes actores le dieron vida a la obra, entre ellos Liliana Balbi, Marfil Francke, Jorge Guerra, Edgar Saba, Augusto Cabrera y Arturo Nolte.

en escena. Sus otras piezas, al parecer, se han perdido. Solo se salvó *Madame Clo*, obra inédita en dos actos y un epílogo, escrita de puño y letra en un antiguo cuaderno y rescatada de un viejo y desordenado archivo. En ella salda cuentas con los fantasmas de sus dos estancias en París.

Como novelista, solo llegó a ver publicado un capítulo, en la revista *Cielo abierto* (mayo 1979), de *El puma habita en el alcanfor*. La revista la dirigía José Bravo, quien afirmó que era una de las mejores novelas barrocas escritas en el Perú. Poco meses después de su muerte, en enero de 1995, saldría la versión completa publicada por la familia. *El puma habita en el alcanfor* nos contaba la historia de Chimbote, pero es en realidad parte de la historia del Perú. Narra su desordenado crecimiento a través de la llegada de la gigantesca maquinaria para la siderúrgica y el boom pesquero de los años cincuenta. Son los años de su adolescencia y la creación de un mundo muy propio, que oscilaba entre la realidad y la fantasía, poblado

por viejas tías y sabios abuelos. Es la recreación circular de un mundo de fantasmas y de voces extrañas, reflejada, también, en sus incontables dibujos e ilustraciones. Lamentablemente, *El puma* cayó en manos de un corrector de estilo que le quitó gran parte de su rica entraña verbal y de algunos pleonasmos necesarios que retrataban el inmenso espíritu creador de Marco.

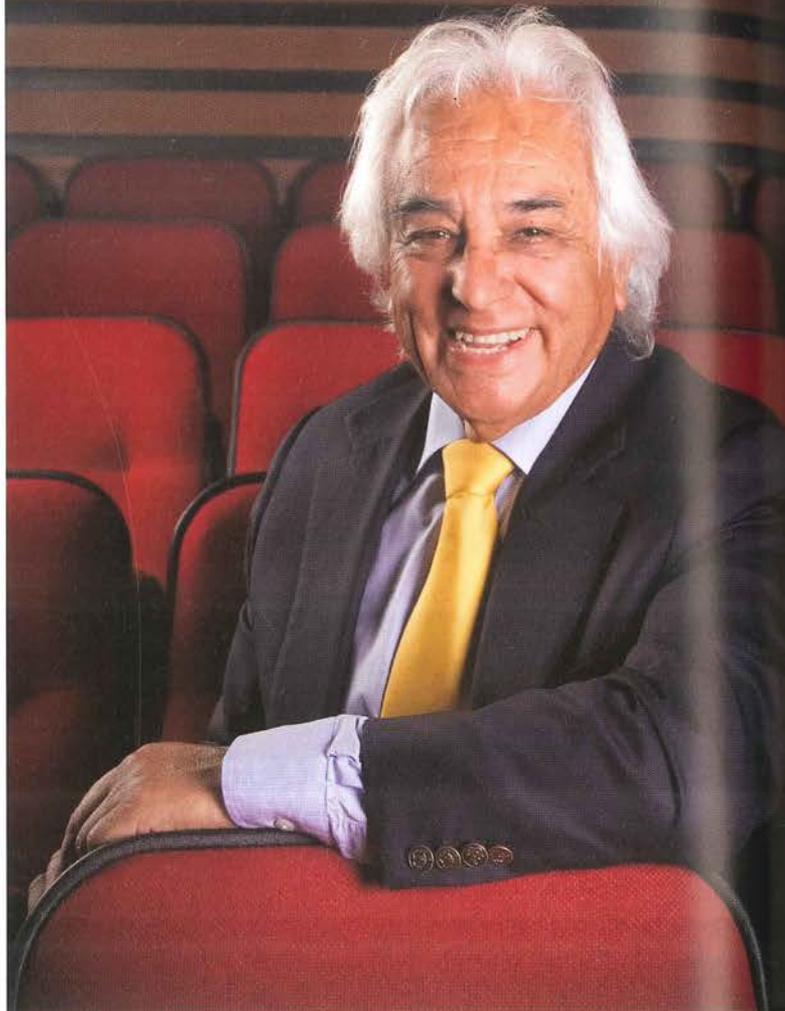
A su muerte —cigarro de por medio— salieron algunas notas en los diarios, pero recuerdo la publicada por Aníbal Sierralta Ríos en *El Comercio*, en la cual calificaba a Leclère como uno de los grandes creadores y animadores del teatro peruano del siglo pasado. Su muerte nos conmovió y a veces recordamos la inmensa falta que nos hacen sus críticas y su impronta de creador. Ahora, lo imaginamos sentado a la diestra de su «Santa Rosita» o a la cabeza de la procesión marítima de San Pedrito en su Chimbote amado, vestido con un impecable saco azul con su escudo dorado de capitán de bolichera.

Aníbal Sierralta. Abogado y notario público.
Dirigió al TUC a mediados de 1970.

El don de la voz

Cierta vez se representó en el Odeón de París una pieza en verso titulada *Le Passant*, escrita por el desconocido poeta Francois Coppeé. Este adjudicó el papel secundario a una joven actriz, Sarah Bernhardt, quien vestida de paje florentino estremeció al público por la pureza de su voz y la altura de su timbre.

La voz singulariza a las personas y es un don de Dios. Es la habilidad más preciada que puede poseer un actor, un cantante, un político o un profesor. Haber estudiado en el Teatro de la Universidad Católica (TUC) me permitió descubrir y educar este don con que venimos al mundo. Adicionalmente, me brindó el conocimiento de la escena para aproximarme al gran teatro del mundo y a la convivencia democrática; pero, por encima de ello, me posibilitó conocer a mis mejores amigos de juventud, hoy talentosos profesionales, brillantes profesores o exitosos empresarios.



Llegué al TUC casi de la mano de Hernán Romero, entonces mi compañero de aula universitaria. Yo venía de Trujillo, e ingresaba a un mundo en el cual la corbata y el saco eran el carnet de ingreso a la formalidad de la Facultad de Derecho. No soy de los fundadores que conforman esa especie de mayorazgo o *signorile*, pero sí de aquel grupo de soñadores que llegaron con escobas y trapeadores a la vetusta casa de la calle Amargura para investirla de pudorosa limpieza. Era una casa de vecindad que servía, además, como zaguán de servicio del más lujoso restaurante de entonces: «El Tambo de Oro». Un día sábado por la tarde, Ricardo Blume y yo arribamos al vetusto solar. Por encima de las aguas servidas, nos impusimos dejarla presentable. La sencillez de Ricardo, el entusiasmo de mis compañeros y la bondad convertida en sándwiches que repartía Sylvia,

su mujer, me permitieron comprender la calidad de un líder.

Era una época en la que a los alumnos de la Católica se les reconocía por su forma de hablar y de decir las cosas. Y, por supuesto, aquellos que además estudiaban en el TUC tenían, como se dice, un valor agregado. Humberto Medrano Cornejo y Mario Pasco Cosmópolis eran un ejemplo. Nuestro director se preocupó de la pronunciación haciéndonos leer los versos de los autores del Siglo de Oro del teatro español. Tuvimos una talentosa profesora de expresión oral, Martha Flores, que nos daba clases en una de las melancólicas quintas de Miraflores, en la que se confundía la pasividad de la ciudad y la pátina acumulada por el tiempo.

Creí, entonces, que había adquirido una adecuada formación vocal, pero la puesta en escena de *Las bazarrias de Belisa* me demostró otra cosa. Fui seleccionado para hacer una contra escena con el galán de la obra, Luis Peirano. Uno de mis breves parlamentos era retarlo con la exclamación: «La puerta está abierta, entrad», y con mi mejor voz y en tono desafiante, pronuncié la primera parte de la frase. El final resultó desastroso: «entrad» fue emitido con voz atiplada, causando la hilaridad del público. Aprendí, entonces, dos cosas: la pausa necesaria para resaltar la frase

siguiente y el principio de contradicción como fundamento de comicidad. En efecto, una expresión impostada seguida de una palabra de escasa virilidad fue una contradicción.

El timbre de voz es fundamental, pero más aún lo es la emoción, los sentimientos, las vibraciones del alma, cuyo eco es la voz. Basta poner el sonido necesario para que lleguen al oído del destinatario los sentimientos de quien habla.

Me convertí en lector de cuanto libro sobre la voz podía alcanzar. Aprendí de memoria la *Declaración de la Habana*, acción consecuente con mi impulso juvenil de liberación latinoamericana; memoricé los textos de *Los cachorros* para conocer nuevas experiencias; y deletreé los poemas de Alejandro Casona para sentirme galán. Más tarde, empecé a recitar todo ello a Carmen en aquellas visitas románticas y tiernas que me llevaban a verla a Trujillo antes de casarnos.

La convivencia democrática la pude experimentar siendo director ejecutivo del TUC. Era un periodo de transición después de que Ricardo Blume se había retirado. Fui elegido hacia 1971. Los nuevos miembros, hoy talentosos directores y actores, reclamaban espacios y presencia manifestando que ellos eran el arte y la creación dramática, en tanto la dirección ejecutiva era solo una instancia administrativa.



Las bazarrias de Belisa (1966).

En la foto:
Edith Montero,
Ana María
Teruel, Enrique
Urrutia, Ruth
Escudero, Violeta
Cáceres y Luis
Peirano.

ANÍBAL SIERRALTA RÍOS

Durante mi gestión cumplimos los primeros diez años. Editamos una revista homenaje, se aceptó el curso de Teatro como parte de la currícula académica universitaria y, fundamentalmente, tratamos de conciliar las nuevas tendencias con la tradición de sus fundadores. El XIV Programa estuvo a cargo de Marco Leclère, entrañable y presente amigo, quien montó *El Escorial*, de Michel de Ghelderode, y *Antiescorial* como creación colectiva. En tanto, los jóvenes, como Edgar Saba, Jorge Guerra y Guido Podestá adaptaron *El Principito*, de Antoine de Saint-Exupéry. Era el periodo sorprendente post 1968, el de las grandes transformaciones sociales y políticas, como la revolución de mayo en Francia, la inmensa tragedia universitaria de Tlatelolco en México, la revolución nacionalista del Brasil y los cambios de octubre en el Perú. Indudablemente, iniciábamos el decenio de los setenta después del preludio del «comuniquémonos» de París y el grito de reivindicación social de México D.F. y Lima. Fue un periodo en donde el entusiasmo era colmado, de una u otra manera, por los cambios iniciados en el decenio anterior, golpeando eso que llamamos conciencia,

amor o recuerdo del bien perdido.

Las nuevas generaciones fueron duros críticos. Amigos como Clara Izurieta, Marco Leclère, Violeta Cáceres, el leal y fraterno Samuel Adrianzén y Silvio de Ferrari, estuvieron conmigo; pero esa experiencia me hizo comprender que la democracia no es exactamente elegir o votar, ni siquiera administrar, sino entender los intereses y objetivos de las nuevas generaciones.

Finalmente, el TUC me enseñó a valorar y cultivar la amistad, pues formó un grupo humano solidario. Como decía nuestro antiguo rector, el padre Mac Gregor, «[...] en el “secreto” del TUC hay una parte importante de la Universidad Católica [...] el clima espiritual y humano que tiene y que ha hecho posible el florecer de vocaciones artísticas para el teatro y ha dado a todos los jóvenes actores un profundo sentido de misión, y confirmado en ellos la voluntad de servir a los hombres». Es la corriente del Evangelio, al cual hoy se le quiere dar la lectura de que la preferencia es la santidad de lo cotidiano y no la profundidad y transformación del alma. Formé amigos entrañables

8-149



Edgar Saba y Gonzalo Rivero en *Escorial-Antiescorial*, bajo la dirección de Marco Leclère.





Acompañado de Marco Leclère San Román, el elenco de *Escorial-Antiescorial* (1971). En la foto aparecen Ruth Escudero, Edgar Saba, Tony Saer, Manolo Arévalo, Gonzalo Rivero, Arturo Nolte, Alicia Villavicencio, Renán Delgado, Cecilia Natteri y Aníbal Sierralta.

con los cuales el diálogo se ha convertido en himno permanente de patriotismo y de justicia como Juan Velit, Felipe Adrianzén, Daniel Ulloa, Ana Cecilia Natteri y Alfonso Bermúdez.

Al dejar estas páginas y mirando al futuro que está en manos de las nuevas generaciones —a las que les debemos el aliento y apoyo que se merecen todos aquellos, hombres y mujeres, que escogen el arte como forma de realización personal—, les reitero mis esperanzas acumuladas en cuarenta años: nuestra meta es un teatro no alienado, sino consciente; no sagrado, sino criticable; no grandilocuente, sino elocuente; no abstractamente rebelde, sino auténticamente transformador; no estridente, sino armónico; un teatro que a través de la experiencia vital que representa el contacto entre público y actores, llame a la reflexión; un teatro que permita calar profundo en la realidad de nuestros días.

Debo decirles que los grandes sueños se hacen realidad con inmensos sacrificios, y que mientras ma-

yores sean estos, el premio y la satisfacción estarán más cercanos. Habrá sacrificios de todo tipo: económicos, académicos, de costo-oportunidad, e incluso familiares, pero valdrá la pena.

Recuerdo que mi padre detestaba el teatro pues lo consideraba una actividad dudosa. Una vez, al salir del teatro La Cabaña muy de noche después de un ensayo general, presuroso me encaminé a casa sin haberme desmaquillado. Con los ojos resaltados y el carmín en el rostro y los labios me topé de narices con mi padre en la puerta de la casa. A pesar de ello continué trajinando en las tablas. No logré ser un buen actor ni destacado director, pero las enseñanzas que recibí en la antigua casona de la calle de Amargura, donde transitaban no solo los sueños y los ideales, sino también algunos desencantos, me formaron como pesquisador, profesor universitario y, después, como consultor cuando trabajé como funcionario internacional de la Organización de Estados Americanos.



RUTH ESCUDERO



Ruth Escudero, actriz y directora teatral. Fundadora del grupo teatral Quinta Rueda y ex directora del Teatro Nacional del Perú. En la actualidad, es profesora en la Universidad Científica del Perú.

Una forma de vivir

Fue en 1963, cuando yo iniciaba mis estudios de Arte Decorativo en el Instituto Femenino de Estudios Superiores de la PUCP, que al entrar a clases vi un cartelito que decía: «Ricardo Blume, director del Teatro de la Universidad Católica, necesita secretaria». Dos años antes, Ricardo, actor muy popular y querido en el medio, y a quien yo admiraba, había fundado el TUC. Miré a mis compañeras de clase y les dije: «Yo voy a ser su secretaria».

Así fue que hice la prueba requerida, fui elegida y trabajé con él durante un año. Día a día, al hacer las tareas secretariales, aprendí su disciplina, su actitud cuidadosa y perfeccionista, y pude apreciar su profundo amor al teatro. Conocí a los actores que me visitaban en la oficina, conversaban conmigo y me contaban historias. Entre ellos estaban Marco Leclère, quien fue actor, director, pintor y escenógrafo; Fredy Espejo, actor queridísimo; Juan Velit, hoy destacado

internacionalista; Samuel Adrianzén, quien se destaca como iluminador teatral y excelente periodista; Enrique Urrutía, un gran comediante; y Mario Pasco, distinguido abogado laboralista. Todos ellos eran estudiantes de diferentes carreras en la PUCP, pues ese era el prerrequisito para ingresar a la Escuela. Fue la época en la que viví el TUC como una gran familia feliz que disfrutaba de compartir sus experiencias.

La sede del TUC estaba ubicada en un segundo piso del Instituto Riva Agüero, en pleno centro de Lima. Fueron las exitosas actividades del recién creado elenco las que animaron a Ricardo a solicitar a la universidad un nuevo espacio. Nos asignaron un local en Camaná 975. Con gran entusiasmo fuimos, Ricardo y yo, a visitarlo. Era la parte trasera del Tambo de Oro, un restaurante muy elegante que quedaba en la calle Belén, a espaldas de Camaná. Recuerdo una imagen impactante: un patio cubierto de agua y suciedad, baños malogrados, puertas rotas, un espacio abandonado, ¡pero era nuestro! Lo íbamos a transformar en un lugar especial y único, ¡en nuestro teatro! A partir de ese día, fuimos todos los días a limpiarlo y con nosotros, Heraclio Cuenca, el querido conserje que acompañó al TUC hasta hace pocos años, cuando se jubiló. Empezamos a arreglarlo hasta convertirlo en un lugar acogedor y alegre al que muy pronto nos mudamos. Tengo sensaciones, emociones e imágenes un poco borrosas de esa época, pero algunas permanecen en mí como fotografías recién tomadas. El encuentro y transformación de nuestro local es una de ellas. Al finalizar ese año yo estaba completamente fascinada por el mundo del teatro. El trabajo con sentido de servicio fue algo que muy pronto me cautivó.

Consulté a Ricardo y, con su aprobación, postulé e ingresé a la Escuela. Las clases eran en las tardes y las del instituto en las mañanas. Teníamos en el nuevo local un teatrín en el que Ricardo nos daba las clases de actuación y, en ese pequeño local, presentamos muchas obras frente a un público de estudiantes, amigos y gente de la zona. En las clases trabajamos monólogos de Juan Ríos, Shakespeare, Lope de Vega, los coros griegos, entre otros, los que se convirtieron en nuestros primeros queridos textos. Éramos tres alumnas: Ana María Becerra, Blanca Bergusen y yo. Ricardo ponía el acento en que aprendiéramos a «decir bien», a manejar con perfección el verso y también a tener precisión en el gesto y en el movimiento. Teníamos además clases de impostación de voz y de

expresión corporal. Las clases de Ricardo eran lo más importante que yo vivía en esos tiempos.

El primer papel que interpreté fue Oshta en la obra de teatro para niños *El valiente Oshta*, de Carlota Carvallo de Nuñez, dirigida por Alicia Saco y Madeleine Zúñiga, quienes hacían sus primeras experiencias de dirección. Recuerdo que dimos funciones todos los domingos por la tarde durante un año en el teatrín del bosque de San Isidro. Luego actué en *Las bizzarrias de Belisa*, de Lope de Vega, y en *La señorita*



El valiente Oshta, de Cota Carvallo de Nuñez, dirigida por Alicia Saco (1966). En la foto, las actrices Ana María Becerra y Ruth Escudero.



Entre otros, Manolo Arévalo, Gustavo Bueno, Juan Pedro Laurie y Jorge Guerra, en *A la diestra de Dios Padre*, de Enrique Buenaventura, dirigida por Gustavo Bueno (1972).

Canario, de Sarina Helfgott, ambas obras dirigidas por Ricardo Blume y presentadas en el teatro La Cabaña. Yo quería estudiar teatro, conocer más y, aconsejada por él, postulé a una beca del Instituto de Cultura Hispánica; la gané y viajé a Madrid en 1968.

Ricardo me transmitió, con su ejemplo, la pasión por el oficio durante mis años en la Escuela, y esa pasión me ha acompañado a lo largo de mi carrera en las artes que exploré, así como en la vida misma, pues la experiencia teatral se convirtió en una forma de vivir. Comprendí que aprendíamos teatro para ser mejores seres humanos. A fines de 1968, Ricardo renunció al TUC y unos años más tarde viajó a México.

Cuando regresé de España, intentamos transmitir esa forma de vivir el teatro a los estudiantes que seguían llegando a la Escuela y continué en el TUC como actriz en montajes como *Peligro a 50 metros*, de José Pineda y Alejandro Sieveking, y *Un hombre es un hombre*, de Bertolt Brecht, dirigidos por Luis Peirano, quien quedó a cargo de la Escuela.

En 1971, junto a la experiencia de realizar montajes en sala, se creó en el TUC la línea de difusión, que proponía salir de la sala de teatro. La idea la

lideró Gustavo Bueno, quien dirigió *A la diestra de Dios Padre*, de Enrique Buenaventura. Siguió *Santa Juana de los mataderos*, de Brecht, dirigida por Jorge Guerra. Llevábamos las obras a zonas populares y las presentábamos a los pobladores, que en su mayoría eran mujeres y niños.

Compartí también con Edgar Saba el dictado de clases en la Escuela. Fueron alumnos nuestros Leslie Kirchhausen, Miguel Pastor, Mónica Domínguez, Pilar Nuñez, Carmela Izurieta, Mercy Bustos, todos ellos profesionales del teatro en este momento. Con Jorge Guerra de director de la Escuela en 1975, formamos un equipo de investigación y él motivó a mi esposo, Jorge Ishizawa, a incorporarse al equipo junto a Alicia Morales, su esposa. Fueron los años de búsqueda de nuevos métodos de interpretación, del interés por conocer nuevas propuestas teatrales, de la necesidad de abrirnos al mundo para crecer y de la creencia en el teatro como un medio para la transformación social. Estudiamos a Bertolt Brecht, a Enrique Buenaventura y a otros maestros con dedicación. Con el equipo, Jorge Guerra dirigió *Los fusiles de la madre Carrar*, de Brecht, que protagonizó Violeta Cáceres. Fue también

la época del apogeo del teatro de grupo en Latinoamérica. Como en otros sitios, los actores del Perú entero se agrupaban para crear el nuevo teatro; fue así como, con algunos compañeros del TUC, fundamos «Quinta Rueda» en 1978. Queríamos comprobar que éramos capaces de empezar a hacer nuestras propias producciones, expresar nuestras creencias y aprender a vivir el movimiento del teatro independiente separados de nuestro TUC protector.

Fue en Quinta Rueda, por esas circunstancias que ofrece la vida —como la confianza de Violeta Cáceres y Enrique Urrutia, quienes me animaron a dirigirlos en *Alfa Beta*, de E.A. Whitehead—, que inicié mi carrera en la dirección y fui directora artística del grupo durante quince años. En esa misma época investigué el teatro para la educación con la intención de formar a niños y a profesores en el arte del teatro, y tuve a mi cargo el espacio de teatro para niños del Teatro Nacional Popular. Esta experiencia educativa me hizo sentir la necesidad de un espacio de formación, y así nació la Escuela de Teatro de Quinta Rueda.



La Celestina, de Fernando de Rojas, dirigida por Ruth Escudero (2003). En la foto: Cecilia Natteri y Gino Romero.



Cecilia Natteri, Arturo Nolte, Tito Cacho y Manuel Rodríguez llevando a la calle el teatro de difusión.

Posteriormente, desarrollé la gestión cultural como directora del Teatro Nacional, donde durante siete años realizamos un trabajo que estimuló la relación entre los teatristas de todo el Perú.

Sin embargo, mi vida teatral siempre ha estado ligada a mi alma máter. Colaboré con la Escuela como profesora cuando María Luisa de Zela era directora y también cuando lo era Alberto Ísola. Cuando el TUC pasó a tener su sede en el fundo Pando, comenzó a ampliar su acción gracias a la propuesta de un pro-

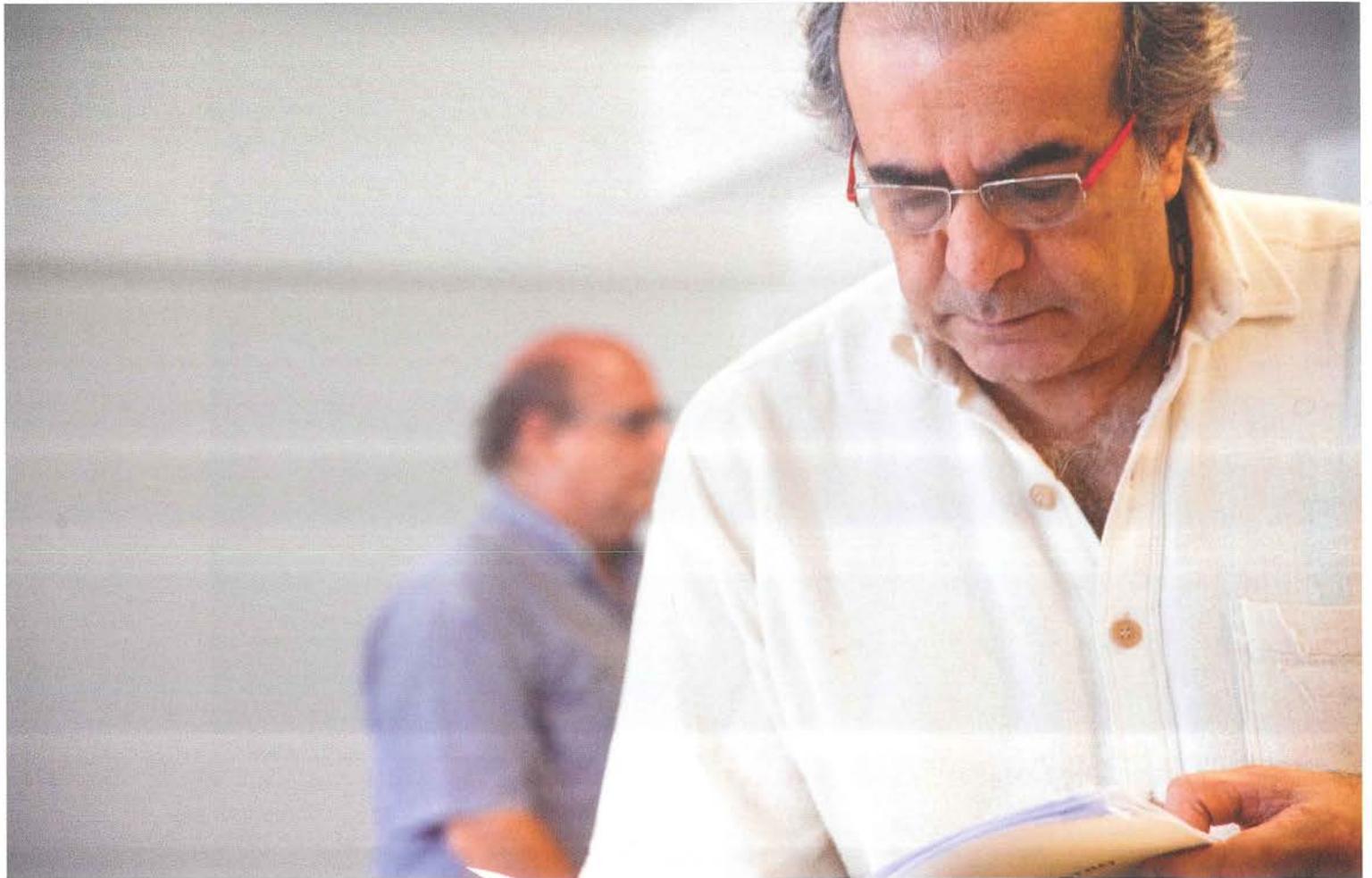
grama de producciones. Con Violeta Cáceres como directora ejecutiva, puse en escena *La Celestina*, de Fernando de Rojas, la cual presentamos en el teatro Segura y luego llevamos a Piura, Trujillo y Arequipa. También en ese tiempo ganamos la convocatoria de OSINERG y dirigí tres obras con fines educativos con actores del TUC, montajes que recorrieron todo el país y fueron vistos por miles de escolares y docentes.

Quienes fuimos formados por Ricardo Blume en nuestro TUC inicial y las nuevas generaciones de teatristas formadas por sus alumnos y alumnos de sus alumnos durante estos cincuenta años de existencia, hemos contribuido a enriquecer el teatro peruano a través del liderazgo desde diferentes espacios y la formación de otros grupos, otros proyectos teatrales y otras escuelas. La presencia del TUC es hoy en día potente y ejemplar.

La fuerza vital de Ricardo Blume, su ejemplo cotidiano, su entrega total y apasionada al teatro, así como la formación humanística que recibimos de él, son legados eternos y guían mi camino siempre.



EDGAR SABA



Edgar Saba, actor y director. En la actualidad dirige el Centro Cultural de la Pontificia Universidad Católica del Perú y el Festival de Cine de Lima.

Sueños de teatro

*El mañana, y el mañana, y el mañana
se desliza, paso a paso, día a día,
hasta la sílaba final con que el tiempo se escribe.
Y todo nuestro ayer iluminó a los necios
la senda de cenizas de la muerte.
La vida es una sombra tan solo, que transcurre; la
historia de un actor
que, orgulloso, consume su turno sobre el escenario
para jamás volver a ser oído...*

Macbeth, W. Shakespeare

Lo más hermoso de esta fiesta de cumpleaños es que todos los niños tienen derecho a soplar las velas de la torta. Todos invitamos y somos invitados.

Esperamos, con latente candor infantil, nuestros regalos como homenajeados y, a su vez, con adulta nostalgia homenajeamos con abrazos ancestrales. Sin embargo, nadie, ni siquiera el dueño del santo, sabe exactamente la edad que tiene.

Algunos muchachos que juegan con vestuario de ratones de biblioteca, ubican su nacimiento hace aproximadamente veinticuatro siglos, cuando unas

mujeres apasionadas, las bacantes, perseguían en una colina griega a un ciervo en el que creyeron que se escondía el misterioso dios de la fertilidad. Sin embargo, esa pasión no era ajena a la imaginación de Marlowe, quien en plena juventud y gloria murió acuchillado en una taberna del sur de Londres; o a la de su coetáneo, Shakespeare, quien vio incendiarse el teatro *El Globo* —donde se interpretaba a un entrañable y adolescente Romeo bajo el balcón de su amada, al lado del Támesis— al igual que nosotros vimos arder nuestro teatro Municipal —donde un Lear intentaba transformar las cenizas en arena blanca de nuestro mar—.

¿O el inicio fue aquella tarde, cuando Molière moría sobre las tablas mientras sus compañeros actores contaban los bultos de mierda que los caballos franceses habían dejado a la entrada del espectáculo como prueba de la taquilla que les permitiría comer esa noche? Y ojalá sigamos gritando «mierda» como ritual y eco del recuerdo que produce la pasión por el trabajo amado y no por la desesperación del abandono y la necesidad. La misma pasión con que Federico fue a morir a Granada para gritar que la humanidad no podía resumirse a su trágico verso de «dos bandos», porque sabía que «así pasaran cinco años», sería necesario luchar, ya no entre dos tribus, sino contra la barbarie, y volver a una familia, a un solo bando, enraizado en la tolerancia y la compasión.

Pero antes de que el tiempo transforme la impotencia en nostalgia, quiero decir que otra de las ventajas de nuestro agasajado es que su historia es circular y solo la podemos contar a través de ese calendario sin tiempo de la memoria; en ese tiempo interior que no se expresa en horas, sino en una infinitud incontable de olas que nos hace comprender esa simbiosis de ausencia y presencia. Y tan impredecible fue el asesinato de Marlowe como las desapariciones de Ricardo Roca Rey, Pablo Fernández, Hugo Salazar del Alcázar, Elvira Travesí, Ricardo Fernández, Pepe Postigo, Osvaldo Fernández, Pipo Ormeño, Beto Montalva, Siegfried Espejo, Juan Pedro Laurie, Gernoveva Elguero, Salvatore Munda, Fernando Tovar, José Enrique Mavila, Gerard Szkudlarski, Miguel Cook, Aldo Brero, Juan Carlos Espinoza, Frank Loveday, Jorge Semino, Mario Velásquez, Carlos Velásquez, Pepe Velásquez, María Isabel Chiri, Tito Salas, Luis Felipe Cueto, David Elkin, Anita Elkin, Manolo Arévalo, Pepe Vilar, Lola Vilar, Orlando Sacha, Maritza Guti, Lorenzo de Szyslo, Marco Leclère, y tantos otros

quienes, como Luis Álvarez, no perdieron jamás el equilibrio, porque, como bien decía Goethe, «el escenario debiera ser como la cuerda de un equilibrista para que ningún imbécil ose tocarlo».

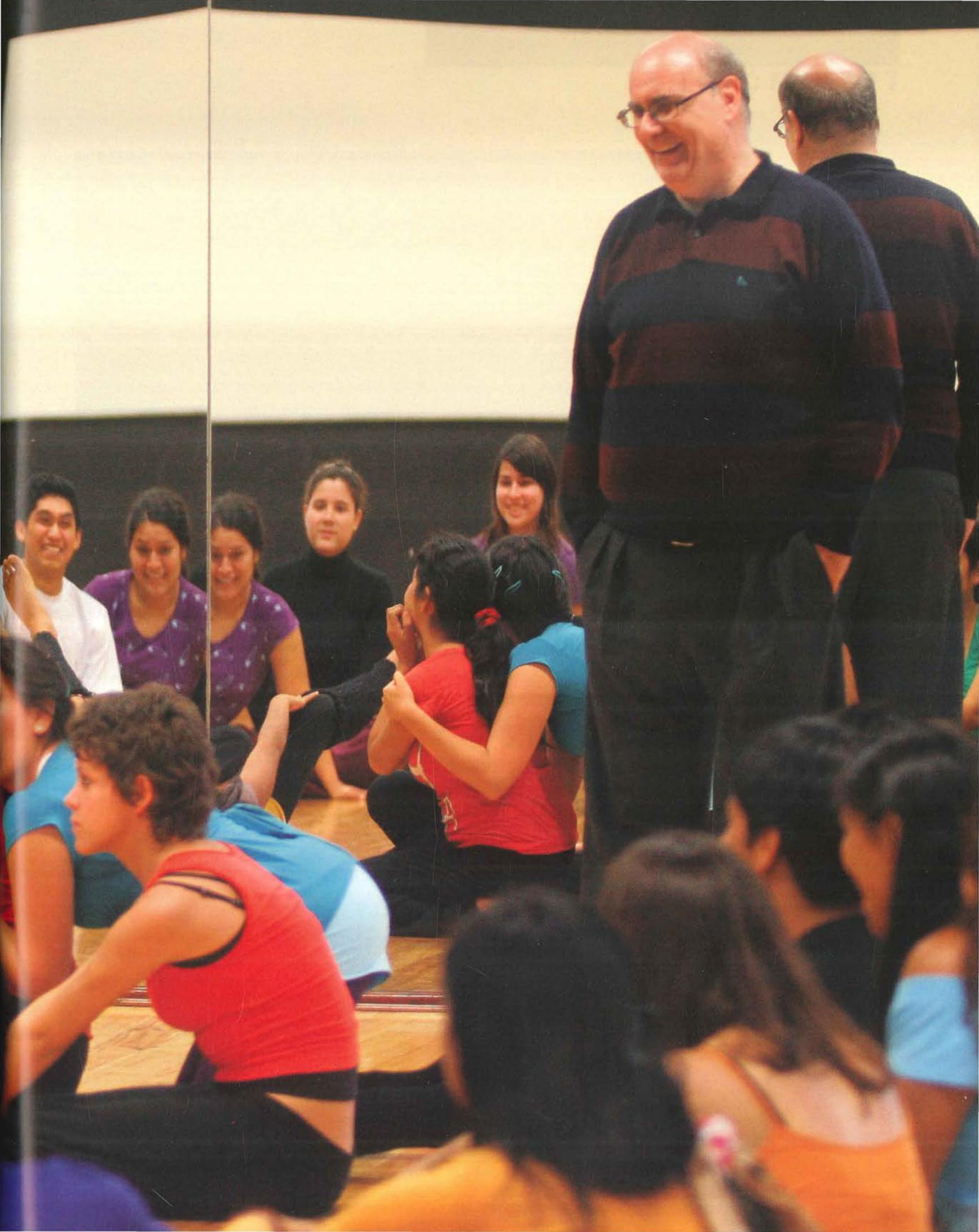
Un minuto o un año da igual porque hemos inventado el tiempo y somos parte de esa invención. Por eso, para muchos, hace cincuenta años, alrededor de un 22 de junio, nació o renació nuestro homenajeado con el original nombre de TUC, cuando un grupo de estudiantes de la Pontificia Universidad Católica decidió reinventar lo inventado desde hacía probablemente seis siglos antes de Cristo.

Con la ilusión de que estaban construyendo el Epidaurus, se aglutinaron en una pequeña casona en el jirón Huancavelica. La necesidad imperiosa de los estudiantes por comunicar a través del arte resultó ser tan importante o más que sus propios estudios académicos en las diversas facultades de nuestra universidad. Imperiosa, porque el trabajo artístico les proporcionaba algo más que información y conocimiento, les trazaba ese camino que se emprende para indagar, a través del arte, las profundas motivaciones de su ser para amar la vida y la responsabilidad de su existencia en este mundo. Camaná 975, una de las sedes del TUC, es para muchos no solo una fecha de nacimiento sino, ante todo, un símbolo que nos asegura que en él todavía estamos, vivos o muertos, pero juntos, tanto los que vivieron mucho tiempo, como los que reaparecen de tiempo en tiempo y los que tuvieron más vida que su propia muerte, pero menos tiempo que su propia vida.

TUC: tantos nombres, tanta alegría, tanto dolor, tanta lucha. TUC: tanta frustración, tanta recompensa. TUC: tantas generaciones, estilos, dudas, tanto talento. TUC: para quien sabe, sinónimo de hermandad, tribu, familia, solidaridad, compromiso. TUC: un punto visceral de referencia.

Por todo ello y muchas cosas más que iré descifrando hasta mi muerte, solo puedo agradecer su compañía y el haber apostado siempre por revelar la verdad. La verdad que no es la luz, sino destellos de luz que podemos descubrir en la oscuridad. Solo por esos destellos, les aseguro, vale la pena una vez más decirle a nuestro amigo: ¡feliz cumpleaños! Y agradecerle que en cada función nos siga abalanzando sobre los brazos de los otros y nos implique a fondo, en lugar de dejarnos flotar en la periferia de la vida.







8-159

Camaná, cómo no...

CHARO VERÁSTEGUI



«Camaná 975, ¡cómo sonaba la calle en ese entonces!, los sonidos de la calle eran distintos en cada cuadra, en cada lugar. Uno llegaba ante la antigua puerta y humildemente había que agachar la cabeza para entrar al recinto y luego levantar un pie, cambiar el paso, como entrando en un tiempo alterno, un código diferente; entonces, la sonrisa silenciosa de Heraclio te daba la bienvenida, y adentro, la magia».

Antiguo local del TUC en el jirón Camaná

Sello indeleble

MÓNICA SÁNCHEZ

«Mi vínculo con el TUC empieza exactamente cuando tenía diez años. Como quien busca algo que hacer en verano, mis papás me inscribieron en el taller Los Tuquitos, que quedaba en el mismo lugar que la Escuela, esa casona del jirón Camaná llena de magia y misterio para quienes, todavía niños, explorábamos con curiosidad todos sus espacios. Desde ese entonces, y durante mi formación en la Escuela, sentí que el TUC tenía mucho que ver con las cosas que había aprendido tempranamente en mi hogar. ¡Solidaridad, sentido de pertenencia, disciplina, mística, juego, sentido del humor! Y, sobre todo, un gran respeto y amor por lo que hacemos y nos apasiona en la vida. En principio, era solo la actuación, pero poco a poco ese respeto tuvo que ver con el ser humano y la maravillosa posibilidad de ponerme en el lugar del otro y entenderlo para después interpretarlo. El día de hoy siento con orgullo que el TUC no es solo parte de mi historia, sino de la historia del teatro nacional, de la vida y carrera de muchos que hasta hoy llevamos el sello indeleble de la Escuela que nos formó y que con orgullo reconocemos en cada encuentro sobre el escenario».



50 ANOS TUC
UN TEATRO
EMPEZA AQUÍ

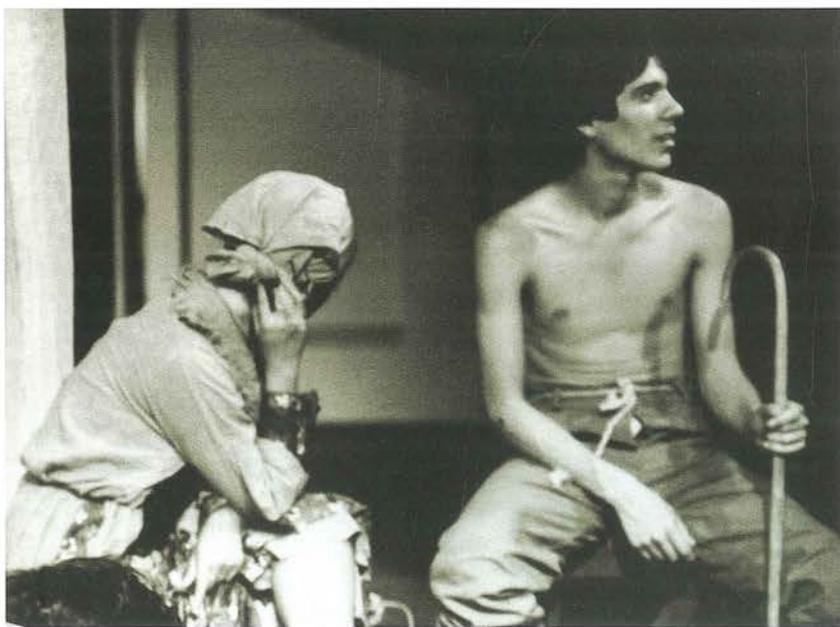
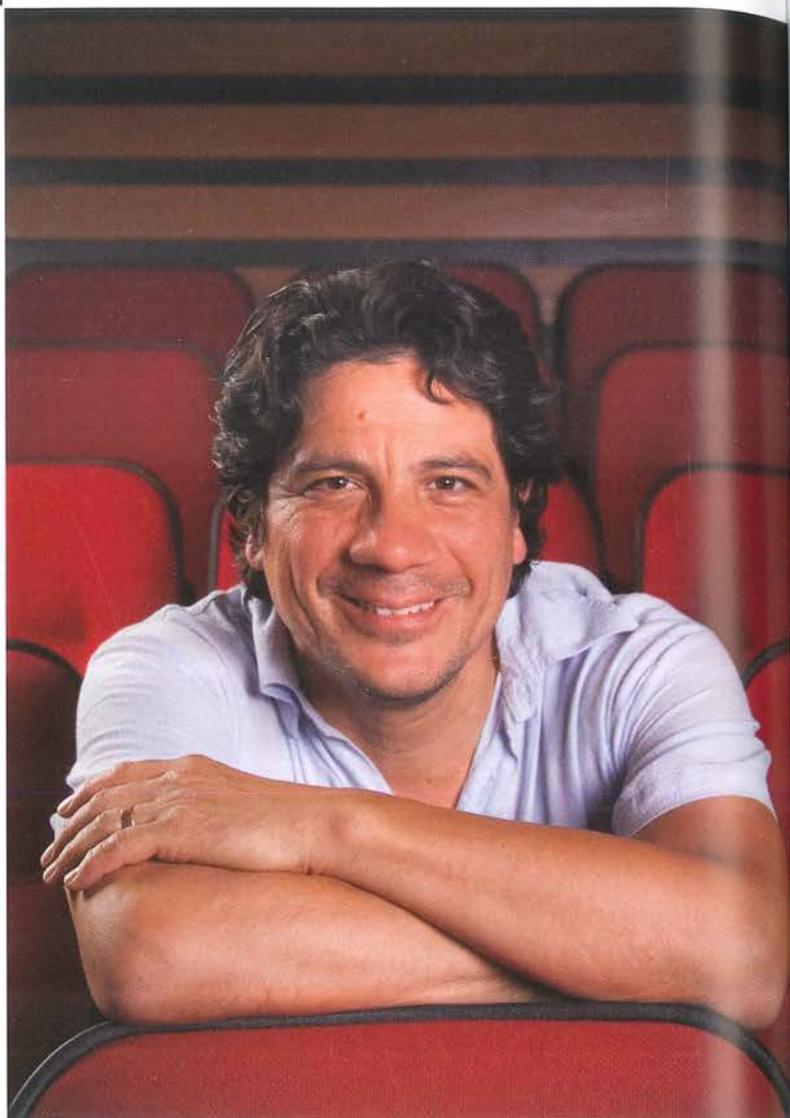


Mónica Sánchez es una destacada actriz del teatro, el cine y la televisión. En la actualidad encabeza el elenco del *boom* televisivo *Al fondo hay sitio*.

Las manos sucias, de Jean-Paul Sartre, dirigida por Jorge Chiarella (2002). En la foto, los actores Sergio Llusera y Mónica Sánchez.

Como locos felices

BRUNO ODAR



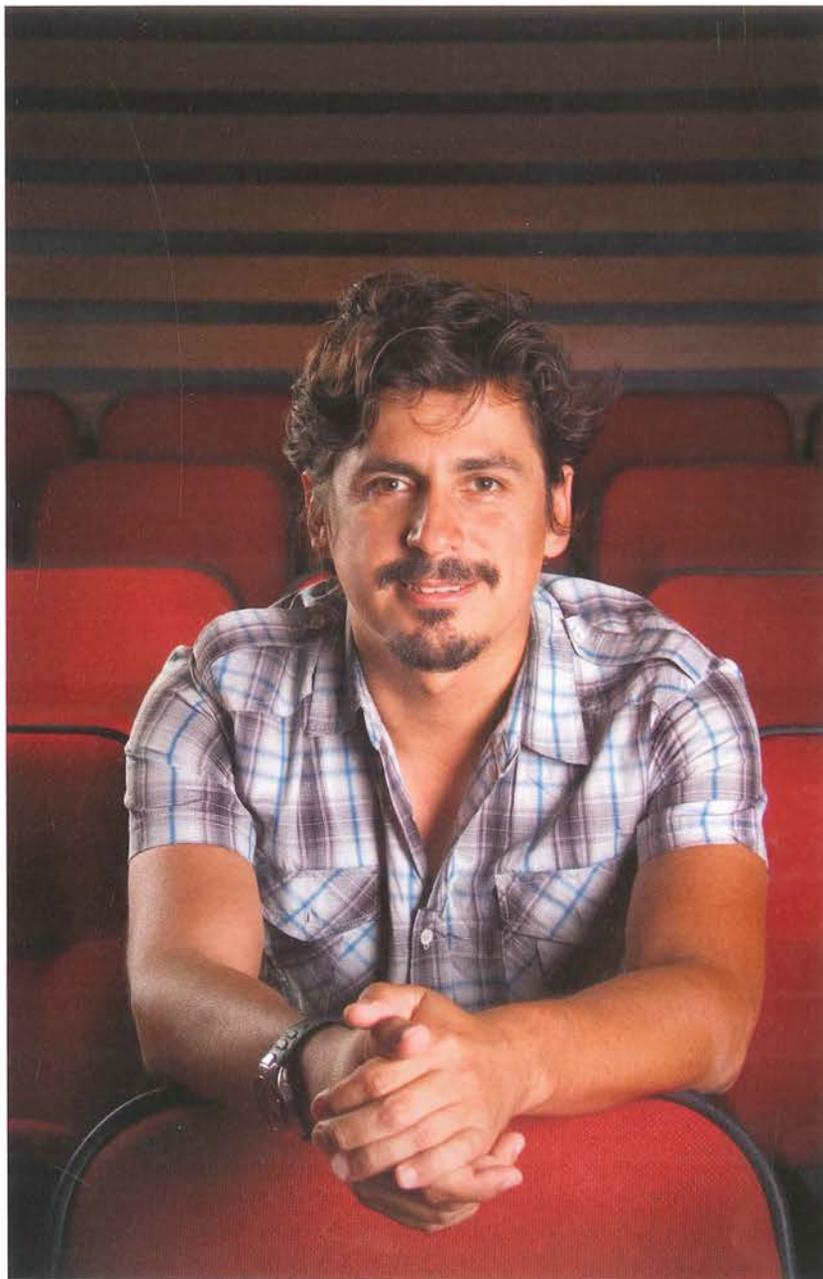
Bruno Odar en la *Cándida Eréndira*, adaptación de la obra de Gabriel García Márquez dirigida por Manuel Arenas (1994).

«El TUC apostó por mí y yo confié. La actuación se convirtió en mi pasión, en una necesidad. Me sentía totalmente cómodo en ese local maravilloso de Camaná, donde empecé a amar ese olor a casa vieja, a teatro, a utilería, a vestuario. Los trajes del almacén me hacían volar por mundos de fantasía. Ahí descubrí lo importante del indumento, la disciplina, el compañerismo, la fe, el empuje, la creación y ese contacto maravilloso con el público, ese calor particular del público. Desde que pisé por primera vez el TUC, quedé fascinado. Me acuerdo que, por equivocación, crucé la sala de actuación y vi a un grupo de gente totalmente concentrada —eran como locos felices— y tuve una sensación de miedo y diversión, vi el mundo que yo buscaba: la oportunidad de salir del mundo cotidiano y duro que viví, salir del mundo de terrorismo y crisis de mediados de los ochenta. Eran tiempos duros y yo no quería quedarme en una vida así, tenía que salir, tenía que fugar, tenía que expresarme, tenía que vivir. Y sobreviví a esta realidad gracias al arte».

Inolvidable bautizo

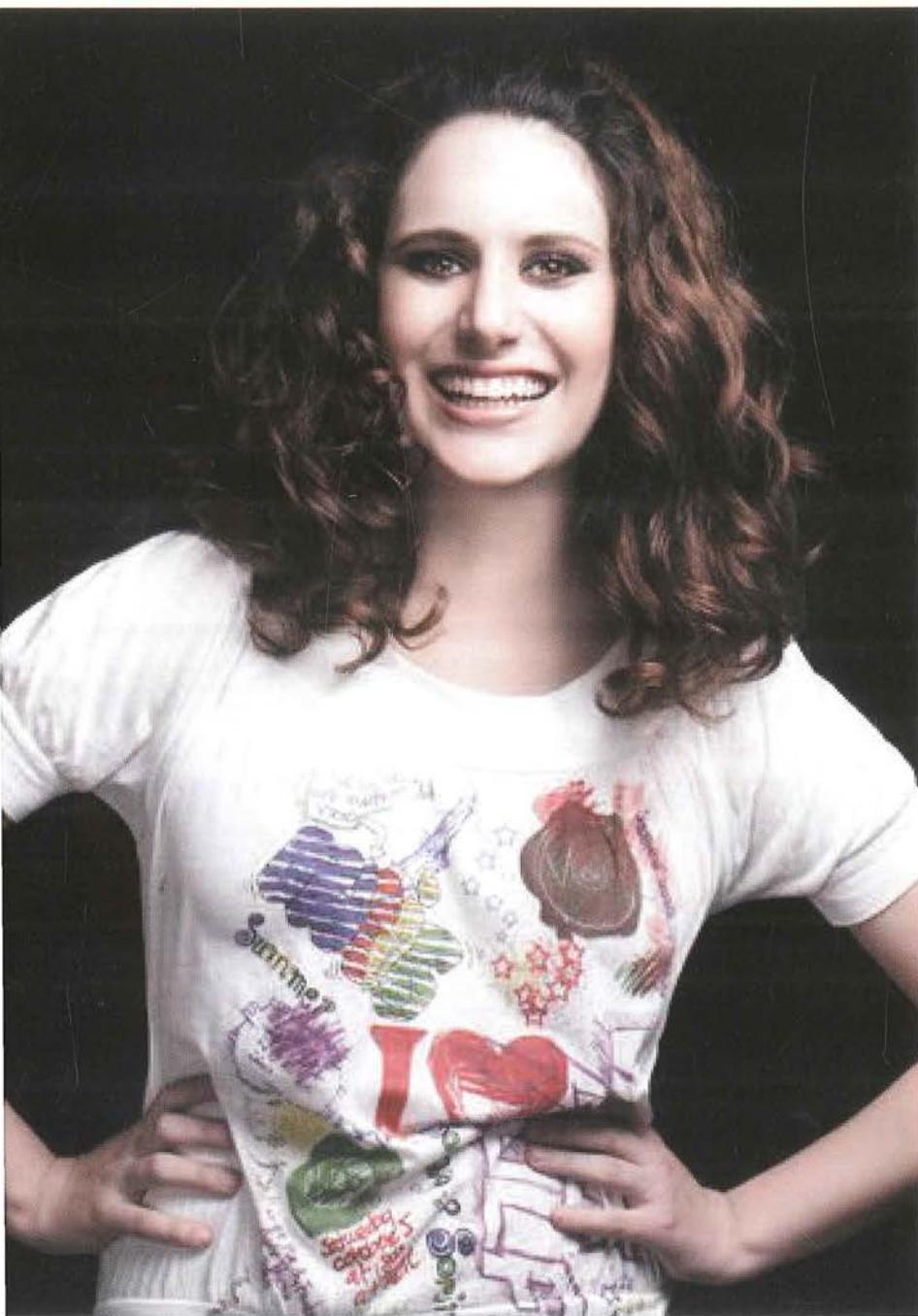
JORGE VILLANUEVA

«Al final de mi primera o segunda clase en la Escuela, sin previo aviso, sentimos que algo singular sucedía. Las luces eléctricas se apagaron y voces de personajes extraños se oían por toda la casona. Sin darnos cuenta estábamos a punto de ser iniciados. Nuestros compañeros de ciclos superiores habían preparado nuestro bautizo. Transformaron toda la casona en un castillo medieval llenándola de antorchas y personajes extraños que invadieron los espacios y que nos transportaban de lugar en lugar haciéndonos un recorrido por las distintas épocas del teatro universal. Al final nos llevaron al pozo (uno de los espacios de trabajo) para terminar todos sentados en círculo. En ese momento, se quitaban las máscaras y uno a uno nos contaban su experiencia en la Escuela y lo que significaba para ellos querer dedicarse al teatro en nuestro país; de esa manera, cada uno nos daba la bienvenida. Ese bautizo en particular nos marcó hondamente y me demostró lo importante y serio que era para esos alumnos estar donde estaban. Actualmente, con algunos de mis compañeros, siempre recordamos ese día. En los siguientes años nos tocó a nosotros prepararles el bautizo a los nuevos alumnos».



Pasión transformadora

GISELA PONCE DE LEÓN



«En esta escuela en la que enseñaban todo aprendí de todo. Aprendí a trabajar en grupo, aprendí qué es el compromiso y qué significa ser profesional. Encontré un grupo de personas, de grandes amigos, de hermanos que compartían mis gustos y que fueron desarrollando junto a mí el amor por lo que hacemos. Cada clase fue un descubrimiento grandioso. No sabía que había tanto por aprender, pero desarrollé mis opiniones, mi crítica, mi visión y crecí. Poco a poco comencé a sentirme actriz, a encandilarme y a volverme adicta al proceso maravilloso de crear un personaje, de entenderlo, de no juzgarlo y, por ende, conocerme y no juzgarme a mí tampoco. El TUC transformó mi manera de pensar y mi rumbo totalmente. Antes me gustaba actuar, ahora es distinto. El TUC me entregó un regalo maravilloso: me entregó pasión, dejó que esta me transforme, que se instale en mí para siempre. Pocas personas pueden decir algo así y yo soy muy afortunada, porque amo lo que hago, porque lo más especial que tengo es mi teatro y porque no hay nada que me haga más feliz».

Gisella Ponce de León es una de las actrices más completas de nuestro medio. «El TUC me entregó un regalo maravilloso: me entrego pasión».



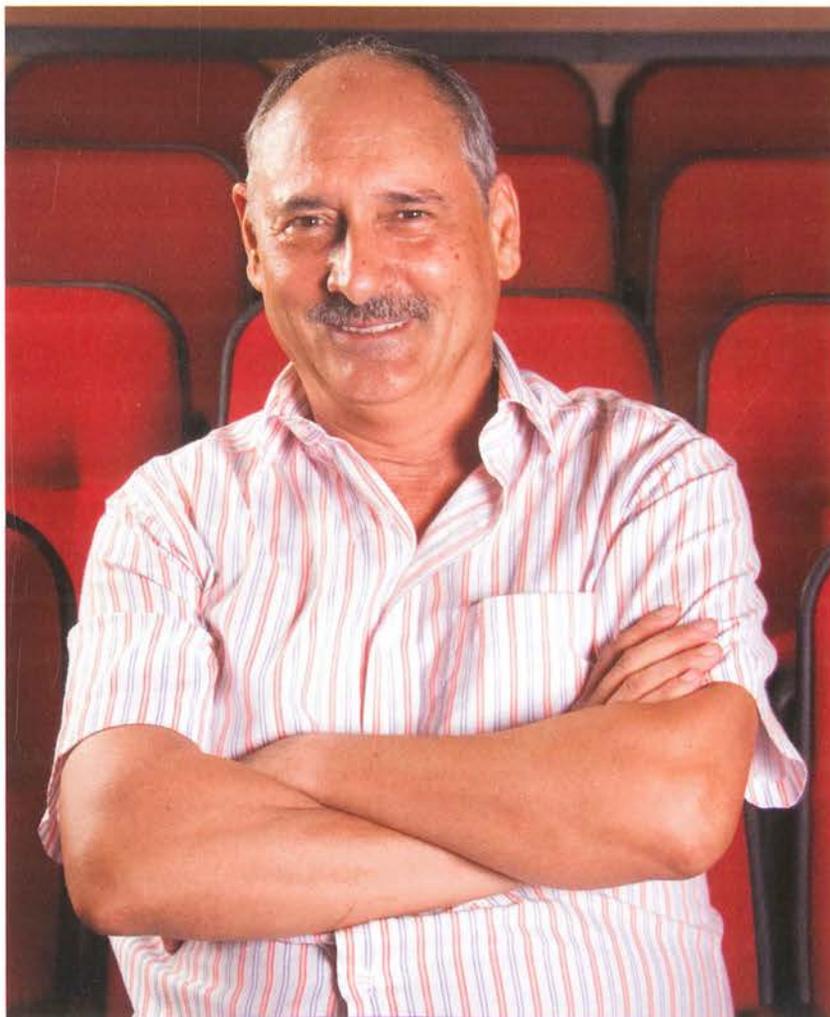
Un hombre es un hombre,
de Bertolt Brecht (1971).
En la foto, Ruth Escudero, Siegfried
Espejo, Gustavo Bueno, Arturo Nolte y
Edgar Saba.

Experiencia irrepetible

GUSTAVO BUENO

«El gusto por el teatro se lo debo a mi madre —la reconocida actriz Rosa Wunder— y a los montajes de Reynaldo D'Amore a los que ella me llevaba cuando era niño. El ser actor se lo debo al TUC, y la pasión también. El TUC al que yo entré no era una escuela de teatro, era un grupo de teatro que tenía una escuela. Esta diferencia es sustancial: la escuela te forma, el grupo te da la solidaridad esencial que te acompañará toda tu vida actuarial. Y esa, cuando eres joven, es una experiencia grandiosa e irrepetible. Aprendes que en el teatro todos le debemos algo a alguien. En el caso del TUC a muchos. Es en el grupo y no en la Escuela donde tuve mis primeros maestros: Ricardo, Coco, Lucho, Enrique, Humberto, Mario, Silvio, Jorge y Clara señalaron para mí un norte que luego la Escuela se encargaría de refrendar. Y en el grupo aprendí también a maravillarme con todos los fastos que rodean a un espectáculo teatral: Marco Leclère y Sami Adrianzén todavía endulzan mi memoria con el recuerdo de sus artificios y despliegues en las febriles noches que precedían a un estreno.

Cuando, por circunstancias del destino, me tocó asumir la dirección ejecutiva del TUC, una de las cosas más placenteras era abrir el periódico y encontrar en buen sitio el avisito pagado que yo mismo había llevado a la redacción el día anterior para anunciar los días y el horario de alguna de las funciones que dábamos en nuestro teatrín del jirón Camaná. Siempre poníamos «el TUC presenta». Añoro que ya no sea así.



Gustavo Bueno es hijo de una notable actriz, Rosa Wunder. Ingresó al TUC y estudió Derecho paralelamente a su trabajo actuarial.

SAMUEL ADRIANZÉN MERINO

Nació en Lima. Ingresó a la Facultad de Letras de la Pontificia Universidad Católica del Perú en 1961. Egresó de la Escuela de Periodismo de la PUCP en 1967. Ha sido jefe de prensa externa a partir de 1994 y jefe de la oficina de Imagen Institucional de la PUCP. Ha participado como iluminador teatral en más de cien obras de teatro con el TUC y diversos grupos teatrales, así como con el conjunto nacional de Folklore del INC que dirigió la señora Victoria Santa Cruz. Ha sido fundador de los grupos teatrales Quinta Rueda y Ensayo, y uno de los fundadores del diario *La República* en 1981.

ROBERTO ÁNGELES

Nació en Miraflores en 1953. De formación jesuita, hizo Estudios Generales Letras en la Pontificia Universidad Católica del Perú. Luego estudió en la Escuela del TUC, donde fue profesor y director (1981 a 1983). En 1986 fue a Londres a hacer un posgrado en dirección teatral en The British Theatre Association y en el Royal National Theatre, becado por el Consejo Británico. En 1990 crea el taller de formación actoral que lleva su nombre y dirige hasta la fecha. Ha dirigido muchas obras británicas, entre las cuales sobresalen *Hamlet* (1995), de William Shakespeare, y *La importancia de llamarse Ernesto* (2004), de Óscar Wilde, así como muchas obras peruanas.

RICARDO BLUME

Es doctor Honoris Causa por la Pontificia Universidad Católica del Perú. Es uno de los actores, directores y maestros de mayor influencia y prestigio en el teatro peruano. Hoy sigue trabajando como actor en México, donde tiene un contra-

to de exclusividad con Televisa. Es miembro de número de la Compañía Nacional de Teatro de México y ha ganado en varias oportunidades los premios de teatro más importantes en ese país.

VIOLETA CÁCERES GUERRERO DE LUNA

Abogada, actriz y gestora cultural formada en la Pontificia Universidad Católica del Perú. Fue miembro fundador del TUC, fundadora del grupo teatral Quinta Rueda, presidenta del Centro Peruano del ITI-UNESCO, así como directora general del Teatro de la Universidad Católica.

JORGE ENRIQUE CHIARELLA KRÜGER

Nació en Lima en 1943. Ha sido director y actor, compositor, periodista, publicista y abogado. Se graduó en la Facultad de Derecho de la Pontificia Universidad Católica del Perú. En 1981 funda y dirige el grupo de teatro Alondra. Fue alumno y director asistente de Ricardo Blume y Atahualpa del Cioppo. En 1986 realizó una pasantía con Peter Brook en París. En 1989 ganó el Premio Nacional de Teatro Ricardo Roca Rey a la mejor dirección escénica. De 1990 a 1999 fue presidente del Centro Peruano del Instituto Internacional de Teatro (ITI-UNESCO). En 2006 fundó la Asociación Cultural Aranwa con el fin de producir, enseñar y difundir el teatro y de construir la sala de teatro Ricardo Blume.

RUTH ESCUDERO

Formada en el TUC y el Teatro Estudio de Madrid. Participó en dos internados con el Théâtre du Soleil en París en 1990 y 2002, bajo la dirección de Ariane Mnouchkine. Fundadora y directora artística del grupo de teatro Quinta Rueda

desde 1978. Directora del Teatro Nacional de 1995 a 2001. Actualmente es profesora y coordinadora de la Facultad de Artes Escénicas y Literatura de la Universidad Científica del Sur.

SILVIO DE FERRARI LERCARI

Es doctor en Economía por la Università Di Roma-La Sapienza, Italia, así como doctor en Ciencias Humanas por la Università de Paris-Sorbonne, Francia. También se ha desarrollado como consultor en economía, curador de arte independiente y profesor en las áreas de historia y arte en la Pontificia Universidad Católica del Perú.

JORGE GUERRA CASTRO

Es magíster en *Fine Arts* (MFA) en Dirección por el Carnegie Mellon University. Recibió el premio Bud Yorkin al mejor director. Ha sido codirector de la revista *Theater Three* (Pittsburgh) junto a Eric Bentley. Durante quince años fue decano del New World School of the Arts en Miami, Florida. Ha sido director-fundador del grupo Ensayo de Lima y de la New World Rep Company en Miami. Es miembro del Centro Europeo de Delfos. Actualmente es el director general del TUC.

ALBERTO ÍSOLA DE LAVALLE

Graduado de la escuela del Piccolo Teatro di Milano, Italia, y del Drama Centre London, Inglaterra. Actualmente es profesor de la especialidad de Artes Escénicas de la Facultad de Ciencias y Artes de la Comunicación y de la Escuela de Teatro de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Incansable actor, director y maestro durante los últimos 34 años.

CLARA IZURIETA

Estudió Letras y Derecho en la Pontificia Universidad Católica del Perú. Además, estudió en la Escola de Comunicações e Artes de la Universidad de Sao Paulo, Brasil. Fue directora de la Escuela del TUC y también directora asistente del Teatro Nacional Popular del Perú. Estudió Actuación y Dirección en la escuela del Piccolo Teatro de Milán, Italia, donde posteriormente fue profesora de actuación. Se jubiló tras veinte años en la BBC de Londres, donde fue directora del servicio latinoamericano. Reside en Londres desde hace 34 años.

HUMBERTO MEDRANO CORNEJO

Fue uno de los fundadores del TUC. Es abogado por la Pontificia Universidad Católica del Perú y profesor principal de dicha casa de estudios. Fue presidente del Instituto Peruano de Derecho Tributario, socio fundador del grupo peruano International Fiscal Association. Es miembro de número de la Academia Peruana de Derecho y socio fundador del estudio Rodrigo, Elías & Medrano.

JULIO ORTEGA

Nació en 1942. Estudió Literatura en la Facultad de Letras de la Universidad Católica y el seminario de Filología en el Instituto Riva-Agüero, entre 1961 y 1967. Formó parte del grupo de jóvenes escritores que integrarían la «generación del 60», con Javier Heraud, Antonio Cisneros, Luis Hernández, Marco Martos y Luis Enrique Tord. En 1964, el TUC estrenó sus cuatro primeras piezas breves bajo el título de *Pasos, voces, alguien...*, con la dirección de Ricardo Blume. Su primer libro de crítica fue *La contemplación y la fiesta* (1968), dedicado a la nueva novela latinoamericana. En 1969 emigró a EE.UU. invitado

como profesor visitante por las universidades de Pittsburgh y Yale. Ha sido profesor permanente de la Universidad de Texas, en Austin, y desde hace doce años lo es de la Universidad de Brown (Rhode Island).

MARIO PASCO COSMOPOLIS

Formó parte del TUC desde su fundación, en 1961, hasta 1968. Fue actor, asistente de dirección y director. Es magíster en Derecho por la PUCP, así como catedrático principal y de posgrado en la Facultad de Derecho de dicha casa de estudios. Ha sido presidente de la Academia Iberoamericana de Derecho del Trabajo y de la Seguridad Social, miembro de número de la Academia Peruana de Derecho, viceministro de Justicia y ministro de Trabajo y Promoción del Empleo. Es miembro titular del Comité de Libertad Sindical de la OIT, con sede en Ginebra y socio del estudio Rodrigo, Elías & Medrano.

LUIS PEIRANO FALCONÍ

Doctor en Humanidades por la Pontificia Universidad Católica del Perú y magíster en *Communication Arts* por la Universidad de Wisconsin, Madison. Es sociólogo, especialista en temas de comunicación y cultura y director de teatro. Actualmente es director académico de Relaciones Institucionales, miembro del Consejo Universitario de la PUCP y profesor principal de la Facultad de Ciencias y Artes de la Comunicación, de la cual fue fundador y primer decano.

HERNÁN ROMERO

Actor de teatro, TV y cine, y profesor de actuación y oratoria. Estudió cinematografía y TV (dirección y producción de cine y TV) en el taller de cinematografía de Armando Robles Godoy. Estudió actuación en el TUC y en la AAA. Debutó como actor en 1961 con el primer montaje del TUC, y cinco años después pasó a integrar el elenco de la AAA. Realizó estudios de Letras y Derecho en la Pontificia Universidad Católica del Perú, además de cursos libres de literatura.

GUILLERMO ROTH GOICOCHEA

Actualmente, entre otras actividades de consultoría, maneja una oficina de contactos y coordinación de la PUCP en Madrid. Es graduado en Ingeniería Química e Ingeniería Industrial y tiene un posgrado en Ingeniería Industrial por la Pontificia Universidad Católica de Chile. Fue catedrático titular de la Facultad de Ingeniería de la PUCP, secretario académico de las facultades de Educación e Ingeniería y miembro del Consejo Directivo de esta última. Estudió teatro en la PUCP como materia electiva.

EDGAR SABA SALOMÓN

Es licenciado en Lengua y Literatura por la Pontificia Universidad Católica del Perú. Realizó estudios de actuación en la Escuela del TUC y Dramaturgia y Dirección de Escena en el Drama Centre London. Es magíster en Estudios Teóricos Psicoanalíticos por la PUCP. Actualmente, es director del Centro Cultural de la Pontificia Universidad Católica del Perú y director del Festival de Cine de Lima. Además, es dramaturgo, guionista y director de escena.

ALICIA SACO NORIEGA

Actriz, directora y escritora. Es licenciada en Dirección Escénica y magíster en Español. Ha trabajado como actriz o directora en más de cuarenta espectáculos teatrales y ha actuado para cine y televisión. Dramaturga y narradora, ha recibido dos veces el premio CELCIT de dramaturgia. Actualmente enseña cursos de teatro en la Pontificia Universidad Católica del Perú y trabaja artísticamente con Producciones La Alforja.

ANÍBAL SIERRALTA RÍOS

Es abogado, magíster en Administración de Empresas y doctor en Ciencias Jurídicas. Es profesor de maestría en la Pontificia Universidad Católica del Perú, en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y en el Centro de Altos Estudios Nacionales (CAEN), así como en la Universidad de Ciencias Empresariales y Sociales (Argentina). Además, es presidente del Centro Internacional de Administración y Comercio, árbitro internacional, profesor investigador visitante del Instituto Max Planck (Alemania), miembro del Consejo Consultivo de la Asociación Americana de Derecho Internacional Privado y notario de Lima.

JOSÉ CARLOS TUCCIO

Nació en Lima en 1931. Cursó estudios superiores en Ciencias Económicas y Comerciales en la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP). Ha trabajado durante 35 años en la banca nacional como miembro de gerencia de los bancos Wiese y de la Vivienda. Fue fundador del Banco Nacional de Exportadores (BANEX), subgerente de Panamericana TV y gerente general de Andina de Televisión. En 1951 cofundó el Instituto de Arte Dramático de la PUCP. Durante sesenta años

se ha desempeñado como actor de teatro, cine y TV. Además, ha sido director de numerosas obras teatrales y de televisión.

CELESTE VIALE YEROVI

Es licenciada en Educación y magíster en Comunicaciones por la Pontificia Universidad Católica del Perú. Es también actriz, dramaturga, profesora de la Facultad de Ciencias y Artes de la Comunicación de dicha casa de estudios. Consultora en temas de educación y comunicación para el desarrollo. Fundadora del grupo de teatro Alondra, de la asociación cultural Coladecometa con Alberto Ísola y de la asociación cultural Aranwa con Jorge Chiarella. Ha sido directora de la Escuela del TUC entre 2001 y 2005. Como actriz ha participado en diversas obras de la dramaturgia universal y como autora cuenta con once obras de teatro, cinco para público adulto y seis para público infantil, además de numerosas piezas para radioteatro.

MARÍA LUISA DE ZELA MORALES

Se inicia en 1975 en el teatro con el grupo de teatro para niños El Molino, dirigido por Víctor Prada. En 1978 egresa como actriz de la Escuela del TUC y participa en los montajes de la institución entre 1977 y 1985. En 1982 se graduó del Instituto Pedagógico Nacional Superior de Educación Inicial. Dirigió la Escuela del TUC desde 1983 hasta el 2000, asumiendo también la docencia durante este periodo. En 1987 tomó talleres en el laboratorio del grupo Maguey y luego se integró al grupo como actriz y pedagoga. Actualmente participa en todos los espectáculos de su repertorio y se desempeña como profesora en la Escuela del TUC.



Don Juan regresa de la guerra, de Odon Von Horvath, dirección de Jorge Guerra (2009).
En la foto, Sarah Dávila, Denise Arregui, Franklin Dávalos, Karen Spano y Alejandra Guerra.



Producciones teatrales del Teatro de la Universidad Católica (TUC)

2011

132

La vida en dos horas, de Mariana de Althaus, Gino Luque, Mateo Chiarella, Patricia Romero, Gonzalo Rodríguez y Claudia Sacha.
Dirección: Alberto Ísola.
Montaje de alumnos del octavo ciclo de actuación.

2010

131

Krapp, la última cinta, de Samuel Beckett.
Dirección: Miguel Talledo.
Coproducción del Teatro de la Universidad Católica con Alpha Pi.

2009

130

Don Juan regresa de la guerra, de Odon von Horvath.
Dirección: Jorge Guerra.
Coproducción del Teatro de la Universidad Católica y el CCPUCP.

129

Mal de Juventud, de Ferdinand Bruckner.
Dirección: Jorge Villanueva.
Montaje de alumnos del octavo ciclo de actuación.

2008

128

Dos viejas van por la calle, de Sebastián Salazar Bondy.
Dirección: Miguel Pastor.
Coproducción del Teatro de la Universidad Católica y la Asociación Cultural El Fuglar.

127

La Orestíada, de Esquilo.
Dirección: Jorge Guerra.
Montaje teatral de alumnos del octavo ciclo de actuación. Realizada con el patrocinio de la Embajada de Grecia.

2007

126

Villa Bulla, de Marbe Marticorena.
Dirección: Marbe Marticorena.
Con apoyo del Teatro de la Universidad Católica.

125

Dos viejas van por la calle, de Sebastián Salazar Bondy.
Dirección: Miguel Pastor.
Coproducción del Teatro de la Universidad Católica y la Asociación Cultural El Fuglar.

124

La historia de la familia González 2, de Wendy Ramos.
Dirección: Ruth Escudero.
Proyecto Aprendiendo con OSINERGMIN.
Montaje institucional para difusión a nivel nacional.

123

Iluminados, de Aristóteles Picho y Alfonso Pareja.
Dirección: Aristóteles Picho.
Coproducción del Teatro de la Universidad Católica y Alpha Pi.

2006

122

La historia de la familia González, de Wendy Ramos.
Dirección: Ruth Escudero.
Proyecto Aprendiendo con OSINERG. Montaje institucional para difusión a nivel nacional.

121

Tartufo, de Molière.
Dirección: Jorge Guerra.
Coproducción del Teatro de la Universidad Católica y el CCPUCP.

120

Palmadas y palmasos.

Dirección y adaptación: Alicia Saco.

Narración realizada sobre la base de algunas *Tradiciones* de Ricardo Palma.

2005

119

La breva, de Mateo Chiarella.

Dirección: Jorge Chiarella.

118

La historia de la familia González, de Wendy Ramos.

Dirección: Ruth Escudero.

Proyecto Aprendiendo con OSINERG. Montaje institucional para difusión a nivel nacional.

117

Music Hall, de Jean-Luc Lagarce.

Dirección: François Berreur (Francia).

Coproducción del Teatro de la Universidad Católica, el CCPUCP y la Embajada de Francia.

2004

116

Y finalmente... Creación colectiva de Mateo Chiarella.

Director: Jorge Chiarella.

Montaje de alumnos del séptimo ciclo de actuación.

115

Vino, bate y chocolate, de Marisol Palacios, con dramaturgia de Mariana de Althaus.

Dirección: Marisol Palacios.

Espacio de jóvenes directores.

114

El último barco, de César de María.

Dirección: Alberto Ísola.

113

Historia de un gol peruano, de Alfredo Bushby.

Dirección: Luis Peirano.

Participación en el XVI Festival Internacional

de Teatro del Caribe en Santa Marta, Colombia (2005); el Festival Internacional de Teatro «Santa Cruz de la Sierra» en Santa Cruz, Bolivia (abril 2005); y el Festival Internacional de Teatro Experimental en El Cairo, Egipto (2004).

2003

112

Colegialas católicas, de Casey Kurtti.

Dirección: Alberto Ísola.

Participación en el Encuentro Internacional de Maestros y Escuelas de Teatro, en Quito, Ecuador (2003). Montaje de alumnos del cuarto ciclo de actuación.

111

El gran teatrito del ombre, de Jacques Rebotier.

Dirección: Jacques Rebotier (Francia).

Difusión nacional.

110

La Celestina, de Fernando de Rojas.

Dirección: Ruth Escudero.

Participación en la Primera Muestra Internacional de Teatro, Perú-ICPNA Miraflores. Difusión nacional.

2002

109

Ombre ¡Pote! Algunos capítulos perdidos y recuperados de la descripción del hombre, de Jacques Rebotier.

Dirección: Jacques Rebotier (Francia).

Trabajo de experimentación actoral.

108

Largo desolato, de Václav Havel.

Dirección: Mateo Chiarella.

Espacio de jóvenes directores.

107

Las manos sucias, de Jean-Paul Sartre.

Dirección: Jorge Chiarella.

Reposición en el año 2003.

PRODUCCIONES TEATRALES

2001

106

Ella, de Herbert Achternbusch.

Dirección: Carlos Tolentino.

Montaje con egresados del TUC .

105

La cantante calva, de Eugene Ionesco.

Dirección: José Carlos Urteaga.

2000

104

Troilo y Crésida, de William Shakespeare.

Dirección: Mario Delgado

103

Tartufo. de Molière.

Dirección: Pablo Osuna

1999

102

Morada: Cero, de Daisy Sánchez.

Dirección: Willi Pinto.

101

Hércules 2 o la hidra, de Heiner Müller.

Dirección: Oscar Natters.

100

Un curioso accidente, de Carlo Goldoni.

Dirección: María Luisa de Zela.

Participación en el Festival Internacional de Teatro de Puerto Montt, Chile.

99

Prometeo encadenado, de Esquilo.

Dirección: Oscar Natters.

1998

98

Reino en decadencia, de Willi Pinto.

Dirección: Willi Pinto.

97

Runar y Kyllikki, de Jussi Kilatasku.

Dirección: Laura Jantti.

Participación en el Festival de Teatro de Tampere, Finlandia. Gira de Difusión por el norte del país.

1997

96

La misión, de Heiner Müller.

Dirección: Matthias Poppe (Alemania).

Participación en el Festival Internacional de Teatro de Puerto Montt, Chile.

95

Cierto encuentro en el desierto, de Willi Pinto.

Dirección: Willi Pinto.

94

Diálogo secreto, de Antonio Buero Vallejo.

Dirección: Chavdar Krestev (Bulgaria).

1996

93

Grande y pequeño, de Botho Strauss.

Dirección: José Carlos Urteaga.

92

25 pasaporte a la memoria. Creación colectiva.

Dirección: Willi Pinto.

Mención especial en el Festival de Escuelas de Teatro de Copenhague, Dinamarca.

91

Entre sombras y tomates. Creación colectiva.

Dirección: Willi Pinto.

90

Toda desnudez será castigada, de Nelson Rodríguez.

Dirección: José Carlos Urteaga.

89

El rey se muere, de Eugene Ionesco.

Dirección: Luis Ramírez.

1995

88

Bodas de sangre, de Federico García Lorca.

Dirección: Willi Pinto.

Participación destacada en el Encuentro Internacional de Institutos Superiores de Teatro de Caracas, Venezuela.

87

Desde el umbral. Creación colectiva.

Dirección: Willi Pinto.

86

Casa de muñecas, de Henrik Ibsen.

Dirección: María Luisa de Zela.

85

As you like it, de William Shakespeare.

Dirección: Mario Delgado.

84

La pandilla de los dioses. Creación colectiva.

Dirección: Willi Pinto.

83

Woyzeck, de Georg Büchner.

Dirección: María Luisa de Zela.

82

La ópera de tres centavos, de Bertolt Brecht.

Dirección: José Carlos Urteaga.

1994

81

El seguro, de Peter Weiss.

Dirección: Luis Felipe Ormeño.

80

Noche de reyes, de William Shakespeare.

Dirección: Mario Delgado.

1993

79

Las tres viudas, de Manuel Ascencio Segura.

Dirección: María Luisa de Zela.

Montaje de difusión.

78

Edmond, de David Mamet.

Dirección: José E. Mavila.

77

Yerma, de Federico García Lorca.

Dirección: Luis Ramírez.

1992

76

La vida es sueño, de Calderón de la Barca.

Dirección: Alfonso Santistevan.

75

El gorro de cascabeles, de Luigi Pirandello.

Dirección: José E. Mavila.

74

Lisistrata, de Aristófanes.

Dirección: José Carlos Urteaga.

1991

73

Así que pasen cinco años, de Federico García Lorca.

Dirección: Luis Felipe Ormeño y Germán Calderón.

Participación en el Festival Internacional Universitario de Manizales, Colombia.

72

La sonata de los espectros, de August Strindberg.

Dirección: José Carlos Urteaga.

1990

71

Julio César, de William Shakespeare.

Dirección: Alfonso Santistevan.

70

Hércules y el establo de Augia, de Friedrich Dürrenmatt.

Dirección: Luis Ramírez.

PRODUCCIONES TEATRALES

1989

69

Fulgor y muerte de Joaquín Murieta, de Pablo Neruda.

Dirección: Luis Felipe Ormeño.

68

Fly By, de Alfonso Vallejo.

Dirección: José E. Mavila.

1988

67

Ligazón y La rosa de papel, de Ramón del Valle Inclán.

Dirección: Marco Leclère.

66

Los bandidos, de Frederik Schiller.

Dirección: Alfonso Santistevan.

1987

65

Santiago. Creación colectiva.

Dirección: Mary Ann Vargas.

1986

64

Esperando la ocasión. Creación colectiva.

Dirección: Alfonso Santistevan.

63

La conquista, de Alejandro Buenaventura.

Dirección: Luis Felipe Ormeño.

62

El burlador de Sevilla, de Tirso de Molina.

Dirección: Alfonso Santistevan.

1985

61

Fénix, de Julio Ramón Ribeyro.

Dirección: Luis Felipe Ormeño.

1984

60

Por Lorca, de Federico García Lorca.

Dirección: Ruth Escudero

59

Cándida Eréndida, de Gabriel García Márquez.

Dirección: Manuel Arenas.

58

Para Elisa, de Román Chalbaud.

Dirección: José E. Mavila.

1983

57

Pinocho, de Sara Joffré.

Dirección: Jerry Galarreta.

Teatro para niños.

56

El pozo. Creación colectiva.

Coordinación y dirección: Alfonso Santistevan.

55

Alicia en el País de las Maravillas, de Lewis Carroll.

Dirección: Roberto Ángeles.

54

Las tres hermanas, de Antón Chejov.

Dirección: Joaquín Vargas.

1982

53

El fabricante de deudas, de Sebastián Salazar Bondy.

Dirección: Víctor Prada.

52

La boda, de Bertolt Brecht.

Dirección: Alberto Ísola.

51

La tía Lima. Basada en obras de Ricardo Palma, Sebastián Salazar Bondy y Julio Ramón Ribeyro.

Coordinación: Roberto Ángeles.

50

Misterio bufó, de Darío Fo.

Dirección: Silvio De Ferrari.

1981

49

La cruzada de los niños, de Paul Thompson.

Dirección: Joaquín Vargas.

48

El círculo de tiza caucasiano, de Bertolt Brecht.

Dirección: Alicia Saco.

1980

47

Las tres viudas, de Manuel Ascencio Segura.

Dirección: Sergio Arrau.

46

Como hobby, no. Creación colectiva.

Coordinación y dirección: Jorge Chiarella.

45

Ubú Presidente, de Juan Larco.

Dirección: Luis Peirano.

1979

44

Dulcita y el burrito, de Carlos José Reyes.

Dirección: Jerry Galarreta.

Teatro para niños.

43

Un día cualquiera para el sabio señor Wu,
anónimo chino.

Dirección: Alberto Ísola.

42

La gaviota, de Antón Chejov.

Dirección: Alberto Ísola.

1978

41

Los calzones, de Carl Sternheim.

Dirección: Luis Peirano.

40

Electra, de Sófocles.

Dirección: Juan Pedro Laurie.

1977

39

La excepción y la regla, de Bertolt Brecht.

Dirección: Marcelino Duffau.

38

Tartufo, de Molière.

Dirección: Jorge Guerra.

1976

37

La panadería, de Manfred Karge y Matthias
Langhoff.

Dirección: Jorge Guerra.

36

Érase una vez un rey.

Creación colectiva.

35

Pequeños animales abatidos, de Alejandro
Sieveking.

Dirección: Edgar Saba.

1975

34

Proceso por la sombra de un burro, de Friedrich
Dürrenmatt.

Dirección: Leslie Kirchhausen y Miguel Pastor.

33

Los fusiles de la madre Carrar, de Bertolt Brecht.

Dirección: Jorge Guerra.

1974

32

Y basta de cuentos, de Luisa Simón.

Dirección: Marco Leclère.

Teatro para niños.

31

Teatro de ayer y hoy, de autores varios.

Dirección: Joaquín Vargas.

PRODUCCIONES TEATRALES

30

Libertad Libertad, de Flávio Rangel y Miller Fernández.

Dirección: Arturo Nolte.

Obra representante en el Festival de Teatro Universitario de Manizales, Colombia.

1973

29

Santa Juana de los mataderos, de Bertolt Brecht.

Dirección: Jorge Guerra.

Teatro de difusión.

28

De cómo el señor Mockinpott consiguió liberarse de sus padecimientos, de Peter Weiss.

Dirección: Clara Izurieta.

Participación en el V Festival Latinoamericano de Teatro Universitario de Manizales, Colombia.

27

A la diestra de Dios Padre, de Enrique Buenaventura.

Dirección: Gustavo Bueno.

Teatro de difusión.

1971

26

El Principito, de Antoine de Saint-Exupéry.

Adaptación y dirección: Edgar Saba y Jorge Guerra.

25

Un hombre es un hombre, de Bertolt Brecht.

Dirección: Luis Peirano.

24

Escorial-Antiescorial, de Michel de Ghelderode.

Dirección: Marco Leclère.

Creación grupal.

1970

23

El niño que no quiere hacer tareas, de Raúl Ruiz.

Dirección: Noé Villalobos y Eugenia Ende.

Teatro para niños.

22

Los cachorros, de Mario Vargas Llosa.

Adaptación y dirección: Alonso Alegría.

21

Peligro a 50 metros, de José Pineda y Alejandro Sieveking.

Dirección: Luis Peirano.

Pieza conformada por *Las obras de misericordia*, de José Pineda, y *Una vaca mirando el piano*, de Alejandro Sieveking, ambos dramaturgos chilenos. Obra que representó al Perú en el III Festival Latinoamericano de Teatro Universitario de Manizales, Colombia,

1969

20

El retablillo de Don Cristóbal, de Federico García Lorca.

Dirección: Alicia Saco.

19

Los dos verdugos, de Fernando Arrabal.

Dirección: Marco Leclère.

18

Vietnam, de Peter Schumann.

Dirección: Marco Leclère.

1968

17

El centroforward murió al amanecer, de Agustín Cuzzani.

Dirección: Ricardo Blume.

Obra que representó al Perú en el I Festival de Teatro Universitario de Manizales, Colombia.



1967

16

Historias para ser contadas, de Osvaldo Dragún.
Dirección: Ricardo Blume.
Teatro de difusión.

15

La sentencia, de Sarina Helfgott.
Dirección: Jorge Chiarella.

14

La señorita Canario, de Sarina Helfgott.
Dirección: Ricardo Blume.

1966

13

Pepe, de Jorge Chiarella.
Dirección: Maggie Zúñiga.
Pantomima y teatro para niños.

12

El valiente Oshta, de Carlota Carvallo de Núñez.
Dirección: Alicia Saco.
Teatro para niños.

11

Las bazarrias de Belisa, de Lope de Vega.
Dirección: Ricardo Blume.

1965

10

La resurrección, de William B. Yeats.
Dirección: Jorge Chiarella.
Teatro íntimo.

9

Pasos, voces, alguien..., de Julio Ortega.
Dirección: Ricardo Blume.
Programa conformado por las piezas teatrales *El intruso*, *Perfecta soledad*, *La campana* y *La ley*.

8

Auto de la Pasión, de Lucas Fernández.
Dirección: Ricardo Blume.

1964

7

El fin en la última página, de Juan Francisco Rebello.
Dirección: Mario Pasco.
Teatro íntimo.

6

El servidor de dos amos, de Carlo Goldoni.
Dirección: Ricardo Blume.

1963

5

La verdad sospechosa, de Juan Ruiz de Alarcón.
Dirección: Ricardo Blume.

4

Los empeños de una casa, de sor Juana Inés de la Cruz.
Dirección: Ricardo Blume.

1962

3

La siega, de Lope de Vega.
Dirección: Ricardo Blume.
Ganadora del premio "Anita Fernandini de Naranjo" al mejor director y mejor conjunto teatral.

2

Un auto, un paso, un entremés.
Dirección: Ricardo Blume.
Programa compuesto por:
Auto del magná, anónimo español del siglo XVI.
Paso primero, de Lope de Rueda.
Los habladores, de Miguel de Cervantes.

1961

1

Tristán e Isolda, de León Felipe.
La tinaja, de Luigi Pirandello.
Dirección: Ricardo Blume.

50 AÑOS



UC
TEATRO
PPE JOVEN



Acontecimientos mundiales y nacionales, por Javier A. Jiménez A.

1961

3 de enero: Estados Unidos rompe relaciones diplomáticas con Cuba.

10 de marzo: abre al público el MALI o Museo de Arte de Lima.

12 de marzo: en el Cavern Club de Liverpool, Reino Unido, actúan por primera vez The Beatles.

12 de abril: Yuri Gagarin, cosmonauta soviético, se convierte en el primer ser humano en viajar al espacio.

15 de abril: invasión de la Bahía de Cochinos.

30 de mayo: es ajusticiado Rafael Leónidas Trujillo, dictador de República Dominicana por más de treinta años.

22 de junio: se funda el TUC.

2 de julio: se suicida el famoso escritor estadounidense Ernest Hemingway a la edad de 61 años.

29 de julio: muere el pintor iqueño Sérvulo Gutiérrez.

12 de agosto: causa sensación en Francia la película *El año pasado en Marienbad*, de Alain Resnais.

13 de agosto: el Ejército Popular levanta el Muro de Berlín, el cual cerró el sector occidental de la ciudad con vallas y alambre de púas.

17 de septiembre: se estrena en Estados Unidos *Los días felices*, de Samuel Beckett.

21 de diciembre: se funda el Instituto Raúl Porras Barrenechea (UNMSM).

1962

7 de febrero: Estados Unidos comienza un bloqueo económico contra los habitantes de la isla de Cuba.

19 de marzo: se nombra cardenal del Perú a Juan Landázuri Ricketts.

9 de marzo: Arturo Frondizi es depuesto por un golpe de Estado y es reemplazado como presi-

dente de Argentina por José María Guido, Presidente de la Cámara de Senadores.

18 de julio: golpe de Estado encabezado por el general Ricardo Pérez Godoy, se establece una junta de gobierno.

3 de septiembre: muere el tenor Alejandro Grandá.

20 de septiembre: se estrena el film *Vivre sa vie*, de Jean-Luc Godard.

11 de octubre: se inaugura el Concilio Vaticano II con la celebración de la primera de sus cuatro sesiones. Este concilio actualizó las estructuras y doctrina de la Iglesia Católica.

22 de octubre: comienza la crisis de los misiles cubanos.

24 de diciembre: se funda la Academia Nacional de Historia.

1963

18 de febrero: Julio Cortázar publica su novela *Rayuela*.

3 de marzo: el general Pérez Godoy es reemplazado en la junta de gobierno por el general Nicolás Lindley.

15 de mayo: muere el poeta y guerrillero Javier Heraud.

16 de junio: la Unión Soviética lanza al espacio el Vostok 6, con la primera mujer cosmonauta, Valentina Tereshkova.

21 de junio: el cardenal Giovanni Montini es elegido Papa y toma el nombre de Pablo VI.

28 de julio: Fernando Belaúnde Terry asume la Presidencia de la República.

28 de agosto: manifestación por los Derechos Civiles en Washington DC, donde Martin Luther King Jr. pronuncia su célebre discurso *I Have A Dream*.

22 de noviembre: asesinato de John F. Kennedy en Dallas, Texas.

1964

5 de enero: en Jerusalén, el Papa Pablo VI y el Patriarca Atenágoras I realizan el primer encuentro entre líderes de la Iglesia Católica y la Ortodoxa desde el siglo XV.

17 de mayo: en Francia, Claude Lévi-Strauss publica *Lo crudo y lo cocido*.

27 de mayo: en Colombia, se conforman las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC).

27 de mayo: en India, muere el Primer Ministro de la India, Jawaharlal Nehru.

12 de junio: en Sudáfrica, el gobierno racista condena a cadena perpetua a Nelson Mandela.

29 de septiembre: la tira cómica *Mafalda*, creada por Quino, ve la luz por primera vez en Argentina.

16 de octubre: Leonid Brézhnev es nombrado primer secretario del PCUS.

1965

Enero: nace la Organización para la Liberación de Palestina.

6 de enero: en Colombia, se crea la guerrilla procastrista ELN (Ejército de Liberación Nacional).

15 de febrero: un grupo de jóvenes de la PUCP funda la revista *Hablemos de Cine*.

21 de febrero: musulmanes negros asesinan al activista negro Malcolm X en el primer día de la Semana de la Hermandad Nacional.

3 de septiembre: en República Dominicana termina la guerra civil iniciada el 24 de abril, tras la firma del Acta de Reconciliación Nacional auspiciada por la diplomacia internacional.

8 de diciembre: en el Vaticano, el Papa Pablo VI cierra el Concilio Vaticano II.

1966

26 de marzo: en Estados Unidos se realizan multitudinarias manifestaciones populares contra la Guerra de Vietnam.

18 de abril: el Partido Comunista Chino declara comenzada la Revolución 'Cultural'.

5 de mayo: la Segunda Conferencia del Bloque Sur oficializa la conformación de las FARC como brazo armado del Partido Comunista.

14 de junio: en Ciudad del Vaticano, el Papa Pablo VI anuncia la abolición del *Índex Librorum Prohibitorum* (el *Índice de Libros Prohibidos*) luego del Concilio Vaticano II.

30 de junio: en Francia, De Gaulle abandona formalmente la OTAN.

14 de diciembre: muere el pensador y diplomático Víctor Andrés Belaúnde.

1967

5 de junio: Gabriel García Márquez publica *Cien años de soledad*.

5 al 10 de junio: comienza la Guerra de los Seis Días entre Israel y las fuerzas combinadas de Egipto, Siria, Irak y Jordania.

9 de octubre: asesinan al Che Guevara en La Higuera, Bolivia, donde estaba asentada su guerrilla. Mario Vargas Llosa publica *Los cachorros*.

1968

5 de enero: en Checoslovaquia comienza la Primavera de Praga.

16 de marzo: durante la Guerra de Vietnam, soldados estadounidenses matan a centenares de civiles (matanza de My Lai).

4 de abril: James Earl Ray asesina a Martin Luther King cuando este se preparaba para liderar una marcha.

Mayo: en Francia, se realiza una revolución universitaria y una posterior huelga general.

5 de junio: disparan a Robert F. Kennedy en los Estados Unidos, quien muere al día siguiente.

20 de agosto: tropas soviéticas, con un ejército de 200 000 soldados y 5 000 tanques, invaden Checoslovaquia y ponen fin a la Primavera de Praga.

2 de octubre: ocurre en la Ciudad de México la matanza de Tlatelolco en contra de un grupo de manifestantes, la mayoría de ellos estudiantes de nivel medio y superior (UNAM - IPN).

3 de octubre: golpe de Estado de las Fuerzas Armadas dirigido por el general Juan Velasco Alvarado. Se inicia el gobierno revolucionario de las fuerzas armadas.

22 de diciembre: en China, Mao Zedong ordena que los jóvenes educados en la ciudad se reeduchen en el campo. Comienza el movimiento «Up to the mountains and down to the villages».

1969

3 de febrero: el Congreso Nacional Palestino nombra jefe de la OLP a Yaser Arafat.

24 de junio: se da inicio a la reforma agraria con la ocupación de las haciendas azucareras.

21 de julio: el comandante Neil Armstrong fue el primer ser humano que pisó la superficie de la luna a las 02:56 (hora internacional UTC) al sur del Mar de la Tranquilidad. Neil Armstrong y Buzz Aldrin (de la misión Apolo 11) caminan por la superficie lunar.

15 al 18 de agosto: en el poblado de Bethel, Nueva York, comienza el Festival de Woodstock que, con una afluencia de 400 000 espectadores, se convirtió en un hito para la cultura contemporánea.

2 de diciembre: muere el escritor José María Arguedas.

1970

10 de abril: Paul McCartney anuncia la separación de los Beatles.

19 de abril: en Colombia, se celebran comicios electorales que —ante un supuesto fraude— dan origen al Movimiento 19 de Abril.

31 de mayo: en Perú, un sismo de 7,8 grados en la Escala de Richter asola la zona norte de Ancash y provoca aluviones en Yungay y Huaraz. Se cuentan cerca de 66 800 personas entre muertos y desaparecidos.

23 de diciembre: en Perú, el gobierno militar del general Velasco, concede una amnistía total para los presos por delitos calificados como políticos y sociales.

1971

25 de enero: en Uganda, Idi Amin, jefe de las Fuerzas Armadas, da un golpe de Estado y toma el mando presidencial.

7 de febrero: en Suiza, las mujeres obtienen el derecho de voto.

13 de febrero: en Chile, el presidente socialista Salvador Allende nacionaliza la banca privada.

19 de febrero: Egipto propone que se reconozca a Israel como Estado a cambio de que se retire de los territorios ocupados.

21 de abril: en Haití, muere el dictador François Duvalier y le sucede su hijo Jean-Claude Duvalier, de diecinueve años de edad.

20 de junio: en México, Roberto Gómez Bolaños inicia su programa *El Chavo del 8*.

28 de julio: celebraciones por el sesquicentenario de la Independencia.

18 de agosto: en Bolivia, Hugo Banzer Suárez asciende al poder mediante un golpe de Estado.

21 de octubre: el chileno Pablo Neruda recibe el Premio Nobel de Literatura.

1972

15 de febrero: Guillermo Rodríguez Lara encabeza un golpe militar en Ecuador.

5 de septiembre: masacre de Múnich. El grupo terrorista Septiembre Negro asesina a once integrantes del equipo olímpico de Israel durante los Juegos Olímpicos de Verano.

1 de octubre: se presenta en el Teatro Municipal de Lima el Music Hall de Leningrado.

13 de octubre: se estrella en los Andes el avión que transporta a un equipo de rugby uruguayo.

25 de noviembre: se realiza por vez primera el Gran Premio de la Canción Iberoamericana, llamado después Festival OTI de la Canción en Madrid, España.

1973

11 de febrero: las últimas unidades de combate estadounidenses se retiran de Vietnam del Sur.

23 de febrero: un aneurisma aórtico abdominal limita físicamente al general Juan Velasco Alvarado, presidente del Perú.

20 de junio: regreso de Juan Domingo Perón a la Argentina, tras dieciocho años en el exilio.

16 de agosto: se estrena la película *Espejismo*, de Amando Robles Godoy.

11 de septiembre: golpe de Estado en Chile. Las fuerzas armadas dirigidas por el general Augusto Pinochet derrocan al gobierno socialista de Salvador Allende.

6 de octubre: Egipto y Siria inician un ataque conjunto contra Israel en lo que se conoce como la Guerra de Yom Kippur.

31 de octubre: muere la cantante criolla Lucha Reyes.

22 de diciembre: muere el fotógrafo Martín Chambi.

1974

3 de febrero: en la Unión Soviética, el escritor ruso Alexander Solzhenitsin es expulsado del país.

25 de abril: en Portugal, se desarrolla la Revolución de los Claveles.

1 de julio: Juan Domingo Perón, Presidente de Argentina, fallece en Buenos Aires.

8 de agosto: en los Estados Unidos, el presidente Richard Nixon anuncia públicamente por televisión su renuncia como resultado del escándalo Watergate.

10 de diciembre: muere el filósofo Augusto Salazar Bondy.

1975

7 de febrero: muere el historiador jesuita Rubén Vargas Ugarte.

30 de abril: con la caída de Saigón finaliza la Guerra de Vietnam.

15 de mayo: se promulga el decreto ley que reconoce la lengua quechua como oficial.

29 de agosto: el general Francisco Morales Bermúdez encabeza un golpe de Estado contra el gobierno del presidente Juan Velasco Alvarado. Se autoproclama el nuevo Presidente del Perú al día siguiente.

20 de noviembre: finaliza en España el franquismo tras la muerte del militar, dictador y jefe de Estado español, Francisco Franco.

22 de noviembre: Juan Carlos de Borbón es proclamado rey de España con el nombre de Juan Carlos I de España.

1976

24 de marzo: las fuerzas armadas al mando de Jorge Rafael Videla derrocan el gobierno de Isabel Martínez de Perón e instauran en Argentina el

ACONTECIMIENTOS

régimen autodenominado Proceso de Reorganización Nacional.

4 de julio: Estados Unidos celebra el bicentenario de su independencia.

15 de noviembre: muere el escritor Luis Alayza y Paz Soldán.

1977

31 de enero: es inaugurado en París el Centro Nacional de Arte y Cultura Georges Pompidou por el presidente Valéry Giscard d'Estaing.

30 de abril: en Buenos Aires, las madres de Plaza de Mayo inician su primera marcha frente a la Casa Rosada.

26 de octubre: se descubre el último caso de viruela en el distrito Merca (Somalia). La OMS considera esta fecha como el aniversario de la erradicación de este flagelo.

9 de noviembre: el presidente egipcio Anwar Sadat se convierte en el primer líder árabe que visita oficialmente Israel al encontrarse con el Primer Ministro israelí Menachem Begin, en busca de un acuerdo de paz.

1978

26 de agosto: Albino Luciani es elegido como el Papa número 263 de la Iglesia Católica bajo el nombre de Juan Pablo I.

17 de septiembre: acuerdos de paz de Camp David entre Israel y Egipto.

16 de octubre: Karol Wojtyła es elegido Papa de la Iglesia Católica bajo el nombre de Juan Pablo II.

1979

16 de enero: Reza Pahlevi, Sha del Irán, acompañado de su esposa Farah Diba, abandona Irán camino al exilio.

1 de abril: en Irán se proclama la República Islámica de Irán.

8 de mayo: muere la pintora Julia Codesido.

10 de mayo: Salvador Dalí ingresa en la Academia de Bellas Artes en Francia como miembro asociado.

4 de noviembre: en Teherán, estudiantes asaltan la Embajada de los Estados Unidos.

25 de diciembre: invasión soviética de Afganistán.

1980

19 de enero: muere la etnomusicóloga y folclorista Rosa Alarco, quien fue directora del Coro y Peña Folclórica de la UNMSM.

26 de enero: Israel y Egipto establecen relaciones diplomáticas.

9 de febrero: nacimiento del movimiento contracultural conocido como la Movida Madrileña.

25 de febrero: se estrena la película *Abisa a los compañeros*, dirigida por Felipe Degregori.

21 de marzo: el presidente estadounidense Jimmy Carter anuncia que Estados Unidos boicoteará los Juegos Olímpicos de Moscú.

24 de marzo: el arzobispo católico Oscar Arnulfo Romero, defensor de los derechos humanos, es asesinado en San Salvador mientras celebraba una misa. Durante sus funerales, el 30 de marzo, se producen graves disturbios.

1 de abril: comienza el éxodo del Mariel desde Cuba.

18 de mayo: Sendero Luminoso da inicio a su lucha armada en el Perú con un atentado contra el local electoral del pueblo ayacuchano de Chuschi. El ataque se realizó mientras se realizaban las elecciones que elegirían al nuevo presidente tras once años de régimen militar.

30 de mayo: muere la pintora y escritora Carlota Carvallo de Núñez.

29 de junio: muere el historiador Jorge Basadre Grohmann.

28 de julio: Fernando Belaúnde Terry se convierte en presidente del Perú por segunda vez de forma no consecutiva.

22 de septiembre: Irak invade Irán. Comienza la guerra Irán-Irak.

8 de diciembre: en la ciudad de Nueva York, el músico británico John Lennon muere desangrado después de recibir cinco disparos por un fan en la puerta de su apartamento.

26 de diciembre: en el centro de Lima, el grupo guerrillero Sendero Luminoso cuelga perros muertos en postes de la avenida La Colmena (hoy avenida Nicolás de Piérola).

1981

24 de febrero: el rey Juan Carlos I desautoriza durante una alocución televisiva el intento de golpe de Estado encabezado por el teniente coronel Antonio Tejero Molina, ocurrido el día anterior.

13 de mayo: en la Plaza de San Pedro (en el Vaticano), el turco Mehmet Ali Agca atenta contra el Papa Juan Pablo II.

1 de agosto: creación del canal MTV (Music Television), que transmite videoclips musicales las 24 horas y abre sus transmisiones con el video del tema de The Buggles llamado *Video Killed the Radio Star*.

16 de noviembre: se funda el diario *La República*.

1982

1 de enero: en Estados Unidos, Javier Pérez de Cuéllar asume el cargo de Secretario General de Naciones Unidas.

2 de abril: en el sur del océano Atlántico, el ejército argentino inicia acciones militares en las islas

Malvinas, lo que desemboca en la Guerra de las Malvinas entre el Reino Unido y Argentina.

8 de diciembre: se inicia nuevamente el Fenómeno del Niño en el Perú con lluvias en las zonas altas del departamento de Piura que durarán durante seis meses.

31 de diciembre: el general Clemente Noel Moral es nombrado Jefe del Comando Político Militar de la zona de emergencia (Ayacucho).

1983

26 de enero: asesinato de periodistas en Uchuracay.

2 de marzo: muere la cantante y compositora Chabuca Granda (Isabel Granda).

27 de marzo: motín en el penal El Sexto.

1 de abril: muere el pintor Carlos Quispez Asín.

3 de abril: masacre de Lucanamarca.

14 de noviembre: se inician las presentaciones de la Ópera de Pekín en el Teatro Municipal.

10 de diciembre: en Argentina, Raúl Alfonsín asume la presidencia después de la sangrienta dictadura militar (1976-1983).

1984

15 de abril: Jorge Guerra, Luis Peirano y Alberto Ísola fundan el grupo Ensayo y estrenan la obra *Acto Cultural*.

12 de agosto: comienzan los Juegos Olímpicos de Los Ángeles, en los Estados Unidos, con boicot de los países del Este en respuesta del boicot que hicieron los estadounidenses en las anteriores olimpiadas celebradas en Moscú.

31 de octubre: Indira Gandhi, Primera Ministra de la India, es asesinada por sus guardias de seguridad. Su hijo Rajiv Gandhi, le sucede en el cargo.

ACONTECIMIENTOS

1985

- 29 de enero: muere el escritor Martín Adán.
- 1 de febrero: el Papa Juan Pablo II inicia una visita de cinco días a Perú.
- 1 de marzo: en Uruguay, se restaura la democracia con la asunción de Julio María Sanguinetti como presidente.
- 11 de marzo: Mijaíl Gorbachov se convierte en presidente de la Unión Soviética.
- 28 de julio: Alan García Pérez se convierte en presidente del Perú.
- 14 de agosto: masacre de Accomarca.
- 19 de septiembre: un terremoto con una magnitud de 8,1 grados en la escala de Richter sacude a México, afectando principalmente la Ciudad de México, en donde causó destrucción, daños millonarios en la ciudad y la muerte de 45 000 personas.
- 6 de noviembre: en Bogotá, el grupo guerrillero M-19 toma el Palacio de Justicia y el ejército nacional de Colombia realiza una contratoma sangrienta.

1986

- 28 de enero: en Estados Unidos, el transbordador espacial Challenger estalla poco después del despegue. Todos sus ocupantes mueren.
- 7 de febrero: en Haití, el dictador Jean-Claude Duvalier huye de su país, con lo que finalizaron los 28 años de gobierno de los Duvalier.
- 16 de febrero: en Portugal, Mário Soares es elegido presidente después de décadas de dictadura militar.
- 26 de abril: en la central nuclear de Chernóbil (Ucrania, Unión Soviética) se produce la mayor catástrofe nuclear de la historia.
- 19 de junio: en los penales de Lurigancho y El Frontón, más de 350 presos de Sendero Luminoso mueren asesinados por las fuerzas militares encargadas de sofocar la rebelión.

1987

- 17 de marzo: primera entrega de los premios Goya.
- 10 de abril: Walter Alva y un grupo de arqueólogos descubren la tumba del Señor de Sipán.
- 28 de julio: el presidente Alan García anuncia la estatización de la banca.
- Diciembre: inicio de la primera Intifada en Palestina.
- Fuerzas policiales allanan las universidades.

1988

- 18 de julio: fin de la guerra entre Irán e Irak.
- Septiembre: la selección peruana de vóley femenino obtiene la medalla de plata en las olimpiadas de Seúl.
- 5 de octubre: Augusto Pinochet es derrotado con el 54,6% de los votos en un plebiscito para renovar su mandato en Chile. El país del sur vuelve así a la democracia.
- 15 de diciembre: la ONU reconoce la existencia del Estado palestino.

1989

- 6 de febrero: las tropas soviéticas se retiran de Afganistán poniendo fin a la invasión.
- 4 de junio: protestas de la Plaza de Tian'anmen (China). Las protestas y manifestaciones de estudiantes concluyen con una dura represión por parte del gobierno chino que causa un gran número de muertos y heridos.
- 12 de septiembre: en Polonia, el Parlamento otorga su confianza al gabinete propuesto por Tadeusz Mazowiecki, primer gobierno no comunista desde la Segunda Guerra Mundial.
- 9 de noviembre: la República Democrática Alemana (RDA) decide la apertura de sus fronteras a Occidente. Cae el muro de Berlín, cerca del cual perdieron la vida 79 personas al intentar franquearlo.



20 de diciembre: el ejército de los Estados Unidos invade Panamá con el objetivo de deponer al presidente Manuel Antonio Noriega.

25 de diciembre: Nicolae Ceausescu, presidente de Rumania, es ejecutado junto a su mujer por un grupo de soldados tras una condena a muerte decretada por una corte marcial.

1990

9 de enero: es asesinado por miembros terroristas del MRTA el general Enrique López Albújar.

11 de febrero: en Sudáfrica, Nelson Mandela sale de la cárcel después de 27 años.

13 de febrero: reunificación alemana: se alcanza un acuerdo para un plan de dos etapas con el objetivo de reunir Alemania.

11 de marzo: Patricio Aylwin toma juramento como el primer presidente de Chile elegido democráticamente desde 1970, culminando así la dictadura militar de Augusto Pinochet.

9 de julio: el líder del MRTA, Victor Polay, y otros 47 terroristas fugan del penal Castro Castro mediante un túnel.

28 de julio: asume la Presidencia de la República Alberto Fujimori Fujimori.

2 de agosto: la crisis entre Irak y Kuwait estalló en la noche entre el 1 y el 2 de agosto cuando un poderoso ejército iraquí, integrado por 100 000 hombres, invadió en un ataque relámpago el Estado de Kuwait.

8 de agosto: se anuncia el nuevo programa económico conocido como «fujishock».

21 de noviembre: la cumbre de la OSCE en París, Francia, proclama el fin de la Guerra Fría.

1991

16 de enero: Estados Unidos comienza la Guerra del Golfo (también llamada Operación Tormenta del Desierto) en Irak.

Abril: el ejército peruano entrega primer lote de armas a las comunidades de la sierra central organizadas en rondas campesinas.

10 de mayo: numerosos elementos del MRTA atacan puestos policiales y locales públicos de Saposo, Tarapoto, Rioja y Moyobamba. Nueve policías son secuestrados.

17 de junio: el Parlamento de Sudáfrica suprime el apartheid, vigente durante cuarenta años.

Octubre: fallece el escritor José Durand Flórez.

3 de noviembre: matanza de Barrios Altos.

8 de diciembre: los líderes de Rusia, Bielorrusia y Ucrania se reúnen en Bielorrusia y firman un acuerdo dando fin a la Unión Soviética y establecen la Comunidad de Estados Independientes (CEI).

1992

24 de febrero: es asesinada María Elena Moyano, dirigente comunal del Villa El Salvador.

5 de abril: se lleva a cabo el autogolpe de Alberto Fujimori.

Mayo: traslado de terroristas de Sendero Luminoso al penal de Chorrillos deja saldo de 35 muertos en Canto Grande.

Julio: atentados terroristas con coches bombas en Canal 2 y la calle Tarata, en Miraflores.

18 de julio: matanza de La Cantuta.

12 de septiembre: se captura al líder de Sendero Luminoso, Abimael Guzmán, junto con la cúpula senderista.

12 de octubre: 500 aniversario del descubrimiento de América por Cristóbal Colón.

Noviembre: muere el escritor Augusto Tamayo Vargas.

1993

Enero: se convoca a elecciones para que un Congreso Constituyente elabore una nueva Constitución.

ACONTECIMIENTOS

13 de septiembre: se firma en Washington la Declaración de Principios para la autonomía de Gaza y Jericó, tras los acuerdos de Oslo. Isaac Rabin y Yaser Arafat se dan la mano.

2 de diciembre: cae abatido por el Bloque de Búsqueda de la policía, en un barrio al occidente de Medellín (Colombia), el jefe del Cartel de Medellín, Pablo Escobar.

1994

27 de abril: en Sudáfrica, se celebran elecciones multirraciales libres, de las que resulta ganador Nelson Mandela. Este es el fin del periodo conocido como apartheid.

6 de mayo: se inaugura el Eurotúnel.

4 de diciembre: muere el escritor Julio Ramón Ribeyro.

11 de diciembre: el presidente ruso Borís Yeltsin envía tropas a Chechenia.

1995

5 de mayo: muere el escritor Enrique Solari Swayne.

28 de julio: Alberto Fujimori asume nuevamente la Presidencia de la República.

21 de septiembre: la Cámara Peruana del Libro y el INC organizan la I Feria Internacional del Libro.

4 de noviembre: es asesinado en Tel Aviv el Primer Ministro israelí, Isaac Rabin.

15 de diciembre: en Madrid (España), los Estados miembros de la Unión Europea acuerdan la creación de una moneda común europea: el euro.

1996

7 de marzo: se constituye en Palestina el primer Parlamento elegido democráticamente.

27 de septiembre: en Afganistán, los talibanes toman Kabul.

17 de diciembre: el jefe del MRTA, Néstor Cerpa Cartolini, junto con un grupo de terroristas, toman la residencia del embajador de Japón.

1997

23 de febrero: científicos escoceses anuncian que han logrado una oveja clónica llamada Dolly.

22 de abril: se lleva a cabo la operación «Chavín de Huántar», con la cual se logra liberar a los rehenes de la embajada japonesa. Mueren dos oficiales del ejército, un rehén (debido a un problema cardíaco) y todos los terroristas.

1 de julio: el Reino Unido traspasa el control de Hong Kong a China, después de que fuera colonia inglesa durante 155 años.

2 de julio: comienza la «crisis financiera asiática», que podría considerarse como la primera crisis de la era global.

31 de agosto: en París, fallece en un accidente automovilístico Diana Spencer, la princesa de Gales.

1998

15 de abril: en las selvas de Camboya muere de un paro cardíaco Saloth Sar, más conocido como Pol Pot. Terminaba así la vida del máximo dirigente de los Jemeres Rojos, quien condujo al país a un genocidio entre 1975 y 1978.

15 de julio: muere el estudioso del teatro peruano Guillermo Ugarte Chamarro, director del Teatro Universitario de San Marcos.

2 de agosto: el Teatro Municipal es consumido por un voraz incendio.

4 de septiembre: se funda la empresa Google.

16 de octubre: es detenido en Londres el ex dictador chileno Augusto Pinochet.

30 de octubre: se realiza la I Bienal Nacional de Arte en el Centro Histórico de Lima.

1999

1 de enero: entra en vigor en la Unión Europea el euro como moneda única en doce Estados. Los billetes y monedas tendrán que esperar tres años más para entrar en circulación.

20 de abril: en Estados Unidos, dos jóvenes, Eric Harris y Dylan Klebold, perpetran la masacre del Instituto Columbine con un saldo de quince muertos y más de veinte heridos.

13 de noviembre: muere el historiador Franklin Pease García-Yrigoyen.

24 de diciembre: en Ciudad del Vaticano, el Papa Juan Pablo II abre la «Puerta Santa» y da por inicio al jubileo del año 2000.

31 de diciembre: Estados Unidos entrega el control del Canal de Panamá a dicho país.

2000

25 de mayo: se liberan tierras libanesas después de 22 años de ocupación israelí.

2 de julio: en México, el candidato derechista del Partido Acción Nacional, Vicente Fox, es elegido presidente poniendo fin a 70 años de hegemonía del PRI.

26, 27 y 28 de julio: marcha de los Cuatro Suyos.

28 de julio: en medio de grandes protestas, Alberto Fujimori asume la Presidencia de la República por tercera vez.

14 de septiembre: es mostrado el primer «vladivideo», donde se observa al asesor presidencial, Vladimiro Montesinos, ofrecer dinero al recientemente electo congresista Alberto Kouri para que pase a las filas del oficialismo.

21 de noviembre: el Congreso de la República declara la vacancia presidencial por incapacidad moral permanente, luego de rechazar la renuncia del presidente Alberto Fujimori vía fax desde Japón. Posteriormente, Valentín Paniagua asumirá como presidente de la República.

2001

28 de julio: Alejandro Toledo asume la Presidencia de la República.

11 de septiembre: atentados simultáneos contra las Torres Gemelas en Nueva York y El Pentágono en el Condado de Arlington, Virginia. Fueron perpetrados aparentemente por extremistas islámicos pertenecientes a la red Al Qaeda, a cuyo líder, Osama Bin Laden, se le atribuyó la autoría de los ataques.

7 de octubre: Afganistán es invadida por parte de Estados Unidos y sus aliados.

20 de diciembre: en Buenos Aires, a raíz de las protestas realizadas durante casi toda la jornada —con represión policial y 39 manifestantes asesinados por la policía—, renuncia el presidente de Argentina, Fernando de la Rúa.

2002

1 de abril: Países Bajos se convierte en el primer y único país que legaliza la eutanasia.

27 de octubre: en Brasil, el obrero Luiz Inácio Lula da Silva es elegido presidente en segunda vuelta.

8 de noviembre: se inaugura el museo Tumbas Reales de Sipán.

2003

1 de febrero: el transbordador Columbia se desintegra en el reingreso a la atmósfera terrestre. Mueren sus siete tripulantes.

20 de marzo: inicio de la Guerra de Irak o de la Segunda Guerra del Golfo. Tropas de Estados Unidos y otros tres países invaden Irak.

2004

11 de marzo: en España, se dan los atentados del 11-M en Madrid. Terroristas de nacionalidad marroquí colocan trece mochilas-bomba en cuatro

ACONTECIMIENTOS

trenes que se dirigían a la estación de Atocha. 191 personas perdieron la vida.

Agosto: se inicia la explotación de los yacimientos gasíferos de Camisea.

18 de diciembre: se crea la Comunidad Sudamericana de Naciones en la ciudad de Cusco.

26 de diciembre: se produce, en las cercanías de Indonesia, el terremoto del Océano Índico de 2004, el más devastador de los últimos cuarenta años y el quinto más potente desde 1900. Con una intensidad de 9 grados en la escala de Richter, el sismo afectó a ocho países del Sureste Asiático y provocó la muerte de más de 200 000 personas, así como miles de desapariciones.

Diciembre: Sofía Mulanovich gana el campeonato mundial de tabla femenina.

2005

1 de enero: Antauro Humala se rebela contra el Estado peruano, hecho conocido como el «Andahuaylazo».

2 de abril: muere S.S., el Papa Juan Pablo II.

19 de abril: Joseph Ratzinger es elegido Papa de la Iglesia Católica con el nombre de Benedicto XVI.

7 de julio: múltiple atentado terrorista en Londres, en tres vagones de metro y en un autobús urbano, causa 56 víctimas mortales y 700 heridos.

29 de agosto: el huracán Katrina, como una tormenta de Categoría 3, toca tierra a las 6:10 a.m. CDT (11:10 a.m. UTC). El ojo queda justo al este de Nueva Orleans, Luisiana. Produce cuantiosos daños materiales en los estados de Luisiana, Misisipi, Alabama, Tennessee y el oeste de Florida.

Noviembre: se inician los trabajos de la Carretera Interoceánica.

2006

27 de marzo: se inaugura la nueva sede de la Biblioteca Nacional del Perú en el distrito limeño de San Borja.

12 de abril: se firma el TLC con Estados Unidos.

28 de julio: Alan García Pérez asume la Presidencia de la República por segunda vez.

31 de julio: en Cuba, Fidel Castro es internado por una hemorragia gastrointestinal y delega todas sus funciones a su hermano, Raúl Castro.

30 de diciembre: en Irak, Saddam Hussein es ejecutado en la horca.

2007

17 de abril: los presidentes de Sudamérica, reunidos en la Isla de Margarita, decidieron renombrar a la comunidad como Unión de Naciones Suramericanas (UNASUR), creada sobre una región con raíces comunes, siguiendo los ideales de libertad, igualdad y fraternidad de la Revolución Francesa.

9 de agosto: la crisis de las hipotecas «subprime» es una crisis financiera que se extiende por los mercados financieros de Estados Unidos.

15 de agosto: la Sociedad Filarmónica de Lima cumple cien años.

22 de septiembre: es extraditado, desde Chile, el ex presidente Alberto Fujimori.

10 de diciembre: se inicia el juicio contra el ex presidente Alberto Fujimori por los crímenes de lesa humanidad acontecidos durante su gobierno.

Inicio del *boom* de las redes sociales en Internet.

2008

16 enero: El Perú anuncia que presentó ante La Haya una demanda para solucionar la controversia sobre su frontera marítima con Chile.

24 de febrero: el Parlamento Cubano elige a Raúl Castro como presidente de Cuba en reemplazo de Fidel Castro.

23 de mayo: se firma en Brasilia el tratado constituyente de la Unión de Naciones Suramericanas, UNASUR, comunidad política y económica integrada por los doce países sudamericanos.

1 de agosto: en Suiza, se inyectan los primeros haces de partículas al gran colisionador de hadrones (LHC).

14 de septiembre: inicio de la crisis financiera mundial desatada por la quiebra del cuarto banco de inversiones del mundo, el estadounidense Lehman Brothers, el que —con un pasivo de 550 000 millones de dólares— sufre la mayor quiebra de la historia y afecta a unas 100 000 entidades financieras. Se desata el pánico ante la amenaza de un crack financiero mundial.

Septiembre: se realiza la primera Feria Gastronómica Internacional llamada *Perú Mucho Gusto*. Para las siguientes ediciones de la feria el nombre será cambiado por el de *Mistura*.

4 de noviembre: elecciones generales en Estados Unidos. Resulta elegido el político demócrata Barack Obama, primer presidente afroamericano en la historia del país.

2009

21 de febrero: Kina Malpartida obtiene título de la Asociación Mundial de Boxeo en la categoría súper pluma.

2 de abril: los dirigentes de las veinte economías más importantes del mundo, reunidos en Londres, deciden crear un fondo de un billón de dólares para asistir a los países con mayores dificultades ante la crisis.

7 de abril: el ex presidente Alberto Fujimori es sentenciado a 25 años de pena privativa de la libertad por las matanzas de Barrios Altos y La Cantuta, entre otros delitos.

2 de junio: General Motors, el segundo fabricante de automóviles del mundo, se declara en bancarrota.

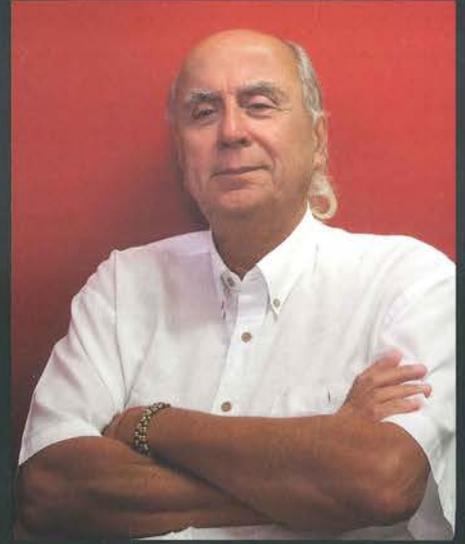
11 de junio: la Organización Mundial de la Salud (OMS) clasificó el brote de gripe porcina como de nivel de alerta seis, lo que la convierte oficialmente en la primera pandemia del siglo XXI.

Diciembre: se inicia la construcción del Gran Teatro Nacional del Perú.

2010

Septiembre: se crea el Ministerio de Cultura.

Diciembre: se le otorga al escritor Mario Vargas Llosa el Premio Nobel de Literatura.



SAMUEL ADRIANZÉN MERINO

Estudió en la Facultad de Letras de la Pontificia Universidad Católica del Perú y egresó de la Escuela de Periodismo en 1967. Ha sido jefe de prensa externa y jefe de la oficina de Imagen Institucional de la PUCP.

Ha participado como iluminador teatral en más de cien obras de teatro con el TUC y diversas compañías de teatro de Lima y participó en la fundación de los grupos teatrales *Quinta Rueda* y *Ensayo*.

El impulso vital por el teatro, que acompaña siempre a toda comunidad humana, ha sido permanente en la Pontificia Universidad Católica del Perú y se ha constituido como ejemplo universitario del interés de sus miembros por pensar, producir y disfrutar el teatro. Este libro de homenaje al Teatro de la Universidad Católica por sus primeros cincuenta años de vida recoge información y testimonios que permiten celebrar lo hecho y fundamentar el promisorio desarrollo académico y profesional de las artes escénicas en nuestra universidad los años que vienen.

La fundación formal y permanente del TUC —cuando la PUCP ya había cumplido 44 años de existencia— fue un acontecimiento definitivamente singular, pues fueron los propios alumnos quienes promovieron institucionalizar el teatro y vincular su trabajo con el desarrollo de la universidad. Ese esfuerzo, sumado al respaldo de las autoridades universitarias, le ha permitido al Teatro de la Universidad Católica alcanzar un lugar permanente y de notable trascendencia en la vida cultural de nuestro país.

El TUC se planteó desde su fundación la tarea de enseñar y validar el teatro como un quehacer legítimo en el contexto universitario mediante la consolidación de los estudios académicos y la producción de las artes escénicas. Hoy, cincuenta años más tarde y siempre joven, continúa en esa tarea.

50 AÑOS | **TUC**
UN TEATRO
SIEMPRE JOVEN



PONTIFICIA
UNIVERSIDAD
CATÓLICA
DEL PERÚ

ISBN: 978-9972-42-968-2



9 789972 429682