

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ

ESCUELA DE POSGRADO



Las artes escénicas en el Perú: el dominio del discurso económico-occidental

TESIS PARA OPTAR EL GRADO ACADÉMICO DE MAGISTER EN ESTUDIOS CULTURALES

Autor

Carlos Andrés La Rosa Vásquez

Asesor

Víctor Miguel Vich Flórez

Setiembre, 2017

Resumen

Este trabajo parte de mi interés por profundizar en los discursos hegemónicos sobre las artes escénicas difundidos principalmente desde el Estado, y los centros de formación superior y la prensa dedicada a cubrir dichas expresiones. Como hipótesis planteo que el entendimiento de las artes escénicas se basa esencialmente en una visión de mercado que obedece a influencias capitalistas y coloniales, que diferencia entre las manifestaciones tradicionales y las de fuente occidental. Para corroborar esto identifiqué las características más resaltantes de los discursos hegemónicos del Estado mediante el análisis de leyes, planes y diversas iniciativas. Además, señalé sus aspectos en común con los discursos que se realizan en ámbitos de educación superior y prensa escrita, a través de sus producciones escénicas de carácter institucional, y los recuentos anuales sobre lo mejor de las artes y la difusión en fechas conmemorativas. Para ello aplico herramientas del análisis crítico del discurso y conceptos como colonialidad del poder, eurocentrismo, derechos culturales, multiculturalismo, entre otros. Concluyo que las artes escénicas en el Perú se promueven a partir de una multilógica propia del capitalismo, donde se difunden y valorizan todas las expresiones culturales, bajo diversas estrategias y mecanismos que ocultan las contradicciones sociales y la discriminación, con el objetivo de transmitir un aparente equilibrio y respeto hacia todos los grupos culturales. Y todo ello apunta a generar un sentido común sobre las artes que las relaciona a productos de mercado, antes que como un derecho cultural, esencial para el desarrollo integral de las personas y los grupos sociales.

Dedicatoria

A mi esposa, mi madre, mi padre y mis hermanas, por hacerme parte de sus sueños.

A mi asesor de tesis y los lectores.

A las maestras y maestros que he conocido a lo largo de estos años y que me han enseñado la importancia del compromiso y la ética que deben acompañar toda labor profesional.

A mis compañeras y compañeros de la Dirección de Artes del Ministerio de Cultura.

A cada persona que tenga interés en leer este trabajo.



Índice

Introducción (p.6)

Capítulo I: Las artes escénicas en las políticas del estado peruano (p.23)

1. La noción sobre las artes escénicas que forman parte del patrimonio cultural (p.25)
 - 1.1 Marco internacional sobre el patrimonio inmaterial (p.26)
 - 1.2 La visión del patrimonio como referente de identidad de carácter exclusivo (p.27)
 - 1.3 Sistematización y difusión del patrimonio inmaterial como objeto de educación tradicional (p.32)
 - 1.4 La clasificación del patrimonio inmaterial promueve el reconocimiento de las artes escénicas tradicionales (p.34)
 - 1.5 Otras miradas que parecen reconceptualizar el patrimonio inmaterial (p.38)
2. La visión de las artes escénicas desde las industrias culturales y creativas (p.49)
 - 2.1 El papel de las artes escénicas en la economía: los marcos internacionales y el plan nacional (p.51)
 - 2.2 Las artes escénicas como industria, marca, mercado y profesión (p.61)
 - 2.3 Las artes escénicas como industria y herramienta de transformación social: los múltiples proyectos del Ministerio de Cultura (p.69)

Capítulo II: La promoción de las artes escénicas desde ámbitos educativos de nivel superior y la prensa escrita (p.85)

1. Las universidades y escuelas de nivel superior: la mirada académica de tradición principalmente europea (p.85)
2. La mirada principalmente económica sobre las artes escénicas a través de la prensa escrita (p.102)
 - 2.1 La perspectiva de consumo y entretenimiento en la promoción de las artes escénicas de fuente occidental (p.103)
 - 2.2 Visibilización de las artes escénicas tradicionales a través de discursos de promoción del turismo (p.108)

Capítulo III: Conclusiones (p.115)

Bibliografía (p.127)



INTRODUCCIÓN

A través de este trabajo deseo identificar las principales características de los discursos letrados del Estado sobre las artes escénicas y su relación con aquellos que se sostienen en espacios hegemónicos de carácter académico y comunicacional.

Analizo qué visiones sobre la sociedad pueden estar detrás de los discursos estatales. Asimismo identifico espacios dentro del mismo Estado donde puede haber visiones disímiles, sobre todo en los niveles donde las acciones dependen más de los equipos técnicos y no de leyes o normativas. Si bien es cierto el Estado tiene tres niveles de gobierno, nacional, regional y municipal; en este estudio me enfoco en el nacional. En ese sentido, profundizo en los marcos públicos que tienen el reto y responsabilidad de entender el país, en toda su diversidad y complejidad.

Asimismo, analizo discursos académicos y comunicacionales, ya que me interesa estudiar la relación entre el entendimiento del Estado de lo que son las artes escénicas y otros ámbitos desde donde se forman los cánones o los discursos que gozan de mayor reconocimiento y visibilidad. Es decir, me enfoco en espacios hegemónicos. Para el caso de los discursos académicos me concentro en las producciones realizadas por universidades y escuelas, ya que sus puestas en escena reflejan la visión institucional y lo que se promueve principalmente en sus aulas. Para los discursos comunicacionales tomo como objeto de análisis notas de prensa escrita donde se menciona las mejores o más importantes expresiones de las artes escénicas.

Al abordar estos ámbitos, solo me refiero a los discursos que aluden al teatro o la danza. No estudio el caso de la música bajo su versión escénica: los conciertos. Debido a que, en la gran mayoría de casos, especialmente en notas de prensa escrita, los discursos sobre la música no hacen la distinción entre las presentaciones en vivo y la música grabada. Tampoco analizo los discursos sobre las manifestaciones circenses, ya que precisamente este estudio tiene un interés por aproximarse al discurso sobre las artes escénicas desde instituciones educativas superiores. Y el circo no forma parte de la oferta de formación

profesional en ninguna escuela pública o privada a nivel nacional. Es decir, no hay escuelas profesionales de circo que sean reconocidas por el Ministerio de Educación.

Sobre aquellos ámbitos hegemónicos trato de dilucidar un posible mapa de las voces más influyentes sobre el rol de las artes escénicas en el país. Inevitablemente se trata de un mapa polifónico, con contradicciones y divergencias en su interior; sin embargo, se puede identificar los puntos de vista en común, y las estrategias coincidentes en el plano discursivo. Cabe precisar que me refiero a este ámbito como hegemónico pues instalan patrones y conceptos sobre lo que son las artes escénicas. Ya sea que se trate del Estado, discursos académicos o de prensa, me refiero a posiciones de poder que se sostienen en la medida en que dichos agentes manejan aparatos institucionales. Y afirman su hegemonía a través de la puesta en práctica de su discurso.

No analizo discursos que se ubican en espacios de resistencia. Sin embargo, sí hago alusión a ellos, en la medida en que los discursos hegemónicos no existen solos, sino en constante disputa con aquellos agentes que no coinciden con ellos. De ahí, me interesa saber de qué manera estas manifestaciones de las artes escénicas están entendidas o invisibilizadas dentro de los discursos que son materia del estudio. Ejemplos de estos son algunos blog de crítica teatral que se ocupan de obras de teatro fuera de circuitos comerciales, premiaciones a lo mejor de las artes escénicas organizadas por instituciones independientes, cómicos ambulantes, artistas de semáforo, activistas a través del arte, poetas de la calle, narradores orales, entre otros.

Es pertinente decir que para realizar este trabajo tengo una motivación que parte de mi labor dentro del Estado, pues durante el tiempo que he cursado la Maestría de Estudios Culturales y desarrollado esta tesis, me he desempeñado como Coordinador en Artes Escénicas dentro del Ministerio de Cultura. Esto me ha permitido conocer más a fondo las leyes, planes, programas y estímulos que se dirigen al sector de las artes escénicas. Es más, he sido parte del diseño de algunos estímulos, convocatorias o programas, o he tomado una serie de decisiones en el marco de aquellas. Por ello este trabajo apunta

también a manifestar una postura reflexiva hacia la labor de la que formo parte, con el ánimo de proponer el intercambio y el diálogo.

Como hipótesis sostengo que el entendimiento de las artes escénicas, desde el Estado, se basa, principalmente, en una visión de mercado que obedece a influencias capitalistas y coloniales. En ese sentido el discurso público pasa por un proceso de mercantilización que se expresa a través de textos que se apoyan en conceptos cerrados para la identificación y clasificación de las expresiones, y en una visión de gestión basada en resultados del tipo económico. Asimismo, características coloniales se observan en principios eurocéntricos para la conceptualización de lo que son las artes escénicas, cuyo principal criterio puede ser discriminador.

En segundo lugar mi hipótesis asevera que estos discursos públicos se acercan bastante a las visiones educativas propias de las escuelas y centros de formación artística, donde al profesional de las artes escénicas se le identifica más con el perfil de un emprendedor cultural que aporta al desarrollo del país a partir de su contribución económica a través del arte. Asimismo, en los medios de comunicación como la prensa escrita se manifiesta, esencialmente, una visión economicista de la cultura que apunta a medir el éxito en base al número de espectadores. Es decir, los espacios académicos y de prensa escrita proponen sus discursos bajo conceptos capitalistas. Además dicha influencia no es ajena a características coloniales. Esto se muestra en la distinción que se hace entre las artes escénicas de fuente occidental y las tradicionales. Donde las primeras son comprendidas como arte y las segundas como folclore. A una se le reconoce el componente creativo, y a la segunda su carácter de objeto de valor en cuanto continúe conservando cualidades que se remontan al pasado.

En síntesis, creo que dichos ámbitos comparten en gran medida una visión que entiende a las artes como un recurso económico antes que como un componente social. Es decir, se tiende a invisibilizar los contenidos y saberes propios de las expresiones artísticas, para transmitirlos y comprenderlos como productos de entretenimiento. No se trata al arte desde su componente político como transmisor o contenedor de conocimientos,

así como promotor de un sentido de comunidad, en la medida en que como manifestaciones vivas convocan a un intercambio entre los artistas y los espectadores.

Concluyo que las artes escénicas en el Perú se promueven a partir de una multilógica propia del capitalismo, donde se difunden y valorizan todas las expresiones culturales, bajo diversas estrategias y mecanismos que ocultan las contradicciones sociales y la discriminación, con el objetivo de transmitir un aparente equilibrio y respeto entre todos los grupos culturales. Y todo ello apunta a generar las condiciones necesarias para el desarrollo económico a través de las artes.

Por lo anterior me planteo dos objetivos. El principal es identificar las características más resaltantes de los discursos hegemónicos del Estado sobre las artes escénicas. El secundario es señalar los aspectos en común de dichos discursos con los que se realizan en ámbitos de educación superior y en la prensa dedicada a la difusión de las artes escénicas.

A continuación desarrollo conceptos y nociones claves que utilizo como herramientas para el análisis: artes escénicas, derechos culturales, industrias creativas, hegemonía cultural, colonialidad del poder y multiculturalismo.

Para este estudio defino las artes escénicas como las expresiones simbólicas que se dan a través del cuerpo del artista ante un público. Una condición fundamental es que haya por lo menos dos personas: una que se expresa haciendo por lo menos uso de su cuerpo (puede utilizar aparte otros materiales como instrumentos, vestuarios, música, entre otros) y otra que presencia dicho acto. De ahí, es un hecho que se da en vivo, cuya naturaleza es comunicacional mediante un lenguaje particular: el arte escénico.

Por otro lado, ¿cómo el cuerpo produce sentido (o contenido) propio de las artes escénicas? Para responder tomo la explicación de Jorge Dubatti, historiador y crítico del teatro, cuya conceptualización de este arte, a mi entender, aplica también para las demás artes escénicas. Dubatti se refiere al proceso de significación y producción de sentido como poíesis teatral. El término poíesis proviene de la palabra griega que se relaciona con el crear, fabricar, ejecutar y similares. Aristóteles lo aplicó en su Poética a la producción de

todas las artes en general. Dubatti usa el término poésis no solo como el crear, sino también lo creado y el proceso por el cual se crea (2011: 38). Y se refiere al actor en situación de representación como un “cuerpo poético”. Además, afirma que el cuerpo del actor para convertirse en cuerpo poético pasa por un proceso de des-subjetivación o des-individuación (perder su individualidad como persona), y luego por una re-subjetivación (pasar a representar un personaje, sin dejar de ser también un artista) (2007: 102). El cuerpo poético, a través de la poésis teatral, crea una trama o estructura temporal hecha de materia, volúmenes, ritmos, energía, velocidad y demás, de características no naturales o no cotidianas. Y a pesar de que aquellas son cualidades humanas, al pasar por la poésis ya es posible que comuniquen sentidos ajenos a lo cotidiano.

Esta producción de sentido también aplica para otras artes escénicas como la danza, el circo, e incluso la música cuando se trata de conciertos en vivo. También aplica para artistas que hacen magia, estatuas humanas, mimo, clown y performance. Esta última es particular pues usualmente hace evidente el proceso de poésis para evidenciar las fronteras difusas que hay entre la presentación (el artista como persona frente al espectador) y la representación (el artista interpretando un nuevo sentido con su cuerpo, como sería un personaje de Shakespeare). Es decir, lo que Dubatti refiere como el tránsito de la des-subjetivación a la re-subjetivación. Un ejemplo sobre esto, lo podemos experimentar con el mimo peruano Jorge Acuña, quien en sus espectáculos hace evidente este tránsito al presentarse ante el público y pintarse la cara de blanco frente a él, antes de empezar a realizar su obra. A veces durante este proceso él explica de qué trata el arte del mimo sentado en una silla de cara al público y con un espejo a la altura de su rostro. Una vez que culmina su maquillaje, y al mismo tiempo la explicación, descubre su rostro blanco y empieza la representación.

Cada cultura produce sus propias poésis teatral, que alude al proceso llevado a cabo por el artista para crear y también a su creación. Por ejemplo en el Perú estos tránsitos entre la presentación y representación pueden tener una multiplicidad de variantes así como de contenidos. Una danza durante la fiesta de la Virgen de la Candelaria en Puno,

un malabarista con un diábolo en el Jirón de la Unión en el centro de Lima, y una intervención de protesta frente al Poder Judicial con mujeres vestidas con trajes andinos que al levantarse las faldas descubren sus entrepiernas maquilladas con pintura roja aludiendo a las esterilizaciones forzadas durante la dictadura fujimorista.

En definitiva, no hay una concepción de las artes escénicas universal que valga para todas las poéticas. No existe la Poética para comprender la complejidad de todas las estéticas. Evidentemente no siempre habrá acuerdos unánimes sobre los conceptos, más bien habrán disputas alrededor de ellos. Y precisamente este estudio pretende evidenciar esto a través del análisis de discursos específicos.

Otro concepto que me interesa utilizar en este estudio es el de los derechos culturales, entendidos dentro de una amplia dimensión relacionada a las artes y las expresiones culturales. Estos derechos conciben a la cultura como el conjunto de valores, creencias, prácticas, costumbres, y conocimientos que forman parte del ciudadano y colectivo social. En ese sentido, el fin de los derechos culturales es asegurar que todas las personas y grupos puedan participar de su cultura en condiciones de igualdad, dignidad y sin sufrir por ello, ningún tipo de discriminación. Esta tarea es compleja debido a que las culturas están en constante disputa por la hegemonía. Precisamente por ello, es imprescindible una política de Estado que vele por una convivencia, donde el diálogo, el intercambio, y el reconocimiento de la diferencias sean parte de lo cotidiano.

Los derechos culturales nos dicen que las artes escénicas son parte fundamental del desarrollo humano, ya que a través del encuentro entre artistas y espectadores, es posible estimular, en comunidad, el ejercicio del pensamiento, la sensibilidad y la creatividad. Por ello dichas artes son capaces de promover la formación de una ciudadanía más reflexiva y participativa. Además, las artes escénicas pueden desarrollar en las personas que las practican aspectos como la expresión oral y corporal, que a la vez no está dissociada del pensamiento y la sensibilidad. Es decir, el pensamiento también se desarrolla a través de la expresión artística.

Asimismo deseo referirme a las artes escénicas entendidas como industrias creativas, caracterizadas por fundamentarse en la creatividad humana. De ahí que concentran la atención en los derechos de autor y la propiedad intelectual. Asimismo, dichas industrias son reconocidas por su capacidad para activar otras áreas del mercado como la venta de alimentos, el diseño gráfico, el diseño de vestuario, entre otras actividades que son necesarias para su producción, distribución y difusión.

Además al referirme a las artes escénicas como parte de las industrias creativas también comprendo a las que están insertas en circuitos y mercados turísticos, ya que por ejemplo, muchas danzas tradicionales forman parte de ellos, al aplicar precisamente su carácter diferencial como patrimonio cultural del Perú, y dinamizar mercados conexos como los anteriores señalados.

Por otro lado para este estudio tomo la noción de hegemonía cultural que consiste en el dominio constituido a través de las prácticas culturales, que instauran sentidos comunes sobre múltiples nociones y acciones. Estas atraviesan necesariamente aspectos económicos, sociales, políticos, comunicacionales, académicos, jurídicos, entre otros. Mediante la hegemonía cultural se fundamentan e institucionalizan prácticas que son asumidas por un grupo mayoritario. En ese sentido se manifiestan en conocimientos y prácticas compartidas. Por ejemplo, los ciudadanos podrían valorizar a los espectáculos de artes escénicas según el teatro donde se presentan, las propuestas escenográficas, el género de la obra, las actrices y actores, el precio de las entradas, entre otros. Es decir, habría un conocimiento hegemónico de los que es el buen teatro en base a criterios de índole económica y referida al espectáculo.

Aunque la hegemonía cultural se ejerce desde múltiples espacios de la sociedad no significa que no existan poderes que tomen posiciones centrales. De ahí, las ideologías políticas, provenientes del Estado, se plasman también en objetos culturales. Así la hegemonía estatal busca institucionalizar nociones en la sociedad civil, que se expresen a través de sus prácticas, ideales, gustos, etc. En ese sentido, se puede analizar a qué apela, por ejemplo, la “Marca Perú”, promovida desde el Estado: en qué consiste y cómo

construye su discurso desde los aparatos que maneja, a través de qué objetos, representantes, y canales de comunicación con los ciudadanos.

Asimismo, desde las universidades, la hegemonía cultural se manifiesta desde espacios académicos donde se forman a los profesionales, para este caso, de las artes escénicas. Es decir, son las universidades y escuelas las que difunden maneras de concebir el arte profesional. Y gozan de estatus al estar identificadas como las voces oficiales para afirmar lo que son el teatro y la danza, y cómo son el buen teatro y la buena danza.

En esa línea los medios de prensa que se dedican a las artes escénicas, visibilizan aquellos proyectos y propuestas artísticas que desde su comprensión merecen ser conocidas por sus lectores. Señalo esto porque los medios de prensa persiguen fines de lucro, y se deben a sus lectores y anunciantes.

Para finalizar con la noción de hegemonía cultural, vale mencionar que el hecho de que exista, no implica que todos asuman como natural o de sentido común lo que propugna. Como mencioné anteriormente hay múltiples espacios de resistencia, incluso dentro del mismo espacio donde se da la hegemonía. Por ello, debo ser claro al mencionar que no doy por sentado que la influencia de los aparatos de poder a ser analizados sea total o mayoritaria. Apunto a conocer los discursos de estas entidades en base a su función y naturaleza: el Estado como aparato de poder de carácter público; las universidades como instituciones educativas y dedicadas a la investigación donde se imparte el conocimiento y se busca generar nuevo; y medios de prensa escrita, herramientas de comunicación que buscan difundir información de interés a la ciudadanía con el fin de dar a conocer hechos actuales de relevancia.

A partir de aquí me interesa analizar también otra noción como la colonialidad del poder, ya que si bien es cierto el capitalismo ejerce una hegemonía cultural a nivel global, la manera en que lo ha hecho en Latinoamérica tiene características particulares. Al respecto me interesa señalar la influencia poscolonial que ejerce Europa como referencia del conocimiento y producción del conocimiento. Dice Aníbal Quijano (2000):

La elaboración intelectual del proceso de modernidad produjo una perspectiva de conocimiento y un modo de producir conocimiento que dan muy ceñida cuenta del carácter del patrón mundial de poder: colonial/moderno, capitalista y eurocentrado. Esa perspectiva y modo concreto de producir conocimiento se reconocen como eurocentrismo.

Este eurocentrismo se basa en dos aspectos fundamentales. El primero se refiere a la construcción de una línea del conocimiento histórico y universal que culmina su proceso en Europa. Por ello para la producción de un conocimiento eurocéntrico se reprimió de diversas maneras la producción de otros conocimientos, expresiones y objetivización de la subjetividad. Es decir, todo razonamiento ajeno pasaba por ser visto como reflejo de un estado natural, previo al conocimiento.

El segundo aspecto fundamental del eurocentrismo se basó, en sus inicios esencialmente, en el racismo. Realizó una mirada sobre las razas que colocó a los europeos, blancos, por encima de las diversas culturas conquistadas. Y para esto homogenizó a los otros a través de conceptos como “indios” y “negros” donde estos son identificados como seres inferiores, cuya producción cultural y de conocimiento es un punto anterior al desarrollo de los europeos. Aníbal Quijano explica en síntesis este proceso (2000: 5):

La incorporación de tan diversas y heterogéneas historias culturales a un único mundo dominado por Europa, significó para ese mundo una configuración cultural, intelectual, en suma intersubjetiva, equivalente a la articulación de todas las formas de control del trabajo en torno del capital, para establecer el capitalismo mundial.

En ese sentido, la colonia no significó para Latinoamérica la implementación del capitalismo como fue en Europa. Lo que sucedió fue que diversos modos de producción (esclavismo, feudalismo y capitalismo) continuaron bajo el servicio de un sistema capitalista. Por ejemplo, se traían comunidades africanas para servir de esclavos, pero la producción que estos realizaban servía a un sistema capitalista. Así se introdujeron dentro

de la estructura social y económica a los negros e indios, quienes iban perdiendo sus identidades culturales y tomaban, dentro de la estructura del poder, una en función de una supuesta naturaleza para el trabajo. Y el esclavismo es la más clara muestra de esa naturaleza funcional al capitalismo que se proyectaba sobre los habitantes de América y África. Este eurocentrismo que abarcó todas las esferas del desarrollo humano inició en el siglo XVII con el auge de la burguesía.

Algo esencial que hay que afirmar es que el término eurocentrismo no se refiere a toda la historia cognoscitiva de Europa, ni siquiera de Europa occidental. No alude al conocimiento de todos los que pertenecen a dicha región del mundo. Tampoco a todas las épocas desde el siglo XVII. Se refiere a una perspectiva del conocimiento que goza de una hegemonía posicionada en base a un proceso de colonización sobre el resto del mundo. Dicha hegemonía entonces no implica un poder absoluto. El proceso de colonización no puede desaparecer todo el conocimiento y culturas disímiles, así como tampoco puede evitar su desarrollo. Y mucho menos puede evitar que dichas culturas se apropien, a su manera, de ella misma, a través de procesos de mestizaje. El eurocentrismo no puede eliminar la heterogeneidad cultural.

El eurocentrismo hace referencia a una especie de piso básico de prácticas sociales que son comunes para toda la sociedad, un ámbito subjetivo que subyace para ser un orientador en valores. Es de esa manera que las instituciones hegemónicas de diferentes espacios sociales cobran un carácter universal, a modo de modelos intersubjetivos. Esto se refleja en el modelo de estado, familia burguesa, empresa, arte, y otros.

Asimismo, el eurocentrismo como piso común no significa homogeneidad o dominio absoluto sobre el conjunto. Quijano lo explica de esta manera (2000: 13):

[...] como lo demuestra América, el patrón de poder mundial que se conoce como capitalismo es, en lo fundamental, una estructura de elementos heterogéneos, tanto en términos de las formas de control del trabajo-recursos-productos (o relaciones de producción) o en términos de los pueblos e historias articulados en él. En consecuencia, tales elementos se relacionan entre sí y con

el conjunto de manera también heterogénea y discontinua, incluso conflictiva. Y son ellos mismos, cada uno, configurados del mismo modo.

De ahí que al inicio aludí a mi interés por también identificar discursos disímiles dentro del mismo Estado. Aunque como sospecho todos dominados bajo una mirada capitalista que es la base a la que me referí: la eurocéntrica.

Para culminar de señalar las herramientas teóricas en las que me baso para el análisis, menciono ahora la principal estrategia de hoy del capitalismo contemporáneo para la mirada y políticas sobre las culturas: el multiculturalismo. Me refiero al multiculturalismo como la visión oculta de un sistema capitalista cuya estrategia se basa en visibilizar a las culturas excluidas del estado con el fin de controlarlas, bajo sus formas benignas, sin fundamentalismos de por medio. Como sostiene Žižek (1998: 22):

La forma ideal de la ideología de este capitalismo global es la del multiculturalismo, esa actitud que -desde una suerte de posición global vacía- trata a cada cultura local como el colonizador trata al pueblo colonizado: como “nativos”, cuya mayoría debe ser estudiada y “respetada” cuidadosamente.

Se trata de una mirada eurocéntrica y condescendiente, que en el fondo oculta un racismo, supuestamente negado. Se “respeta” la cultura e identidad del otro, al que se comprende como una comunidad cerrada y auténtica. Y al mismo tiempo se le mantiene a cierta distancia. Para lograr esto el multiculturalista aprovecha su posición privilegiada de poder. Se ubica en un “punto vacío de universalidad”, y desde allí puede apreciar a las otras culturas. Es una forma de reafirmar su superioridad (Žižek 1998: 22).

Como dice Žižek, la ideología es siempre autorreferencial: se define respecto a otro, al que denuncia o descarta (1998: 12). Afirma además que la forma ideológica predominante hoy en día se basa en una ideología despolitizada, ya que por ejemplo al proteger del paso del tiempo a las expresiones tradicionales, lo que se hace precisamente es despolitizar a las comunidades que las promueven. Y se presenta una imagen de ellas lejos de toda ideología.

Asimismo, Žižek señala a mi parecer el principal peligro de la mirada multicultural: el establecer equivalencias entre estos grupos termina favoreciendo la mirada del capital. Es decir, el favorecer y promover a todos los grupos desfavorecidos bajo las mismas lógicas, tiene una correlación con el abandono silencioso del capitalismo en tanto sistema económico global. El abogar por la diversidad cultural o similar, es también una manera de controlar y mantener la discriminación y abandono, de forma asolapada. Al buscar visibilizar o defender a todos por igual, las diferencias se terminan invisibilizando. Ya que finalmente las relaciones capitalistas específicas que permiten dichas situaciones de marginación y exclusión, continúan en un marco incuestionable (Žižek 1998: 26). Una política cultural de ese tipo no crítica ni tiene como perspectiva incidir en el marco económico del país. Así favorece el mercado y vela el racismo, la explotación, la discriminación, bajo una mirada multiculturalista.

La metodología que aplico para el estudio se basa en el análisis crítico del discurso, entendido como acercamiento interdisciplinario basado en la complejidad de los fenómenos sociales. Por ello he señalado los conceptos que orientan mi análisis, los cuales provienen de diversos campos y áreas del conocimiento.

Utilizo principalmente la noción de análisis crítico del discurso propuesta por Norman Fairclough, uno de sus fundadores, quien afirma que el discurso es un modo de acción que se sitúa histórica y socialmente. En ese sentido, el discurso está constituido por la realidad social y a la vez la constituye. Así, como sucede con la cultura, uno produce discursos y es producido por ellos mismos.

Por ello el uso lingüístico, en diferentes grados, siempre es simultáneamente constitutivo de: las identidades sociales, las relaciones sociales, y los sistemas de conocimiento y de creencias. Para explorar sus vínculos en eventos discursivos, Fairclough propone un encuadre tridimensional de análisis. Así, cada evento discursivo tiene tres dimensiones o facetas:

- a. Es un texto, oral o escrito. Se trata de una construcción lingüística.

b. Es una instancia de una práctica discursiva que implica la producción, e interpretación de los textos. En esta práctica se implican diversos tipos de discursos.

c. Es parte de una práctica social: el evento discursivo alude a un carácter institucional y situacional.

Este modelo tridimensional concibe que todos los niveles dependan entre sí. Y la comprensión de uno se supedita al resto.

El primer nivel permite explicar las implicancias de las palabras utilizadas en un discurso y el contexto específico para la caracterización de los conceptos usados. Es decir, para este estudio, trato de analizar las ideas que se asocian a conceptos como artes, artes escénicas, patrimonio inmaterial, entre otros.

En el segundo nivel, estudio la manera en que los discursos producen los textos a partir de otros discursos existentes. De esa manera se descubre la presencia de discursos que enmarcan al analizado. Esto se entiende como intertextualidad: cuando discursos son producto de una serie de otros discursos. En cuanto a los tipos de intertextualidad, en este trabajo analizo la intertextualidad constitutiva; es decir, los discursos que no se hacen explícitos dentro del discurso. Esto se debe que en el otro tipo, la intertextualidad manifiesta, los discursos se hacen evidentes a través de citas de otros autores, por ejemplo. Sin embargo, los discursos que analizo no tienen esa naturaleza.

Para estudiar la intertextualidad constitutiva me refiero al género, que alude a las convenciones propias del tipo de discurso de acuerdo a una práctica social. De esa manera el género alude al uso del lenguaje asociado a una actividad social particular. La entrevista, el noticiero televisivo, la publicidad por Facebook, el soneto, la receta de cocina, son ejemplos de género.

Por ello el discurso en este nivel se estudia en cuanto a su producción pero también en cómo se concibe para su distribución y consumo. Sobre esto cabe precisar que hoy en día los géneros se caracterizan por su carácter heterogéneo. En ese sentido, discursos legales dirigidos a jóvenes a través de las redes sociales se construyen en base a códigos y fraseos provenientes de la cultura en la red. De ahí, un caso ejemplar es la página de Facebook de

la Policía Nacional del Perú que usa avisos informativos sobre normativas legales apelando a referentes visuales y textuales que no provienen del ámbito institucional. Eso muestra que todo texto, a través de su género, dinamiza múltiples sentidos que contribuyen al mismo tiempo a las relaciones sociales, los sistemas de conocimientos y creencias, e identidades sociales. Todos los textos pueden ser analizados desde los espacios sociales donde interactúan ya que es allí donde ejercen o no su poder.

El tercer nivel del discurso se refiere a la práctica social. Estudia contextos sociales, culturales, políticos e institucionales específicos que implican la existencia de un control discursivo a través de procesos donde se instauran órdenes del discurso.

Dichos órdenes son los modos en que los sujetos producen e interpretan los textos a partir de un conjunto de recursos discursivos socialmente disponibles y relativamente estables. Es decir, las personas recurren todo el tiempo a referentes para actuar a través de sus propios discursos en su práctica social. En ese sentido, a partir de los órdenes de los discursos se reproducen y afirman convenciones sociales, imaginarios colectivos, y prácticas culturales. Asimismo, estos se renuevan a través de procesos de recepción e interpretación. En síntesis, el discurso como práctica social suma los aportes del primer y del segundo nivel, con sus correspondientes análisis de tipo lingüístico e intertextual, para problematizar las estrategias discursivas que allí operan. Es decir, todos estos aspectos, en conjunto, generan órdenes del discurso como insumos para los ciudadanos y ciudadanas, de modo que al hablar aparentemente no se podrían usar otros discursos para comunicarse efectivamente. Es decir, el orden del discurso moviliza percepciones sociales, constituidas sobre la base de relaciones de poder que originan muchas veces significados incuestionables o certezas sobre ciertas prácticas.

Para el caso de esta investigación los discursos a analizar están hechos por el Estado, lo cuales tienen características específicas como: no tienen autor conocido, son escritos bajo un tono de veracidad, y gozan de carácter institucional. Además, sus receptores son principalmente los trabajadores del sector público que como parte de sus funciones orientan su política pública en gran parte a las nociones que provienen de los marcos

normativos que aquí analizamos. No solamente porque son las herramientas de gestión con las que cuentan sino porque son nociones institucionalizadas a través de leyes, normativas y semejantes, que están insertas en prácticas públicas de carácter nacional.

Evidentemente el orden del discurso bajo el cual se rige el Estado en relación a la cultura y las artes se sustenta en base a la existencia de múltiples discursos. Esta multiplicidad alude a lo que señalé como intertextualidad, ya que distintos géneros podrían estar inmersos dentro de los discursos públicos. Por ejemplo, una normativa podría contener elementos provenientes del mercado cultural mediante el uso de construcciones y conceptos que son más afines a estilos de textos usados para el comercio. En este caso se tendría que profundizar en el carácter ideológico que se desea promover a través de las prácticas sociales en las que el discurso se hace activo.

Esto se debe a que los discursos no se encuentran separados de la realidad donde han sido producidos. En consecuencia, es posible preguntar por la ideología que prima en las normativas públicas transversales y específicas para las artes escénicas: ¿qué ideologías priman en las dinámicas de los trabajadores del sector público? ¿Cómo se producen y difunden dentro del Estado?

Por otro lado, como mencioné estos discursos hegemónicos también pueden entrar en relación con otros espacios de poder como lo son las universidades y la prensa. Algunas preguntas alrededor de ello pueden ser: ¿Hay una relación entre la visión de las artes escénicas desde el estado, y la de las escuelas y la prensa? ¿Hay alguna visión que prima sobre estas tres?

Para la realización de este estudio he revisado distintos marcos públicos sobre las artes escénicas instituidos por diversas entidades del Estado. La gran mayoría de ellos obedecen a marcos transversales para la cultura, y generales para las artes. Esto se debe a que no existen políticas específicas para el fomento de las artes escénicas. En ese sentido, mi análisis obedece principalmente al estudio de las políticas marco que incluyen a dichas artes. A partir de toda la información recopilada he hecho una selección de los extractos

que por ser conceptuales o descriptivos del objeto de la ley o normativa pueden ser más representativos y útiles para el análisis.

Asimismo, la manera de aplicar la metodología señalada no apunta a realizar una investigación de carácter cuantitativo que analice todos los discursos o una muestra aleatoria de ellos. El tomar una muestra del conjunto y aplicar la misma herramienta de la misma forma, a todo el material discursivo, podría limitar la posibilidad de profundizar de manera específica en cada discurso, ya que cada uno tiene sus propias particularidades, según los tres niveles mencionados que propone Fairclough, y por tanto se requiere un acercamiento particular para cada discurso. Esta manera específica de acercarse a cada uno se debe también a que algunos de ellos tienen la categoría de leyes y otros forman parte de iniciativas sin carácter institucional. En ese sentido, su producción, distribución y difusión tienen distintas características. Y sobre todo sus dinámicas como práctica social en cuanto al carácter institucional varían sobremanera, pues son promovidas por distintos agentes dentro del estado. No es lo mismo una ley o un plan nacional, que un concurso organizado desde una dirección general de un ministerio. Por tanto deben ser abordados de formas específicas. Precisamente esta complejidad puede dar luces sobre la heterogeneidad de los discursos.

He optado por realizar un análisis cualitativo, que a partir de una selección personal, profundice en cada extracto, tratando de entrever las especificidades más importantes de todo el conjunto de los discursos. Es decir, se trata de un proceso que aspira a encontrar características generales a partir del estudio de aspectos particulares.

Asimismo para tratar de facilitar la lectura de las citas que analizo, he decidido resaltar con negrita los términos, frases y semejantes, dentro de cada una de ellas.

Como mencioné anteriormente me interesa estudiar los discursos públicos a nivel de Estado y estudiar su relación con los discursos promovidos desde ámbitos de educación formal y de prensa escrita. Debido a que busco entender en qué sentido estos espacios hegemónicos, donde se construyen y afirman órdenes del discurso alrededor de las artes escénicas, comparten las mismas estrategias discursivas.

Para el caso de los discursos de los centros educativos dedicados a las artes escénicas me parece más pertinente analizar los que se difunden a través de los proyectos escénicos que son producidos por las mismas escuelas. Ya que a través de estos discursos pueden entreverse las principales líneas artísticas que les interesa promover como institución.

Para analizar discursos de prensa escrita, tomo notas periodísticas que resaltan las cualidades de las creaciones de artes escénicas de alta calidad. Específicamente abordo las notas que reseñan las mejores obras de teatro en el año. Para el caso de la danza analizo las notas donde hacen referencia a las danzas tradicionales.

Finalmente, deseo acotar que, como en toda investigación, durante el proceso he hallado aspectos imprevistos y reformulado la metodología así como los campos de estudios específicos: una y otra vez. Además, en este proceso han sido fundamentales los roles del asesor y los lectores pues son los interlocutores que acompañan una o más etapas del proceso, señalando siempre nuevas posibilidades y aspectos por revisar y desarrollar. Evidentemente la gran mayoría de los aciertos de este trabajo se deben a sus aportes, y los puntos más discutibles obedecen a aspectos que debo revisar a futuro al abordar nuevamente este tema que tanto me interesa.

Por lo anterior, he tratado de plasmar en este documento una ruta del proceso donde haya un sentido lógico y explicativo entre la hipótesis y las conclusiones, pero que al mismo tiempo no deje de visibilizar muchas interrogantes que se quedan pendientes. En ese sentido, aunque la redacción final de esta tesis ha implicado eliminar todo lo que rompe el sentido lógico de un texto, producto de que el propósito es darle al documento final una claridad y carácter académico, he tratado de mencionar aparentes pasos en falso durante el proceso que en realidad son “errores acertados”, que me han llevado a buen puerto, al menos por ahora. Finalmente, tengo la esperanza de que este texto llegue a otros lectores interesados en el tema, y recibir nuevos comentarios que enriquezcan mi aprendizaje como investigador.

CAPÍTULO I: LAS ARTES ESCÉNICAS EN LAS POLÍTICAS DEL ESTADO PERUANO

En este capítulo abordo los discursos sobre las artes escénicas que se difunden desde el aparato estatal y diversos agentes, tanto internacionales como nacionales: UNESCO, BID, Ministerio de Cultura, PROMPERÚ y Ministerio de la Producción.

A la vez el capítulo se divide en dos partes: la primera se refiere a la visión que tienen estos agentes de las artes escénicas que forman parte del patrimonio cultural inmaterial. Señalo que aunque dicho patrimonio abarca, conceptualmente, a todas las artes escénicas, su reconocimiento se orienta básicamente a fuentes tradicionales. Apunto que dicho patrimonio inmaterial posee propiedad una mirada utópica que tiende a entenderlo como parte exclusiva de la identidad de un grupo específico. Todo ello, deviene en concebir la cultura y las artes como una. Y esto se refleja en disputas alrededor de la autoría de ciertas expresiones artísticas, supuestas verdaderas versiones de una danza, y quiénes serían los realmente autorizados a señalar la autenticidad de una obra de arte.

Asimismo, anoto que sobre el patrimonio se teje una visión de diversidad cultural que celebra todas las expresiones pero que pasa por alto toda posible discriminación que gran parte de ellas puede sufrir. Y esto se hace palpable en lo superficiales que son las referencias a esta problemática, así como la ausencia de medidas concretas para prevenir la discriminación entre las expresiones culturales. Esto se manifiesta también en que se asume que todo arte por serlo ya contribuye de forma positiva a la sociedad. Es decir, se presume que todo contenido artístico es bueno de antemano. Por ello, cuando la visión patrimonialista se enfoca en las artes escénicas señalando su potencial económico, ignora por completo que la competencia que genera el mercado, promueve la anulación de muchos contenidos artísticos, que por diferentes motivos pasan a ser discriminados o ignorados.

Como excepción a esta mirada, señalo la reciente Ley de Promoción de los Puntos de Cultura, que reconoce la contribución de las artes específicamente por su aporte a la cohesión y el desarrollo social. En ese sentido, identifica problemas de carácter social y el rol que la cultura cumple en esos contextos. Afirmo que es la mirada más clara sobre la

importancia de reconocer y promover la diversidad cultural pero asumiendo que dicha realidad no está ajena de contradicciones, disputas, discriminación e incluso racismo.

La segunda parte del capítulo hace referencia a la visión de las artes escénicas desde las entidades nacionales que se encargan de la promoción de las industrias culturales y creativas. Como en el caso anterior, esta visión reconoce como artes escénicas tanto a lo tradicional y lo de fuente occidental. Lo tradicional la relaciona más a la industria del turismo, y occidental a las industrias creativas caracterizadas por el componente de innovación. De forma similar a la visión patrimonialista también se promueve la visión de la creación como una propiedad.

En definitiva, el orden del discurso promovido por dicho agentes, alrededor de las artes escénicas, se basa fundamentalmente en nociones capitalistas: propiedad, contribución a la economía, industrias, y semejantes. En esa línea, concluyo que el principal problema de los discursos analizados es que promueven una visión patrimonialista y económica que se teje sobre todas las creaciones artísticas, tradicionales o de fuente occidental. A esta visión se suma una mirada de mercado que asume como positivo todo lo que genere ingresos, por tanto todo arte es concebido como algo positivo sin importar los contenidos que promueve. No se comprende la cultura como algo dinámico, descentrado, y en constante intercambio y disputa. Esto se refleja que la interculturalidad todavía se entiende desde el aparato estatal como la difusión y defensa de las diferencias culturales, vistas como “diversidad cultural”. Esto en primera instancia es positivo, pues promueve la defensa de los derechos ciudadanos y culturales de comunidades subalternas. Sin embargo, a través de los discursos estudiados, no se reconoce un entendimiento de la interculturalidad como acción política que genera espacios de diálogo pero sobre todo de intercambio, donde uno y otro participante acepta la posibilidad de ser cambiado por el otro.

Por último, señalo que luego de realizar el análisis de los discursos reconocí que, desde un análisis a nivel intertextual, el género usado es básicamente el institucional, que como afirmé antes no tiene autor conocido y transmite un sentido de verdad. No he notado que otros géneros estén detrás de ellos. En ese sentido, el análisis que presento a continuación

se basa fundamentalmente en análisis del discurso como texto, referido a los conceptos usados y cómo son entendidos dentro de las construcciones lingüísticas. Asimismo, al final de cada parte del capítulo señalo inferencias y conclusiones que me permiten señalar aspectos del discurso como práctica social, y los órdenes del discurso que promueven.

1. LA NOCIÓN SOBRE LAS ARTES ESCÉNICAS QUE FORMAN PARTE DEL PATRIMONIO CULTURAL

Aquí analizo el marco legal de las políticas culturales sobre el patrimonio cultural peruano donde se comprenden principalmente a las danzas tradicionales. Con el fin de organizar el análisis en base a las conclusiones a las que llegué divido esta sección en cinco apartados: marco internacional sobre el patrimonio inmaterial; visión del patrimonio como referente de identidad de carácter exclusivo; sistematización y difusión del patrimonio inmaterial como objeto de educación tradicional; clasificación del patrimonio inmaterial que promueve el reconocimiento de las artes escénicas tradicionales; y otras miradas que parecen para re-conceptualizar el patrimonio inmaterial. Para ello los discursos estudiados son:

- Textos Fundamentales de la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de 2003 editado por la UNESCO.
- Ley General de Patrimonio Cultural y su reglamento (2004).
- Reglamento de Organización y Funciones del Ministerio de Cultura, sección referida a la Dirección de Patrimonio Inmaterial (2013).
- Directiva del Ministerio de Cultura para la declaratoria de las manifestaciones del patrimonio cultural inmaterial y de la obra de grandes maestros, sabios y creadores como patrimonio cultural de la nación y declaratoria de interés cultural (2015).
- Documento de la UNESCO "Invertir en la diversidad cultural y el diálogo intercultural" (2009).
- Lineamientos de Política Cultural del Ministerio de Cultura (2013-2016).
- Política nacional para la transversalización del enfoque intercultural (2015).

- Ley de Promoción de Puntos de Cultura (2016).
- Reconocimientos como patrimonio cultural a las obras de Felipe Pinglo Alva y Chabuca Granda (2016-2017).

1.1 MARCO INTERNACIONAL SOBRE EL PATRIMONIO INMATERIAL

El marco internacional es definido por la UNESCO, que tiene adscritos a la fecha a 195 países, y está encargada de dictar directrices de política cultural para todos los países miembros. La Convención para la Salvaguarda del Patrimonio Inmaterial promovida por la UNESCO en el año 2003 señala en el artículo 2 como patrimonio inmaterial a:

[...] los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas – junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes– que las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural. Este patrimonio cultural inmaterial, que se transmite de generación en generación, es recreado constantemente por las comunidades y grupos en función de su entorno, su interacción con la naturaleza y su historia, infundiéndoles un sentimiento de identidad y continuidad y contribuyendo así a promover el respeto de la diversidad cultural y la creatividad humana.

Aquí con el término “inherente” alude a un carácter natural. Es decir, al patrimonio inmaterial como una entidad con la que nacen los miembros de la comunidad, y en ese sentido, una propiedad exclusiva de ellos. En esa línea parece ser que el patrimonio solo tiene sentido en la comunidad donde se desarrolla. Asimismo, se entiende que la recreación o cualquier cambio sobre dicho patrimonio es facultad solamente del propietario. Por ello se hace referencia a que es transmitido de generación en generación. De ahí, la recreación producto del intercambio social, que se realiza entre distintas generaciones, no implica un cambio o transformación sustancial del patrimonio sino una continuidad. Por ejemplo, una danza tradicional se renueva en el ámbito del grupo al que le es natural su práctica.

Luego se usa la palabra “respeto” al patrimonio inmaterial, en cuanto forma parte de la diversidad cultural y de la creatividad humana. Aquí el respeto es un término que se asocia más a la autorización que se otorga al grupo o comunidad para desenvolverse en libertad acorde a sus creencias y prácticas culturales. El respeto marca un sentido de distanciamiento frente a “los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas” que conforman el patrimonio. Así las prácticas culturales comunitarias se ubican fuera del conocimiento general, solo tienen sentido para las personas que las practican.

A nivel léxico esta cita asocia el patrimonio a ideas cercanas a las de la propiedad privada y derechos de autor. Esto a la larga puede generar disputas no solo entre comunidades sino entre países, que se reconocen como los propietarios naturales de un arte. De ahí, muchas veces se habla de una danza tradicional como la original o verdadera. O también las disputas aparecen cuando se denuncia que un grupo está tergiversando (al recrear) una danza que es de la propiedad de otra comunidad: la única autorizada para poder realizar modificaciones.

1.2 LA VISIÓN DEL PATRIMONIO COMO REFERENTE DE IDENTIDAD DE CARÁCTER EXCLUSIVO

La Ley General de Patrimonio Cultural N° 28296 dice:

*Se presume que tienen la condición de bienes integrantes del Patrimonio Cultural de la Nación, los bienes materiales o inmateriales, de la **época prehispánica, virreinal y republicana**, independientemente de su condición de propiedad pública o privada.*

De la cita se entiende que la función del estado, en relación al patrimonio inmaterial, es salvaguardar la práctica y conocimiento de las manifestaciones tradicionales del arte. Asimismo, se comprende que dichas manifestaciones pueden ser tanto prehispánicas, como producto de la etapa colonial y de la república. En ese sentido, hasta aquí, no se podría aseverar que el patrimonio inmaterial, como lo entiende el Estado, solo incluye a las prácticas artísticas prehispánicas, identificadas con las expresiones tradicionales o

folclóricas. Sin embargo, cuando se revisa el siguiente extracto de la misma ley, esta percepción cambia:

*Integran el Patrimonio Inmaterial de la Nación las creaciones de una comunidad cultural fundadas en las tradiciones, expresadas por individuos de manera unitaria o grupal, y que reconocidamente responden a las expectativas de la comunidad, como expresión de la **identidad** cultural y social, además de los **valores transmitidos oralmente**, tales como los idiomas, lenguas y dialectos autóctonos, el saber y conocimiento tradicional, ya sean artísticos, gastronómicos, medicinales, tecnológicos, folclóricos o religiosos, los **conocimientos colectivos de los pueblos** y otras expresiones o manifestaciones culturales que en conjunto conforman nuestra diversidad cultural.*

En primer lugar y de antemano, a nivel léxico, la palabra “patrimonio” alude a una propiedad que como tal requiere protegerse y conservarse. Es decir, es algo que se cuida que no cambie y mantenga en condiciones óptimas. En ese sentido, el patrimonio inmaterial, como específica la ley, tiene sentido en cuanto forma parte de la comunidad: es exclusiva de ella, sus propietarios. Asimismo se asocia el patrimonio a toda creación que forma parte de la identidad de la comunidad. Afirmo entonces que la ley deja entrever una relación entre identidad y patrimonio: una identidad que se basa en la posesión exclusiva de lo patrimonial.

En segundo lugar, el texto asocia al patrimonio inmaterial varias características que se alejan de las cualidades que podrían tener algunos de la época republicana, ya que muchos podrían ser transmitidos no solo a nivel comunitario sino nacional. Por ejemplo, gracias a los canales de comunicación que existen para difundir la música. O si se tratara del arte teatral como patrimonio inmaterial, este podría ser un conocimiento y técnica actoral específico que sea practicado y difundido en muchas regiones, a lo largo de varias generaciones. Sin embargo, como se ve en la cita, se identifica al arte patrimonial como no

transferible salvo que sea entre miembros de la comunidad. De ahí que se resalte específicamente su capacidad para ser transmitido oralmente.

En ese sentido el patrimonio inmaterial no forma parte de las artes universales como lo puede ser el ballet, una expresión que es casi patrimonio de la humanidad y cuya práctica se reinventa según el contexto donde se practique. Sobre esto es preciso indicar que el arte escénico también puede ser poseedor de conocimiento; es más, parte de su esencia radica justamente en los contenidos simbólicos que puede transmitir. Sin embargo, cuando se entiende que el conocimiento que transmite una danza solo es válido en cuanto se divulga oralmente y funciona para una comunidad (de ahí que en el extracto se señale el término “conocimientos colectivos de los pueblos”), se le quita toda posibilidad de ser herramienta interpretativa de otros fenómenos. Esta es una supuesta capacidad que goza solo el conocimiento occidental.

Por ejemplo, las obras clásicas de ballet como el “Lago de los cisnes” sí poseen un carácter universal para tratar temas como el eterno conflicto entre el bien y el mal. Asimismo, como danza clásica, el ballet es entendido como un arte que posee principios o “leyes”. A pesar de que sus pautas rítmicas pueden aparecer también en otras danzas. E incluso sus temas, como la lucha entre el bien y el mal, también aparecen en múltiples danzas tradicionales como la diablada puneña que forma parte protagónica en las fiestas de la Virgen de la Candelaria en Puno.

En tercer lugar, llama la atención que la ley use conceptos provenientes de occidente como “arte”, “medicina” y “religión” para tratar de definir aquellas manifestaciones culturales que en muchos casos provienen de fuentes prehispánicas. Así invisibiliza sus características particulares, y recuerda cuando los cronistas entendían al Inca como la figura del Rey; o cuando, en la época colonial, a todos los grupos humanos de esta región, provenientes de diversas culturas, se les denominó bajo el término “indios”. En ese sentido, por un lado, la ley las reconoce como expresiones relevantes ya que el arte, la medicina, y religión forman parte esencial del desarrollo social; sin embargo, al mismo tiempo las discrimina como algo que solo tiene validez y sentido en cuanto forma parte de la identidad

de una comunidad. Es decir, no se presume a dichos conocimientos como elementos que pueden formar parte de una identidad nacional, o componentes que merecen ser impartidos a nivel general, más allá de las fronteras de una comunidad. En ese sentido, se puede decir que este discurso propugna la identificación y reconocimiento de todas las expresiones ajenas al conocimiento universal proveniente de occidente (arte, ciencia y religión), y que no forman parte constituyente del tejido nacional. Es decir, es como reconocerles el derecho a una identidad pero no permitirles ser parte activa del desarrollo del país.

En cuarto lugar, una consecuencia provocada por el entendimiento del patrimonio como algo asociado a un grupo cultural específico es que el conocimiento que se le reconoce no tiene autor o autora conocida. Esto genera también una ruptura con los cánones del conocimiento de occidente donde los aportes a la humanidad se identifican con personas específicas: Shakespeare, Cervantes, Moliere, Goethe, entre otros. Esta lógica motiva una tendencia a no reconocer el patrimonio inmaterial de la época republicana donde los aportes al patrimonio inmaterial podrían ser, en varios casos, asociados a personas específicas. En ese sentido, así como en el año 2016 se recordó la muerte y aporte de Cervantes en toda Iberoamérica, en el año 2017 en Perú se podría conmemorar los 100 años del fallecimiento del poeta y dramaturgo, Leonidas Yerovi, y su aporte a la literatura y teatro a nivel nacional. Si es que se reconociera su obra como patrimonio inmaterial de la nación, en cuanto forma parte de una tradición teatral dedicada a propuestas farsescas donde a través del humor se abordan temas alrededor de nuestra idiosincrasia: una estética que podría ser definida como un teatro costumbrista de carácter modernista debido a su expresión no cotidiana o refinada.

En quinto lugar, aunque la ley no diferencia entre arte y folclore, finalmente solo se reconoce como patrimonio inmaterial a las expresiones artísticas que tienen características del segundo. Para demostrarlo señalo que es la Dirección de Patrimonio Inmaterial del Ministerio de Cultura la encargada de dar la opinión técnica para el reconocimiento de las expresiones que forman parte del patrimonio inmaterial de la nación. Sin embargo, esta

dirección se orienta hacia la protección y salvaguarda del folclore, entendida como el conjunto de las expresiones tradicionales. Y no pone también su atención sobre expresiones de las artes escénicas de fuente occidental que podría decirse que hoy ya forman parte del patrimonio de la nación. Al menos hasta ahora todas las artes escénicas reconocidas por esta oficina provienen de fuentes prehispánicas.

Para ahondar en la función de esta dirección señalo el artículo 55 del Reglamento de Organización y Funciones del Ministerio de Cultura, aprobado mediante Decreto Supremo N° 005-2013-MC que afirma:

*[...] la Dirección de Patrimonio Inmaterial es la unidad orgánica encargada de gestionar, identificar, documentar, registrar, inventariar, investigar, preservar, salvaguardar, promover, valorizar, transmitir y revalorizar el patrimonio cultural inmaterial del país, en sus distintos aspectos, **promoviendo la participación activa de la comunidad, los grupos o individuos que crean, mantienen y transmiten dicho patrimonio** y de asociarlos activamente en la **gestión del mismo**.*

Aquí aparece la noción del patrimonio inmaterial como algo dinámico en cuanto involucra una “participación activa”. Es decir, se entiende que cobra sentido no solo como una característica asociada a la identidad sino como práctica necesaria en el ejercicio diario. O sea como una identidad que se afirma exclusivamente mediante la práctica. Asimismo, más adelante, se menciona la palabra “gestión” para indicar que los ciudadanos pueden y deben participar de la administración de su patrimonio. Se comprende a la gestión del patrimonio como una visión que requiere de una mirada política que precise su rol dentro del desarrollo social. Y se asume que son los ciudadanos quienes están llamados a asumir dicha función. Aunque estos son aspectos nuevos no vistos en anteriores discursos, se mantiene todavía la mirada básica sobre el patrimonio, que la entiende como manifestación exclusiva de un grupo humano. De ahí que en el discurso se afirma que las personas de la comunidad son quienes “crean, mantienen y transmiten dicho patrimonio”. Es decir, son las indicadas para poner en práctica el patrimonio. Se conserva, como en

extractos anteriores, una mirada de propietario sobre las expresiones culturales, así como la idea de autor, quien es el único autorizado para recrear su obra, y asegurar que se mantenga su naturaleza.

1.3 SISTEMATIZACIÓN Y DIFUSIÓN DEL PATRIMONIO INMATERIAL COMO OBJETO DE EDUCACIÓN TRADICIONAL

Como herramienta de gestión de las expresiones tradicionales, el Estado identifica, clasifica y registra. Dicha herramienta se apoya en el siguiente extracto de la Ley (Art. 24) citada anteriormente:

*La protección de los bienes inmateriales del Patrimonio Cultural de la Nación comprende su **identificación, documentación, registro, investigación, preservación, promoción, valorización, transmisión y revitalización.***

Reconozco en esta cita que los términos usados aplican más para un material tangible como una huaca o un cerámico, que para una práctica cultural. Se hace evidente que la cultura se asocia más a una propiedad o incluso a un capital. A pesar que la definición es general, y aplica tanto para el patrimonio material como inmaterial.

En ese sentido, cuando el Ministerio de Cultura reconoce como patrimonio cultural de la nación a una danza, esta tiende ser entendida y difundida como una práctica codificada inalienable. Es decir, inmodificable. La danza, como expresión cultural pasa a ser un acto que debe ser vigilado, en el sentido que no puede ser practicado libremente. Por ello hay casos en que se hace referencia a una danza que no es bailada correctamente. Y aparecen asociaciones que legitiman a una danza y sus artistas en la medida en que estos cumplen con los códigos de la danza. En síntesis, el patrimonio inmaterial se cosifica, y se hace ajeno a una práctica democrática e intercultural, donde se apunte a generar el intercambio y disfrute en libertad, donde prime la generación de comunidad, antes que la vigilancia sobre lo aparentemente correcto.

Por otro lado la difusión del patrimonio inmaterial desde el aparato público ahonda principalmente en la identidad, como mencioné anteriormente. De ahí en su artículo 51 la Ley afirma:

*El Instituto Nacional de Cultura [hoy Ministerio de Cultura], la Biblioteca Nacional y el Archivo General de la Nación y demás organismos vinculados a la Cultura velarán para que se promueva y difunda en la ciudadanía la **importancia y significado del Patrimonio Cultural de la Nación como fundamento y expresión de nuestra identidad nacional**. Los medios de comunicación estatal están obligados a difundir el Patrimonio Cultural de la Nación en sus diferentes expresiones.*

Afirmo que, como en anteriores extractos mencionados, se entiende al patrimonio como una parte exclusiva de la identidad. En ese sentido, no se entiende a las artes como elementos dinámicos que precisamente estimulan la formación, siempre en evolución, de una identidad nacional. Aquí el término “identidad nacional”, que no había aparecido antes, se interpreta como estático y pre-señalado para nosotros. Esto queda indicado cuando se refiere a la importancia y el significado del patrimonio como una entidad cuyo sentido y trascendencia debe ser fijo para nosotros. Todo esto conforma una identidad utópica, ajena al paso del tiempo.

De ahí, se entiende que estas culturas toman un papel superficial e incluso decorativo en la formación de nuestra nación. Señalo esto porque la cultura es dinámica, y al entenderla como estática se le quita inmediatamente su componente político, ciudadano y social.

Por el contrario, creo que las artes patrimoniales pueden ser difundidas en base a sus contenidos, mostradas en espacios fuera de su lugar tradicional, y mezcladas o reinventadas por otras tradiciones que aprenden de ellas.

Asimismo, esta promoción de identidad como algo estático a través de la educación se refleja en el apartado titulado “Contenidos Curriculares” del artículo 52 de la misma Ley:

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

Si la noción de patrimonio se imparte con la mayoría de las características que he señalado, esta cita puede expresar el objetivo de volver al patrimonio un objeto de culto que busca que los propios ciudadanos se apropien de tales símbolos. Ya que sus conocimientos o contenidos se ponen en valor en cuanto pueden representar una identidad idílica, mas no como información y sapiencia que puede entrar en juego dentro de dinámicas sociales. En ese sentido, dicha cita puede estar reflejando una mirada paternalista por parte del Estado en relación a la defensa de los derechos culturales de la nación. Su promoción, a través de la educación, podría estar apuntando a llegar a los estudiantes de una manera instructiva y autoritaria.

Una sola danza tradicional puede decir mucho sobre el proceso de colonización, la discriminación, el mestizaje, la resistencia frente a la opresión, los valores comunitarios como la solidaridad, entre muchos otros. Así también puede mostrar a nivel artístico, otros acercamientos hacia lo que entendemos por ritmo, armonía, compás, y más. Pero para esto es necesario la generación de plataformas de intercambio y diálogo intercultural, y la noción de arte y cultura como procesos dinámicos, sociales y políticos. En definitiva, el discurso de esta Ley promueve, a través del patrimonio inmaterial, una identidad despolitizada de las artes tradicionales, entre ellas las artes escénicas como las danzas.

1.4 LA CLASIFICACIÓN DEL PATRIMONIO INMATERIAL PROMUEVE EL RECONOCIMIENTO DE LAS ARTES ESCÉNICAS TRADICIONALES

Una consecuencia de la mirada patrimonialista es la invisibilización de muchas otras prácticas y espacios culturales, que no cumplen con las características del folclore. El

Reglamento de dicha Ley aprobada por el Decreto Supremo N° 011-2006-ED en su Art. 86 dice:

Sin constituir manifestaciones exclusivas del patrimonio cultural inmaterial, estas pueden ser [...] Fiestas y celebraciones rituales, música y danzas [...] Los espacios culturales de representación o realización de prácticas culturales.

En ese sentido, se afirma una vez más que el patrimonio inmaterial es el conocido como folclórico, cuya principal fuente es prehispánica. De ahí, que no se encuentren citadas otras expresiones de las artes escénicas como el teatro y el circo, que tienen presencia en el Perú desde hace más de un siglo, por lo menos. Y a pesar de eso, la ley no los menciona.

Y aunque se afirme que dichas manifestaciones no son exclusivas, resalta que se asocie el arte tradicional a expresiones que forman parte del folclore nacional como la danza y la música, que en su gran mayoría están relacionadas a festividades tradicionales de distintas comunidades. En esa línea, al referirse a espacios culturales se está haciendo alusión a zonas donde se practican aquellas manifestaciones. Por ello, no se estaría promoviendo en los reconocimientos la inclusión de infraestructura como teatros, plazas, anfiteatros u otras, que aluden a expresiones artísticas heredadas de fuentes occidentales.

El reglamento de la ley en su artículo 87 señala de manera específica la inclinación a solo reconocer el patrimonio cultural inmaterial de fuente prehispánica:

*Las manifestaciones que sean materia de la declaración a que se refiere el presente título serán inscritas en el **Registro Nacional de Folclore y Cultura Popular.***

Aquí se presenta, aparte de una identificación entre lo patrimonial con lo folclórico, una relación entre este y lo popular. Cabe precisar que no he hallado en otras leyes o marcos semejantes una repetición del término popular, por lo cual solo se puede aseverar que se trata de un uso del término como sinónimo de lo folclórico, bajo las características ya señaladas. De otra manera lo popular tendría que ser descrito en algún documento, pero no es así. En ese sentido, lo popular solo puede hacer referencia a una manifestación tradicional de carácter folclórico.

Ante lo anterior pregunto: ¿acaso el teatro de calle no puede ser considerado parte de la cultura popular? ¿El parque universitario, que ha recibido a numerosos artistas de la calle desde hace décadas, no podría ser reconocido como patrimonio inmaterial o al menos tener algún reconocimiento oficial? Evidentemente esto, en su momento, debe someterse a un análisis para evaluar si merecen dicho reconocimiento. Algo que aquí no haré. Lo que me interesa señalar es el carácter restrictivo del denominado “Registro Nacional de Folclore y cultura popular”. Ya que al formar parte de una ley se entiende que, a pesar de que en un extracto se aluda a una no exclusividad, estimula el reconocimiento solamente de las manifestaciones entendidas como folclóricas.

El Ministerio de Cultura todavía no ha promovido un marco legal para las artes escénicas de fuente occidental o ha modificado la ley aludida de manera que sea más específica, y no solo haga una referencia de no exclusividad. Lo mismo sucede con la “Declaratoria de las manifestaciones del patrimonio cultural inmaterial y de la obra de grandes maestros, sabios y creadores como patrimonio cultural de la nación y declaratoria de interés cultural” emitida en setiembre de 2015 mediante la Resolución Ministerial N° 338-2015-MC, que refleja cómo el patrimonio goza de mayor reconocimiento frente a las prácticas occidentales. Una expresión patrimonial inmaterial así como la obra de un gran maestro, sabio o creador de las artes escénicas tradicional puede ser declarada Patrimonio Cultural de la Nación. Sin embargo, una práctica de artes escénicas occidental, según dicha directiva, puede solo aspirar a ser denominada de interés cultural. Esto no porque el marco legal lo prohíba, sino debido a que, como he señalado, el discurso de la ley es tendencioso en cuanto a lo que comprende como patrimonio inmaterial.

Esta diferenciación entre lo tradicional y lo occidental también se refleja en las direcciones encargadas de emitir las opiniones técnicas. Las dos primeras declaratorias reciben la opinión técnica de la Dirección de Patrimonio Inmaterial; y la tercera (interés cultural) de la Dirección de Industrias Culturales y Artes. De esa manera un arte escénico de fuente occidental así como una infraestructura o espacio para su práctica, pueden tener mayor dificultad para formar parte del patrimonio de la nación. Ya que su reconocimiento

será analizado necesariamente por la dirección que no se dedica a su fomento: la Dirección de Patrimonio Inmaterial. Lo que esta dirección hará, en un caso eventual, es recibir la opinión técnica de la Dirección de Industrias culturales y Artes. Lo que podría ser una opción es que esta dirección sea competente para realizar también los reconocimientos como patrimonio cultural inmaterial. Sin embargo, según el Reglamento de Organización y Funciones del Ministerio de Cultura esto es una facultad exclusiva de la Dirección de Patrimonio Cultural Inmaterial.

Bajo esta visión y gestión puede que muchas prácticas y contenidos culturales no se visibilicen y valoricen como expresiones y conocimientos que salvaguardar y difundir. En ese sentido, las escuelas nacionales de arte dramático de Lima y Trujillo, con más de 60 y 50 años de antigüedad, respectivamente, quedarían relegadas. A pesar de formar parte de la tradición de las artes escénicas a nivel nacional. Por otro lado importantes obras y legados como los de Leonidas Yerovi, Jorge Acuña, Luis Álvarez y Sara Joffré, entre otros grandes maestros y maestras que han influenciado a través de su obra a generaciones de artistas, quedarían también discriminados de toda posibilidad de evaluación. Así también asociaciones civiles históricas como el Movimiento de Teatro Independiente – MOTIN.

Solo como ejemplo contrario, menciono la Declaración como Patrimonio Cultural de la Nación al Festival Iberoamericano de Bogotá (2013), que designa al evento “como un producto y una manifestación inmaterial que genera Colombia para el mundo” (El Espectador 2013). Cabe precisar que para que esto se hiciera posible se creó una ley que declaraba el reconocimiento, y asimismo esta señaló que el apoyo a la festividad debe realizarse por intermedio de los Ministerios de Cultura, Hacienda, y Tecnologías de la Información y las Comunicaciones. Con esto se entiende que el soporte estatal hacia el festival pasa por el lado económico (implica también la creación de un fondo y asesoramiento para la planeación de los planes presupuestales) y de difusión (el festival debe ser transmitido por un canal de televisión nacional). Esto es el reflejo de una mirada que entiende a la cultura como un componente que dinamiza diversos sectores culturales

y medios sociales, y concibe lo patrimonial más allá de una concepción folclórica, como la que he señalado antes.

1.5 OTRAS MIRADAS QUE PARECEN RECONCEPTULIZAR EL PATRIMONIO INMATERIAL

A continuación señalo otras miradas institucionales que difieren de las anteriores analizadas. En primer lugar, me deseo referir al reciente documento Informe de la UNESCO “Invertir en la diversidad cultural y el diálogo intercultural”, ya que como he mencionado, esta institución ha marcado la pauta para los marcos legales que se han institucionalizado en el Perú en relación al patrimonio inmaterial. Debido a que por mandato de la Naciones Unidas la UNESCO cumple las funciones de organismo rector “en materia de formulación, promoción y aplicación de muchos de esos instrumentos normativos y de otros más”. (UNESCO 8: 2009).

En la sección final del aquel documento, “recomendaciones”, se señala (UNESCO 35: 2009):

Estudiar la diversidad del patrimonio inmaterial como fuente de ejemplos de modos de gobernanza democrática basados en la autonomía y la participación de todas las comunidades.

Aquí el término “gobernanza” aparece para indicar que el gobierno no debe ser vertical sino más horizontal, y en red. Y debe obedecer a un sistema donde los ámbitos públicos, privados y civiles formen parte esencial del desarrollo social. Y que, en ese sentido, el Estado cumpla un rol articulador entre todos, sin pretender ser un ente determinante en las decisiones y visiones de los demás agentes. Así también la gobernanza entiende a los demás agentes sociales como responsables del desarrollo social. Por ejemplo, bajo la noción de gobernanza es importante la existencia de asociaciones civiles, gremio o sindicatos, que representen al sector de las artes escénicas, o grupos más segmentados como autores, actores, técnicos, entre otros. Ya que el ejecutivo los necesita como interlocutores que asumen también la responsabilidad sobre aspectos relativos a la

situación de su sector. De ahí, que la UNESCO recomiende que el Estado aprehenda distintas nociones de labor en red y organización provenientes de la sociedad civil, con el fin de enriquecer sus modos de gestión y acción política. A esto hace referencia la cita al usar el término “estudiar”.

Asimismo, esta cita mantiene una mirada de consideración pero no de inclusión o diálogo en igualdad de condiciones. Ya que por ejemplo dicha cita tendría un sentido muy distinto si la recomendación fuera “incluir” y no “estudiar”. El estudiar no determina un compromiso por parte del Estado en incluir otros modos de gestión pública que implique que otros grupos sociales asuman un rol participativo y responsabilidades dentro del desarrollo social.

Además, la visión que tiene dicha recomendación, como en casos anteriores identifica al patrimonio inmaterial como propio de ámbitos comunitarios. Ahí radica el carácter excluyente. Ya que si el modo de gobernanza solo aplica para la comunidad no tendría sentido incluirlo de modo más general dentro de la organización del Estado. El “estudiar” puede manifestar una visión de discriminación frente a otros modos de organización que no provengan de la noción tradicional de gobierno.

En segundo lugar, señalo la iniciativa del quinto lineamiento de políticas culturales del Ministerio (2013-2016) que señala la importancia de la apropiación del patrimonio por parte de la sociedad civil como un elemento activo dentro de las dinámicas sociales para que a través de ella, se promueva aspectos de ciudadanía e interculturalidad. Además, el mismo lineamiento asevera la necesidad o cambio de la Ley General del Patrimonio. Entre sus principales puntos cito (2013: 19):

- *El Ministerio sostiene que la preservación del patrimonio tiene como principal propósito que este sea **apropiado por la ciudadanía**, que refuerce identidades locales y que llegue a **insertarse creativamente en las políticas de desarrollo económico y social**.*

- *El patrimonio nacional no puede quedar sometido a las **demandas de una mirada externa que por momentos exotiza y espectaculariza** y que lo entiende desde una **lógica puramente mercantil**.*
- *El patrimonio es, en todas sus variantes, un bien común, **una propiedad de la nación y de los ciudadanos**.*

En el primer apartado resalta el término “apropiado” ya que implica que el patrimonio realmente no forma parte de la identidad de la ciudadanía. Es decir, es una crítica a la manera como se viene entendiendo el patrimonio. Por ello se afirma que mientras este no forme parte del desarrollo social y cultural, no podrá formar parte de la identidad. En ese sentido, se entiende a la identidad como algo en constante cambio, y por ello el patrimonio debe, para formar parte de él, estar en sintonía con su evolución. De ahí que luego se apunta el término “creativamente” puesto que la apropiación implica el reto de hacer dialogar lo actual con lo tradicional, pues allí radica todo el potencial de lo que podrían ser las identidades ciudadanas en el Perú.

El peligro de que el patrimonio no forme parte del desarrollo social se enfatiza en el segundo apartado, pues supone que ha habido en los últimos tiempos una exotización que la entiende como algo superficial. Es decir, al patrimonio se le ha entendido más por su potencial mercantil basado en lo espectacular, que como un componente esencial para la formación y desarrollo de las identidades en el país.

En esa línea apunta el tercer apartado ya que hace referencia a la manera como el patrimonio puede formar parte de las identidades nacionales. Aquí se rompe con el carácter puramente comunitario del patrimonio. Ya no se habla del ámbito comunitario, sino nacional.

Por lo anterior se entiende que más adelante en el documento se planteen acciones concretas como (2013: 20):

- *La propuesta de **modernización** de la Ley General de Patrimonio, incluyendo medidas de estímulo para la defensa del patrimonio y de sanción al descuido premeditado del mismo.*

- *La declaración de patrimonio cultural de la nación de **tradiciones andinas, costeñas y amazónicas** que preservan el patrimonio inmaterial.*

Con el término “modernización” se presupone que la actual ley no se ajusta al hoy en día, y requiere una renovación que cuestione la manera tradicional como se ha venido entendiendo y gestionando el patrimonio.

Asimismo, al mencionar a las tradiciones andinas, costeñas y amazónicas se alude a que no se ha reconocido de la misma manera a todas las tradiciones, y que probablemente la mirada ha privilegiado su atención sobre una en particular. En ese sentido, este apartado desea precisar el objeto de la ley de patrimonio. Sin embargo, la mirada es solo sobre el territorio geográfico ya que propone incluir a las tradiciones de todas las regiones. No incluye una precisión en relación a lo temporal. Como indiqué anteriormente, aunque la ley no excluye una época en particular, es evidente que principalmente se orienta a reconocer a las artes escénicas de fuente prehispánica. Y esto se refleja en la existencia del denominado “Registro Nacional de Folclore y cultura popular”.

En tercer lugar, apunto el decreto supremo N° 003-2015-MC, que aprueba “La política nacional para la transversalización del enfoque intercultural”, y señala la importancia de que el Estado:

Valorice e incorpore las diferentes visiones culturales, concepciones de bienestar y desarrollo de los diversos grupos étnico-culturales para la generación de servicios con pertinencia cultural, la promoción de una ciudadanía intercultural basada en el diálogo y la atención diferenciada a los pueblos indígenas y la población afroperuana.

Así este decreto promueve políticas públicas que incluyan las distintas visiones culturales, y garanticen el ejercicio ciudadano sin discriminación. En ese sentido, toda política para las artes escénicas, bajo esta visión, debe contemplar una mirada amplia de lo que se entiende por artes escénicas, y estimularlas desde sus propias dinámicas. A esto se refiere el término “pertinencia cultural”. Es decir, se entendería a la política para las artes escénicas bajo un enfoque de derechos culturales, que afirma que estas artes se

desarrollan de muchas maneras. Asimismo, el apartado va más allá cuando se refiere a la ciudadanía intercultural, pues afirma que el reconocimiento de la diversidad es parte esencial de una cultura ciudadana, abierta a dialogar e intercambiar con otras personas o grupos que no comparten necesariamente la misma cultura, expresada en costumbres, lengua, expresiones, conceptos y gustos de lo que son las artes escénicas, entre otros.

En cuarto lugar, señalo la reciente Ley N° 30487 de Promoción de los Puntos de Cultura (2016):

Artículo 1. Objeto

*La presente ley tiene por objeto **reconocer, articular, promover y fortalecer a las organizaciones cuya labor, desde el arte y la cultura, tienen incidencia comunitaria e impacto positivo en la ciudadanía.***

Sobre el primer resaltado señalo que dichos términos, a nivel léxico, se relacionan bastante con los usados para referirse al patrimonio inmaterial: “identificar”, “promover”, “valorizar”, entre otros. Es decir, a nivel de gestión pública se puede afirmar que la administración a la que se refieren ambas normativas es similar. En ese sentido, en gran medida, la labor del Estado es identificar y registrar el patrimonio inmaterial y los Puntos de Cultura. Aunque a diferencia de lo que sucede en el marco de la ley de patrimonio inmaterial, el Ministerio de Cultura trata de mantener activa una alianza con todos los puntos de cultura: genera encuentros de articulación, capacitaciones, fondos concursables en cuyo diseño de bases participan los mismos puntos de cultura. Es decir, se trata de poner el Estado al servicio de la sociedad civil para que los proyectos de estos agentes culturales sean sostenibles.

Asimismo, un rasgo que difiere con la mirada patrimonialista de la anterior ley es que esta no entiende a los puntos de cultura como poseedores de un valor sino practicantes del arte y la cultura que, por el aspecto general con que son mencionados dichos términos, aplicaría para gran variedad de actividades sociales. Además, no se reconoce, a diferencia de la ley de patrimonio inmaterial, a toda la comunidad como poseedora de un conocimiento o práctica, sino a un agente cultural específico dentro de dicha comunidad: el punto de

cultura. De ahí que el objeto de la ley haga alusión al “impacto positivo” que un punto de cultura puede realizar en su entorno.

Por otro lado, esta ley, a nivel léxico, entiende el rol de la cultura y las artes bajo una mirada de índole comunitaria. En ese sentido, nuevamente, aunque con las diferencias señaladas, se toma a las artes que se dedican al desarrollo social como prácticas que tienen un sentido exclusivamente en entornos cerrados. Se parece bastante al extracto del reglamento de organización y funciones del Ministerio de Cultura que indicaba que la Dirección de Patrimonio Inmaterial debe, a través de la identificación y valorización de las manifestaciones culturales, promover: “la participación activa de la comunidad, los grupos o individuos que crean, mantienen y transmiten dicho patrimonio y de asociarlos activamente en la gestión del mismo”. Es decir, ambas miradas encuentran que el sentido de lo que reconocen tiene su fundamento en el contexto comunitario.

En esa línea, más adelante en el artículo 2, la ley señala como una de sus finalidades:

*b. Ampliar las oportunidades de **desarrollo integral** y bienestar de los ciudadanos, así como la **mejora de la convivencia en comunidad** gracias a las acciones que despliegan los puntos de cultura.*

Aquí, a diferencia de la visión patrimonialista que describe a la cultura como algo estático y basado en una característica relativa a la identidad, esta ley comprende al punto de cultura como un agente transformador. De ahí que se apele a los términos “desarrollo integral” y “mejora de la convivencia en comunidad”. Asimismo, difiere de la visión anterior, ya que el sentido de la cultura se relaciona al carácter humano y social.

Se podría decir, a partir de los extractos citados, que la manera como se constituyen estos puntos de cultura obedece a una visión micropolítica de la sociedad, donde los proyectos políticos no apuntan a modificar la sociedad en su conjunto sino a sus entornos más inmediatos: las comunidades.

En otro punto del artículo 2 se señala:

- a. *Promover la identificación y reconocimiento, a través del registro como punto de cultura, a nivel nacional, de las organizaciones culturales con incidencia comunitaria, así como **propiciar su formalización progresiva.***

Aquí a nivel léxico cuando la ley usa el término “formalización” puede caer en una contradicción con su objetivo. No todos los puntos de cultura tendrían que formalizarse progresivamente como enuncia la ley. Precisamente lo interesante de esta ley es que reconoce a las asociaciones que no cumplen con las características de una persona jurídica, aunque puedan tener, como es el caso de las asociaciones culturales, el objetivo de promover el arte y la cultura. A diferencia de una asociación, los puntos de cultura no están obligados a realizar actividades para sostener su labor. Como sí es el caso de una asociación cultural que, aunque no tiene fines de lucro, debe reinvertir todo excedente en las actividades que desarrolla. Para ahondar en esto señalo el artículo 3:

*Punto de cultura es toda organización sin fines de lucro, **reconocida por el Ministerio de Cultura** como tal, que trabaja en el arte y la cultura de modo autogestionario, colaborativo y sostenido, promoviendo el ejercicio de los derechos culturales y desarrollo local, contribuyendo a la construcción de una sociedad más inclusiva, democrática y solidaria que reconozca y valore su diversidad, memoria y potencial creativo.*

Bajo esta noción un punto de cultura no requeriría otro reconocimiento aparte que el que le otorga el Ministerio de Cultura, precisamente porque su naturaleza no necesariamente aplica para otro tipo de personas jurídicas, incluyendo las asociaciones sin fines de lucro. Y es que una organización ciudadana que busca promover el desarrollo social a través de las artes y la cultura no necesita de un reconocimiento como el de persona jurídica. Por ello es acertado que la ley de puntos de cultura reconozca, y promueva este tipo de organizaciones, que se mantenían al margen de un marco legal específico.

Finalmente, analizo dos casos recientes sobre la aplicación de la ley de patrimonio que rompe con los esquemas que dicha normativa ha promovido desde su creación, como

señale anteriormente: el reconocimiento como patrimonio inmaterial de la nación y obra de gran maestro para las creaciones de Felipe Pinglo Alva, y Chabuca Granda, respectivamente. Aunque estos casos no aplican a las artes escénicas como las defino para este estudio, que no incluye a las artes musicales, me parece importante señalarlo porque demuestra una visión sobre la aplicación de la ley que contrasta con la manera como se ha venido ejecutando.

El año 2016 el Ministerio de Cultura reconoció como patrimonio inmaterial de la nación a la obra de Felipe Pinglo Alva. Cito la resolución viceministerial del Ministerio de Cultura:

*Artículo 1.- Declarar Patrimonio Cultural de la Nación a la Obra musical de Felipe Pinglo Alva, reconocido compositor criollo nacido en la zona de Barrios Altos en el Cercado de Lima, provincia y departamento de Lima, por tratarse de un corpus musical que representa una gran contribución y un punto de quiebre en el desarrollo de la **cultura criolla**, al aportar valores musicales y líricos que sientan un referente que sigue influenciando a nuevas generaciones de músicos y cantantes en todo el país.*

En ese sentido, es importante reconocer que aquí se rompe con el patrón de patrimonio como práctica comunitaria y de identidad. Ambos son términos que no aparecen en la declaratoria. Por ello se hace referencia a la “cultura criolla” como un ámbito de conocimiento que trasciende al entorno de comunidad. De ahí, se asevera que este patrimonio es de ámbito nacional y por tanto se recrea a través de una gran variedad de artistas. Es decir, la cultura criolla se desarrolla.

Otro reconocimiento que va en esa línea es el que se hizo a inicios de este año 2017 a la obra de Chabuca Granda. En su artículo 1 la resolución señala:

*Declarar Patrimonio Cultural de la Nación, en el rubro de Obra de Gran Maestro, a la Obra musical de María Isabel Granda y Larco, emblemática compositora mejor conocida como Chabuca Granda, por su gran valor simbólico dentro del **imaginario nacional** cuyo aporte a la **continuidad y renovación** de la música criolla abrió nuevas sendas en la música popular peruana, transgrediendo los*

géneros que abordó al mismo tiempo que respetando el alma de cada uno, por lo que puede considerarse vanguardista y tradicional al mismo tiempo.

Como en el caso anterior, se comprende al patrimonio más allá de las fronteras de una comunidad y como conocimiento que se recrea a través del tiempo, lo cual se valora positivamente en la misma declaratoria.

A continuación señalo algunas conclusiones sobre la primera parte del capítulo:

- El Estado a través de la Ley General de Patrimonio, que a su vez se enmarca en los lineamientos dados por la UNESCO, identifica las manifestaciones culturales, incluyendo las artes escénicas, principalmente con tres nociones: propiedad, comunidad e identidad. Las expresiones artísticas son propiedad de la comunidad que la practica (son los únicos autorizados para recrearla). Para ello el discurso apela a los términos: identificación, documentación, investigación, preservación, promoción, valorización, transmisión y revitalización. En ese sentido, tiene una tendencia a clasificar las expresiones y registrarlas (lo que alude a la noción de propiedad), antes que promover su práctica, intercambio, y acceso. De ahí, usa nociones que podrían relacionarse a las que se aplican para los derechos de autor. Asimismo, la mirada patrimonialista relaciona la noción de patrimonio con ámbitos comunitarios; así circunscribe el conocimiento del grupo humano a un entorno específico. En consecuencia esta visión deslegitima dichos saberes como capaces de ser universales. Finalmente, el patrimonio es asociado a una noción de identidad pero como propiedad. Es como decir “si los franceses tienen la Torre Eiffel, los peruanos tenemos Machu Picchu”. En esta lógica no importa si se conoce mucho o poco sobre el patrimonio, o si hay un acercamiento hacia él a través de la práctica. Lo importante es que se entienda al patrimonio como un objeto, aunque inmaterial, que uno posee y que otorga un significado de identidad.
- La normativa que existe, para aplicar lo que indica dicha ley, orienta el reconocimiento hacia expresiones de fuente prehispánica: específicamente danza, música, y espacios físicos. De ahí, que no se haga mención de otras artes

escénicas como el teatro, que según la ley, también podrían ser reconocidas como patrimonio cultural inmaterial de la nación. En ese sentido, se separa las artes tradicionales y las provenientes de occidente. Así se hace la diferencia entre el arte que solo tiene sentido en un ámbito particular, y el que puede ser reconocido como una expresión universal. Y se va más allá, debido a que al arte tradicional, se le cataloga bajo una sola etiqueta, folclore. A pesar de las múltiples variedades de arte escénico que se ubican bajo este término. Y aunque hay excepciones, donde a dichas expresiones se les identifica con términos occidentales como “danza”, usualmente se le complementa con la palabra “folclore” adjetivada: danzas folclóricas. Por otro lado, los términos teatro y danza al ser nociones que provienen de occidente, sí son identificadas como arte.

- La difusión y reconocimiento de las diversas expresiones patrimoniales, bajo el término de folclore, muestra lo que Žižek señala como el peligro de la mirada multicultural. Esto se manifiesta en que se asume que todo arte o expresión tradicional por serlo ya contribuye de forma positiva a la sociedad: debe ser respetada y reconocida como tal. Y en este proceso se omite todo el componente político, social e histórico que está detrás de estas expresiones, así como la realidad social en la que dichas expresiones se desenvuelven en el país. Precisamente el registro que se hace de ellas estimula que se las des-ideologice pues se les congela en el tiempo. Y no se las concibe como manifestaciones en constante cambio. Asimismo, al buscar visibilizarlas o defenderlas a todas por igual, sus diferencias se invisibilizan. Se trata de una mirada que bajo la etiqueta del respeto y la búsqueda de un equilibrio cultural, donde todas las expresiones son difundidas y reconocidas, se oculta una visión que discrimina el conocimiento de grupos sociales, y exotiza sus prácticas culturales.

Asimismo, menciono otras miradas que contrastan con lo anterior:

- Los lineamientos de Política Cultural reconocen las expresiones tradicionales de carácter patrimonial como parte vital del desarrollo social que muchas veces han

sido vistas como algo exótico y bajo una lógica mercantil. Por ello propone políticas que promuevan la apropiación de dichas prácticas por parte de la ciudadanía. Mencionan la importancia de que se inserten en el desarrollo económico y social. Asimismo, resalta el hecho de que es importante el reconocimiento de las tradiciones costeñas, amazónicas y andinas. Esto refleja que se reconoce que aun entre las expresiones tradicionales posiblemente ha habido una tendencia a reconocer principalmente las culturas andinas.

- La Política Nacional para la Transversalización del Enfoque Intercultural apunta el criterio o noción de pertinencia cultural. En ese sentido, concibe a las artes desde la mirada de las múltiples culturas que coexisten en nuestro país. Por ello la política cultural debe incluir principios y mecanismos concretos e institucionales para las diversas concepciones y dinámicas de las artes escénicas. Esta visión nos invita a acercarnos a las artes escénicas desde otras poéticas y otras nociones que van más allá de los géneros tradicionales.
- La Ley de Promoción de los Puntos de Cultura comprende a las artes como medios para el desarrollo integral individual o colectivo en ámbitos comunitarios. Así otorga a las artes escénicas características que no han sido identificadas en otros marcos analizados.
- Las declaratorias de reconocimiento, en el marco de la Ley General de Patrimonio, a las obras de Felipe Pinglo Alva y Chabuca Granda, rompen con la visión del patrimonio inmaterial como propia de ámbitos comunitarios, y expresión exclusiva de grupos humanos. Dichos reconocimientos identifican precisamente como algo valioso el que dichas obras influyan en otros artistas y sean materia de recreación. A partir de aquí sería importante que miembros y entidades de la sociedad civil puedan también proponer el reconocimiento de otras expresiones culturales o espacios culturales que no provengan de fuentes prehispánicas. Así se enriquecerá el reconocimiento que se le otorga a nuestras manifestaciones culturales.

2. LA VISIÓN DE LAS ARTES ESCÉNICAS DESDE LAS INDUSTRIAS CULTURALES Y CREATIVAS

La otra mirada que me interesa mostrar es la que se orienta principalmente a las artes escénicas de fuente occidental, que proviene de las industrias culturales y creativas. Para ello me refiero a marcos internacionales e iniciativas impulsadas desde el Ministerio de Cultura, el Ministerio de la Producción y PROMPERÚ. Además, tomo como caso ejemplar que el año 2015 fue declarado como “Año de la diversificación productiva y del fortalecimiento de la educación”. En este contexto se desarrolló la Mesa Creativa impulsada por el Ministerio de la Producción, con el fin de fomentar las industrias culturales y creativas. En estas últimas se incluyen a las artes escénicas. Asimismo cito leyes que contemplan la condición del artista como trabajador, y la exoneración de impuestos para la promoción de espectáculos en vivo.

Concluyo que al no existir un plan específico para el fomento de las artes escénicas, esto conlleva a una disonancia entre los distintos marcos legales, fondos e iniciativas. Esto se relaciona a que todas ellas son generadas desde diferentes concepciones, objetivos y naturalezas, acorde a las entidades o unidades dentro de las instituciones públicas que las llevan adelante.

Asimismo, muestro cómo el impulso de las denominadas industrias creativas conlleva un tamiz principalmente económico. Los esfuerzos del Estado por apoyar esas actividades se expresan en los impuestos que estas actividades pueden generar, y lo que pueden aportar a la economía a través de la generación de puestos de trabajo y aporte al PBI. En esa línea se entiende a las artes escénicas como una serie de servicios: teatro, circo, danza, entre otros. Sin embargo se pasa por alto sus dinámicas específicas, al momento de establecer las normativas para su fomento. Así se estimula una mirada de la cultura como un producto antes que como una capacidad humana inherente y fenómeno social. Es decir, no es concebida desde el marco de los derechos culturales. Asimismo, como en la sección anterior, señalo miradas que contrastan con los marcos legales, y que se interrogan también por la relevancia y rol de los contenidos que transmiten las expresiones

culturales, así como el fenómeno social que representan. Se vislumbra con claridad una voz disonante que a través de distintas iniciativas busca establecer otra mirada. Lamentablemente obedece a esfuerzos que no se enmarcan en leyes, planes o políticas efectivas. Por ello su radio de incidencia es reducido.

Esta segunda parte del capítulo la divido en tres partes. En primer lugar analizo extractos de marcos internacionales y el plan nacional:

- Las definiciones de las industrias culturales e industrias creativas dadas por la UNESCO.
- La reciente publicación del Banco Interamericano de Desarrollo relacionada a las industrias creativas.
- La formación de la Mesa Creativa en el marco del Plan Nacional de Diversificación Productiva llevado adelante por el Ministerio de la Producción.

En segundo lugar señalo los marcos que entienden a las artes escénicas como marca, mercado y profesión:

- Lineamiento de la promoción de imagen país llevada adelante por PROMPERÚ.
- Lineamiento para apoyo a terceros para la realización de actividades que reporten un retorno promocional en materia de turismo, exportaciones, imagen y/o marca país de PROMPERÚ.
- Ley del Artista Intérprete y Ejecutante.
- Ley del Impuesto General a las Ventas e Impuesto Selectivo al Consumo.
- Ley del Impuesto a la Renta.
- Ley que promueve el desarrollo espectáculos públicos no deportivos.

En tercer lugar apunto los múltiples proyectos del Ministerio de Cultura que sin contar con marcos institucionalizados conciben a las artes escénicas como industria y herramienta de transformación social:

- Publicación “22 indicadores de la Cultura para el Desarrollo”.
- Fondo de Ayudas a las Artes Escénicas Iberoamericanas – IBERESCENA.
- Concurso Nacional Nueva Dramaturgia Peruana.

- Programa de Artes en la Escuela.
- CONECTA.
- Talleres “Crea y Emprende”.
- Calendario de las Artes.
- Programa de Formación de Públicos del Gran Teatro Nacional.

2.1 EL PAPEL DE LAS ARTES ESCÉNICAS EN LA ECONOMÍA: LOS MARCOS INTERNACIONALES Y EL PLAN NACIONAL

En primer lugar señalo a la UNESCO que define las industrias culturales como (2006):

*[...] aquellas industrias que **combinan la creación, la producción y la comercialización de contenidos creativos que sean intangibles y de naturaleza cultural.** Estos contenidos están normalmente protegidos por **copyright** y pueden tomar la forma de un bien o servicio.*

Al tratarse de la definición de una industria, evidentemente la noción hace referencia a servicios o bienes comerciales, que involucran transacciones monetarias. Para ello se concibe sus dinámicas como una sucesión de acciones en cadena que permiten la generación de un valor sobre el producto. La UNESCO usa los términos creación, producción y comercialización.

Así se alude a la práctica creativa como punto de partida para la producción de dichos bienes o servicios. Y se les atribuye contenidos creativos intangibles y de naturaleza cultural. En este caso el contenido intangible, a diferencia de la noción patrimonial, posee un carácter de innovación que le otorga a su creador el derecho de propiedad exclusiva. De ahí, que más adelante se haga referencia al “copyright”, que son los derechos sobre la propiedad del autor. Este copyright permite que las creaciones, intangibles, puedan ser comercializadas. Por ejemplo, un autor de teatro puede poner un valor sobre su texto para que otro productor lo ponga en escena.

Por otro lado la UNESCO precisa la noción de industrias creativas como (2006):

[...] *un conjunto más amplio de actividades que incluye a las **industrias culturales más toda producción artística o cultural, ya sean espectáculos o bienes producidos individualmente**. Las industrias creativas son aquellas en las que **el producto o servicio contiene un elemento artístico o creativo substancial** e incluye sectores como la arquitectura y publicidad.*

A diferencia de las industrias culturales donde los bienes y servicios se conciben a través de una cadena de creación, producción y comercialización, en las industrias creativas se resalta el punto inicial que afecta el resto del proceso: la creación. En ese sentido, las industrias culturales son entendidas como las producciones hechas en colectivo, y en grandes cantidades: películas, discos, afiches, programas de televisión, entre otros; en cambio las industrias creativas apelan a la identificación del creador con el producto final, a la marca que hace el producto diferente y exclusivo, aunque otros colectivos también realicen el mismo tipo de producto o servicio. Cabe precisar que aunque las industrias creativas engloben a las industrias culturales, no son sinónimos. Mientras en las industrias culturales se puede hablar de compañías, empresas o productoras; en las industrias creativas hablamos de personas, artistas, e innovadores. En las industrias creativas son las creaciones las que son el elemento determinante para la generación del valor sobre el producto o servicio. De ahí, que incluyan campos más amplios, en comparación con las industrias culturales, como la arquitectura y el diseño, que tienen al creador como el referente de innovación por excelencia.

Las industrias creativas tienden a separar al artista de la cadena de producción, algo que no sucede en las industrias culturales, otorgándole un protagonismo particular. Se apela a la noción del artista creador en solitario. Por ello la descripción citada dice “espectáculos o bienes producidos individualmente”. Y luego se hace referencia a la sustancia creativa que el artista otorga a los bienes y servicios. Una especie de esencia artística y creativa.

Hasta aquí no se aprecia en los anteriores extractos una referencia a lo que se entiende por cultural. Sin embargo, en otro documento la UNESCO afirma que ambas industrias han

cochado reciente importancia dentro de las políticas públicas “por su **potencial económico** como por servir de elemento vehicular para la **difusión de la diversidad cultural**” (2006). Deseo centrarme en el carácter contradictorio que hallo en esta cita. No es posible que el potencial económico de un producto o servicio pueda a la vez difundir múltiples culturas. Precisamente lo que hace el producto o servicio más consumido por el mercado es promover la cultura que contiene dicha creación. El mercado, que es a donde pertenecen todas las industrias incluyendo las culturales y creativas, no puede promover todos los productos y servicios a la vez, ya que se fundamenta en la dinámica de la oferta y la demanda: donde unos productos o servicios son consumidos y otros no. Es decir, la diversidad cultural de ninguna manera puede ser promovida a través del mercado. Por otro lado, esta cita presupone que todas las culturas pueden formar parte de las industrias. Algo que no se cumple en la realidad, ya que no todas las manifestaciones culturales se desarrollan como industria. No todas las artes tienen entre sus fines ser un servicio o producto.

Otro texto de la UNESCO (2017) alude a las industrias culturales y creativas así:

*Aquellos sectores de actividad organizada que tienen como objeto principal la producción o la reproducción, la promoción, la difusión y/o la comercialización de bienes, servicios y actividades de contenido **cultural, artístico o patrimonial.***

Aquí se manifiesta nuevamente la asociación entre el arte y la cultura como actividades que pueden pertenecer a un mercado. Asimismo, se incluye en esta dinámica al contenido patrimonial. En ese sentido, se entiende como posible que las expresiones patrimoniales puedan formar parte de estas dinámicas económicas. Con esto se rompe el carácter comunitario que era la principal característica en los extractos señalados en la sección anterior. Sin embargo, señalo más adelante que esta visión del patrimonio, atravesada por la visión industrial, puede tender a la superficialización.

En resumen sobre la visión de la UNESCO hay que afirmar que se identifica a las industrias culturales y creativas como transmisoras de la diversidad cultural, y contenidos

culturales, artísticos y patrimoniales. Sin embargo, una industria como actividad económica que obedece a la oferta y demanda no puede salvaguardar los derechos culturales de todos los ciudadanos, y cumplir un rol político que promueva la diversidad cultural del país. Esto se entiende también en el hecho de que las industrias creativas obedecen a la acción de individuos, evidentemente con intereses particulares y relacionados esencialmente a lógicas de mercado, que intercambian sus creaciones en condición de propietarios.

En segundo lugar me refiero a la publicación sobre la “economía naranja”, un concepto que fue usado por primera vez por el Banco Interamericano de Desarrollo, institución que tiene como función brindar apoyo financiero y técnico a los países cuya agenda política prioriza la reducción de la pobreza y la desigualdad. Son 26 países miembros del BID los que tienen condición de prestatarios. En ese sentido se trata de la principal fuente de financiamiento para el desarrollo de América Latina y el Caribe. Cabe precisar que los otros miembros, no prestatarios y que financian al BID, son países desarrollados que se benefician de las reglas de adquisición y comercio que propone el banco a través de sus proyectos financiados. Según su página web (2017):

*Los temas actuales prioritarios del Banco incluyen tres retos de desarrollo – inclusión social e igualdad, **productividad e innovación e integración económica** – tres temas transversales – igualdad de género, cambio climático y sostenibilidad ambiental, y capacidad institucional y estado de derecho.*

Como se ve en la cita el BID tiene dentro de sus fines promover el desarrollo a través de elementos como la producción, innovación e integración económica. En ese sentido, se puede afirmar que apunta a la integración de las economías emergentes a grandes mercados.

La relevancia que el BID otorga a la innovación en sus planes de desarrollo para América Latina se plasma en su publicación del año 2013: “La economía naranja: una oportunidad infinita”. Dicho texto se encuentra disponible en línea en la web del BID y su versión en español ha sido descargada más de 140000 veces a la fecha. Sus autores hacen

un análisis de diversos enfoques actuales sobre las artes, las industrias culturales y creativas, y las definen de manera resumida así (2013: 36):

- ***Creatividad, cultura y arte como materia prima.***
- ***Relación primordial entre la creatividad y creación cultural, con el derecho de autor.***
- ***Producción creativa traducible en una cadena de valor.***

En el ámbito de las industrias culturales y creativas, el texto identifica que las artes, la cultura y la creatividad son entendidas como insumos para la producción de objetos de arte. De ahí que se use el término “materia prima”. En ese sentido, aquellos son elementos esenciales para la producción de un objeto cultural, el cual es una suma y mezcla de diferentes elementos. Así se identifica a la cultura como un producto para el comercio.

Luego, en el segundo extracto, se va mas allá para asociar la creatividad como un bien exclusivo, que le da a la persona propietaria derechos sobre su materia prima. Así a nivel léxico, se asocia la creatividad con términos provenientes de la generación de productos de mercado, donde las creaciones son propiedad exclusiva de sus fabricantes, bajo el amparo de la ley. Esto para las industrias creativas es esencial pues es sobre los derechos de autor que se apoya su principal potencial económico. En esa línea la creatividad del artista, vista como una propiedad, pasa a ser la materia prima fundamental de esta industria.

Por ello más adelante, en el tercer extracto, se identifica a la creación artística como un proceso semejante a una cadena de valor, que en economía se define como los pasos mediante los cuales se genera un valor para el cliente. Es decir, el productor mediante un proceso le da un valor agregado a la materia creada. De ahí que al venderla en el mercado pueda obtener una ganancia.

Más adelante en el mismo texto se plantea (2013: 40-41) una división más detallada de las economías creativas:

- Las de Artes y Patrimonio

<i>Categoría</i>	<i>Actividades</i>
<i>Artes visuales</i>	<i>Pintura, Escultura, Instalaciones y video arte, Performance, Fotografía, Moda, Alta costura.</i>
Artes escénicas y espectáculos	Teatro, danza y marionetas, orquestas, ópera y zarzuela, conciertos, circos, improvisaciones organizadas (happenings), moda – pasarela.
Turismo y patrimonio cultural material e inmaterial	Artesanías, antigüedades, laudería y productos típicos, gastronomía, museos, galerías, archivos y bibliotecas, arquitectura y restauración, parques naturales y ecoturismo, monumentos, sitios arqueológicos, centros históricos, etc. Conocimientos tradicionales, festivales, carnavales, etc.
Educación artística y cultural	

Al identificar una categoría bajo el nombre de “artes escénicas y espectáculos” se asocia a las artes con el ámbito de los productos y servicios, ya que los espectáculos forman parte del mercado del entretenimiento. En ese sentido, se identifica a las artes escénicas como creaciones para el entretenimiento.

Asimismo, se entiende a las artes escénicas, asociadas al espectáculo, como el conjunto de géneros heredados de la tradición europea. De ahí que se resalten algunos géneros o campos específicos como las marionetas (palabra de origen francés y cuya práctica se remonta a la Grecia de Aristóteles), ópera (de origen italiano), zarzuela (de origen español), happening (cuyo origen se ubicó en países como Alemania y Estados Unidos), y la “moda-pasarela” (que tiene su origen como exhibición sobre una pasarela en Francia).

Luego se hace referencia a las expresiones del patrimonio inmaterial como los festivales y carnavales, que en muchos casos poseen manifestaciones de las artes escénicas como la danza. Sin embargo en este caso, se les asocia al turismo.

En ese sentido, resalta la diferenciación que se hace entre las artes escénicas y el patrimonio inmaterial. A ambas expresiones se les relaciona a actividades económicas pero con dinámicas bastante distintas. Mientras a una se la asocia al espectáculo; al segundo, al turismo. Por un lado el espectáculo es un elemento que cobra parte de nuestras vidas cotidianas a través de los diversos medios de comunicación y la cultura masiva. Pertenece

al mundo globalizado. Por otro lado, el turismo, ya sea a nivel interno o externo, se basa en la experiencia que tienen las personas con lo desconocido o exótico.

Asimismo, en el extracto “Educación artística y cultural” se observa que la educación es relacionada a las industrias creativas, a través de la pedagogía de las artes y sobre temas o contenidos culturales. No se define a qué tipo de objetos culturales o dinámicas se hace referencia como en las otras categorías donde se asociaban las artes escénicas al espectáculo y el turismo. Entonces se puede deducir que se alude a las artes de manera general. Para el caso de las artes escénicas podría tratarse de expresiones de fuente occidental o tradicional.

Hasta aquí se observa como el BID y la UNESCO incluyen al patrimonio dentro de su comprensión de las industrias creativas. Así ambas dan un giro al componente comunitario que se proponía sobre el patrimonio en los marcos institucionales citados en la primera parte de este capítulo. Esto no quiere decir que se niegan dichos marcos, sino que se incluye al patrimonio inmaterial también dentro de otras dinámicas. Es más, dado que las industrias creativas se basan fundamentalmente en la lógica de derecho de autor, lo que el BID promueve para Latinoamérica y el Caribe, es que sea el patrimonio inmaterial de esta región el contenido diferencial de nuestra industria. De ahí, que una definición de la Economía Naranja sea: “motor de desarrollo basado en el talento y la riqueza del patrimonio cultural de la humanidad” (2013). Es decir, que se reconoce un gran potencial en las creaciones que pueden realizar los artistas, a partir de la convergencia de una propuesta personal y contenidos propios de nuestro patrimonio inmaterial. En ese sentido, se trataría de una innovación que a la vez remita a referentes tradicionales.

En tercer lugar, me refiero al Plan Nacional de Diversificación Productiva (PNDP) que el Ministerio de la Producción oficializa en el año 2014 por Decreto Supremo N° 004-2014–PRODUCE, y cuyos fines se alinean bastante a los marcos internacionales señalados anteriormente:

*[...] generar **nuevos motores de crecimiento económico** que lleven a la diversificación y la sofisticación económica, la reducción de la dependencia a*

los precios de materias primas, la mejora de la productividad, el aumento del empleo formal y de calidad, y un crecimiento económico sostenible de largo plazo.

Aquí vuelven a aparecer nociones afines a las del BID: motores de crecimiento, empleo y sostenibilidad. En ese sentido, el Estado busca potenciar el sector cuya materia prima se basa en la creatividad y el patrimonio inmaterial, con fines económicos, para promover ingresos desde otras fuentes no tradicionales. Asimismo, y en esa línea, se desea que con ello se genere mayor empleo, formalidad, y sostenibilidad en la producción de objetos culturales.

Además, en el marco del PNDP, se aprobó en mayo de 2015 la Resolución Ministerial N°155-2015-PRODUCE, con el fin de constituir un Grupo de Trabajo Multisectorial que coordine la Agenda Integral en materia de Industrias Culturales y Creativas (denominada Mesa Creativa). Este grupo debía facilitar el surgimiento de nuevos motores en la economía e identificar cadenas de valor con potencial demanda en dicho sector, con la finalidad de impulsar acciones vinculadas a los ejes uno y dos del PNDP que son:

*[...] el primero el referido a la "promoción de la diversificación productiva"; el cual tiene como objetivo ampliar la canasta exportadora de la economía mediante la **corrección de fallas de mercado** que son sustantivas en **sectores donde existe una importante potencialidad** exportadora de bienes y servicios; y el segundo, el referido a la adecuación de regulaciones y **simplificación administrativa**, que como objetivo tiene mejorar el clima de inversiones a través de regulaciones optimizadas y trámites más eficientes en las entidades del Estado. En ambos ejes se busca **insertar las unidades productivas en las cadenas de valor de la economía global.***

Lo que se propone principalmente para la Mesa Creativa es el destrabe de regulaciones y procedimientos administrativos con el fin de que la actividad cultural sea más atractiva para los emprendedores. Por ello el extracto hace referencia a “corrección de fallas de mercado” y “simplificación administrativa”. Asimismo cabe resaltar el criterio que debe

seguir la mesa para el fomento de las artes escénicas es fundamentalmente económico, ya que se señala que corresponde a la Mesa Creativa el apoyo a “sectores donde existe una importante potencialidad”. Y en esa línea se entiende que el Estado no propone la generación de nuevos mercados sino la disposición de los emprendimientos a las tendencias ya existentes. De ahí al final de la cita se menciona la necesidad de insertar los emprendimientos en las cadenas de valor a nivel global.

En otra parte de la Resolución Ministerial N° 155-2015-PRODUCE se señala:

*[...] las industrias culturales y creativas comprenden aquellos sectores de actividad organizada que tienen como objeto principal la producción o la reproducción, la promoción, la **difusión y/o la comercialización** de bienes, servicios y **actividades de contenido cultural, artístico o patrimonial**, conforme lo establece la **Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura**. Esta definición considera no solo los productos propios de la creatividad humana que son reproducidos industrialmente, sino también la cadena productiva y las **funciones particulares que realiza cada sector para hacer llegar sus creaciones al público**.*

Aquí es evidente que la UNESCO marca la noción y pauta de lo que se entiende por industrias culturales y creativas, específicamente en función de la región. Asimismo, se sigue la línea de lo que señala el BID para las economías creativas de Latinoamérica y el Caribe, al asociar las industrias creativas a las nociones de arte, cultura y patrimonio.

Sin embargo, hay tres nociones que no forman parte de las indicadas por el BID y la UNESCO que resaltan: “difusión y/o comercialización” y “funciones particulares”. Son visibles porque contrastan con la mirada económica. Se ve a la difusión y la comercialización como dos posibles actividades. Es decir, las industrias creativas también podrían aludir a la intención de difundir, a través de sus lógicas de creación, la cultura con fines que no tengan como objetivo principal el formar parte de una dinámica de mercado. Esto se confirma más adelante cuando se señala “bienes, servicios o actividades”. Resalta

el término “actividades” ya que se hace la diferenciación entre estas, y los bienes y servicios. Esto podría significar que dicho término alude a acciones sin fines de lucro. Esta idea se refuerza luego cuando se hace la diferencia entre cadena de valor y las funciones particulares de cada sector para llegar a un público. Así se contempla la posibilidad de que no todos los sectores de las industrias creativas son interpretables bajo una cadena de valor, sino que existen dinámicas que a través de otros ciclos llegan a comunicarse con su público. De ahí, se entiende que dicha resolución ministerial incluye también a las actividades sin fines de lucro y a las que se desarrollen con fines comunitarios, sin tener una personalidad jurídica. Por todo ello, se hace evidente que esta definición difiere de la UNESCO y el BID al incluir también como parte de la industria creativa a actividades sin fines de lucro.

En síntesis, desde el Ministerio de la Producción se aspira a hacer más atractivo el sistema administrativo público de manera que más personas ingresen al sector productivo, particularmente, en este caso, al sector de las industrias creativas. Únicamente, se podría decir que se aspira a generar más tributación y una mayor formalización del sector productivo, al lograr hacer más atractiva la incursión en la industria. Además, resalta la visión complaciente del Estado con las tendencias del mercado y la realidad del sector productivo del país, al solo manifestar que la mesa creativa impulsará a aquellos sectores con mayor potencial dentro de un contexto global. Sin embargo, contrasta con esta mirada que también se contemple al sector de las industrias creativas como un sector que puede tener una naturaleza sin ánimo de lucro. Aunque cabe recordar que incluso las actividades de este tipo generan pago de impuestos. Así que en líneas generales se entiende que la visión de PRODUCE es económica. El PNDP y la Mesa Creativa no cuestionan la situación actual de las industrias creativas (ni sus contenidos, ni sus propuestas artísticas), y tampoco plantean la necesidad de un estudio de oferta y demanda a nivel nacional. Lo que permitiría tener un conocimiento más objetivo sobre sus potencialidades, considerando las diferencias regionales tanto de oferta como de demanda. En definitiva, esta visión no dialoga con una política que podría concebir a la cultura como un medio para la promoción

de la democracia y una ciudadanía intercultural, y una sociedad con más oportunidades de desarrollo profesional a través de la ampliación del campo laboral mediante las artes acorde a un diagnóstico nacional de producción, consumo y participación cultural.

2.2 LAS ARTES ESCÉNICAS COMO INDUSTRIA, MARCA, MERCADO Y PROFESIÓN

A continuación señalo marcos públicos, desde los más actuales. Esto me ayuda a hacer un recuento sobre el desarrollo de la visión de las artes escénicas a lo largo de los últimos años.

Me refiero en primer lugar a PROMPERÚ, perteneciente al Ministerio de Comercio Exterior y Turismo. Su trabajo en los últimos años ha tenido gran visibilidad a partir de la campaña Marca Perú, donde se ha difundido la imagen del país como un valor agregado a cada uno de los objetos culturales y de servicio que puede ofrecer la nación. En ese sentido dentro de sus lineamientos de la promoción de imagen país (s.f), se señala:

*4.1 La Marca País es una herramienta de promoción del Perú que tiene como objetivo impulsar los sectores **turismo, exportaciones, inversiones** y la imagen del país principalmente en los ámbitos de gastronomía, **arte** y **cultura**, deporte, educación y desarrollo de **valores** y autoestima nacional, a nivel nacional e internacional.*

En la línea del BID y la economía naranja, la Marca País busca promover el turismo y las exportaciones (de bienes y servicios, como lo pueden ser espectáculos de artes escénicas) a través de contenidos donde la cultura del país sea el factor diferencial frente a otros productos del mercado internacional. Asimismo, de forma semejante a la Ley del Patrimonio Cultural, la Marca País alude a los términos “identidad” y “valores”. De esa manera apela a la cultura como parte de nuestra identidad, o nuestra “marca”. Así Marca País, funciona también de manera estratégica en una lógica de mercado nacional e internacional, en búsqueda de ámbitos donde nuestras manifestaciones culturales puedan tener un potencial económico. En síntesis sobre esta cita resalto la asociación que se hace

entre marca e identidad, y el potencial económico que se le reconoce a los contenidos propios de nuestro patrimonio inmaterial para el turismo y las exportaciones.

En lo referente a servicios como las artes escénicas, dentro de sus líneas de ayuda y promoción, PROMPERÚ ha establecido la directiva “Lineamientos para apoyo a terceros para la realización de actividades que reporten retorno promocional en materia de turismo, exportaciones, imagen y/o marca país” donde señala las actividades a promover (Directiva N° 003-2013-PROMPERU/DE):

5.3.3 En materia de imagen y/o marca país:

*Artísticas y culturales (pintura, escultura, cine, literatura, **danza, teatro, música, folklore**): Participación en **eventos reconocidos internacionalmente** [...] Las actividades deberán realizarse en alguno de los **mercados estratégicos** distintos al Perú [...] En todos los casos, las actividades a apoyarse **deben tener impacto en medios de comunicación a nivel nacional e internacional.***

En relación a los géneros específicos de las artes escénicas se detallan tres: danza, teatro y folklore (no señalo música pues no está incluida en este estudio). Además, ya que no se pone el término “entre otros” o semejante, se entiende que aquellos son los únicos que son materia de un posible apoyo. Así se estaría descartando al circo, por ejemplo.

Asimismo, dichos géneros solo serían apoyados si es que sus propuestas formaran parte de un evento reconocido internacionalmente. Este reconocimiento tiene que ser uno del tipo económico ya que luego se especifica que los espectáculos deben presentarse en mercados estratégicos. Por ello dicho reconocimiento no se podría basar principalmente en su contenido o propuesta artística, sino por su potencial para ser adquirido como servicio. Esto significa que la imagen país que se quiere estimular en el mundo es una cuyo arte tiene una participación económica. Entonces se infiere que la única cultura peruana que se quiere transmitir al mundo es la que genera ingresos económicos. Así, en el marco de dichos lineamientos, los artistas quedan sujetos a una evaluación de parte de PROMPERÚ, en base a su potencial en los mercados extranjeros. Para ello, dicha

institución incluso identifica los países donde le interesa promover la participación del país. De ahí que en su página web, junto al enlace para descargar la directiva de apoyos a terceros, se coloca el siguiente enlace: “Lista de mercados priorizados”.

La cita también especifica otras herramientas para medir el reconocimiento del evento. Señala que los espectáculos que sean apoyados deben tener visibilidad en medios de comunicación a nivel nacional e internacional. Se puede afirmar entonces que se trata principalmente de medios privados que privilegian su relación con sus anunciantes, y que están enfocados en públicos específicos. Y en ese sentido, su difusión de notas de contenido cultural se supedita al perfil de sus clientes.

En síntesis, la política de la imagen del país a nivel nacional e internacional, desde PROMPERÚ, se rige bajo criterios de mercado: visibilidad en medios, participación en mercados estratégicos, promoción de productos de potencial interés para la demanda ya existente. Además, la propuesta de la imagen país apela a la promoción de nuestra identidad, marcada por nuestro patrimonio inmaterial, con la condición de que esta tenga potencial en el mercado global. En ese sentido, PROMPERÚ difunde la idea de una identidad peruana para un mundo comercial globalizado. Por ello, este lineamiento discrimina todas las propuestas escénicas que funcionen bajo otro tipo de dinámicas distintas a las del mercado: sin ánimo de lucro; con fines de desarrollo comunitario; con contenidos basados en temas de interés actual como la memoria y la violencia de género; eventos que apunten a fortalecer el trabajo en redes de colaboración entre artistas de la región; encuentros de intercambio entre creadores; entre otros. Finalmente resalta el hecho de que el Estado invierta recursos para la circulación de espectáculos exclusivamente bajo esta visión. Y es que PROMPERÚ es la única entidad del Estado con un mecanismo semejante. Se podría afirmar que su visión es coherente tratándose de la naturaleza del ministerio que la promueve, pero llama la atención que el apoyo sea el único en su tipo, y por tanto la priorizada por el aparato público.

En segundo lugar, señalo los marcos legales que tienen como fin exonerar de impuestos a la actividad cultural referente a las artes escénicas, y brindar estímulos a terceros para que hagan donaciones a dichas iniciativas.

La Ley del Impuesto General a las Ventas e Impuesto Selectivo al Consumo (2007) tiene exoneraciones de carácter tributario para la actividad cultural, incluidas las artes escénicas como:

*[...] espectáculos en vivo de **teatro, zarzuela, conciertos de música clásica, ópera, opereta, ballet, circo y folclore nacional, calificados como espectáculos públicos culturales** por la Dirección General de Industrias Culturales y Artes del **Ministerio de Cultura**.*

Resalta de este extracto que la Ley especifique qué géneros o tipos de espectáculos pueden ser exonerados del pago de impuestos. Es decir, no se trata de beneficiar a las artes escénicas en general sino solo a algunas de ellas. Por ello la calificación denominada “espectáculo público cultural”, en el marco de esta ley, solo beneficia a los géneros estipulados en la norma. Por ejemplo la danza no está sujeta a esta exoneración. Sobre esto cabe precisar que el Ministerio de Cultura, acorde a su directiva de calificación como espectáculo cultural puede otorgar dicho reconocimiento a un espectáculo de danza; sin embargo, este documento, no le servirá al productor o productora para acceder a la exoneración.

De forma similar a través de la Ley del Impuesto a la Renta se exoneran de impuesto a:

*b) Las rentas de fundaciones afectas y de **asociaciones sin fines de lucro** cuyo instrumento de constitución comprenda exclusivamente, alguno o varios de los siguientes fines: beneficencia, asistencia social, educación, **cultural**, científica, **artística**, literaria, deportiva, política, gremiales, y/o de vivienda.*

[...]

*n) Los ingresos brutos que perciben las **representaciones de países extranjeros** por los espectáculos en vivo de **teatro, zarzuela, conciertos de***

música clásica, ópera, opereta, ballet y folclor, calificados como espectáculos públicos culturales por el Instituto Nacional de Cultura [hoy Ministerio de Cultura], realizados en el país.

Esta ley incentiva la actividad cultural y artística cuando no tiene fines de lucro, sin distinción sobre el género. Es decir, no hay discriminación sobre el tipo de arte. Sin embargo, lo que puede ocasionar este incentivo es que mucha actividad cultural se vea sometida a declinar en su afán de hacer sostenible un emprendimiento, ya que no podrá concebirse con fines de lucro.

Además, resalta el hecho de que a diferencia de la Ley del impuesto General a las Ventas e Impuesto Selectivo al Consumo, la referida a la renta no exonera a los espectáculos internacionales de circo. Esto podría deberse a que se entiende que el circo extranjero no requiere de exoneraciones, y es una actividad sostenible que incluso podría llegar a dominar el mercado de circos, en especial en épocas de fiestas patrias, donde por tradición hay gran cantidad de este tipo de espectáculos. Si la ley hubiera sido hecha con esta visión, significa que no se consideró que muchos espectáculos extranjeros son producidos por emprendedores o empresarios nacionales, y varios de los partícipes (técnicos, productores, realizadores, personal de seguridad, ente otros), salvo los artistas, son nacionales. Lo que podría significar que no hay una comprensión de la especificidad del sector artístico. Y esto se hace más evidente al ver que se toma decisiones en base a los géneros pero no sobre los procesos del mercado o las cadenas de valor. Tampoco se toma en cuenta los tipos de emprendimientos: si se realiza por una persona natural o jurídica, si tiene fin de lucro o no, y el número de miembros en la organización.

Asimismo, la Ley del Impuesto a la Renta en su artículo 37 señala la deducción del gasto por concepto de donaciones para determinar la renta neta de tercera categoría a:

*x) Los gastos por concepto de donaciones otorgadas en favor de entidades y dependencias del Sector Público Nacional, excepto empresas, y de **entidades sin fines de lucro** cuyo objeto social comprenda uno o varios de los siguientes fines: (i) beneficencia; (ii) asistencia o bienestar social; (iii) educación; (iv)*

culturales; (v) científicos; (vi) **artísticos;** (vii) literarios; (viii) deportivos; (ix) salud; (x) patrimonio histórico cultural indígena; y otros de fines semejantes; siempre que dichas entidades y dependencias cuenten con la calificación previa por parte de la SUNAT. La deducción no podrá exceder del diez por ciento (10%) de la renta neta de tercera categoría, luego de efectuada la compensación de pérdidas a que se refiere el artículo 50.

De manera semejante a la línea de las exoneraciones para las asociaciones culturales y artísticas sin fines de lucro, este apartado señala que es posible que se exonere de un porcentaje de impuestos a entidades que donen a favor de dichas asociaciones. Cabe mencionar que también se alude a que son sujeto de donaciones otras instituciones ajenas a lo cultural. De ahí, este apartado de la norma no apunta específicamente a iniciativas artísticas: favorece a las entidades cuyos fines aportan al desarrollo social. Nuevamente el criterio de la exoneración no toma en cuenta la dinámica de las actividades y los tipos de organizaciones. Se concentra únicamente en el tipo de proyectos que hacen.

En relación a las exoneraciones tributarias apunto también la norma que aplica para las artes escénicas: “Ley que promueve el desarrollo espectáculos públicos no deportivos” (2007) que a través de su artículo 57 exonera las tasas de impuestos a espectáculos de artes escénicas de la siguiente manera:

Artículo 57.- Tasas del Impuesto

El Impuesto se calcula aplicando sobre la base imponible las tasas siguientes:

[...]

*e) Espectáculos de **folclor nacional, teatro cultural, zarzuela, conciertos de música clásica, ópera, opereta, ballet y circo: Cero por ciento (0%).***

Aquí se vuelven a repetir los términos señalados anteriormente como los géneros específicos a ser exonerados como actividades culturales. La única diferencia con los anteriores casos es que aparece el término “teatro cultural”. Aunque se puede aseverar

que de esa manera se hace referencia a espectáculos cuyos contenidos se asocian a obras clásicas y de índole académica, no bastan los datos para sustentarlo.

Vale la pena señalar que, en base a esta norma, muchas municipalidades solicitan la calificación cultural emitida por el Ministerio de Cultura para dar las autorizaciones necesarias para la presentación de espectáculos de artes escénicas.

En tercer lugar, señalo la ley N° 28131 del Artista Intérprete y Ejecutante y su reglamento, instaurado por Decreto Supremo N° 058-2004-PCM, que detalla principalmente que el artista es un trabajador, y por tanto merece acceder a los mismos derechos que otros miembros del mercado laboral: contrato de trabajo, acceso a fondo de pensiones, seguro de salud, entre otros. Allí se detalla que se entiende como artista a:

*[...] **toda persona natural** que representa o realiza una obra artística, con texto o sin él, **utilizando su cuerpo** o habilidades, con o sin instrumentos, que se exhiba o muestre al público, resultando una **interpretación y/o ejecución** que puede ser difundida por cualquier medio de comunicación o fijada en soporte adecuado, creado o por crearse.*

Resalta el hecho de que se entiende a la persona que practica un oficio artístico como un trabajador. Es decir, no se requiere ningún tipo de formalización o reconocimiento oficial para ser reconocido como trabajador del campo de las artes. En ese sentido, la ley entiende al artista bajo la noción de los derechos humanos que protege a las personas para que puedan expresarse a través del arte y desarrollarse en un ámbito libre que salvaguarde su autonomía.

Asimismo, de manera similar a como definí las artes escénicas al inicio del presente trabajo, la ley hace referencia al uso del cuerpo del artista para la puesta en práctica de su oficio. Y también alude, indirectamente, para el caso de las artes escénicas, al cuerpo del espectador. Ya que se entiende que ambos comparten en vivo el hecho artístico. Por ello se puede afirmar que la noción de artista que maneja la ley es lo suficientemente amplia como para abarcar todos los géneros, manifestaciones culturales, y soportes bajo los cuales se produce el encuentro entre el artista y su público. Y esto se ratifica cuando la ley

señala los términos “interpretación” y “ejecución” ya que no necesariamente, en el caso de las artes escénicas, toda obra se basa en la interpretación. Como al inicio, cuando aludí a la performance, el término “ejecución” puede señalar también otras formas a través de las cuales puede accionar el artista frente a las otras personas que como espectadores comparten el hecho. Además es necesario mencionar que esta ley aplica también para artistas de cine y televisión. Por ello se alude al soporte o canal a través del cual el artista transmite su obra.

Hasta aquí afirmo, en relación al lineamiento de apoyos a terceros, las leyes de exoneraciones, y la referida a la condición del artista, que desde el Estado no se asume la tarea de realizar estudios y recojo de información a nivel nacional sobre los procesos culturales, la dinámicas sociales, las cadenas de valor, los niveles de producción, la oferta y demanda, entre otros. PROMPERÚ somete su ayuda a terceros a las demandas y lógicas del mercado, al solo apoyar producciones de artes escénicas que puedan tener visibilidad de medios de comunicación, que sean de potencial interés, y similares. La ley que incluye la exoneración del impuesto a las ventas se concentra en servicios por tipo de arte escénico (teatro, ballet, folclore, entre otros), y no en los procesos del mercado y los tipos de emprendimientos. De ahí, su política es un camino a tuestas sin base en lo real del mercado y el ámbito socio-cultural. Algo semejante hace la ley referida a la renta al permitir las exoneraciones del impuesto a través de donaciones, solo cuando se trate de apoyos a asociaciones sin fines de lucro, dentro de los cuales se incluyen los proyectos culturales y artísticos. Por ello esta normativa no favorece a los emprendimientos culturales, que en la gran mayoría de casos se tratan de micro empresas y organizaciones compuestas por muy pocas personas. En ese sentido, la visión detrás de la norma no concibe el potencial que podrían tener muchos de estos pequeños emprendimientos culturales si tuvieran la posibilidad de estar inscritas como entidades con afán de lucro, y a la vez ser receptores de donaciones. Asimismo, la ley dirigida a la realización de espectáculos públicos no deportivos, se atiende a concebir como beneficiarios a ciertos géneros, y no va más allá. No es un marco que se conciba como fomento de las artes en espacios públicos. De la misma

manera la ley del artista únicamente reconoce a intérpretes y ejecutantes como trabajadores. Sin embargo, no atiende la naturaleza específica de su labor dentro de las diversas líneas de trabajo que existen. De esa manera se deja al trabajador vulnerable frente a una norma que no lo reconoce en su especificidad.

2.3 LAS ARTES ESCÉNICAS COMO INDUSTRIA Y HERRAMIENTA DE TRANSFORMACIÓN SOCIAL: LOS MÚLTIPLES PROYECTOS DEL MINISTERIO DE CULTURA

En este apartado me refiero a diversas iniciativas impulsadas desde el Ministerio de Cultura, que no están respaldadas bajo una ley o plan que las institucionaliza. Y muestran la diversidad de visiones alrededor de las artes escénicas que pueden coexistir en el Estado. Asimismo, son un reflejo de los múltiples esfuerzos que se realizan desde las áreas técnicas.

Señalo en primer lugar la publicación “22 Indicadores Unesco de la Cultura para el Desarrollo” del Ministerio de Cultura y UNESCO, donde se afirma que la cultura emplea a 4.36% de la población económicamente activa y genera más puestos de trabajo que la minería formal (2015: 18). Asimismo, indica que el aporte de las actividades culturales privadas y formales alcanzó el 1.58% del PBI en el año 2008. Dicho proyecto no solo señala el aporte de la cultura en la economía, aporta información basada en 22 indicadores. Entre ellos resaltan: educación, empleo, sociedad civil en la gobernanza, libertad de expresión, percepción de la igualdad de género, tolerancia intercultural, entre otros. Esta información demuestra con claridad el rol que está cumpliendo la cultura dentro del país. Sin embargo estos datos son todavía generales por ser a gran escala. Y están basados en diversas fuentes que, como el mismo estudio afirma, son insuficientes. Debido principalmente a que la medición del rol de la cultura en los diferentes ámbitos de la nación no es un mecanismo institucionalizado dentro del aparato público. Y por tanto no se encuentra información suficiente para hacer un análisis del sector.

La publicación del Ministerio de Cultura a la vez que presenta los resultados también muestra comentarios relevantes de cara al futuro en relación a estos estudios. Me interesa concentrarme en estos comentarios ya que reflejan la visión que se tiene sobre el papel de la cultura, donde se incluye a las artes escénicas.

La publicación señala que la metodología Indicadores UNESCO de la Cultura para el Desarrollo (IUCD) (2015: 20):

*[...] solo incluye las **actividades privadas y formales**, excluyendo las contribuciones de actividades gestionadas por el gobierno y por las actividades culturales del sector informal por ejemplo. **La contribución de los parques y sitios patrimoniales gestionados por el Ministerio de Cultura no se están considerando en este indicador.***

Lo que deja entrever esto es que la metodología de la UNESCO en este estudio no incluye el rol que los Estados asumen en relación a asegurar el cumplimiento de los derechos culturales. En ese sentido, el nivel de participación del sector público queda obviado y así no se puede evaluar su participación en la vida cultural del país. Si bien es cierto esto no implica una visión puramente economicista y referida al sector privado de parte de la UNESCO, sí llama la atención que los indicadores que se denominan “para el desarrollo” no incluyan al Estado como agente clave en la dinámica cultural de la nación. De esa manera desaparecen del análisis los empleos directos e indirectos que genera el Estado a través de actividades culturales. Por ejemplo, muchas entidades públicas contratan servicios de intervenciones artísticas para conmemoraciones, festivales, y eventos diversos. Estos también representan una fuente de empleo para un sector importante de la población.

Otro aspecto que la publicación del Ministerio de Cultura resalta, en relación a la metodología que la UNESCO aplica en el estudio, es el siguiente (2015: 33):

En referencia a las limitaciones de información en cuánto a las infraestructuras culturales la metodología IUCD solo considera 3 tipos de infraestructura cultural: museos, espacios de exhibición y bibliotecas. Es importante que se pueda

*profundizar generando indicadores adicionales considerando la diversidad. **En el caso de los espacios de exhibición se están considerando en una sola bolsa infraestructuras de diverso carácter de las artes escénicas.***

Es decir, se trata por igual a todos los espacios de presentación de espectáculos escénicos. Sobre esto cabe interrogar a la metodología, por ejemplo, si se incluyen anfiteatros de plazas públicas, o parques zonales, o clubes departamentales. Estos son espacios donde usualmente se presentan espectáculos como danza, teatro para niñas y niños, magia, espectáculos de payasos, entre otros. Las infraestructuras escénicas no son únicamente los teatros cerrados. Precisamente una concepción de las artes desde la diversidad cultural debe comprenderlo. Por ello me parece pertinente la observación que hace el área técnica en la publicación.

Ahora deseo apuntar los comentarios que hace el área técnica del Ministerio de Cultura pero que no se enfocan en la metodología de la UNESCO sino en la carencia de información con la que se cuenta. Me parece importante anotar ello porque plasma una visión del entendimiento de las artes vivas.

En la siguiente cita se observa cómo la clasificación de las ocupaciones que maneja el Estado invisibiliza la labor de los distintos artistas. Por tanto, esto no hace posible analizar el número de trabajadores de las artes escénicas (2015: 20):

*Perú todavía no ha adoptado la Clasificación Nacional de Ocupaciones CIUO 08 a 4 dígitos sino que su clasificación se limita a 3 dígitos, significando que **algunas ocupaciones culturales no se están considerando en el cálculo de este indicador ya que no existe una desagregación suficiente.***

Luego se señala la ausencia de leyes e incentivos para el fomento de las artes, entre ellas las artes escénicas. No hay marcos legales que incentiven la promoción y el financiamiento, así como estímulos para la inversión por parte del sector privado:

*Otro punto importante a analizar es el reto que le supone al Estado peruano la elaboración de **leyes referidas a los incentivos de promoción y financiamiento a las industrias culturales** (un área más nueva de atender*

desde las políticas públicas), actualmente solo desarrolladas para el campo del cine. [...] Otras ausencias importantes en la normatividad peruana son los instrumentos relacionados al **incentivo de la participación de la empresa privada en la gestión cultural nacional, el patrocinio cultural, y la reducción de impuestos.**

Un aspecto crítico de cara al futuro es que el presupuesto público no concibe la inversión en cultura (2015: 30):

*En relación a un presupuesto público asignado a cultura, lo que tiene el Perú es un presupuesto asignado al ente rector de la cultura, el Ministerio de Cultura, y por separado también son asignados presupuestos para acción cultural a diversas entidades gubernamentales tanto a nivel regional como local. Esto dificulta el cálculo exacto de inversión estatal en la actividad cultural si consideramos además la **indefinición sobre el campo de la cultura o de la infraestructura denominada 'cultural' que se realiza desde los municipios, los gobiernos regionales e incluso otros organismos públicos.***

En ese sentido, no hay una visión clara de lo que se desea fomentar a través de las políticas culturales, orientadas a las industrias culturales y las artes vivas, como es el caso de las artes escénicas. Estas artes no existen dentro del presupuesto público, y por tanto el nivel de impacto de toda acción o política no podrá ser evaluado en términos de inversión pública y resultados, algo que es esencial para hacer una apreciación. Asimismo, no existe un ente o normativa que oriente objetivos específicos a considerar en cuanto a la promoción de espectáculos públicos de artes escénicas. Y en los casos en que se pueda reconocer su relevancia no se cuentan con indicadores comunes que permitan evaluar el impacto de las acciones.

Esto se refleja en que tampoco hay una entidad o unidad técnica encargada de generar información en el país sobre aspectos de gobernanza a nivel cultural (2015: 31-33):

*Es importante mencionar además la **necesidad de la creación de un área técnica de gestión y análisis de información para el conocimiento sectorial***

*en tanto constituye el eje del fortalecimiento institucional [...] **La participación de la sociedad civil en la gobernanza cultural es muy importante en Perú y sería interesante en un futuro cercano poder desarrollar indicadores sobre esta participación.***

Sin sistemas de recojo y análisis de información, no es posible institucionalizar la entidad encargada de la cultura en el país. Y precisamente se requiere de mediciones y evaluaciones concretas para generar leyes, planes y programas que busquen mejorar sustantivamente las condiciones del desarrollo cultural a nivel nacional.

A continuación me refiero a las dos únicas convocatorias de impulso a la creación en artes escénicas impulsadas desde el primer nivel de gobierno: IBERESCENA y el Concurso Nacional Nueva Dramaturgia Peruana. El primero se trata de un fondo que cooperación internacional, integrado por trece países de Iberoamérica, cuyo fin principal es la promoción del intercambio e integración de la actividad de las artes escénicas de las naciones que la conforman. Entre sus objetivos resalto el siguiente (2015):

Promover las actividades de las artes escénicas con lenguajes innovadores y nuevas expresiones que dialoguen con la escena contemporánea. [...] Promover la creación de proyectos que incluyan las temáticas de perspectiva de género, pueblos originarios y afrodescendientes y que favorezcan la cohesión e inclusión social.

Aquí la apuesta se basa en la promoción de expresiones que apelen a la investigación, de ahí que se haga referencia a la innovación. En ese sentido, se trata de estimular nuevos lenguajes y fortalecer las búsquedas creativas de los artistas. Además, al tratarse de un fondo que fomenta el intercambio entre creadores de la región, se entiende que se desea que dicho diálogo enriquezca la creación iberoamericana. Asimismo, la búsqueda por la innovación también se da en los contenidos. Por ello el fondo privilegia la ayuda a los proyectos que aborden problemáticas de la región sobre género, interculturalidad, cohesión e inclusión. En definitiva, se trata de promover la creación actual desde la innovación y el cuestionamiento sobre el acontecer actual de la región.

Por su parte, el Concurso Nacional Nueva Dramaturgia Peruana (2017: 10) incluye en todas sus categorías el criterio “calidad de la obra a nivel técnico y de estilo”. Esta convocatoria a diferencia de IBERESCENA no promueve específicamente la innovación, sino la calidad de la propuesta artística, en cuanto se trate de una creación sólida en el género que proponga, desde lo tradicional hasta lo contemporáneo. Es decir, se busca que las obras sean coherentes y sostenibles en cuanto a su propuesta estética. Se podría decir entonces que desde este criterio se promueve la profesionalización por parte de nuevos autores y autoras teatrales. Sobre esto cabe precisar que el concurso está dirigido a personas con poca experiencia en la escritura dramática. Por otro lado, a nivel de contenidos, este concurso guarda mucha relación con la propuesta de IBERESCENA. Ya que entre sus criterios de evaluación para las categorías “Teatro para adultos” y “Teatro para niños o adolescentes” coloca:

*Contenidos que promuevan una **reflexión crítica** sobre uno o más de los siguientes temas: **reconocimiento de la diversidad cultural de nuestro país, ciudadanía participativa y democrática, identidad, diálogo intercultural y eliminación de la discriminación.***

Así vuelven a aparecer nociones semejantes que apelan a la promoción de una sociedad democrática, que reconoce y valora las diferencias, y que a la vez estimula el intercambio entre diversos grupos culturales. Además, se incluye dentro de esos términos varios asociados a las competencias del Viceministerio de Interculturalidad del Ministerio de Cultura como “construir una ciudadanía que reconozca, respete y se enriquezca de la interacción con la diversidad cultural” y “capacidad y responsabilidad para generar mecanismos para difundir la práctica intercultural, y para evitar cualquier tipo de exclusión y discriminación” (2017). Esto parece pertinente pues se reconoce un diálogo entre las funciones de promoción y reconocimiento de las artes, valorando y construyendo una ciudadanía democrática y vigilante de cualquier tipo de discriminación.

Asimismo, el concurso desde su tercera edición incluye la categoría “Teatro para la memoria” que en relación al contenido tiene como criterio de evaluación (2017: 10):

*Contenidos que contribuyan a la **construcción de una conciencia crítica que considere lo acontecido en el pasado como una oportunidad para actuar en el presente.***

Así queda manifiesta la política alrededor de los derechos humanos de cara al contexto vivido entre los años 1980 y 2000 como consecuencia del terrorismo. Se reconoce además que esta categoría más allá de solo aludir a este periodo de tiempo, apunta al reconocimiento de un teatro que mira hacia su historia, y a partir de allí promueve el intercambio y la reflexión.

En definitiva, el concurso de dramaturgia, que tiene como objetivo el “promover la escritura, la puesta en escena y la difusión de obras teatrales”, apunta a generar contenidos específicos sobre problemáticas y temáticas peruanas. Y para ello reconoce un gran potencial en el teatro basado en textos escritos. Si algo debo señalar como pendiente es que quedan todavía muchos más lenguajes por fomentar: danza, teatro que no parte de un texto escrito, circo, entre otros.

Otra iniciativa a señalar es el Programa de Artes en la Escuela-PASEE, que el Ministerio de Cultura en alianza con la Organización de Estados Iberoamericanos, impulsa desde el año 2013. Se trata de una iniciativa que busca ofrecer espacios de capacitación para docentes de escuelas públicas (2016):

*El PASEE reconoce el rol fundamental del **docente de arte** – en tanto profesional sensible, creativo, crítico y solidario – en el **desarrollo de competencias ciudadanas e interculturales dentro de la escuela.** En ese sentido, el **docente de arte** puede cobrar un singular protagonismo, asumiéndose como **promotor cultural** en la escuela y convirtiéndose en uno de los actores más influyentes en la **cultura y el éxito de la comunidad educativa.***

Aquí nuevamente aparece el término interculturalidad y la noción de ciudadanía. Se entiende entonces que de forma similar al concurso de dramaturgia, lo que se busca es generar a través del arte contenidos que vayan en la línea de las funciones del

Viceministerio de Interculturalidad del Ministerio de Cultura. En ese sentido, resalta el hecho de que se use el término “comunidad educativa”, y se aluda a la cultura y éxito de esta. Es decir, que el docente de arte puede incidir en la cultura del centro educativo conformado por todos los miembros que la componen (directivos, administrativos, docentes, estudiantes, padres y madres de familia, entre otros). Y puede promover un ambiente óptimo con las condiciones necesarias para el logro de los objetivos educativos que es lo que se podría entender como “éxito”. Quizás este término debería ser precisado en la descripción que propone el PASEE, ya que no es desarrollado.

En síntesis, la cita resalta que el arte puede generar una acción política y de gestión de parte de los docentes de aula. Sin embargo, también hay que afirmar que no se hace mención al arte en el sentido de su componente estético; es decir, no se especifica qué tipo de artes, o una postura sobre el hecho creativo. No queda claro por ejemplo, si se incluye a la creación contemporánea, o se propone una mirada particular sobre las artes. Esto podría estar en un documento que se trabaje a futuro, y probablemente deba recoger la mirada que propone el currículo nacional. Creo que lo valioso de la plataforma educativa que ofrece el Ministerio de Cultura son precisamente los contenidos que propone fomentar a través de las artes, que se encuentran en el ámbito de su competencia y que son sobre todo afines a las funciones del Viceministerio de Interculturalidad.

Ahora me enfoco en las plataformas orientadas al emprendimiento cultural, donde están incluidas las artes escénicas, a través de capacitaciones y programas dirigidos a gestores y/o creadores, quienes reciben apoyo y asesorías para desarrollar la idea de sus proyectos. Es el caso de los Talleres Crea y Emprende organizados por el Ministerio de Cultura en coordinación con el programa “Emprendedor Peruano: oportunidades para la micro, pequeña y mediana empresa”, impulsado por la Dirección Mi Empresa del Ministerio de la Producción. En el año 2015 hubo, dentro de una serie de capacitaciones, una edición dirigida especialmente a las artes escénicas. Según la descripción de la difusión del taller estas sesiones (2015):

*[...] buscan la **capacitación integral del emprendedor cultural peruano** en el modelamiento de la idea o negocio en marcha. También, busca que el participante adquiera habilidades complementarias para mejorar los **esquemas de competitividad y su inserción en el mercado** [...] está dirigida a emprendedores del sector de las artes escénicas que posean una **idea de negocio, un proyecto empresarial o empresa en funcionamiento a la que deseen hacer crecer o mejorar.***

Se trata de un espacio de capacitación donde el emprendedor de un negocio o proyecto empresarial recibe las herramientas necesarias para insertarse en el mercado y ser competitivo. Se comprende que al tratarse de un espacio generado entre el Ministerio de Cultura y el Ministerio de la Producción esté orientado a empresas, y no se incluya las asociaciones culturales. Aunque debería poder incluirse este tipo de organizaciones ya que aunque en su concepto no tienen fines de lucros, también dependen, en muchas ocasiones, de la demanda y oferta de servicios. Es decir, también se insertan en un mercado. Incluso muchas entidades reconocidas en el ámbito de las artes escénicas en Lima y a nivel nacional son asociaciones culturales. Por ejemplo, la Asociación Cultural D1 y La Tarumba, entidades que promueven la danza y el circo, respectivamente, bajo un enfoque de desarrollo social y reconocimiento de nuestra diversidad cultural. Además, son plataformas que desarrollan capacidades en los jóvenes para su inserción en un mercado laboral.

En esa línea, un espacio dirigido a los emprendedores culturales que sí incluye a las asociaciones culturales dentro de su concepción es “Conecta”, creado e impulsado por el Ministerio de Cultura (2016):

*[...] un espacio de **intercambio y fortalecimiento de capacidades** que busca **promover la articulación de redes asociativas** y de trabajo en los sectores de las **industrias culturales y creativas**, priorizando este año los sectores de **artes escénicas, editorial, música, audiovisual y nuevos medios.***

Aunque aquí como en el anterior caso se especifica el “fortalecimiento de capacidades”, se incluye los términos “intercambio” y “redes asociativas”. Estos hacen una gran diferencia con los talleres de “Crea y emprende” ya que desde su concepción de la idea de negocio, asocia el emprendimiento a la competitividad. Esto es algo inevitable si es que diferentes entidades ofrecen diferentes servicios. Sin embargo, esto no debe impedir que puedan trabajar en red e intercambiar conocimientos y experiencias. Precisamente el sector de las artes escénicas necesita laborar en red si desea fortalecerse. Esto a la larga permite que como grupo también puedan ser un interlocutor con el Estado, donde no solo se recojan las demandas de una organización sino de muchas.

Así también, resalto el uso del término “industrias culturales y creativas”. Como mencioné anteriormente las industrias comprenden a los creadores como los propietarios de los derechos de autor sobre su creación. En ese sentido, poseen un componente competitivo, ya que a través de un sentido de exclusividad se fomenta la competencia entre una y otra creación. Por lo anterior se nota en el concepto de Conecta dos sentidos que contrastan: el trabajo en red, y la competitividad proveniente de la relevancia de resaltar la autoría sobre la creación por encima de otras cualidades. Creo que esto no debe entenderse necesariamente como una contradicción. Llamo la atención sobre ello porque quizás la descripción pueda desarrollarse más.

Finalmente, me refiero a iniciativas que priorizan la promoción del acceso y el disfrute de las artes, especialmente de las escénicas: “Calendario de las artes” y “Programa de formación de Públicos”. El primero tiene como fin promover el reconocimiento de diversas artes en fechas conmemorativas.

No existe de manera pública una descripción del Calendario de las Artes, por ello señalo la información que se difundió sobre las actividades programadas, en el marco del Día Internacional de la Danza (2014):

[...] buscan resaltar la gran **importancia que esta expresión artística tiene en el Perú, con presentaciones en espacios públicos, homenajes y**

reconocimientos a personalidades del sector, entre otras actividades a nivel nacional.

Reconocer la importancia de las artes en la vida en sociedad puede ser el principal objetivo de esta iniciativa. A través de diversas actividades, principalmente presentaciones en espacios públicos y reconocimientos a miembros del sector, se trata de visibilizar la importancia de diversas artes. Así se promueve el acceso a través de la exhibición de espectáculos en espacios abiertos, de manera que se rompa con la imagen tradicional del arte como propio de espacios cerrados. En definitiva se trata de estimular la valorización de las artes por parte de la ciudadanía en general, al acercar dichos géneros.

Para el caso de las artes escénicas, el Calendario de las Artes conmemora el Día Mundial del Teatro y el Día Internacional de la Danza. Ambas son celebraciones declaradas oficiales por la UNESCO, a las cuales el Perú se ha adherido a lo largo de los años, como muchos países en el mundo. En ese sentido, esta iniciativa forma parte de la promoción de las artes, fomentada desde organizaciones internacionales.

Por su parte el Gran Teatro Nacional que forma parte del Ministerio de Cultura cuenta con el Programa de Formación de Públicos dirigido principalmente a espectadores en edad escolar (2017):

*[...] es un programa de **actividades artísticas y educativas**, dirigidas principalmente para escolares. Diseñamos **primeras buenas experiencias** con el objetivo de acercarlos a las artes escénicas, **desde una perspectiva de observadores activos y críticos**. Participando de estas actividades los escolares **adquieren diversos aprendizajes, despiertan su sensibilidad y desarrollan el interés por el teatro, la danza, la música, la lírica y el folclore.***

Esta plataforma el Gran Teatro Nacional se concentra en el desarrollo de la apreciación artística en personas en edad escolar. De ahí que haga referencia al encuentro entre las artes y la educación. Y es que hay que señalar que dentro de los componentes educativos relacionados a las artes, la apreciación es un eje importante. En ese sentido, esta apreciación se desarrolla a través del logro de aprendizajes, estimulación de la observación

crítica y activa, y la estimulación de la sensibilidad. Mediante esta mirada el programa desea generar experiencias enriquecedoras en los niños y niñas, con el fin de formar en ellos un interés por asistir y participar de más espectáculos de artes escénicas. Cabe mencionar que son los elencos nacionales de folclore y ballet, los que se encargan de presentar los espectáculos de artes escénicas que forman parte del programa. Asimismo, desde el año 2016 el Gran Teatro Nacional realiza sus propias producciones teatrales dirigidas específicamente para formar parte de las actividades de este programa.

Rescato de esta cita la claridad con la que se describen los elementos esenciales para el desarrollo de la apreciación de los jóvenes espectadores. Lo que hace que las artes escénicas sean entendidas también como procesos educativos, donde se forma el pensamiento crítico y el desarrollo de nuestra sensibilidad. Creo que esta mirada es muy valiosa y sería esencial que esta experiencia se vuelva una política que pueda adaptarse a diversas realidades. Afirmando esto porque dicho programa ha sido diseñado para un espacio específico y una oferta cultural acorde a dicha infraestructura. En ese sentido, por ahora no es replicable.

A continuación señalo algunas conclusiones sobre la segunda parte del presente capítulo:

- En los últimos años, a través de un discurso promovido por la UNESCO y el BID, se entienden las industrias creativas como una oportunidad especialmente en Latinoamérica para ingresar a mercados internacionales. Para ello nuestro país viene implementando estrategias como el Plan Nacional de Diversificación Productiva y la Mesa creativa, para la promoción de las industrias creativas, entre ellas las artes escénicas como el teatro y la danza. Esta mirada acepta las reglas del entorno económico, y se ajusta a las demandas del mercado y las tendencias mundiales. En ese sentido, se busca identificar los servicios o productos con mayor oportunidad. Y se apuesta principalmente por un potencial diferenciador: nuestro patrimonio. Debido a que dichas industrias se dinamizan a través de la innovación,

y precisamente nuestras tradiciones culturales representan insumos que pueden hacer nuestros servicios diferentes y atractivos frente al resto.

- Los marcos legales existentes que provienen de años anteriores a la mirada antes citada, comparten con ella la visión mercantil sobre las artes escénicas, que entiende sus expresiones como productos. En ese sentido, las exoneraciones que plantean se hacen a géneros específicos, sin considerar sus dinámicas particulares. No se diferencia entre el tamaño de las producciones y los diferentes tipos de inversión económica. Asimismo, mediante la Ley de Impuesto a la Renta solo se estimula las donaciones cuando se trata de entidades sin fines de lucro. Por ello, ya sea de una u otra manera el apoyo a las artes escénicas se basa en una visión del mercado bastante superficial, que asume que se puede dinamizar la oferta únicamente exonerando de impuestos a ciertos servicios. Esto refleja que dichas leyes no se sustentan en estudios objetivos del mercado. Un ejemplo claro de esto es que se llega a exonerar de impuestos a géneros casi inexistentes en el mercado cultural como la ópera, la zarzuela y la opereta. En definitiva, bajo una lógica mercantil, el impulso legislativo a las artes escénicas manifiesta un desconocimiento de la realidad económica del país.
- Los dos puntos anteriores coinciden en que no se preguntan por las dinámicas reales de las artes escénicas. Y en ese sentido, toda iniciativa parte del desconocimiento y sometimiento a las reglas del mercado existentes. Debido a que no se plantean medidas que incidan en las condiciones en que se desarrollan las artes escénicas. Es la misma lógica que se usa cuando se quiere fomentar la formalización: bajar impuestos a la pequeña empresa, asumiendo que ello estimulará la formalización y el emprendimiento. Algo que sin lugar a dudas manifiesta el desconocimiento de las múltiples lógicas que se encuentran detrás de la informalidad en el país.
- En contraste a los puntos anteriores, desde diferentes áreas del Ministerio de Cultura se desarrollan iniciativas y visiones que, sin gozar de una institucionalidad,

comprenden a las artes escénicas a través del rol que pueden cumplir para la educación de niñas, niños y adolescentes; la promoción de los espacios públicos como lugares para la participación cultural; la valorización de políticas interculturales y la prevención de conductas negativas como el racismo; entre otros. Asimismo, se cuestionan las diversas naturalezas en las que se desarrollan las artes escénicas en el país, más allá de los géneros tradicionales. Es decir, hay conceptos que están en cuestionamiento y reflexión. Y en esa línea, también se preguntan por los diversos actores que deberían estar involucrados en un proceso de gobernanza, donde todos los involucrados participen y asuman responsabilidades sobre la política cultural nacional en temas de artes escénicas.

Para culminar este capítulo señalo las coincidencias que identifiqué en las miradas predominantes desde el Estado sobre las artes escénicas. Cabe precisar que ha quedado en evidencia que las políticas, normativas e incluso iniciativas de carácter nacional y específicamente orientadas a las artes escénicas, son escasas. Por eso la gran parte de objetos estudiados obedecen a instrumentos y marcos que las incluyen dentro de una gama de expresiones artísticas e incluso culturales.

Afirmé al inicio del presente trabajo, a partir de lo dicho por Aníbal Quijano, que el eurocentrismo hace referencia a una especie de piso básico de prácticas sociales que son comunes para toda la sociedad, un ámbito subjetivo que subyace para ser un orientador en valores. En ese sentido, afirmo que el orden del discurso que se propone a través de estos marcos es básicamente eurocéntrico y de carácter capitalista. A continuación detallo lo hallado:

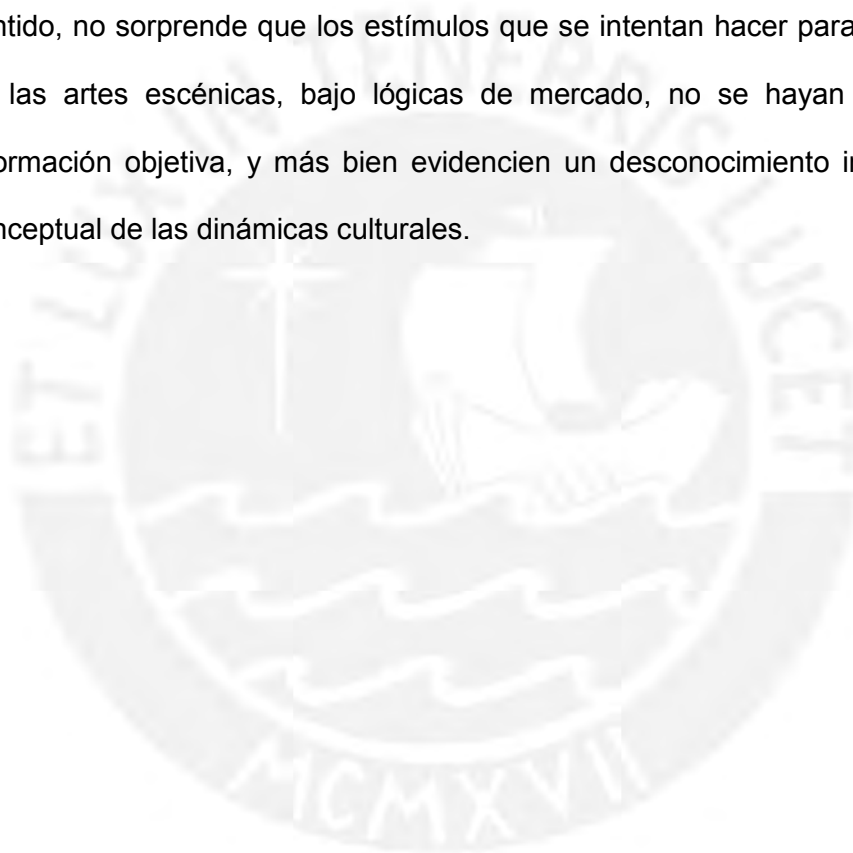
- Desde la mirada del patrimonio cultural y las industrias creativas, las artes escénicas son vistas principalmente como una propiedad, ya sea como la obra de una comunidad, de un artista específico o incluso de todo el país. En ese sentido, la transmisión de las artes escénicas siempre se da de manera vertical. El que posee la autoría o posesión sobre ella ejerce un rol central sobre la obra y el fenómeno artístico. De ahí que la obra se entiende como algo que se difunde para

el disfrute, y no como algo que se práctica. La concepción de las artes escénicas se enfoca en la obra y no en la participación de los ciudadanos. Quienes son receptores de las obras asumen un rol meramente pasivo y no creativo o activo. Así las artes escénicas son entendidas como espectáculos antes que como fenómenos sociales. Y se alejan de la noción de los derechos culturales, y se acercan más a principios de mercado, donde se promueve una lógica de producción y consumo.

- El patrimonio cultural y las industrias creativas se asocian también con la noción de identidad. Así cuando se alude a una identidad cultural o identidad nacional, esta se sustenta en la propiedad sobre las creaciones tradicionales, así como en su consumo. El capitalismo cultural precisamente explica el carácter significativo de los objetos mercantiles, donde los objetos son comprados no por su sentido de uso, sino por lo que representan culturalmente. Esta operación genera que se relacione la formación de una identidad con el consumo de objetos culturales. Es decir, que el mercado de las artes escénicas puede también fortalecer la identidad.
- La Ley de Promoción de los Puntos de Cultura y otras iniciativas que no gozan de institucionalidad se diferencian de la visión del apartado anterior en que reconocen en las artes un rol de formador de identidades pero de carácter local. En ese sentido, mientras a través de los marcos legales se asociaban las artes a una identidad supuestamente nacional y basada solamente en la noción de propiedad; mediante las iniciativas y proyectos no institucionalizados, y la Ley de Promoción de los Puntos de Cultura, se reconoce el rol micro político y territorial de las artes escénicas, a favor de la formación de identidad locales. En ese sentido, las artes escénicas pueden estimular dinámicas sociales que tejan lazos sociales en ámbitos específicos. Por ello se asume que las artes escénicas son capaces de aportar al desarrollo integral de la persona y los grupos sociales. En ese marco se entiende que una política a favor de las artes escénicas debe contener dos criterios: pertinencia cultural y desarrollo social. Lo que no elimina el potencial económico de

los emprendimientos culturales, ya que se reconoce también que las artes son un medio para el desarrollo del campo laboral.

- Ambas miradas, la del patrimonio y la de las industrias creativas, comparten algo en común, que sus normativas y propuestas no incluyen la necesidad de mediciones de impacto, instrumentalización de la evaluación, generación de sistemas de la información y otras nociones de carácter técnico. Esto tiene un correlato con las conclusiones de la publicación “22 indicadores de la cultura para el desarrollo” que manifiestan las carencias de información histórica. En ese sentido, no sorprende que los estímulos que se intentan hacer para la promoción de las artes escénicas, bajo lógicas de mercado, no se hayan sostenido en información objetiva, y más bien evidencien un desconocimiento incluso a nivel conceptual de las dinámicas culturales.



CAPÍTULO II: LA PROMOCIÓN DE LAS ARTES ESCÉNICAS DESDE ÁMBITOS EDUCATIVOS DE NIVEL SUPERIOR Y LA PRENSA ESCRITA

En este capítulo me concentro en discursos que se difunden a través de dos espacios hegemónicos: las instituciones educativas de nivel superior y la prensa escrita. Lo que deseo demostrar son los puntos en común que comparten estos dos ámbitos, marcados por una mirada económica y occidental.

1. LAS UNIVERSIDADES Y ESCUELAS DE NIVEL SUPERIOR: LA MIRADA ACADÉMICA DE TRADICIÓN PRINCIPALMENTE EUROPEA

Para analizar el discurso que realizan las universidades sobre las artes escénicas estudio las puestas en escena que producen como actividades de sus carreras. Tomo estos objetos como análisis ya que me permiten estudiar las principales características de las estéticas y contenidos que se imparten en el aula. Pues es evidente que las producciones que realizan las escuelas recogen los más importantes contenidos impartidos en las clases, a través de los distintos cursos. Esto no significa que los estudiantes, una vez que culminen sus estudios, repliquen lo recibido en su formación tal cual. Esto sería materia de otro estudio. Lo que deseo mostrar aquí es el discurso difundido por las escuelas a través de los espacios institucionales y de carácter público que representan estas producciones. Me interesan estas puestas en escena como voces oficiales de parte de dichas entidades. Ya que en las aulas, y según la mirada de cada docente, se podrían evidenciar múltiples divergencias. Sin embargo, el discurso oficial, la manera como la entidad se muestra ante la sociedad mediante sus propuestas artísticas, permite reconocer con mayor claridad las tendencias y discursos preponderantes.

Para el análisis he recopilado los títulos, autores y años de las producciones. Para el caso del teatro, he recopilado las obras de la Pontificia Universidad Católica del Perú-PUCP y la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático-ENSAD. Cabe precisar que no he incluido a otras universidades con especialidades de artes escénicas como la Universidad Científica del Sur de Lima, la Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas de Lima, la

Universidad Pedro Ruiz Gallo de Lambayeque, la Escuela de Arte Dramático Virgilio Rodríguez Nache de Trujillo, y la Escuela de Arte Dramático Francisco Laso de Tacna. La primera debido a que solo he identificado dos producciones hechas por la carrera, lo que no me permite hacer un análisis. La segunda y la tercera debido a que son carreras que han abierto recientemente, y no tienen a la fecha una producción propia. Sobre la cuarta y quinta no pude hallar información suficiente sobre sus producciones en el marco de sus carreras de estudio. Dado que no hay un conjunto que puedo reconocer como representativo no se han tomado en cuenta.

Para el caso de la danza he estudiado las obras de la Escuela Nacional de Folclore José María Arguedas de Lima, y Escuela Nacional de Ballet de Lima. Cabe mencionar que no he incluido las Escuelas de Arte Dramático de Trujillo y de Tacna mencionadas anteriormente, que tienen la especialidad de danzas folclóricas, debido a que tampoco pude identificar sus producciones. Por lo anterior, afirmo que las miradas sobre estos espacios de formación se enfocan en Lima.

Empiezo con el teatro. Cito a continuación los títulos y años de las obras producidas por la PUCP. Señalo que esta casa de estudios se dedica a la formación teatral desde hace más de medio siglo. Sin embargo, lo ha hecho de diferentes maneras. Desde el año 1961 a través del Teatro de la Universidad Católica-TUC. Asimismo desde el año 1998 hasta el 2012, impartió formación profesional a través de la especialidad de Artes Escénicas de la Facultad de Ciencias y Artes de la Comunicación. Su última promoción egresa el presente año 2017. Y desde el año 2013 su Facultad de Artes Escénicas cuenta con las carreras de Teatro (ex TUC), Danza y Música. Y desde el año 2014, tiene también la especialidad de Creación y Producción Escénica. Las producciones son:

- Facultad de Artes Escénicas-Creación y Producción Escénica: “Ausentes” (2016), “Desde adentro: historias de libertad” (2015), “Viajo por tus sueños” (2014). Todas son creaciones colectivas.
- Facultad de Artes Escénicas-Teatro y Teatro de la Universidad Católica-TUC: “Dios es un DJ” del alemán Falk Richter (2017); “Tres historias de teatro” escrita por

Alfonso Santistevan bajo una creación colectiva (2017); “Cementerio de Automóviles” de Fernando Arrabal, autor español (2016); “Absurdos”, selección de obras del irlandés Samuel Beckett y el rumano, autor en lengua francesa, Eugene Ionesco (2016); “Un cuaderno azul, al que le faltan algunas hojas” de Mariana de Althaus, Mateo Chiarella, Vanessa Vizcarra, Mariana Silva, Gino Luque y Daniel Amaru Silva (2015); “La maldición en la casa de Atreo”, selección de fragmentos de “La Orestíada” de Esquilo, autor griego (2015), “El Alma Buena de Szechuán” de Bertolt Brecht, autor alemán (2015), “La Fiebre” de Wallace Shawn, autor estadounidense (2013), “El Hombre Elefante” de Bernard Pomerance, autor estadounidense (2013), “Los Cuatro Puntos Cardinales” de Roland Schimmelpfenning, autor alemán (2012), “Alicia en el país de las cuerdas”, creación colectiva de Carlos Tolentino (2012), “Ífigenia y sus otras hijas” de Ellen McLaughlin, autora estadounidense (2012), “En la Jungla de las Ciudades” de Bertolt Brecht, autor alemán (2011), “La Cura en Troya” de Seamus Heaney, autor irlandés (2011), “La vida en dos horas” de Mariana de Althaus, Jaime Nieto, Claudia Sacha, Patricia Romero, Gino Luque, Mateo Chiarella y Gonzalo Rodríguez Risco (2010), “Don Juan regresa de la guerra” de Odön von Horváth, autor austro-húngaro (2009), y “Mal de juventud” de Ferdinand Bruckner, autor austriaco (2009).

Sobre lo anterior resalto:

- De las 20 obras en total, 7 son de autor o creador peruano, 2 de autor estadounidense, y 11 de autor europeo.
- De las 7 obras de autor o creador peruano, 5 son creaciones colectivas. Y las otras 2 son un conjunto de obras cortas escritas por distintos autores y autoras, que se muestran como parte un espectáculo.
- De las 20 obras en total, 15 parten de un texto escrito.
- De las 15 obras que parten de un texto escrito, 5 de ellas pertenecen a autores clásicos o reconocidos como universales: Brecht (2), Beckett (1), Ionesco (1) y Esquilo (1).

- Entre las 15 obras que parten de un texto escrito, se cuentan 20 autores varones y 7 mujeres. Para esto he incluido las obras cortas a las que hice referencia.
- De las 20 obras en total, 4 fueron dirigidas por mujeres: Lorena Pastor dirigió “Desde adentro: historias de libertad” (2015) y “Viaje por tus sueños” (2014); Urpi Gibbons, “El alma buena se Sechuán”; y Katuska Valencia, “Ifigenia y sus otras hijas”.
- Todas las obras se presentaron en teatros o espacios cerrados, excepto una: “La maldición en la casa de Atreo”, que se exhibió en la Huaca Mateo Salado.
- Todas las obras están dirigidas a público adulto.

Ahora señalo las puestas en escena de la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático-ENSAD, correspondiente a la carrera de Teatro con mención en Actuación. Cabe precisar que en las prácticas pre profesionales, o también denominadas prácticas escénicas, que menciono intervienen estudiantes de otras especialidades como Escenografía, y Pedagogía Teatral. Asimismo, a diferencia de la PUCP, cuando la ENSAD presenta más de dos obras, como parte de un solo espectáculo o serie de presentaciones, cada una se difunde independientemente de la otra. Por ello contaremos a cada una por separado. A continuación las producciones:

- Prácticas escénicas 2016: “Much ado about nothing” de William Shakespeare, autor inglés; “El burgués ennoblecido” de Moliere, autor francés; “Zucco”, versión libre de la obra de Koltés; “Sueño de una noche de verano”, de William Shakespeare; “Penas sin importancia” de Griselda Gambaro. Año: 2016.
- “Zapatos andaluces” de Laura Echenique, dramaturga uruguaya, y “Retrato de mujer con sombras” de José Sanchis, autor español. Año: 2016.
- “El de la valija” de Sebastián Salazar Bondy, autor peruano. Año: 2016.
- Prácticas escénicas 2015: “Mala sangre” de David Plana, autor español; “La ópera de dos centavos” de Bertolt Brecht, autor alemán; “España 36: Bodas de Sangre”, versión libre de la obra “Bodas de sangre” de García Lorca, autor español; “As you like it”, versión libre de la obra de William Shakespeare, autor inglés. Año: 2015.

- “Los perros” de Elena Garro, autora mexicana. Año: 2015.
- “Los dos hidalgos de verona” de William Shakespeare, autor inglés. Año: 2015.
- Práctica pre profesionales 2014: “Zoo de cristal” de Tennessee Williams, autor estadounidense; “La Casa de Bernarda Alba” de Federico García Lorca, autor español; y “Dramatis Personae” de Bertolt Brecht, autor alemán. Año: 2014.
- “Noches de Luna” de César Vega Herrera, autor peruano. Año: 2014.
- “La tercera persona” de Daniel Dillon, autor peruano. Año: 2014.
- “Tus amigos nunca te harían daño” de Santiago Roncagliolo, autor peruano. Año: 2014.
- Practicas pre profesionales 2013: “Lisístrata” de Aristófanes, autor griego; “Victor o los niños al poder” de Roger Vitrac, autor francés; “El preceptor” de Bertolt Brecht, autor alemán; y “Peer Gynt” de Henrik Ibsen, autor noruego. Año: 2013.
- “Algoritimos: danza y visuales interactivos” dirigida por Natalyd Altamirano y Sandra Castro, autores peruana. Única obra del listado que no fue presentada en la sala cerrada de la ENSAD, sino en el frontis de la escuela. Año: 2013.
- “El canto el cisne” de Antón Chejov, autor ruso; y “Camila canta a la vida” de Ernesto Ruez, autor peruano. Año: 2013.
- “Baila con la muerte: tragicomedia de arquetipos” de Maritza Núñez, autora peruana. Año: 2013.

De lo anterior resalto:

- De las 28 obras en total, 7 obras son de autor o creadores peruanos, y 21 de autor extranjero.
- Entre los autores extranjeros: 3 son latinoamericanas, 1 es estadounidense, y 17 son europeos.
- Entre las 17 obras de autor europeo, trece de ellas están escritas por autores clásicos o universales: Shakespeare (4), Brecht (3), Lorca (2), Moliere (1) Chejov (1), Ibsen (1), y Aristófanes (1).

- De las 28 obras en total, 4 de ellas han sido escritas por mujeres. Y resalta un caso donde la obra no partió de un texto y fue creado por mujeres: “Algoritmos”.
- Entre las 28 obras en total, se cuentan 20 directores y 8 directoras.
- De las 28 obras en total solo una de ellas se estrenó en un espacio abierto, el resto en la sala de la escuela. En ese sentido, se concibieron para espacios cerrados.
- Todas las obras están dirigidas a público adulto.

Hasta aquí es posible identificar las principales características en común de ambas instituciones:

- La gran mayoría de las obras que ponen en escena se basan en un texto previamente escrito, estos representan más del 80% de los casos. De estos textos, más de la mitad pertenecen a autores europeos, dentro de los cuales aproximadamente el 50% son escritores clásicos o universales. Y todos estos últimos son varones.
- De los 42 espectáculos basados en textos escritos, en aproximadamente el 50% de los casos se trata de obras hechas por artistas ya fallecidos. Sobre esto cabe precisar que el promedio de ambas entidades es bastante cercano, por ello es posible hacer un porcentaje que haga referencia a las dos.
- De los 42 espectáculos basados en textos escritos, solo 8 son de autores peruanos. Estos representan aproximadamente el 20% del total. Como en el caso anterior, los promedios porcentuales de ambas escuelas son similares.
- De los 42 espectáculos basados en textos escritos, solo 7 espectáculos están escritos por autores peruanos vivos. Para ambas escuelas el porcentaje es bastante cercano, y representa aproximadamente el 20% del total de obras escritas. Por ello, aunque dichas entidades se caracterizan por producir obras escritas, no difunden dramaturgia peruana actual, salvo en muy pocas oportunidades.
- Considerando la importancia que se da a los roles de autor y director, debido a que solo hay 6 espectáculos que no parten de un texto escrito, puede ser interesante

mencionar la relación de los sexos en estos cargos. En relación a las personas que asumen la dirección de una obra aproximadamente un 30% son mujeres. Y en el caso de quienes escriben las obras, contando las obras cortas que forman parte de un espectáculo o su totalidad, menos del 20% están escritas por mujeres. En ese sentido, solo en pocos casos una mujer asume un cargo que le otorgue bastante responsabilidad sobre el resultado artístico final.

- De los 48 espectáculos solo dos han sido hechos para presentarse en espacios abiertos. Esto representa el 5% del total. Asimismo, solo una de ellas, “Ausentes”, rompe con la tradicional disposición del escenario frente al público. Por ello, se puede decir que en el 93% de los casos se trata de puestas en escena presentadas en espacios convencionales, como son los auditorios o teatros cerrados.
- Todas las obras están dirigidas a público adulto. No hay montajes para niñas y niños, o adolescentes.

A continuación me refiero a la danza y para ello señalo las producciones de tres entidades: la PUCP, la Escuela Nacional de Folclore José María Arguedas, y la Escuela Nacional de Ballet. Sobre esto resalta que cada una, respectivamente, forma en danza contemporánea, tradicional, y clásica. Sin embargo, la segunda y la tercera proponen a través de sus recientes creaciones una mirada hacia lo contemporáneo.

Inicio con las producciones de la especialidad de Danza de la Facultad de Artes Escénicas de la PUCP, que antes del 2014 funcionaba como la Escuela Andanzas. La lista que muestro se basa en las obras que figuran en su página web. Pongo las reseñas en el caso se las coloque en dicha plataforma, debido a que en varios casos solo se comunica el título y año de la producción. Vale precisar que busqué sin éxito por otros medios virtuales información pública sobre el contenido de las obras. Asimismo, comento que en algunos casos las producciones han sido repuestas en otros eventos como festivales. Aquí indicé únicamente el lugar donde se estrenaron. Las producciones son:

- “Cuento acabado”, una creación de danza de Mirella Carbone. Lugar: auditorio ICPNA de Miraflores. Año: 2015.

Con los cuentos de hadas como inspiración, los personajes de la obra se sumergen en un denso bosque: un mundo de sombras y lobos que los confunden y los alejan de su sendero. “Cuento acabado” se basa en la riqueza alegórica y simbólica de estas historias para proponer una reflexión sobre la importancia de enfrentar y vencer nuestra oscuridad y tratar de encontrar la luz, en esos momentos en que nos sentimos perdidos en un bosque que parece estar hecho de preguntas y más preguntas.

- “Proyectos finales: laboratorio 2011”. Lugar: Teatro Yuyachkani. Año: 2011.
- “Danza Invisible”. Dirección: Fernando Castro. Lugar: Universidad Cayetano Heredia. Año: 2011. Espectáculo para espacios abiertos.
- “Visita Inesperada”. Dirección: Lorna Ortiz Adoum. Lugar: Teatro de la Alianza Francesa. Año: 2011.

Cuando nos visita (la sombra) por primera vez, nos negamos a aceptarla, nos parece repulsiva, no imaginamos tratarla con respeto, la rechazamos e incluso intentamos hacer tratos con ella sin la más mínima intención de cumplirlos, ¿es posible engañarla por un tiempo? ¿Podemos evitar a la sombra para siempre? Aunque pensemos que hemos sido muy listos, con el tiempo esta vuelve y llama nuevamente a nuestra puerta. En este camino y con tantos reencuentros es importante llegar a reconocerla y reconciliarse sin negarse a mirar en el interior y descubrir quiénes somos realmente.

- “Nostalgia de absoluto”. Dirección: Cori Cruz. Lugar: Teatro de la Alianza Francesa. Año: 2011.

La necesidad del otro como sueño, como construcción. El cuerpo atrapado en su propia armazón de individualidades. La metáfora del armazón, cascarón quebrado, paredes en vía de construcción, una piel que necesita renovarse... El contacto en movimiento será metáfora de estas relaciones, los cuerpos que sostienen, acogen, rechazan, impulsan, acarician; dónde está el otro, cómo me ubico frente a él, qué

doy, qué recibo. Las amazonas son también otros cuerpos. La nostalgia de lo infinito, de lo que alguna vez estuvo.

- “Cercanas Lejanías”. Dirección: Vannia Iburgüen. Lugar: Teatro Yuyachkani. Año: 2010.

En “Cercanas Lejanías” se examina cómo las relaciones establecidas entre la gente cambian debido a la distancia, y como la humanidad ha creado extensiones virtuales entre sí para continuar comunicados. En el montaje se expone la vida como una serie de salidas, aventuras y llegadas, mientras se exploran conceptos como la migración, separación y uso de tecnología. “Cercanas Lejanías” incluye performances remotas en múltiples locaciones desarrolladas en colaboración con bailarines de Estados Unidos y Perú, con interacciones en línea y diferidas.

- “Un cuarto para más tarde”. Asesoría: Vannia Iburgüen. Lugar: Teatro Yuyachkani. Año: 2010.

¿Qué establece la diferencia entre lo público y lo privado? ¿Qué define que un espacio sea apropiado para realizar determinadas acciones? Los espacios se confunden y las acciones íntimas son sacadas de su contexto habitual para redefinir los límites de un espacio de representación y así generar otras formas de relación entre el intérprete y el espectador.

- “Altas mujeres encorvadas”. Dirección: Mirella Carbone. Lugar: Teatro de la Alianza Francesa. Año: 2009.

Montaje que se centra en los ideales de belleza extremadamente tergiversados, grandes presiones publicitarias, o la obligación de eficacia y productividad que nos plantea esta era, donde la practicidad es la mayor virtud, son temas claves que atacan lo personal de las mujeres que conforman el grupo de Laboratorio de la Escuela de Danza. La puesta gira en torno a la imagen de la cárcel como metáfora del espacio, ideas o costumbres de las cuales uno cree que no puedo huir: “Estoy presa por comer tanto chocolate”, “A veces me siento encerrada dentro de un refrigerador”; “Nunca creí que el patito feo se convirtiera en cisne” ¿Puede uno

mirarse en el espejo y aceptarse tal cual es? ¿Hay alguna comodidad en el encierro? ¿Por qué no abrir la puerta?

- “Matachola”. Dirección: Mirella Carbone. Lugar: Parque Túpac Amaru de Magdalena. Año: 2007. Espectáculo creado para espacios abiertos.

“Matachola” es una coreografía de danza–teatro inspirada en el cuento “Alienación” de Julio Ramón Ribeyro, que intenta resaltar las metáforas y simbologías propuestas por el autor, recreándolas con imágenes, movimientos y ritmos sugeridos. Una gran inspiración para reflexionar sobre el tema de la discriminación racial, que todavía sigue vigente en nuestra práctica cotidiana consciente e inconscientemente. Nos hemos permitido recrear el cuento desde nuestras propias experiencias y sentimientos para así entrar en una verdadera comunión con la propuesta del autor.

Sobre lo anterior resalto lo siguiente:

- De las 9 obras o espectáculos, solo 2 están hechas para presentarse en espacios abiertos, las demás fueron creadas para teatros o auditorios cerrados.
- 7 de las obras se concentran en tópicos universales como la sombra, la soledad, el miedo, el otro, las distancias que separan a seres humanos ya sea por medios físicos o virtuales, lo público y lo privado, la belleza, y la opresión.
- Solo una de las obras alude a un tema específico de nuestra realidad peruana, al abordar el tema de la discriminación, a partir de la obra de Julio Ramón Ribeyro.
- Solo una de las obras está dirigida por un varón. Cabe precisar que no hallamos mayor información sobre la presentación “Proyectos finales: laboratorio 2011”. Esta no es tomada en cuenta para hacer este comentario.
- En 7 de ellas se reconoce la figura de una directora o director. No se reconoce ninguna obra creada bajo la dinámica de una creación colectiva.

Por su parte la Escuela Nacional de Folclore José María Arguedas tiene a su cargo el Conjunto Nacional de Folclore, órgano de difusión del Estado con más de cinco décadas

de existencia, cuyo objetivo principal es rescatar y preservar nuestra cultura musical y danza, y difundirla a nivel nacional e internacional. El conjunto tiene tres grupos: el Elenco de Danza, el Conjunto Andino Amazónico y el Conjunto Costa. Cabe señalar que el Elenco de Danza realiza presentaciones en diversos tipos de espacios y eventos, y muestra coreografías tradicionales y producciones propias donde el folclore dialoga con lenguajes contemporáneos. A partir de la gran cantidad de presentaciones que he identificado, he optado por agrupar algunas de manera que pueda luego explicar las principales características. Con el mismo fin en algunos casos colocho descripciones sobre la obra. Asimismo, es posible que a veces aluda a una reposición y no al estreno de la obra. Las producciones identificadas del Elenco de Danza, actualmente dirigido por Luz Gutiérrez Privat, son:

- Presentaciones en diversos escenarios y tipos de eventos como en el auditorio del ICPNA de Miraflores, el Ministerio de Educación, colegios públicos, el Centro Cultural San Marcos, la Feria Internacional del Libro de Lima, Mistura, entre otros. Años: varios.
- “Peregrinos del Nevado (Qoyllur Riti)”. Lugar: Teatro Municipal. Año: 2016.
Puesta en escena basada en la festividad del Señor de Qoyllur Riti que se celebra en el Cusco, muestra en escena la diversidad de expresiones que los peregrinos llevan a cabo durante esta celebración como las danzas, la música, rituales, cantos, ceremonias religiosas, entre otros.
- Homenaje a natalicio de José María Arguedas. Lugar: jirón Ica de Centro de Lima. Año: 2016.
- “Tierra de Ícaros, alto amazonas”. Lugar: Teatro Municipal de Lima. Año: 2015
Propuesta artística basada en la cultura amazónica. A través de la conjunción de diverso lenguajes artísticos, la obra plasmó el universo real-mágico, casi onírico de la cosmovisión Shawi y su concepción del mundo, así como el sincretismo de la cultura mestiza de Yurimaguas, ambas culturas expresadas a través de sus fiestas religiosas, rituales, música y danzas.

- Presentación de las fiestas del Cusco e Inti Raymi. Lugares: espacios públicos del centro de Lima. Año: 2015.
- Celebración por el Día de la Mujer organizado por el Ministerio de la Mujer y Poblaciones Vulnerables. Lugar: espacio público al aire libre. Año: 2015.
- Pasacalle de Negritos de Huánuco, en el marco del Festival de Artes Escénicas de Lima. Año: 2014.
- “Vísperas-incursión urbana”. Lugar: vía pública del Centro de Lima. Año: 2013.
Basado en las costumbres previas a las fiestas tradicionales de los pueblos.
- “Peregrinación a la estrella de nieve”. Lugar: Teatro de la Biblioteca Nacional del Perú. Año: 2011.
Propuesta artística donde convergen la danza, la música, el video, el teatro, la fotografía y las artes plásticas.

A partir de lo anterior señalo las principales características de estas presentaciones:

- El Elenco de Danza del Conjunto Nacional de Folclore muestra coreografías de danzas tradicionales, y también produce espectáculos originales que dialogan con lo contemporáneo y la interdisciplinariedad. En ese sentido recoge la diversidad de expresiones de las artes escénicas que forman parte de numerosas festividades, y las hace dialogar con otros lenguajes como el video.
- Los lugares de presentación son variados, y demuestran que una danza que recoge contenido tradicional puede mostrarse en espacios abiertos como plazas públicas y calles, y también en teatros cerrados. Y esto también aplica para sus creaciones interdisciplinarias. En ese sentido, el conjunto difunde los contenidos de nuestras tradiciones a través de múltiples canales y formatos.

Para culminar esta reseña sobre las producciones, me refiero a la Escuela Nacional de Ballet. Según su página de Facebook la escuela realiza presentaciones en el marco del aniversario de la institución, y participa en eventos organizados por otras entidades. Además, debido a que es miembro de la Red Internacional de Escuelas de Ballet, es anfitriona y visitante en diferentes certámenes y festivales internacionales de danza, lo que

le permite estar en constante intercambio con sus pares. Sin embargo, me parece pertinente señalar las producciones que ha presentado la escuela a través de su Ballet de Cámara formado en el año 2015. Este nace con el fin de tener un elenco estable con miembros que se estuvieran formando en paralelo en la institución, y que pudiera montar obras de repertorio clásico y creaciones propias de danza contemporánea. El Ballet de Cámara es dirigido por la directora de la escuela, Gina Natteri. Como espacio de creación, investigación, y elenco representativo de la escuela creo que evidencia con mayor claridad el discurso de la entidad actualmente. Sus producciones son:

- Noche de Gala 2016. Lugar: Auditorio del Colegio Santa Úrsula. Año: 2016.
Programa: obra contemporánea “No quiero” de Gina Natteri, y “Las Sífides” (Chopiniana), en reposición de Rosario Beingolea y Esther Chamorro.
- Noche de Gala 2015. Lugar: Gran Teatro Nacional. Año: 2015.
Programa: “La Salamandra de Hojalata”, coreografía contemporánea de Gina Natteri; “Baile de Graduados”, una obra clásica en reposición de Patricia Cano; y pas de deux neoclásico a cargo de alumnos del Arts Ballet Theatre of Florida, escuela invitada.

Al respecto es complicado señalar datos relevantes sobre el discurso de la escuela a través de sus producciones, por el poco número de estas. Sin embargo, reconozco que la búsqueda de la escuela apunta a desarrollar principalmente tres miradas de la danza y el ballet: la clásica, la neoclásica, y la contemporánea. En ese sentido, es positiva la formación del Ballet de Cámara pues representa un espacio de profundización e investigación, que permite ahondar en la línea de lo contemporáneo, que evidentemente también acoge en su contenido la herencia clásica y neoclásica.

Es interesante también pues el elenco tiene la oportunidad de trabajar en una línea artística propia, en una identidad creativa que a través de las futuras producciones podrá ir encontrando sus principales características. Esto no es posible si se siguen sujetando a creaciones previas, y formatos codificados, que aunque no limitan la creatividad y la

innovación, se mantienen alejados de una identidad artística que es más probable que aflore desde una obra original, trabajada en una plataforma como un elenco.

Por lo anterior apunto las características más resaltantes de las escuelas de danza:

- Aunque desarrollan distintas disciplinas o géneros de la danza, las tres actualmente se plantean la promoción de una propuesta propia desde la creación contemporánea. Esto les permite dialogar, desde los lenguajes actuales, con los géneros y áreas que provienen de otras corrientes o épocas como el ballet clásico y el folclore.
- Casi la totalidad de las obras que producen están hechas para teatros y espacios cerrados. Solamente la escuela de folclore frecuentemente presenta espectáculos en espacios abiertos. Esto se puede deber a que justamente nuestras expresiones tradicionales se han desarrollado en espacios públicos en el marco de festividades, y conmemoraciones. Y no solo dinamizan espacios fijos sino también recorridos, mediante pasacalles y procesiones. Asimismo, la escuela de folclore también se presenta en otros formatos como la televisión. Es la entidad que se integra con mayor efectividad a diversos ámbitos bajo la lógica de las industrias creativas, debido a que para mostrarse en diferentes espacios, debe innovar sus creaciones. Ya sea que se trate de un teatro, una plaza o jirón, un programa de televisión, una campaña educativa o de promoción, entre otros.
- En ningún caso he identificado que una producción se haya hecho bajo la dinámica de creación colectiva o semejante. En ese sentido, el rol del director o directora es determinante sobre el producto final. Asimismo, resalta el hecho de que todas las obras son dirigidas por mujeres, salvo algunas excepciones.
- Dos de las tres escuelas tienen un conjunto o elenco que les permite presentar creaciones propias que partan de una investigación, que no acaba con la realización de una obra, sino que se desarrolla en el tiempo mediante una línea de trabajo. Esto hace posible que se pueda profundizar en la propuesta artística de la escuela.

Asimismo, es interesante que sean justo las escuelas que no parten de lo contemporáneo las que han creado estas plataformas de investigación.

Ahora me refiero a las características que unen a todas las entidades mencionadas, así como algunas diferencias relevantes:

- Todas producen sus espectáculos principalmente para espacios cerrados como un teatro. Solo la escuela de folclore se desenvuelve usualmente en múltiples formatos.
- Solo una de ellas tiene desde hace varios años un elenco dedicado de forma ininterrumpida a la creación de producciones y realización de presentaciones. En ese sentido, tiene la oportunidad de profundizar y difundir su línea de trabajo creativo. Se trata de la Escuela Nacional de Folclore. Asimismo, un caso semejante y reciente es la Escuela Nacional de Ballet que ha formado el Ballet de Cámara.
- Como consecuencia de lo anterior, las escuelas producen la gran mayoría de sus espectáculos en plazos breves, de aproximadamente 4 meses. Esto obedece a que la mayor parte de las veces sus producciones corresponden a cursos de final de carrera o realizaciones que tienen lógicas de trabajo con duraciones similares. Esta dinámica pone una gran responsabilidad en el director o directora, pues sobre él o ella descansa gran parte de la propuesta artística. En el caso del teatro, a esta gran responsabilidad se suma la del autor o autora, debido a que las típicas obras que se producen parten de un texto escrito. Estas, en la mayoría de casos, son hechas por un autor europeo referente del teatro universal ya fallecido. Este carácter universal probablemente se repite de alguna manera en los espectáculos de danza. Quizás un reflejo de ello es que las obras que estrena la especialidad de Danza de la PUCP tocan temas universales. Y en el caso de la Escuela Nacional de Ballet, la mayoría de sus trabajos sigue las líneas de la creación del ballet clásico y neoclásico, aunque recientemente está abordando lo contemporáneo. Sobre esto hay que resaltar que estas tres vertientes provienen de tradiciones europeas y americanas, que ambas entidades heredan e imparten desde sus aulas.

Por lo anterior afirmo que el discurso de dichas entidades a través de sus puestas en escena se caracteriza principalmente por un eurocentrismo como lo define Aníbal Quijano. Este eurocentrismo se basa en dos aspectos fundamentales. El primero se refiere a la construcción de una línea del conocimiento histórico y universal que culmina su proceso en Europa. Por ello para la producción de un conocimiento eurocéntrico reprimió de diversas maneras la producción de otros conocimientos, expresiones y objetivación de la subjetividad. Es decir, todo razonamiento ajeno al europeo pasaba por ser visto como reflejo de un estado natural, previo al conocimiento. Este eurocentrismo se refleja en cánones heredados de la tradición europea, donde el teatro es identificado con el texto escrito, y un espacio cerrado creado específicamente para las representaciones (donde hay un escenario y un público que lo observa desde el frente). Y a la vez se identifican casos ejemplares de artistas que representan los discursos canónicos. Se trata de autores clásicos como Shakespeare, Moliere y Esquilo; y universales como Brecht, Chejov, e Ibsen, que representan puntos cumbres de propuestas que marcan hitos en la historia del teatro mundial. Y precisamente las entidades analizadas que forman profesionalmente en teatro, difunden dicha mirada a través de sus discursos escénicos. De esa manera identifican el buen teatro bajo los cánones europeos antes descritos. Del mismo modo las entidades que forman en danza coinciden con la anterior visión en que producen principalmente para una estructura similar: auditorio de espacio cerrado, con los espectadores frente a los bailarines. Asimismo, si bien es cierto, en este caso no hay dramaturgos, sí hay directoras. Por ello, se mantiene la tendencia a otorgar un rol determinante sobre esta figura, así como en el teatro se hace sobre el autor o autora de la obra. Y un último aspecto que une a todas las entidades es que casi la totalidad de sus producciones son hechas para un público adulto. En ese sentido, las obras dirigidas a niñas, niños y adolescentes, al ser omitidas por dichas entidades, son poco valoradas y no identificadas como artes escénicas de carácter profesional y con un alto nivel artístico.

Enmarco lo dicho en el hecho de que los centros de educación legitiman su capacidad para generar dominación, bajo la institucionalización que les da la universidad. Y dicha

dominación se hace real a través de sus discursos. Sobre esto Castro-Gómez afirma: “La ciencia moderna pretende ubicarse en el punto cero de observación para ser como Dios, pero no logra observar como Dios. Por eso hablamos de la hybris, del pecado de la desmesura” (2007: 296). Lo que refiere esta cita es que occidente ha pretendido ubicarse como un punto de vista (imposible) sobre los demás puntos de vista. Lo que propone Castro-Gómez es que la universidad moderna encarna perfectamente la “hybris del punto cero”, este tipo de modelo epistémico que se coloca como una plataforma inobservada de información (2007: 296). Es el posicionamiento de un tipo de conocimiento sobre los demás. La explicación del todo a partir de un centro de conocimiento que explica el resto. En ese sentido, el discurso eurocéntrico que sostienen las instituciones analizadas, se ubica como centro del conocimiento, y como un modelo a tomar en cuenta por otras entidades formativas, ya sean del ámbito superior o alternativo.

Por otro lado, sostengo que dicho eurocentrismo, tiene una mirada capitalista que coincide con la del Estado. Es decir, su posicionamiento frente al mercado cultural se basa en el sometimiento. Y muestra de ello es que todas las escuelas producen un mismo formato de presentación: casi siempre se tratan de creaciones para espacios cerrados que organizan a los artistas y espectadores frente a frente. Y así se someten a una infraestructura cultural bastante escasa. Afirmo esto ya que según MAPCITY solo hay 96 salas disponibles a nivel nacional y más de la mitad de esos espacios (52%) se concentran en tan solo cinco distritos de la capital: Miraflores, Barranco, Jesús María, Cercado y San Isidro (Rojas 2015). En este contexto se observa que los centros de formación solo producen para el escaso tipo de infraestructura existente para las artes escénicas. La investigación y la innovación no se visibilizan en cuanto a sus modos de producción y circulación de los espectáculos. Se someten así a las condiciones dadas por el mercado.

2. LA MIRADA PRINCIPALMENTE ECONÓMICA SOBRE LAS ARTES ESCÉNICAS A TRAVÉS DE LA PRENSA ESCRITA

En esta segunda parte del capítulo estudio los discursos sobre las artes escénicas que se difunden a través de los principales medios de prensa escrita. Me interesa identificar cómo es que se caracteriza a dichas manifestaciones y con qué fin se les visibiliza dentro de dichos medios. A partir de ahí propondré que la difusión de las artes escénicas se expresan a través de discursos que se apoyan en conceptos europeos para la identificación y clasificación de las expresiones, tanto para la comprensión de lo que es el teatro como la danza. Y para ello se hace la diferencia entre las artes escénicas de fuente occidental y tradicional. Al teatro se le asocia a conceptos que van en la línea de la concepción eurocéntrica, que en la primera parte del capítulo identifiqué con la obra de artistas como Shakespeare. En esa línea la prensa escrita identifica, en gran medida, al teatro con el texto escrito. Asimismo, a la danza como arte escénico de corriente prehispánica, se la resalta como objeto cultural para el servicio turístico.

Para mi análisis, en primer lugar hago referencia a notas de los diarios El Comercio y La República, que hacen un recuento de lo más resaltante de las carteleras anuales del teatro. Asimismo, identifiqué cuáles son los términos con los que más caracterizan a estos hechos culturales. Además, abordé cuáles son las características en común que comparten todas las obras señaladas, y en ese sentido señalé los criterios que siguen los diarios. Esto me permite demostrar que a nivel nacional solo se reconoce como buenos espectáculos teatrales a los que suceden en Lima, y específicamente en algunos distritos como Miraflores, Barranco, Jesús María, San Borja, y Cercado. A partir de allí apunto que hay un tipo de formato teatral de carácter espectacular que es el que más promueven estos diarios. Y en esa misma línea, observo que entre los años 2013 y 2015, se ha reconocido al mismo grupo de teatros y artistas, salvo pequeñas excepciones. Como detalle adicional hay que mencionar que dichos diarios no hacen recuentos de obras de danza, ya sea tradicional, clásica o contemporánea.

En segundo lugar, analizo la difusión de la danza del tipo tradicional o folclórica. Estudio las noticias que se difunden en el día de folclore debido a que en esta fecha los diarios profundizan en la descripción de dichas manifestaciones y además hacen un recuento de las que según ellos pueden ser más representativas. De ahí, puedo definir un perfil de la danza tradicional reflejada a través de estos diarios. Es decir, las características del producto u objeto de consumo que se desea promover a manera de servicio.

Concluyo que la prensa escrita promueve el acceso a los objetos culturales como lo son el teatro y la danza, bajo una mirada que se apoya en conceptos eurocéntricos, que separa lo occidental de lo prehispánico, donde al primero se le identifica más con espectáculos de entretenimiento y al segundo con la oferta del tipo turística. En ese sentido, para ambos casos la mirada sobre cada una de ellas pasa por un proceso de mercantilización, cuya difusión enfatiza la experiencia sensorial del espectáculo así como la emoción que genera el presenciarlas. Además, los contenidos reflexivos o críticos que puedan presentar dichas manifestaciones son dejadas de lado.

2.1 LA PERSPECTIVA DE CONSUMO Y ENTRETENIMIENTO EN LA PROMOCIÓN DE LAS ARTES ESCÉNICAS DE FUENTE OCCIDENTAL

A continuación analizo las nominaciones de los Premios Luces de El Comercio que propone una terna de lo mejor en diversas manifestaciones culturales: televisión, música, literatura, gastronomía, teatro, moda, entre otros. Para ello estudio las nominaciones a lo mejor del teatro peruano en los años 2013, 2014 y 2015. En ese sentido, me interesa identificar los criterios de selección y los conceptos que manejan para identificar lo mejor del teatro. Luego, realizo el mismo ejercicio de análisis con las noticias del diario La República, durante los mismos años, que hacen un recuento anual de lo más resaltante del teatro.

Empiezo por el diario El Comercio y la manera de promover lo mejor del teatro a través del Premio Luces. En el año 2015 señala al respecto:

*Abre una nueva edición del Premio Luces y con ella la oportunidad de los lectores de 'El Comercio' de elegir a quienes destacaron en la **industria cultural y del entretenimiento**. A continuación te contamos quiénes son los nominados en las categorías de cine, **teatro**, música y moda.*

El premio alude a la visión de los espectáculos teatrales como parte de la industria del entretenimiento. Y en esta operación identifica a la cultura con el entretenimiento. Esto tiene como consecuencia que se entienda al teatro únicamente como un servicio de consumo sin otro fin que el divertimento. Y que la cultura es un servicio por el cual hay que pagar. Luego, al afirmar que el recuento de lo mejor del año se realiza mediante una votación pública y en línea, se promueve un discurso propio del mercado basado en la oferta y la demanda, donde los empresarios y promotores de servicios deben competir por clientes. Así, podríamos decir que cada voto representa a un potencial cliente, que elige el mejor servicio. De ahí que en el año 2013 se le dijo al lector: “Sea usted quien elija a los mejores”. Bajo esta noción es el mercado el que determina cuál es la mejor obra de teatro, la mejor cultura, y el mejor arte.

Esta competencia por votos promueve una cultura del espectáculo. En primer término, porque se ha puesto al teatro en una competencia donde también se coloca a la moda, cine, televisión y similares, bajo la misma mirada que estimula la percepción de dichas manifestaciones como mercancías. Y en segundo término porque se refiere a dichas manifestaciones bajo un tono asociado a lo espectacular. En ese sentido, en el año 2013 el diario señalaba: “Como cada año, nuestros lectores deciden quiénes brillaron en la cultura y el entretenimiento”. De esa manera, a la cultura del espectáculo se le asocia también al discurso del éxito. Esto se ve en el uso del término “brillar”. Así podemos asociar también a los actores y actrices que se presentan en dichos montajes, los cuales usualmente son “estrellas” de la televisión y el cine. Es decir, son artistas asociados al éxito, no solo por su carrera profesional, sino también, y sobre todo, por la fama que han alcanzado. Por tanto, también se puede afirmar que ellos son reflejo de la cultura del entretenimiento que se impregna en el teatro.

A nivel formal, El Comercio identifica al teatro bajo parámetros eurocéntricos donde la puesta en escena se identifica con el texto escrito y se presenta en auditorios especialmente acondicionados. Afirmando esto porque el diario señala que “los dramaturgos peruanos coparon los principales escenarios” (2014). Y si bien es cierto la noticia saluda la mayor presencia de obras de autor peruano en los teatros, estas todavía se supeditan a una visión tradicional. Solamente “Padre nuestro” de Mariana de Althaus no partió de un texto escrito previamente. Asimismo, al aludir a los principales escenarios hace referencia principalmente a espectáculos presentados por el Teatro La Plaza, Los Productores, Teatro Británico, y la Asociación Cultural Preludio. Son estas cuatro entidades las que en los tres años acapararon las nominaciones. ¿De qué teatros se trata? El Teatro la Plaza se ubica en una de las zonas más comerciales de Miraflores como es Larcomar. Los Productores presentan espectáculos de gran formato, usualmente musicales, en salas para más de 500 personas. El Teatro Británico se ubica junto a una zona comercial de Miraflores como es el Parque Kennedy. Finalmente la Asociación Cultural Preludio también presenta musicales de gran formato, en espacios cerrados para más de 500 personas por función. Son estas productoras las que se caracterizan por invertir sumas considerables de dinero, con el fin de presentar espectáculos que ofrecen suntuosas escenografías, vestuarios, efectos de luces, entre otros.

Debido a esto las obras nominadas no son muy distintas unas de otras. Aunque en el año 2013 se trató de comunicar otra idea: “el teatro sigue gozando de un momento de expansión, convocando las obras más diversas, ganando nuevos públicos y fortaleciendo la presencia de los dramaturgos locales”. En realidad la diversidad es precisamente algo que no se encuentra en las nominaciones ¿Dónde se presentaron las obras postuladas a los premios entre el 2013 y 2015? Las treinta y seis obras se estrenaron en estos distritos: Miraflores, Centro de Lima, San Isidro, y Jesús María. Solamente “Blanca Nieves: el musical” circuló por otros distritos y regiones del país. Por otro lado, como mencioné antes, son cuatro los teatros o productoras que acapararon la mayoría de las nominaciones. Finalmente, los directores que recibieron más nominaciones fueron: Juan Carlos Fisher,

Alberto Isola y Mateo Chiarella. Los tres han sido formados en la Pontificia Universidad Católica del Perú. Y dos de ellos en la actualidad son docentes de dicha casa de estudios. Es decir, las salas, las producciones, y los directores de las puestas en escena, tienen un perfil que se repite cada año en las nominaciones.

¿Qué se promueve con todo esto? En primer lugar un modelo de gestión que se asocia sobre todo al mercado. Ya que los teatros más reconocidos por dichos premios se ubican en zonas comerciales de Lima que además se caracterizan por ser distritos donde la mayor parte de sus habitantes gozan de condiciones económicas privilegiadas. Es decir, las salas de teatro se encuentran cerca a las personas con mayor poder adquisitivo que pueden pagar una entrada acorde al espectáculo que presentan. A nivel de producción artística, los premios estimulan un teatro caracterizado sobre todo por contar con lenguajes espectaculares en sus propuestas plásticas. Es decir, se trata de puestas en escena suntuosas. En ese sentido, se trata de la promoción de un teatro elitista, que se caracteriza por precios de entradas para los espectáculos, que son prohibitivos para la gran mayoría de personas.

Por su parte el diario La República en los años 2013, 2014 y 2015 realiza notas sobre lo más resaltante en teatro. Sin embargo, nuevamente solo se hace referencia a obras presentadas en algunos distritos de Lima. En el 2015, se mencionan a 14 obras de teatro. Todas se estrenaron en 5 distritos de Lima: Barranco, Miraflores, Jesús María, Cercado y San Borja. En el 2014, de las 27 obras que formaron parte del recuento, todas se habían presentado en seis distritos de la capital: Barranco, Miraflores, Jesús María, Cercado, San Isidro, y Magdalena del Mar. De forma similar en el 2013 se hace referencia a 16 obras presentadas en 5 distritos: Miraflores, Cercado, Barranco, Magdalena del Mar y Pueblo Libre. Solo una de ellas tuvo presentaciones en numerosos distritos de Lima, ya que hizo un circuito de presentaciones descentralizadas. Es decir que aunque la cartelera pueda ir renovándose, e incluso apareciendo nuevos creadores y propuestas, el patrón de reconocimiento que se sigue es el mismo. No hay mucha novedad o cambio en el fondo. Por ello no es tan acertado cuando en el 2015 se dijo: “El año teatral que se va ofreció una

cartelera variada en drama y comedia, y ha reafirmado el buen momento para la dramaturgia nacional y el trabajo de nuevos directores”. No se puede afirmar una gran variedad en las propuestas cuando estamos hablando de las mismas salas, y por tanto de las mismas producciones y artistas. Además es un grave error referirse a una dramaturgia nacional cuando solo se hace mención a algunos teatros de Lima. Es evidente que solo se reconoce como buen arte lo que sucede en contados distritos y teatros.

Asimismo, La República también señala la aparición de nuevas obras de autor peruano, las cuales se ajustan a una visión eurocéntrica del teatro donde el texto es la matriz de la obra. En ese sentido, en el año 2014 se afirmó: “Este año también será recordado por la grata aparición de nuevos autores peruanos que ganaron concursos y pudieron ver en escena sus textos”. Esto va de la mano con que dos de las instituciones que promueven dichos concursos son precisamente dos de los teatros que ocupan siempre lugares protagónicos en los recuentos: Teatro Británico y Teatro La Plaza. Ambos teatros promueven a través de sus concursos la escritura de textos. Así también lo hace el Ministerio de Cultura debido a que la estética de las obras que pueden postular se circunscribe a las posibilidades dadas por la dramaturgia escrita.

Sin embargo, para el caso de La República un año antes se aprecia una mirada un poco diferente, aunque sin dejar de ser centralista (Cortez 2013):

[...] este pequeño recuento no pretende poner a algunas obras y/o directores sobre otros, sino recordar aquellas puestas en escena que impactaron, tanto por su calidad actoral, su dirección, adecuado y justificado uso del decorado y del impacto que ha tenido en los espectadores.

En la nota se señalaron algunas puestas en escena que salían de los circuitos comerciales mencionados, como a artistas y grupos cuyo perfil no guarda relación con lo reconocido en los dos años posteriores: César Chirinos, Edgar Guillén, Yuyachkani y la obra para niños y niñas “Los Fabulatas” (la única obra dirigida a ese público mencionada en tres años por los recuentos de este diario). Si bien es cierto La República no hace un

concurso, el criterio de selección es cercano al de El Comercio, en relación al tipo de teatro que promueven: elitista y espectacular.

Evidentemente se trata de proponer una imagen del teatro como espectáculo de élite, donde para acceder a obras de calidad hay que acudir a salas grandes que presenten suntuosas propuestas artísticas con protagonistas reconocidos por su fama. Esto hace énfasis además en que esta oferta de entretenimiento solo sucede en Lima, ya que aquí se cuenta con ese tipo de salas, productores y artistas que pueden brindar ese tipo de espectáculos. El papel que puede tener el teatro para estimular la reflexión sobre ciertos temas queda totalmente de lado. Ni siquiera se hace mención a los temas, muchas veces pertinentes, que tocan las puestas en escena. En especial para el caso de algunas obras de autor peruano. De ahí, se celebra y reconoce la forma, pero no el contenido. Se reconoce la atracción al espectáculo pero no la reflexión que puede provocar una obra de teatro.

2.2 VISIBILIZACIÓN DE LAS ARTES ESCÉNICAS TRADICIONALES A TRAVÉS DE DISCURSOS DE PROMOCIÓN DEL TURISMO

Determinar, con algún grado de certeza el tipo de mirada sobre las danzas tradicionales que pueden tener los medios escritos, es complicado debido a que no se hacen concursos o recuentos de lo mejor del año o semejantes. Ya que lo que se propone principalmente es la difusión de los géneros pero no la creación artística sobre los mismos. Debido a que se les entiende como expresiones congeladas en el tiempo. En ese sentido, la presentación de una danza tradicional es concebida como una manifestación espontánea de la cultura tradicional o exhibición de nuestra riqueza cultural. No es comprendida como un acto de creación artística. Aquí no hay autores, o productores de eventos identificados. Y tampoco auditorios reconocidos, como pasaba antes con las salas de teatro. Ante esto he apostado por identificar noticias alrededor de las celebraciones por el Día Mundial del Folclore y los carnavales en el mes de febrero. Ya que en estas fechas se hacen notas especiales donde los diarios manifiestan su punto de vista sobre dichas manifestaciones, lo cual permite

entrever los criterios e intereses que guardan para la difusión de eventos similares a lo largo del año

La visión sobre las danzas tradicionales en los medios parte de la concepción de William Thoms, quien en 1847 acuña la palabra inglesa “Folklore”. Así una nota de La República menciona en el año 2015:

El folclore, término compuesto por la unión de dos voces inglesas: ‘folk’ (pueblo) y ‘lore’ (saber), es la expresión auténtica de un pueblo que abarca sus tradiciones, leyendas, costumbres, música, danzas, etc. Precisamente, estas peculiaridades distinguen una cultura de otra. Ejemplo de ello son los bailes que manifiestan la alegría de un pueblo en las celebraciones de cada región.

Aquí resalta una mirada superficial sobre las expresiones tradicionales debido a que sus contenidos y manifestaciones culturales (que pueden incluir desde lo artístico, hasta lo político y filosófico) son entendidas como “peculiaridades”. Una vez más, lo que hace esta concepción es invisibilizar las diferencias hasta tal punto que todas se vuelven expresiones superficiales, con un carácter puramente exótico. Esta noción se amplía más adelante cuando se toma a los bailes como ejemplo de dichas peculiaridades. Así se pasa por alto que muchas conmemoraciones remiten a hechos y conceptos mucho más complejos.

Esta imagen de la cultura edulcorada, ajena a los conflictos y más bien colmada de caracteres celebrativos, es lo que se promociona a través de estos medios como una experiencia. El Comercio señaló en el 2015: “La cultura de un país se aprecia en sus danzas y cada zona del Perú tiene una que la representa”. De esa manera se ofertó múltiples manifestaciones: “nuestro país tiene decenas de bailes típicos con una historia detrás, desde el coqueteo hasta la guerra”. Como se observa la promoción de las expresiones culturales enfatiza las experiencias que pueda ofrecer. Incluso aludiendo a las historias que hay detrás, se hace referencia a ellas como algo exótico. En ese sentido, aquellos hechos pasan a ser vistos como algo lejano, que no tiene ningún tipo de repercusión el día de hoy. Todo lo negativo es desterrado para solo concentrarse en lo

placentero. Por ello las dos últimas citas forman parte de una nota titulada: “Ocho danzas para disfrutar”.

Esta experiencia del disfrute también se observa en La República (2016) cuando difunde un portal del Estado especializado en la promoción del turismo interno: “el portal de viajes ‘¿Y tú qué planes?’, ofrece más de 90 ofertas viajeras para escapar de la rutina y disfrutar de estas coloridas fiestas en Áncash, Ayacucho, Cajamarca, Piura, San Martín y Ucayali, entre otros destinos”. Asimismo, otro término que se asocia al disfrute es “alegría”. La República afirma: “Los diez carnavales más alegres del Perú. En época de carnaval la realidad se suspende y da paso a estrafalarias y mágicas situaciones en las que se desborda el sentir popular” (2016). En síntesis, toda la identificación del folclore como algo esencialmente festivo, difundido por estos medios, se puede resumir con esta cita del mismo diario (2016): “lo **importante** es bailar, brindar y contagiarse de alegría. Carnaval hay en todas partes y para todos los gustos”. Es decir, lo verdaderamente trascendente que tiene el folclore es su utilidad para hacer fiestas y estar alegres.

Por otro lado, una característica que se le atribuye al folclore es la de perfecto mestizaje apoyado en una visión que concibe al país en un estado de armonía entre todas sus culturas. En el año 2015 El Comercio afirma:

*[...] el folclor sirve para **curarse en salud contra la prepotencia y la ignorancia. Amén de la extensión en el atlas personal de la geografía nacional. La cosa es armarse de paciencia y curiosidad para ampliar los horizontes sonoros con los que uno se ha criado.***

Aquí el desconocimiento de las tradiciones culturales que forman parte del territorio peruano se asocia a las ideas de prepotencia e ignorancia. El primer término posiblemente alude a cierto nivel de desprecio o poca valoración que se puede tener hacia expresiones del folclore nacional. El segundo puede hacer referencia a que el poco aprecio hacia las tradiciones se debe al desconocimiento que se tiene sobre su riqueza y complejidad. Por ello para evitar esto se invita a que la persona amplíe su atlas personal, que puede entenderse como el conocimiento que el individuo tiene sobre la variedad de

manifestaciones culturales del país. Nuevamente se estimula a salir de la ignorancia. Se puede afirmar que las manifestaciones a las que se alude son de carácter artístico, festivo y conmemorativo, donde los sentidos juegan un rol esencial. En ese sentido el extracto alude a que esto desconocido tiene sonidos: horizontes sonoros. Así se entiende que lo ignorado se puede conocer a través de expresiones sensoriales.

Creo que aquí aparece una mirada que subalterniza al otro, donde se celebra la multiculturalidad, mientras se mantenga asegurada una posición de poder. Se valora lo importante que es conocer lo otro, pero a la vez se mantiene cierto respeto hacia lo diferente que termina teniendo cierto nivel de discriminación. Se afirma que el ampliar los conocimientos y experiencias sensoriales te hace menos ignorante y más respetuoso (no prepotente) frente al que no es como uno. Es decir, desde una posición jerárquica la persona aporta a la generación de un equilibrio, donde no hay maltrato hacia lo diferente. Y esto es precisamente lo que le permite mantener la jerarquía.

Esta imagen idealizada de la diversidad cultural del país como un fin que consiste en un perfecto equilibrio de intercambio entre grupos culturales, se puede observar en el diario La República (2016) cuando afirma:

*El carnaval en el Perú es una de las **tradiciones multiculturales**, donde las **costumbres del mundo andino**, como la **yunza**, se confunden con las **tradiciones de la costa y de la selva**, dando lugar a un festín de corsos, procesiones, bailes, reinados y los infaltables juegos con agua, talco, harina, betún, barro y pintura. No importa si algunos pueblos lo festejan con **cultos paganos** y otros con **ritos cristianos**.*

A partir de la celebración del carnaval se asocia el mestizaje a la noción de proceso ajeno a disputas por el poder y contradicciones sociales. De ahí que se afirme que los carnavales son una expresión de un mestizaje donde no se reconoce la identidad de uno u otro, ya sea de la costa, sierra o selva. Es decir, se entiende al mestizaje como el resultado de la relación armoniosa entre grupos sociales y culturales. Además se va más allá cuando se afirma que el carnaval puede ser en algunos casos expresiones de fuente

prehispánica o cristiana. Y se asevera que este aspecto no importa. Con ello se pone de manifiesto que precisamente las contradicciones y conflictos entre culturas, que subyacen en muchos de estos eventos, se tratan de omitir y ocultar.

Para el teatro como para la danza he señalado cómo El Comercio y La República, que representan a los dos principales grupos que dominan el mercado de la información a través de la prensa escrita y que usualmente difunden eventos artísticos y culturales, delinean un perfil de dichas manifestaciones como experiencias placenteras. Es decir, lo que más se pondera en dichas artes es su capacidad para transmitir emociones y sensaciones agradables, relacionadas a lo espectacular. En los extractos analizados, que hemos tomado como casos ejemplares, no se hace referencia a sus contenidos o a la reflexión que puede resultar de su disfrute. Además, lo espectacular de dichas artes se asocia en ambos casos a una inversión económica, necesaria para acceder a ellos. En el caso del teatro se trataría de entradas que bordean entre los 60 y 90 soles. Asimismo, en el caso de la danza, la experiencia de la alegría, implica principalmente el costear viajes. Algo que en inversión sobrepasa al teatro.

Desde la lógica de un capitalismo cultural, El Comercio y La República promueven la experiencia placentera de las manifestaciones artísticas y pasan por alto sus contenidos que muchas veces encierran puntos de vista críticos sobre la sociedad y el mundo contemporáneo. De ahí que en las citas mencionadas para el teatro y la danza se encuentren términos como: brillar, fiesta, alegría, bailar, escapar de la rutina, festín, juegos, entretenimiento, mágicas situaciones, entre otros. Se difunden los servicios de las artes escénicas como medios para hacer nuestras vidas alegres y significativas. Para el teatro el placer proviene de las emociones generadas por ser parte del acontecimiento espectacular que es la obra de teatro; y para la danza, de vivir una fiesta o festividad. Asimismo, lo significativo consiste en que disfrutar de ellas puede hacernos sentir mejores personas. De ahí que cuando se hable de teatro se relacione lo espectacular a lo cultural. Es decir, el acudir al teatro significa saberse culto, de gustos relevantes y con experiencias extraordinarias. Y el disfrutar de danzas folclóricas puede significar el reconocerse como

un buen ejemplo de peruano o peruana que conoce y vive la diversidad cultural de su país, y es respetuoso de las diferencias.

Para culminar el capítulo, a continuación señalo las coincidencias y algunas diferencias resaltantes entre las artes escénicas puestas en escena por los centros de formación y difundidas por la prensa:

- Ambos ámbitos identifican al teatro con expresiones para auditorios y otro tipo de infraestructuras cerradas. Se trata una visión tradicional de la experiencia donde los artistas se presentan frente a los espectadores sentados en sus butacas. En ese sentido se concibe un arte escénico elitista que discrimina a quienes no cuentan con los suficientes recursos económicos y que por distancia no pueden acceder, ya que aproximadamente la mitad de teatros en el Perú se ubica en solo 5 distritos de Lima. Es decir, el teatro que se reconoce como tal es aquel que se aloja en lugares donde hay que pagar por una entrada y donde existe la infraestructura necesaria para la presentación de dicho espectáculo. Dicha operación invisibiliza otras prácticas como:
 - Teatro de calle y otras expresiones teatrales que se distancian del proceso creativo eurocéntrico como lo hemos descrito.
 - Danza, incluyendo folclore, que se presenta en teatros y otros locales cerrados.
 - Teatro y danza para niñas y niños presentada en auditorios.
 - Espectáculos gratuitos.
- Comparten la identificación del teatro con el tipo de puesta en escena que se basa en un texto escrito previamente a la creación del montaje.
- Reconocen en la dirección y la escritura de la puesta en escena, tanto del teatro como la danza, roles fundamentales. En ese sentido, afirman una lógica de producción donde la estética general de la obra recae, en gran medida, bajo la responsabilidad de una persona que coordina y dirige las demás áreas creativas.

Esto obedece también a tiempos de puesta en escena que oscilan alrededor de los 4 meses. En ese sentido, se perfila también un tipo de poesis teatral.

- Ambos identifican al buen teatro con las obras para público adulto. Es decir, no reconocen al teatro para niños y niñas como obras artísticas que puedan tener una calidad semejante a las hechas para adultos.
- Una diferencia es que es la prensa citada no incluye dentro de sus recuentos o ranking anuales a la danza llevada a cabo en espacios cerrados. Mientras los centros de formación sí visibilizan a la danza en todos sus géneros. Es más, todas salvo la Escuela Nacional de Folclore, se orientan específicamente a la creación de espectáculos de danza para teatros o auditorios.
- Mientras los diarios citados promueven la danza folclórica a través del turismo banalizando la experiencia que puede implicar el conocer una manifestación cultural, al caracterizar a varias de ellas bajo términos alusivos a la fiesta y la alegría; la Escuela Nacional de Folclore presenta espectáculos de danza como obras desarraigadas de su lugar de origen, con lo que se distancia de la noción turística. Dicha institución presenta espectáculos en auditorios y espacios abiertos que muestran diversas expresiones culturales, a veces mediante coreografías que conservan usanzas de generaciones atrás y otras a través de creaciones desde la aproximación contemporánea.

CAPÍTULO III: CONCLUSIONES

A continuación reitero la hipótesis señalada en la introducción con el fin de señalar más adelante en qué medida esta se ha comprobado: el entendimiento de las artes escénicas desde el Estado se basa principalmente en una visión de mercado que obedece a influencias capitalistas y coloniales. En ese sentido el discurso público pasa por un proceso de mercantilización que se expresa a través de textos que se apoyan en conceptos cerrados para la identificación y clasificación de las expresiones, y en una visión de gestión basada en resultados del tipo económico. Asimismo, características coloniales se observan en principios eurocéntricos para la conceptualización de lo que son las artes escénicas, cuyo principal criterio puede ser discriminador. Además, el discurso público se acerca bastante a las visiones educativas propias de las escuelas y centros de formación artística, donde al profesional de las artes escénicas se le identifica con el perfil de un emprendedor cultural que aporta al desarrollo del país a partir de su contribución económica a través del arte. Por su parte, en los medios de comunicación como la prensa escrita se manifiesta, esencialmente, una visión economicista de la cultura que apunta a medir el éxito en base al número de espectadores. Es decir, los espacios académicos y de prensa escrita proponen sus discursos bajo conceptos capitalistas. Y su influencia no es ajena a características coloniales. Esto se muestra en la distinción que se hace entre las artes escénicas de fuente occidental y las tradicionales.

Ahora señalo las conclusiones respecto a las principales características de los discursos públicos analizados:

- La visión de las artes escénicas, específicamente como teatro y danza, desde los marcos normativos públicos, todavía son de carácter general, debido a que no hay un plan o ley específica para este tipo de expresiones artísticas. Hay dos miradas que las acogen, la patrimonialista y la de industrias creativas. Ambas tienden a comprender las culturas y sus expresiones artísticas con nociones cercanas a la de propiedad. Esto significa que conciben a las artes escénicas como entidades intangibles que se poseen y se adquieren. En ese sentido se acercan a una lógica

capitalista y se distancian de una concepción que comprende las artes en el marco de los derechos culturales donde el acceso a ellas y su práctica para el desarrollo integral son un derecho; es decir, las artes son un bien común, así como lo deben ser la salud y la educación. Así se promueve un orden del discurso donde las artes escénicas se entienden como una propiedad (o servicio) al que no todos acceden, ya sea por el precio, la distancia, o el interés. Es decir, se divide la actividad de las artes escénicas entre artistas y consumidores.

- La noción capitalista con la que se difunden las artes escénicas a través de distintos marcos legales y de promoción se evidencia en numerosos textos donde son clasificadas por tipo de servicio: teatro, ópera, opereta, ballet, entre otros. Y dado que estos documentos son los más abundantes, se puede decir que a través de los años el Estado ha priorizado el fomento de las artes escénicas como servicios antes que como fenómenos sociales o derechos culturales.
- Desde la visión patrimonialista las artes escénicas se circunscriben a un territorio y comunidad. Desde esa mirada las expresiones que forman parte del patrimonio inmaterial son una manifestación que, cual propiedad, deben salvaguardarse, registrarse y documentarse. Asimismo, su evolución y cambio se supedita al ámbito de a quienes les pertenece, es decir a los “propietarios” que forman parte de la comunidad.
- Desde la mirada de las industrias creativas, la relevancia de las artes escénicas se basa en su potencial explotación como propiedad intelectual. Es decir, lo que fundamenta dicha industria se concentra en la idea que el creador plasma sobre el objeto, lo que le otorga un valor diferencial frente a otras creaciones del mismo género. Esta visión resalta la idea del artista como un ser talentoso y excepcional. Y estimula un orden del discurso donde solo unos son los llamados a practicar las artes. Unos poseen la capacidad mientras los otros no. Esto es otro reflejo de que las artes escénicas no se entienden como un derecho y una práctica fundamental para el desarrollo de las personas.

- Ambas nociones, la patrimonialista y la de industrias creativas, asocian la noción capitalista de propiedad a la de identidad. De ahí, entienden la propiedad sobre un arte como un medio que permite el desarrollo de una identidad nacional o cultural. Es decir, asocian lógicas capitalistas a una promoción cultural. En ese sentido, asumen que el mercado de industrias creativas son un medio para la promoción de contenidos patrimoniales que estimulen una identidad cultural y el reconocimiento de nuestra diversidad cultural: a más éxito económico, mayor fortalecimiento de nuestra identidad a través de las expresiones culturales. Quizás para aclarar esto puedo aludir a la cocina peruana en el mercado internacional. Aquí se observa cómo se estimula una idea de “orgullo nacional” a partir del éxito comercial de nuestras diversas manifestaciones culinarias. Este punto se refleja en la reciente promoción de las industrias creativas para América Latina y el Caribe impulsada desde el BID y la UNESCO que realizan estudios sobre su impacto y potencial desde el ámbito privado. Lo que tiene un correlato en políticas como el Plan Nacional de Diversificación Productiva, donde el Estado tiene como meta estimular aquellas creaciones de las industrias creativas con mayor potencial, sostenido en la idea de que el mercado es capaz de hacer política cultural. En ese sentido, el éxito de una política para el fomento de las artes escénicas, bajo la lógica de las industrias creativas, está determinado por los resultados económicos. Dicho éxito se daría a través del teatro y la danza (que se asocian al espectáculo), y del patrimonio inmaterial (relacionado al turismo). Esta visión trae como consecuencia la discriminación de toda expresión de las artes escénicas que no forme parte de esta dinámica económica o que carezca de un potencial atractivo, aun aspirando a ingresar a una economía global. Quedarían relegadas al no ser reconocidas por el mercado, que confunde la noción de cultura y servicio.
- Detrás de la visión patrimonialista se manifiesta la colonialidad del poder, que bajo una mirada multicultural se concibe como promotora de la diversidad de expresiones artísticas de fuente prehispánica. Sin embargo, al otorgarles a todas

las mismas cualidades, invisibiliza sus contenidos particulares: estética, y pensamiento ético, político, económico y filosófico. Dicha operación se fundamenta en una noción eurocéntrica que agrupa bajo el término de folclore o patrimonio a todo lo que no pertenece al conocimiento universal como el teatro. Esta acción pone al arte tradicional dentro de una línea de tiempo, similar a una evolución, que culmina en Europa. Como consecuencia las expresiones artísticas tradicionales y su pensamiento se exotizan, mientras el arte escénico de fuente occidental ocupa un lugar central, a modo de ciencia.

- Las industrias creativas pueden estar afirmando una mirada colonial que discrimina diversas expresiones tradicionales. Así como hace siglos el esclavismo sobre indígenas y negros, que además fueron categorías para agrupar a diversos conjuntos sociales, se ponía al servicio del capitalismo, hoy numerosas expresiones culturales de carácter patrimonial son puestas al servicio de las industrias como insumos. Así el patrimonio tiende al exotismo a través del turismo, y otros productos o servicios donde es impuesto como un adorno, perdiendo su trasfondo de pensamiento.
- Como visiones que contrastan con los puntos anteriores menciono la Ley de Promoción de los Puntos de Cultura y la Política Nacional para la Transversalización del Enfoque Intercultural, que entienden las expresiones artísticas como medios para el desarrollo integral del individuo y el colectivo, y que señalan el criterio de pertinencia cultural para todas las políticas que se quieran implementar. Estas miradas cuestionan el rol del mercado como promotor del desarrollo cultural y el papel de las artes únicamente como materia de servicios para el turismo y el espectáculo. Asimismo, interrogan a las poéticas que se han construido bajo lógicas eurocéntricas: teatro, danza, folclore y otros. Además, su entendimiento de las artes escénicas contrasta con la visión patrimonialista y de las industrias creativas, debido a que hacen referencia a identidades locales y no nacionales. Rompen con la mirada multicultural del capitalismo que somete las

expresiones al mercado nacional e internacional, bajo una mirada superficial que las homogeniza. Y así reconocen las diferencias de los grupos, y al hacerlo afirman que hay colectivos cuyos derechos culturales son relegados. Así visibilizan la discriminación, la falta de gobernanza, el racismo, la falta de derechos culturales, la precariedad de condiciones para la promoción y el reconocimiento de las distintas poéticas, entre otros.

- La mayoría de leyes, planes y lineamientos que incluyen a las artes escénicas se orientan al mercado: Ley del Impuesto a la Renta, Ley del Impuesto General a la Ventas, Ley de Promoción de Espectáculos Culturales Públicos No Deportivos, Ley del Artista, Plan Nacional de Diversificación Productiva, y Lineamiento de la Promoción de Imagen País de PROMPERÚ. En menor medida se comprenden a las artes escénicas como un derecho: Ley General del Patrimonio Cultural, Ley de Promoción de los Puntos de Cultura, y Política Nacional para la Transversalización del Enfoque Intercultural. Aunque como he señalado la Ley General del Patrimonio se distancia de la idea de arte como práctica y se acerca a la de propiedad, con lo que se relaciona a una lógica capitalista. Y hay casos de menor incidencia política que obedecen a iniciativas promovidas por áreas técnicas donde hay diferentes objetivos sin lineamientos específicos a nivel institucional como: el estímulo a la creación, la promoción del acceso a las artes, la formación de públicos a través de estrategias educativas que dialogan con las artes, la generación de indicadores del aporte de la cultura a distintos ámbitos del desarrollo más allá del mercado, el financiamiento de la creación con contenidos propios de la región, la revalorización de las artes por parte de la sociedad civil, y el fomento de la asociatividad y trabajo en red. Me refiero a Indicadores de la Cultura para el Desarrollo, Concurso Nacional Nueva Dramaturgia Peruana, Fondo de Ayudas a las Artes Escénicas IBERESCENA, Calendario de la Artes, Programa de Formación de Públicos y CONECTA.

- Todas estas miradas, la patrimonialista, la de industrias creativas, y la de las artes como componente de desarrollo integral, comparten una visión institucional tradicional que no prioriza la necesidad de realizar mediciones sobre las dinámicas económicas, sociales y culturales. Dentro de sus normativas no se plantea la creación de sistemas de información cultural, institucionalización de mecanismos de evaluación e impacto, o similares. Asimismo, no se identifica en sus discursos un enfoque sobre conceptos como oferta y demanda, consumo cultural, índice de desarrollo humano, entre otros, que puedan denotar la intención de generar una política que se retroalimente constantemente de la información que arroja la realidad. Y mucho menos, salvo las excepciones señaladas, señalan que estos mecanismos deben adaptarse a las distintas características regionales y no aplicarse de manera automática los mismos criterios y metodologías. Por lo anterior, dejan a la deriva la efectividad y evaluación de sus políticas e iniciativas. Por un lado, la mirada economicista sobre las artes escénicas es bastante sesgada debido a que no se plantea un estudio objetivo del ecosistema donde se desarrollan dichas artes, y donde intervienen otros factores aparte de los productos y agentes específicos. Por otro lado, la visión que tiene a las artes como un medio para el desarrollo integral no apunta a institucionalizar mecanismos de evaluación en términos de desarrollo humano o semejante, ni crear metodologías de evaluación específicas para sus políticas. Únicamente se enfocan en las características del servicio o acción, y no en las condiciones sobre las cuales se desarrolla. Todos los esfuerzos son saltos al vacío, y caracterizados por un aparente sometimiento a las condiciones dadas por el mercado y una sociedad marcada por la discriminación, con énfasis en el racismo. En ese sentido, afirmo que gran parte de las leyes y los planes no son políticos debido a que no buscan cambiar las condiciones dominantes de una manera radical y de gran impacto. Hay una mezcla entre el desconocimiento de las dinámicas artísticas, la incapacidad o falta de interés por generar mecanismos de evaluación o diagnósticos, y el sometimiento a las

condiciones instauradas que claramente tienen características capitalistas y coloniales.

En segundo lugar señalo los aspectos en común de dichos discursos con los que se realizan en ámbitos de la educación superior y en la prensa dedicada a la difusión de las artes escénicas:

- Los centros de educación superior comparten la mirada eurocéntrica debido a que diferencian el conocimiento proveniente de Europa y el que parte de fuentes prehispánicas. Esto se refleja en que dichos centros tienen especialidades por géneros: teatro, ballet, folclore y danza. Esta división es muy semejante a la que aplican marcos legales antes descritos.
- Los medios de prensa analizados hacen una división entre las artes escénicas occidentales y las tradicionales. Las primeras las asocian a servicios de espectáculos presentados en teatros, y las segundas a servicios turísticos. Es decir, solo reconocen como expresiones artísticas aquellas que forman parte del mercado de espectáculos. Además, dichos medios, a diferencia de los centros de formación, no reconocen a la danza clásica o contemporánea dentro de sus resúmenes anuales sobre las artes escénicas. Probablemente obedece a que no se les reconoce un aporte relevante dentro del mercado cultural, debido al público reducido al que llegan en comparación con el teatro. Sin embargo, llama la atención que aunque las danzas folclóricas sean una actividad de gran impacto cultural y económico, muy por encima de las artes occidentales, sean obviadas en las notas de prensa que abordan el recuento anual de las artes escénicas. Aquí se manifiesta el mismo criterio eurocéntrico señalado antes, donde las danzas folclóricas no son equiparables a las artes universales como el teatro, sino entendidas como un momento previo a la evolución del arte escénico. De ahí que se les otorgue un carácter exótico que las hace más propias de notas dedicadas al turismo.
- En gran medida los centros de formación se someten a las condiciones dadas por el mercado cultural, donde los tiempos para producir y crear son reducidos, lo que

ocasiona que se otorgue gran responsabilidad a los roles de director y autor con el fin de cumplir con plazos establecidos. Esto provoca que la creación tenga probablemente una organización vertical donde el rol creador es asumido sobre todo por la dirección y la dramaturgia (escrita o coreográfica), y las demás áreas como la actoral queden supeditadas a una responsabilidad menor sobre el producto final. De esa manera el mercado va instalando una poética donde la creación está marcada por un sistema dominante donde el director y autor ocupan un lugar primordial, y los tiempos de creación son reducidos (alrededor de 4 meses), lo que atenta contra procesos de investigación que requieren tiempos prolongados y no fijos. Esto último afecta la posibilidad de innovar, algo esencial en las industrias creativas.

- En la línea anterior, los centros de formación comparten también un sometimiento a las condiciones del mercado debido a que casi la totalidad de los espectáculos que se realizan se presentan en espacios cerrados, a pesar de que como indiqué la infraestructura escénica de esa índole a nivel nacional es bastante escasa. En ese sentido, no se investiga en nuevos formatos de creación que cuestionen las lógicas creativas que solamente apuntan a presentarse en auditorios, ni se busca estimular la generación de plataformas de circulación. Esto va de la mano con el hecho de que los centros tienden a optar por estéticas eurocéntricas representadas en autores clásicos e hitos de la historia de las artes escénicas, así como por temas universales. Es decir, la poética de la infraestructura escénica heredada de Europa, también tiene un correlato con las estéticas que allí se exhiben, marcadas por cánones occidentales. Por ello, los órdenes del discurso que se promueven asocian las artes escénicas a espacios heredados de occidente como el teatro, y a sus autores más representativos. Y esto se observa también en las obras de danza contemporánea y ballet a las cuales hicimos referencia. Esto refleja que detrás de estos montajes hay una visión todavía muy centrada en un tipo específico de creación, y no en la gestión e innovación. De darse esto último se podría generar

formatos que aborden nuevos espacios escénicos y poco convencionales, que se expresarían en otras poéticas y estrategias de gestión. Un caso que se acerca a esto es la Escuela Nacional de Folclore que, dentro de sus diversas propuestas, promueve un diálogo entre lo tradicional y lo contemporáneo, creando montajes para teatros donde muchos de los lenguajes aplicados provienen de occidente. Y a la vez indaga en otros formatos para espacios abiertos como pasacalles e intervenciones en espacios públicos, e incluso para mostrarse en televisión. Esto es posible gracias a que cuentan con el Conjunto Nacional de Folclore, que permite trabajar con una proyección en el tiempo mayor e investigar en términos de creación y gestión.

- Por su parte los medios de prensa analizados, ponderan la calidad de las artes escénicas según su capacidad para transmitir emociones y sensaciones agradables. Desde la lógica de un capitalismo cultural, promueven la experiencia de las manifestaciones artísticas pasando por alto sus contenidos que muchas veces encierran puntos de vista críticos sobre la sociedad y el mundo contemporáneo. De ahí que en las citas mencionadas para el teatro y la danza se encuentren términos como: brillar, fiesta, alegría, bailar, escapar de la rutina, festín, juegos, entretenimiento, mágicas situaciones, entre otros. En ese sentido, se difunden los servicios de las artes escénicas como medios para hacer nuestras vidas placenteras y significativas. En el teatro el placer proviene del espectáculo; y en la danza (que es asociada al turismo), de la fiesta. Asimismo, lo significativo consiste en que disfrutar de ellas puede hacernos mejores personas. De ahí que cuando se hable de teatro se relacione lo espectacular a lo cultural. Es decir, el acudir al teatro significa saberse culto, de gustos relevantes. Y el disfrutar de danzas folclóricas puede significar ser un buen ejemplo de peruano o peruana que conoce y vive la diversidad cultural, y es respetuoso de las diferencias.
- Los medios de prensa estudiados analizan servicios que forman parte de un mercado, es decir que necesariamente implican una inversión económica por parte

del consumidor. En ese sentido, identifican a las artes escénicas como mercancías. Con esto la cultura pasa a ser un bien comercial: el saberse culto (ya sea por consumir espectáculos o realizar actividades turísticas) implica una inversión. El acceder a lo mejor del teatro y al conocimiento que permitiría ser un buen peruano o peruana, necesariamente implica un pago de por medio. De ahí, las artes escénicas se vuelven un objeto de lujo antes que un derecho cultural y una práctica esencial para el desarrollo integral de la persona y la sociedad.

- Los centros de formación y los medios de prensa coinciden en la identificación del buen teatro con una poética particular, marcada por un eurocentrismo que relaciona el teatro a los auditorios especialmente preparados para espectáculos y las creaciones que obedecen a modos de producción capitalistas, condicionadas por el tiempo y sistemas específicos de creación. Además, coinciden en identificar el teatro usualmente con autores extranjeros y obras basadas en textos escritos. Asimismo, asocian el buen teatro al que está dirigido a público adulto. En síntesis, la colonialidad del poder se hace presente en una lógica eurocéntrica caracterizada por la valoración del teatro escrito dirigido a público adulto, de fuente europea, y hecha para ser presentada bajo un formato heredado de occidente como es el auditorio cerrado con el escenario frente a los espectadores. De esa manera son menos valoradas las expresiones teatrales de otras regiones y otros distritos de Lima que debido a una escasez de infraestructura escénica han desarrollado otros formatos, y al no contar con educación formal (solo hay escuelas y universidades en Lima, Trujillo, Tacna y Lambayeque) no han estado tan influenciadas por poéticas europeas. Por ello es muy probable que sus creaciones (narraciones orales, mimo, títeres, payasos, magia, estatuas humanas y otros) vayan a ser discriminadas por el canon como un arte menor al no cumplir con los parámetros eurocéntricos antes descritos.

Para culminar señalo el grado de comprobación de las hipótesis que motivaron el presente trabajo:

- Sobre la hipótesis principal que asevera que los discursos públicos se caracterizan por influencias capitalistas apoyadas en conceptos eurocéntricos que dividen las artes escénicas occidentales y las tradicionales debo señalar que esto es así particularmente en el hecho de asociar las artes escénicas con la noción de propiedad. A partir de allí una serie de operaciones hace que se relacione las artes escénicas sobre todo al mercado de espectáculos y el turismo. Asimismo, se entiende al mercado como una plataforma capaz de hacer política cultural aportando a la formación de las identidades. En ese sentido, la sujeción a las condiciones dadas por el mercado, deja entrever la discriminación y/o exotización que tenderán a sufrir aquellas expresiones que no formen parte de dicha dinámica.
- Respecto a la segunda parte de la hipótesis que asevera que desde los centros de formación se comprende a los creadores como emprendedores culturales que aportan a la economía desde sus puestas en escena, afirmo que esto se ha comprobado de manera parcial. He señalado que las obras de las escuelas se ajustan a las condiciones del mercado caracterizado por una estética eurocéntrica. Ante eso no hay una propuesta de innovación o gestión, salvo las excepciones señaladas. Esto hace que la visión de los artistas escénicos se distancie del perfil de emprendedor, que precisamente es quien se enfoca en generar mejores condiciones en el mercado y nuevas oportunidades de desarrollo a partir de la innovación en sus servicios.
- La prensa analizada se enfoca principalmente en la actividad de artes escénicas que genera ingresos económicos. Y para ello las divide según su fuente occidental (relacionándolas al espectáculo) o tradicional (asociándolas al turismo). En ese sentido, su visión económica sobre las artes escénicas es bastante conservadora y sujeta a conceptos de alta cultura y mirada de lo tradicional como algo exótico ajeno al conocimiento. De ahí, afirmo que la hipótesis se cumple de una manera particular que llama mi atención, ya que la prensa está todavía sujeta a una noción del mercado cultural bastante convencional, que antes de hacer este trabajo no había

notado. Son muy pocas las notas que pude encontrar donde las artes escénicas son asociadas a factores de desarrollo o analizadas desde su impacto económico. Estas obedecen sobre todo a artículos específicos, y no representan necesariamente una mirada institucional como en las notas señaladas que dan cuenta de lo que se reconoce como lo mejor de las artes escénicas. En ese sentido, sorprende que su noción de buen arte no reconozca emprendimientos ejemplares como La Tarumba y D1, cuyos modelos de gestión e innovación, a través de la promoción de un circo peruano y un festival de cultura urbana como Pura calle, deberían ser resaltados dentro de sus resúmenes anuales. Y así podría señalar muchos casos más, que ya serían materia de otro estudio.

- Finalmente, puestas en una balanza, las políticas culturales analizadas que incluyen a las artes escénicas, tienden a una visión economicista bastante obsoleta que a la vez otorgan al mercado la facultad de regular la producción cultural, con lo que asumen que los agentes culturales deben aprender a vivir en él. Lo que provoca un aparato que reproduce desigualdades y al mismo tiempo las legitima. Nada más lejos de la cultura como un derecho. Por ello la Ley de Promoción de los Puntos de Cultura así como la Política Nacional para la Transversalización del Enfoque Intercultural pueden ser bastiones de lucha para los artistas y gestores de las artes escénicas, tanto para quienes desean aportar emprendimientos desde la innovación como aquellos que quieren generar un cambio social a través del arte, objetivos que además no tendrían que estar separados.

BIBLIOGRAFÍA

BANCO INTERAMERICANO DE DESARROLLO

- 2017 Acerca del Banco Interamericano de Desarrollo. En: *Banco Interamericano de Desarrollo*. Consulta: 10 de enero de 2017
<http://www.iadb.org/es/acerca-de-nosotros/acerca-del-banco-interamericano-de-desarrollo,5995.html>
- 2013 *La Economía Naranja: una oportunidad infinita*. Consulta: 20 de setiembre de 2015.
<https://publications.iadb.org/bitstream/handle/11319/3659/La%20economia%20naranja%3a%20Una%20oportunidad%20infinita.pdf;jsessionid=C01CBCAA3F5598E6B8022990D186CAC9?sequence=4>
- 2013 Economía Naranja: ¿Por qué la cultura no vale nada? En: *Banco Interamericano de Desarrollo*. Publicado el 8 de noviembre de 2013. Consulta: 10 de enero de 2017
https://www.youtube.com/results?search_query=la+economia+naranja

Castro-Gómez, Santiago

- 2007 “Decolonizar la universidad: la hybris del punto cero y el diálogo de saberes”. En: *Educación superior, interculturalidad y descolonización*. La Paz: Fundación Pich.

CONGRESO DE LA REPÚBLICA DEL PERÚ

- 2016 Ley N° 30487. Ley de Promoción de los Puntos de Cultura. Lima, 30 de junio de 2016. Consulta: 19 de febrero de 2017
<http://busquedas.elperuano.com.pe/normaslegales/ley-de-promocion-de-los-puntos-de-cultura-ley-n-30487-1404903-1/>
- 2015 Ley del Impuesto a la Renta (modificado por la Ley N° 30404, publicado el 30.12.2015). Consulta: 15 de setiembre de 2016
www.sunat.gob.pe/legislacion/renta/ley/capiv.htm
- 2007 Ley N° 29168. Ley que promueve el desarrollo espectáculos públicos no deportivos. Lima, 18 de diciembre de 2007. Consulta: 18 de octubre de 2015.
<https://www.sat.gob.pe/WebSiteV8/modulos/Contenidos/documentos/2.%20NormativaYPronunciamientosPorSecciones/2.2.%20Secci%C3%B3n%20Desarrollo%20Econ%C3%B3mico/3.%20Ley%2029168%20que%20promueve%20el%20desarrollo%20espect%C3%A1culos%20p%C3%ABlicos%20no%20deportivos.doc>

- 2007 Ley General a las Ventas e Impuesto e Impuesto Selectivo al Consumo Decreto Supremo N° 055-99-EF (texto actualizado al 15.03.2007)
www.sunat.gob.pe/legislacion/igv/ley/apendice.htm
- 2004 Ley N° 28296. Ley General de Patrimonio Cultural. Lima, 21 de julio de 2004.
 Consulta: 27 de setiembre de 2015.
<http://www.bnp.gob.pe/portabnp/pdf/ley28296.pdf>
- 2003 Ley N° 28131. Ley del Artista Intérprete y Ejecutante. Lima, 10 de diciembre de 2003. Consulta: 25 de setiembre de 2015.
<http://portal.unesco.org/culture/es/files/34186/11824191023LeyPeru28131.pdf/LeyPeru28131.pdf>

Cortéz, Zejo

- 2013 Lo mejor del Teatro en Lima. En: *La República*. Consulta: 15 de enero de 2016.
<http://larepublica.pe/25-12-2013/resumen-2013-lo-mejor-del-teatro-en-lima>

Dubatti, Jorge

- 2007 *Filosofía del teatro 1: convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires: Atuel.
 2011 *Introducción a los estudios teatrales*. México: Libros de Godot.

EL COMERCIO

- 2015 Premios Luces: conoce a los nominados y vota por tu favorito. En: *El Comercio*.
 Consulta: 16 de enero de 2016.
<http://elcomercio.pe/luces/cine/premios-luces-2015-estos-son-todos-nominados-noticia-1858514>
- 2014 Premios Luces 2014: ellos son todos los nominados. En: *El Comercio*. Consulta: 16 de enero de 2016.
<http://elcomercio.pe/luces/cine/premios-luces-2014-nominados-musica-cine-moda-teatro-noticia-1770044>
- 2013 Estos son los nominados a los Premios Luces 2013. En: *El Comercio*. Consulta: 16 de enero de 2016.
http://elcomercio.pe/tvmas/television/estos-son-nominados-premios-luces-2013_1-noticia-1656838?ref=flujo_tags_409016&ft=nota_15&e=titulo

EL ESPECTADOR

- 2013 Festival de Teatro de Bogotá, declarado patrimonio cultural de la Nación. En: *El Espectador*. Consulta 10 de mayo de 2016
<http://www.elespectador.com/noticias/bogota/festival-de-teatro-de-bogota-declarado-patrimonio-cultu-articulo-463508>

FONDO DE AYUDAS A LAS ARTES ESCÉNICAS IBEROAMERICANAS–IBERESCENA

- 2015 ¿Qué es Iberescena? En: *IBERESCENA*. Consulta 1 de octubre de 2015.
<http://www.iberescena.org/es/que-es-iberescena>

INFOARTES

- 2016 Programa de Artes en la Escuela-PASEE 2016. En: *INFOARTES*. Consulta: 20 de mayo de 2017
<http://www.infoartes.pe/programa-de-artes-en-la-escuela-pasee-2016-sesion-sabado-10-de-setiembre-tema-danza/>

LA REPÚBLICA

- 2015 Lo mejor del 2005. En: *La República*. Consulta: 15 de enero de 2016.
<http://larepublica.pe/impres/ocio-y-cultura/729522-lo-mejor-del-teatro-2015>
- 2014 El año del Teatro Peruano. En: *La República*. Consulta: 15 de enero de 2016.
<http://larepublica.pe/28-12-2014/2014-el-ano-del-teatro-peruano>

Martín, Inés

- 2014 “Slavoj Žižek: ‘El amor o el sexo sin el encuentro sorprendente es como la masturbación’”. En *ABC*. Fecha de consulta: 20 de enero de 2016.
<http://www.abc.es/cultura/cultural/20141117/abci-entrevista-slavoj-zizek-201411171214.html>

MINISTERIO DE CULTURA

- 2017 Bases Concurso Nacional nueva Dramaturgia Peruana 2017. En: *Ministerio de Cultura*. Consulta: 25 de mayo de 2017.
<http://www.cultura.gob.pe/sites/default/files/paginternas/tablaarchivos/2014/02/basesdramaturgia2017.pdf>
- 2017 Formación de Públicos. En: *Gran Teatro Nacional*. Consulta: 20 de mayo de 2017.
<http://www.granteatronacional.pe/teatro/formacionpublicos>

- 2017 Funciones del viceministerio de interculturalidad. En: *Ministerio de Cultura*. Consulta: 10 de enero de 2017.
<http://www.cultura.gob.pe/es/interculturalidad>
- 2017 RESOLUCIÓN VICEMINISTERIAL N° 001-2017-VMPCIC-MC. Lima, 5 de enero de 2017. En: *El Perú Legal*.
http://www.elperulegal.com/2017/01/resolucion-viceministerial-n-001-2017_11.html
- 2016 CONECTA cultura y emprendimiento. En: *Ministerio de Cultura*. Consulta: 15 de enero de 2017.
<http://www.cultura.gob.pe/es/industriasculturalesartes/conecta>
- 2016 Resolución viceministerial N° 108-2006-VMPCIC-MC. En: *El Peruano*. Lima, 19 de agosto de 2016. Consulta: 20 de febrero de 2017.
<http://busquedas.elperuano.com.pe/normaslegales/declaran-patrimonio-cultural-de-la-nacion-a-la-obra-musical-resolucion-vice-ministerial-no-108-2016-vmptic-mc-1418626-1/>
- 2015 22 Indicadores de la Cultura para el Desarrollo en Perú. En: *INFOARTES*. Consulta 15 de octubre.
<http://www.infoartes.pe/wp-content/uploads/2016/02/libro-22-Indicadores-de-Cultura-para-el-Desarrollo.pdf>
- 2015 Resolución Ministerial N° 338-2015-MC. Lima, 22 de setiembre de 2015.
<http://administrativos.cultura.gob.pe/intranet/dpcn/anexos/RM338-2015.pdf>
- 2015 Ministerio de Cultura lanza convocatoria para taller de fortalecimiento empresarial dirigido al sector de las artes escénicas. En: *Ministerio de Cultura*. Consulta: 15 de enero de 2017.
<http://www.cultura.gob.pe/es/comunicacion/noticia/ministerio-de-cultura-lanza-convocatoria-para-taller-de-fortalecimiento-1>
- 2014 El Perú se prepara para celebrar el Día Mundial de la Danza este 29 de abril. En: *Ministerio de Cultura*. Consulta: 15 de enero de 2017.
<http://www.cultura.gob.pe/es/comunicacion/noticia/el-peru-se-prepara-para-celebrar-el-dia-mundial-de-la-danza-este-29-de-abril>

2013 Lineamientos de Política Cultural 2013-2016. Versión preliminar. En: *Ministerio de Cultura*. Consulta: 1 de octubre de 2015.
<http://www.cultura.gob.pe/sites/default/files/pagbasica/tablaarchivos/11/lineamientomc.pdf>

MINISTERIO DE LA PRODUCCIÓN

2015 Resolución Ministerial N°155-2015-PRODUCE. En: *El Peruano*. Lima, 14 de mayo de 2015. Consulta: 06 de setiembre de 2015.
<http://www.elperuano.com.pe/NormasElperuano/2015/05/15/1237594-1.html>

PRESIDENCIA DE LA REPÚBLICA

2015 Decreto Supremo N° 003-2015-MC. Decreto Supremo que aprueba la Política Nacional para la Transversalización del Enfoque Intercultural. Lima, 27 de octubre de 2015. En: *Ministerio de Cultura*. Consulta: 10 de noviembre de 2015.
<http://www.cultura.gob.pe/sites/default/files/noticia/tablaarchivos/normaslegales.pdf>

2014 Decreto Supremo N° 004-2014-PRODUCE. Decreto Supremo que aprueba Plan Nacional de Diversificación Productiva. Lima, 27 de julio de 2014. En: *Ventanilla Única del Sector Producción*. Consulta: 13 de setiembre de 2015
<http://www.vusp.gob.pe/Content/docs/marco-legal/ds-004-2014-produce.pdf>

2013 Decreto Supremo N° 005-2013-MC. Reglamento de Organización y Funciones del Ministerio de Cultura. Lima, 19 de junio de 2013. En: *Ministerio de Cultura*. Consulta: 10 de octubre de 2016.
<http://transparencia.cultura.gob.pe/sites/default/files/transparencia/2013/06/reglamento-de-organizacion-y-funciones-rof/rof2013-reglamentodsno005-2013-mc1.pdf>

2006 Decreto Supremo N° 011-2006-ED. Reglamento de la Ley General del Patrimonio Cultural de la Nación. Lima, 1 de junio de 2006. En: *Municipalidad de Huamanga*. Consulta: 10 de octubre de 2015.
http://www.munihuamanga.gob.pe/downloads/Desarrollo%20Urbano/zonificacion_2008-2018/leyes/ley_28296.pdf

PROGRAMA PUNTOS DE CULTURA

2015 El Programa. En: *Puntos de Cultura*. Consulta 1 de octubre de 2016.
<http://www.puntosdecultura.pe/programa>

PROMPERU

2013 Directiva N° 003-2013-PROMPERU/DE. Lineamiento para el otorgamiento de apoyos a terceros para la realización de actividades que reporten un retorno promocional en materia de turismo, exportaciones, imagen y/o marca país. En: *PROMPERU*. Consulta: 01 de octubre 2015.

<http://media.peru.info/catalogo/Attach/Directiva-003-2013-PROMPERU-DE.pdf>

Sin fecha Reglamento para el uso de la marca país. En: *PROMPERU*. Consulta: 10 de julio de 2017.

http://marcaperu.peru.info/Public/reg_ES.pdf

Quijano, Aníbal

2000 Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. En: *Biblioteca virtual de ciencias sociales de américa latina y el caribe, de la red de centros miembros de CLACSO*. Consulta: 1 de junio de 2015

<http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/lander/quijano.rtf>

Rojas, Karen

2015 Hay más teatros en cinco distritos de Lima que en el resto del Perú. En: *Gestión*. Fecha de publicación: 15 de abril de 2015. Consulta: 10 de junio de 2017.

<http://gestion.pe/tendencias/hay-mas-teatros-cinco-distritos-lima-que-resto-peru-2128996>

UNESCO

2017 Industrias creativas. En: *UNESCO*. Consulta: 10 de julio de 2017.
<http://www.unesco.org/new/es/santiago/culture/creative-industries/>

2009 Invertir en la diversidad cultural y el diálogo intercultural. En: *UNESCO*. Consulta: 10 de junio de 2017.

<http://unesdoc.unesco.org/images/0018/001847/184755S.pdf>

2006 Comprender las industrias creativas. En: *UNESCO*. Consulta: 14 de abril de 2017.
http://portal.unesco.org/culture/es/files/30850/11467401723cultural_stat_es.pdf

[cultural_stat_es.pdf](http://portal.unesco.org/culture/es/files/30850/11467401723cultural_stat_es.pdf)

2003 Convención para la Salvaguarda del Patrimonio Inmaterial. En: UNESCO. Consulta: 10 de setiembre de 2015.

<http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001325/132540s.pdf>

Žižek, Slavoj

1998 “Multiculturalismo o la lógica cultural del capitalismo multinacional”. En: *Cholonautas*. Consulta: 18 de mayo de 2015.

<http://www.cholonautas.edu.pe/modulo/upload/S%20Zizek%20Multiculturalismo.pdf>

