

## **Teatro Nacional: de la institucionalidad pública a las redes de articulación (1971-2022)**

*National Theater: From the public institutions to the networking articulation (1971-2022)*

**María Carina Moreno Baca**

Universidad Antonio Ruiz de Montoya, Lima, Perú

carina.moreno@uarm.pe

ORCID: 0000-0001-8222-0581

### **Resumen**

Este texto explora en la historia de las compañías nacional de teatro y sus contextos para buscar considerar su pertinencia en este momento. La investigación se desarrolló a partir de la revisión de libros, documentos, artículos académicos, artículos periodísticos y entrevistas con los responsables de algunas de las iniciativas. El resultado fue la identificación de cuatro hitos: el nacimiento en 1946 con Santiago Ontañón, el paso a la INSAD y a La Cabaña con Armando Robles Godoy y el Teatro Ambulante en 1957, el Teatro Nacional Popular con Alonso Alegría en 1971 y el Teatro Nacional en 1995 con Ruth Escudero. Tras la revisión, se concluyó que, en este momento, no es pertinente ni necesaria una compañía nacional, ya que competiría con la producción local.

**Palabras clave:** gestión cultural, compañía nacional, Teatro Nacional, políticas culturales, Ministerio de Cultura

### **Summary**

This paper explores the relevance of the National Theater Companies by delving into their history and their circumstances. This research was developed from book review, documents, academic articles, journalistic articles and interviews with people directly involved with some of the initiatives. The resulting data identified four major hits: the beginning in 1946 with Santiago Ontañón, the step with INSAD and La Cabaña with Armando Robles Godoy and the Teatro Ambulante in 1957, the Teatro Nacional Popular with Alonso Alegría in 1971 and the Teatro Nacional in 1995 with Ruth Escudero. At the end of the revision it was concluded that, at this point in time, it is no longer pertinent nor necessary participation of the national company as it would compete directly with the local productions.

**Keywords:** cultural management, National company, the National Theater, cultural politics, culture Ministry

**Recibido:** 19/9/2022 **Aceptado:** 7/12/2022

## **Introducción**

La existencia de elencos nacionales, es decir, agrupaciones artísticas dependientes del Estado, tiene larga data. Basta revisar las fechas de fundación: la Orquesta Sinfónica Nacional (1938), el Ballet Nacional (1967), el Coro Nacional (1965), el Ballet Folklórico del Perú (2008), la Orquesta Sinfónica Juvenil Bicentenario (2003) y el Coro Nacional de Niños (1995). Como se puede apreciar, no existe una agrupación nacional dedicada al teatro. Esta investigación nace de la pregunta: ¿es pertinente una compañía nacional de teatro en este momento? Para ofrecer una respuesta, este texto recorrerá los diferentes momentos en los que las compañías o elencos nacionales tuvieron una vida activa en la historia reciente. La revisión analizará los contextos y las propuestas escénicas de cada una de las experiencias a partir de documentos, publicaciones en diarios y entrevistas con dos de sus responsables.

## **Las primeras noticias**

Una primera noticia está vinculada a la actriz, directora, docente y empresaria catalana Margarita Xirgu, quien realizó dos temporadas de teatro en Lima. La primera fue en 1937 y duró un par de meses, de acuerdo con lo comentado por Gustavo von Bischoffshausen H. durante una conferencia brindada en la Casa de la Literatura en 2015. La Compañía de Comedias de Margarita Xirgu, integrada por 22 actores, había sido contratada por los empresarios Carlos Mendivil y Autónomo Soriano.

La segunda se realizó en 1945 en diferentes teatros como el Teatro Municipal y el Teatro Segura en el Centro Histórico de Lima, el Teatro Marsano en Miraflores y el Teatro Municipal del Callao, según relata la página oficial de la artista catalana. Esta temporada se prolongó hasta enero de 1946.

El interés en el teatro posibilitó que el Parlamento peruano promoviera la creación del Consejo Nacional de Teatro, la Compañía Nacional de Comedias y de la Escuela Nacional de Arte Escénico (ENAE). Por ello, el presidente Bustamante y Rivero promulgó la Ley de Fomento al Teatro el 19 de diciembre de 1945, que creaba la escuela y la compañía, e instituía el Premio Nacional de Teatro (Poole, 2013a). La publicación de la norma en el diario oficial *El Peruano* se realizó el 16 de enero de 1946 (Coloma, 2001b, p. 14).

La Compañía de Margarita Xirgu jugó un papel determinante en estas iniciativas, ya que tres de sus integrantes (los actores Edmundo Barbero y Pilar Muñoz y el escenógrafo Santiago Ontañón) fueron contratados por el gobierno para participar en las primeras temporadas de la compañía y en la implementación de la ENAE. Barbero asumiría la dirección de la Compañía Nacional de Comedias y de la escuela (Poole, 2013b).

La primera obra de la compañía fue *Anna Christie* de Eugene O'Neill (Mediavilla, 2016, p. 54). Su repertorio incluyó no solo a los clásicos, sino también obras premiadas en los Concursos Anuales de Drama y Comedia, como *Don Quijote* de Juan Ríos Rey y *Esa luna que empieza* de Percy Gibson.

De este periodo es importante destacar el nacimiento en 1953 del Club de Teatro de Lima fundado por Reynaldo D'Amore, Sebastián Salazar Bondy, Ofelia Woloshin, entre otros (Club de Teatro de Lima, 2023).

### Otro hito en la historia

En mayo de 1957, mediante la Resolución Suprema N.º 201, se declaró en reorganización la Compañía Nacional de Comedias, la Escuela Nacional de Arte Escénico y la Sección Teatro de la Dirección de Cultura (Coloma, 2001b, p. 10). Ese mismo año, el 5 de agosto, se creó el Teatro Nacional del Perú como la autoridad a cargo de la actividad teatral generada desde el Estado, y de la formación y capacitación de los actores y actrices. Ello devino en la desarticulación de la ENAE y la creación del Instituto Nacional de Arte Dramático (INSAD) a través de la Resolución Ministerial N.º 4239, del 12 de abril de 1958 (Coloma, 2001b, p. 11).

De acuerdo con esta norma, el Teatro Nacional del Perú, organismo dependiente del Ministerio de Educación Pública, estaría regido por el Consejo Nacional de Teatro, el que era presidido por el ministro de Educación Pública y era la instancia consultiva para las actividades teatrales, el radio teatro y el teatro transmitido por televisión. Su rol estaba circunscrito a una tarea de supervisión y vigilancia (Coloma, 2001b, p.11).

El Instituto Nacional de Arte Dramático del Teatro Nacional del Perú tuvo como sede al Teatro La Cabaña, gracias a una cesión en uso que, a fines de 1957, habían firmado el Concejo Provincial de Lima y el Ministerio de Educación Pública por cinco años, plazo que podría extenderse. Este contrato de comodato fue respaldado por la Resolución Suprema N.º 520, del 31 de diciembre de 1957 (no publicada en el diario oficial *El Peruano*).

El reconocido cineasta y escritor Armando Robles Godoy jugó un papel fundamental en la cesión en uso de La Cabaña y la creación del Instituto Nacional de Arte Dramático del Teatro Nacional del Perú, cuya dirección asumió. Una de las acciones más destacadas de este periodo fue la creación de la Compañía de Teatro Ambulante del Perú, con la que desarrolló una nutrida actividad en diversos barrios de Lima y en otras regiones del país. Sin dudas, el objetivo era hacer llegar el teatro a quienes no habían podido acceder a él.

Es importante destacar también que en 1961 nació el Teatro de la Universidad Católica (TUC), con la intención de “dedicarse al teatro en todas sus facetas, la interpretación, la investigación y lo que es muy importante en el contexto peruano, la publicación de jóvenes autores nacionales” (Mediavilla, 2016, p. 62).

### **El Teatro Nacional Popular**

La creación del Instituto Nacional de Cultura (INC) en 1971, mediante el Decreto Ley N.º 18799 del 9 de marzo, en reemplazo de la Casa de la Cultura, trajo consigo un nuevo impulso para el Teatro Nacional, que ahora era denominado el Teatro Nacional Popular (TNP) y que fue incorporado al organigrama del INC.

Desde 1971 hasta 1978, el TNP estuvo a cargo del dramaturgo peruano Alonso Alegría. El escritor peruano José Miguel Oviedo, por entonces a cargo del naciente INC, fue quien convocó a Alegría. La idea fue, en un primer momento, contratar actores de acuerdo con los requerimientos de cada puesta en escena. El montaje con el que iniciaron sus actividades fue *La muerte de un viajante* de Arthur Miller en el Teatro Felipe Pardo y Aliaga, que por entonces dependía del Ministerio de Educación.

Entre los actores que participaron en este primer montaje, que tuvo una temporada de dos meses (Alegría, comunicación personal, 13 de julio de 2022), se encontraban Edgard Guillén, Elva Alcandré, Luis Peirano, Pablo Fernández, entre otros.

En un segundo momento, hacia 1973, la forma de producción del TNP cambió y se constituyó como una compañía estable. Para ello, según comenta Slawson,

convocó a audiciones abiertas de las que se contrataron a 15 actores (p. 5). Indica Alegría (2022): “Me pareció interesante tener un grupo juvenil ágil que pudiera hacer funciones de difusión haciendo montajes modernos, pero no incomprensibles”. Entre los actores seleccionados se encontraban Edgar Saba, Delfina Paredes, Víctor Prada, Edmundo Torres, Claudia Dammert, Luis Felipe Ormeño, Edgard Guillén, entre otros.

Por entonces, en 1972, había asumido la dirección del INC, la lingüista Martha Hildebrandt y ella brindó el apoyo necesario para que Alegría pudiera desarrollar su labor al mando del TNP.

El régimen militar había instituido una política cultural que entre otros postulados detalla: “Una primera tarea nacional consistirá en eliminar las trabas existentes, de modo que las expresiones culturales puedan manifestarse, y generarse así un pluralismo creativo capaz de hacer de la cultura una realidad compartible individual y colectivamente” (INC, 1977, p. 19).

Esta afirmación es respaldada por Mediavilla, quien en su investigación sostiene que el gobierno militar deseaba “incentivar el interés por el teatro a las diferentes clases sociales a las que hasta ese momento les había sido vetado el acceso, a la cultura en general, y al teatro en particular (Mediavilla, 2016, p. 280).

El Teatro La Cabaña fue también la sede del TNP. Contar con un teatro permitió a la agrupación desarrollar temporadas de obras como *Fulgor y muerte de Joaquín Murieta* de Pablo Neruda, cuya temporada se prolongó por aproximadamente cinco meses. Con este montaje la agrupación inauguró esta segunda etapa, que incluyó también, según recuerda Alegría, *Un tranvía llamado deseo* de Williams, *Esperando a Godot* de Beckett, *Edipo rey* de Sófocles, *Hamlet* de Shakespeare, *Fuenteovejuna* de Lope de Vega, una versión de *Los cachorros* de Vargas Llosa, *La vida es sueño* de Calderón de la Barca, entre otras.

Sin embargo, en el texto de la Política Cultural del INC se detallan otros montajes, algunos de creación colectiva como *Historias de la tierra*, sobre temas de la reforma agraria, y *Biombo*, una obra de teatro infantil. Es importante destacar que la actriz y directora Ruth Escudero, que será fundamental para Teatro Nacional más adelante, integró también el TNP y estuvo muy vinculada a la producción para niños. Ella recuerda que mientras Alegría dirigía las obras grandes, ella trabajaba con algunos actores las piezas para niños.

Formamos un equipo con Paula van Ginneken, que hacía el trabajo de expresión corporal; Ana María Izurieta, que escribía

teatro; Carolina Carlessi, que es socióloga, y yo. Nosotras cuatro hicimos investigación en colegios nacionales y privados, y Ana María escribió una obra lindísima que se llamó *Biombo* (Escudero, comunicación personal, 13 de julio de 2022).

Tras una investigación dedicada al rescate de los valores nacionales estrenó *La tragedia del fin de Atau Wallpa*, de autor anónimo y, en simultáneo, *Se están marchitando las flores de mi sombrero*, una obra para niños. En 1976, específicamente en junio, la agrupación estrenó *La zarzuela del mendigo* (*The beggar's opera*) de John Gay (INC, 1977, p. 36).

El TNP tuvo acceso a realizar funciones en televisión y así lograron presentar, en 1975, una selección de obras de Sebastián Salazar Bondy, una adaptación de *La Cenicienta*, y en 1976 llevaron a escena en televisión nacional *La de cuatro mil* de Leonidas Yerovi y *La tragedia del fin de Atau Wallpa* (INC, 1977, p. 36).

De acuerdo con el reporte de la PNC, el TNP participó en festivales internacionales como el Festival de Teatro Latinoamericano de Manizales (1973) y el Festival de Teatro Latinoamericano de Caracas (1974).

Junto a las funciones en La Cabaña, la agrupación desarrolló campañas de difusión que llevaron el teatro a la población y se presentaron en espacios no convencionales como plazas, colegios e incluso a través de la televisión nacional, buscando según cita Mediavilla a Alegría, “hacer un teatro que le interesara al público, a las clases populares y que les sirviera para su liberación, para su realización como seres humanos individuales, y como parte de un colectivo social” (2016, p. 143). De esta manera, el TNP se preciaba de ser un teatro popular en la forma de difusión y en contenido (Slawson, 1991, p. 5).

Es importante también destacar que, simultáneamente a este proceso, en 1971, se habían formado agrupaciones de jóvenes dedicados al teatro independiente como Yuyachkani y Cuatrotablas (Mego, 2016, p. 3).

Una de las acciones que determinó un hito en la vida cultural de este periodo fue la concesión, en diciembre de 1975, del Premio Nacional de Cultura al artista popular Joaquín López Antay, lo que motivó una confrontación entre diferentes gremios de artistas. La gestión del INC fue cuestionada, porque era la institución organizadora del premio, a pesar de que la decisión recaía en una comisión formada por intelectuales de reconocido prestigio; entre ellos, Carlos Bernasconi, Juan Günther, Cristina Gálvez, Leslie Lee, Enrique Pinilla, Alfonso Castrillón y Vera Stastny (Gargurevich, 2017). Poco después, en 1976, Martha Hildebrandt fue

sucedida en el cargo por el crítico literario Jorge Cornejo Polar, ya que ella debió asumir la Subsecretaría General de la Unesco, en París. Alonso Alegría dejó el cargo en 1978 para asumir una cátedra en una universidad norteamericana.

### **Una nueva etapa del Teatro Nacional**

En 1990 fue nombrado director del Instituto Nacional de Cultura el investigador Pedro Gjurinovic y en 1995 convocó a Ruth Escudero para dirigir el Teatro Nacional. Ella asumió la Dirección del Teatro Nacional (DTN) el 1 de febrero de 1995. Una de las primeras tareas fue realizar un análisis de la situación del teatro en el país, con la intención de entender cuál debería ser el rol de una institución como la que se le había encargado dirigir. La respuesta fue que el TN debería asumir un rol promotor de la actividad teatral nacional: estimular a los nuevos creadores, revalorar la dramaturgia clásica y difundir el teatro entre un público nuevo. “Debía ser una institución abierta a la participación de los artistas peruanos y debía afirmar su legitimidad con su respaldo” (Escudero, comunicación personal, 13 de julio de 2022).

Se decidió contratar a los actores de acuerdo con las necesidades de cada montaje. A lo largo de los años presentaron *Santiago el pajarero*, basada en la obra de Julio Ramón Ribeyro, *Collacocha* de Enrique Solari Swayne, dirigida por Luis Álvarez, en homenaje a los 50 años de su trayectoria artística.

Presentaron además *El día de la luna* de Eduardo Adrianzén bajo la dirección de Miguel Iza en 1996. En 1997, *Un juguete* de Manuel Ascencio Segura dirigida por Ruth Escudero; en 1998 presentaron *El poeta, la mujer y la maleta*, realizada por el Grupo Olmo de Trujillo; *Ipacakure* de César Vega Herrera, a cargo del Grupo Aviñón de Arequipa; y *Pinocho, el último viaje* de María Teresa Zúñiga, realizada por el grupo Expresión de Huancayo.

En 1999 se presentó *Paralelos secantes* de Juan Manuel Sánchez, bajo la dirección de Carlos Acosta. Ese mismo año se estrenó *Qoillor Ritti* de Delfina Paredes, dirigida por Ruth Escudero en la Huaca Pucllana. En 2000 se llevó a escena *Los Ruperto* de Juan Rivera Saavedra, dirigida por Ruth Escudero, en el Teatro Municipal, con motivo de los 50 años de actividad teatral del dramaturgo. Al finalizar su gestión, el equipo de la DTN presentó un informe detallado, al que hemos tenido acceso gracias a la enorme generosidad de su directora Ruth Escudero y del que hemos extraído buena parte de la información consignada en este artículo.

La DTN impulsó convocatorias de proyectos de dramaturgia nacional que luego de una primera edición devinieron en los premios “Enrique Solari Swayne”



para dramaturgos consagrados, “Hacia una dramaturgia joven” para autores noveles y “Proyectos de dramaturgia del interior” para los grupos de las diferentes ciudades del país. Como consigna la investigadora española Paz Mediavilla, estas iniciativas fueron un gran impulso para fomentar la creación dramática nacional, así como para la creación de un nuevo público que se identificara con los personajes y situaciones que estas nuevas historias narraban (Mediavilla, 2016, p. 226).

También se buscó generar redes y, para ello, se organizaron cinco encuentros nacionales en los que participaron 23 elencos de todo el país. Los dos primeros se realizaron en Lima, el tercero en el Cusco, el cuarto en Trujillo y el quinto en Ica. Escudero recuerda: “Se crearon con el propósito de fomentar la participación de los teatristas de todo el país, contribuir a la descentralización del teatro peruano y conocer las propuestas estéticas propias de cada región” (Escudero, comunicación personal, 13 de julio de 2022).

Además, se realizaron publicaciones y, en alianza con el ICPNA, el Festival de Teatro Peruano Norteamericano para jóvenes talentos. Se dieron en total cinco ediciones, en coordinación con la DTN, pero luego la institución binacional continuó organizándolas de manera independiente hasta 2019.

Es importante destacar que la DTN estuvo integrada por seis personas, cuatro de las cuales no volvieron a ser contratadas al asumir una nueva gestión en 2001. Al poco tiempo, la directora decidió renunciar. Ella resume su experiencia en estas palabras: “Me parece que viví un sueño. Fue un tiempo muy feliz en mi vida. Sentí que cumplía mi tarea, que cumplía el ser una persona de teatro y que estaba privilegiada con esta tarea” (Escudero, comunicación personal, 13 de julio de 2022).

### **Las redes asociativas**

Desde 2001 a la fecha han cambiado muchas cosas. El nacimiento de agrupaciones como Yuyachkani y Cuatrotablas, ambas en 1971, determinó una nueva forma de hacer teatro que marcó y definió a la escena latinoamericana de esos años. Ana Correa, integrante del grupo Yuyachkani, considera que estas agrupaciones dejaron la verticalidad del grupo al mando de un director para abrazar “la creación y el funcionamiento colectivos”. Son grupos de integrantes estables que tienen como común denominador “la autoformación, el entrenamiento corporal y vocal, el aprendizaje de danzas nacionales, instrumentos musicales y trabajo en espacios abiertos” (Correa, 2021, p. 30). El punto de partida es la investigación permanente



y el intercambio con pares en espacios como encuentros nacionales que nacieron gracias al empuje y decisión de la dramaturga peruana Sara Joffré, integrante del Grupo Homero Teatro de Grillos. Ella se planteó la pregunta: ¿existe un teatro peruano? Y para responderla inició las Muestras Nacionales de Teatro Peruano el 29 de julio de 1974 en el Callao, donde también se organizan las siguientes cuatro anualmente (Del Campo, s. f.).

Correa (2021) define las muestras como “experiencias de encuentro, formación y confrontación del quehacer escénico nacional que mantiene una continuidad de 45 años” (p. 58). Poco después, en 1979, comenzaron a descentralizarse y fueron asumidas por las agrupaciones como “carguyoc” para organizar la siguiente convocatoria.

En 1984, aparece el Movimiento de Teatro Independiente (MOTIN Perú) para entender y recoger esta nueva forma de pedagogía teatral y permitir un espacio de reflexión (Correa, 2021, p. 252).

La creación del Ministerio de Cultura en 2010 trajo consigo la creación de la Dirección de Artes e Industrias Culturales. Desde ella, en 2017, nació la Red Nacional de Teatros del Perú, con el fin de estimular el trabajo colaborativo entre gestores de teatros y auditorios, así como mejorar los estándares de gestión y ampliar el circuito de producción, circulación y consumo de artes escénicas. Hasta 2019 se realizaron tres encuentros, con la participación de 51 teatros y auditorios de todo el país (Estado Peruano, 2017).

La pandemia develó una serie de problemas; entre ellos, la necesidad de saber cuántos y quiénes eran los trabajadores y trabajadoras de la cultura. Nace así la Red de Teatros y Espacios Alternativos del Perú, de manera simultánea a la gestada desde el ministerio. Esta red ha creado de manera continua un espacio de difusión para los diferentes grupos de teatro a nivel nacional y ha hecho un seguimiento exhaustivo de los espacios que se encontraban en emergencia.

Por otro lado, más allá del espacio de formación pública que devino en la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático, en las décadas de 1980 y 1990 se organizaron talleres de teatro dirigidos por actores y directores como Alberto Ísola, Roberto Ángeles y, de manera institucional, el Conservatorio de Formación Actoral del Británico, que estuvo a cargo de Leonardo Torres Vilar. El TUC se transformó en la actual carrera de Artes Escénicas de la Pontificia Universidad Católica del Perú. También se abrieron las carreras de Artes Escénicas en la Universidad Científica del Sur y la Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas.

## A manera de conclusión

Después del recorrido realizado por la historia de las compañías nacionales de teatro o teatros nacionales, vale la pena reflexionar sobre su pertinencia en el contexto actual. Revisemos un poco los ejemplos vistos: la compañía nacida por la influencia de la agrupación de Margarita Xirgu buscaba promover e incentivar el teatro, pero no uno local, sino obras universales. Más tarde, hacia 1957, la idea era alcanzar a otros públicos con la Compañía de Teatro Ambulante del Perú, que se presentaba en diversas zonas de la ciudad y en otras regiones; esa fue también la idea del Teatro Nacional Popular, pero con el sesgo de las temáticas mixtas (teatro universal y propuestas locales), siguiendo la política cultural impuesta por el Estado. Más tarde estuvo la gestión del Teatro Nacional dirigida por Ruth Escudero (1995-2001), cuyo rol se enfocó en la articulación y promoción de las propuestas escénicas nacionales, dado que existía una amplia producción local y regional.

En 2018 se inició un fondo concursable denominado Estímulos Económicos para la Cultura del Ministerio de Cultura, que anualmente entrega aproximadamente S/ 36 millones a un centenar de proyectos en diversas disciplinas.

A partir de todo lo anterior, no nos parece conveniente ni pertinente un elenco nacional rentado por el Estado, que competiría con aquellos que ya están produciendo, tanto desde las agrupaciones independientes, como desde la producción institucional de los centros culturales. Consideramos que se requeriría una dependencia que promueva, difunda e integre las miradas y genere espacios de reflexión.

## Referencias bibliográficas

- Alegría, A. (13 de julio de 2022). Comunicación personal.
- Coloma, C. (2001a). *El Consejo Nacional de Teatro y el Teatro Nacional del Perú (1945-2001)*. Centro Nacional de Información Cultural, Instituto Nacional del Cultura.
- Club de Teatro de Lima. (2023). Sitio web. <https://clubdeteatrodelima.com>
- Coloma, C. (2001b). *La Escuela de Arte Escénico (1946-2001)*. Centro Nacional de Información Cultural, Instituto Nacional del Cultura.
- Córdova, L. (16 de noviembre de 2021). Sara Joffré: la dramaturga y actriz chalaca que dio vida al teatro para niños en el Perú. *El Comercio*.
- Correa, A. (2021). *La XIII Muestra Nacional de Teatro Peruano (Andahuaylas, 1988) y la creación de una voz y cuerpo público*. [Tesis de magister en Antropología Visual, Pontificia Universidad Católica del Perú].

- Del Campo, G. (2013). Las muestras y el movimiento de teatro (1). Asociación Cultural Yawar. <http://quienessomos-yawar-teatro.blogspot.com/2010/01/las-muestras-y-el-movimiento-de-teatro.html>
- Escudero, R. (13 de julio de 2022). Comunicación personal.
- Estado Peruano. (2017). Ministerio de Cultura anuncia la creación de la Red Nacional de Teatros del Perú. <https://www.gob.pe/institucion/cultura/noticias/5114-ministerio-de-cultura-anuncia-la-creacion-de-la-red-nacional-de-teatros-del-peru>
- Gargurevich, J. (15 de agosto de 2017). El día que López Antay derrotó a los cultos de Lima. *Cosas del Periodismo*. <https://tiojuan.wordpress.com/2017/08/15/el-dia-que-lopez-antay-derroto-a-los-cultos-de-lima/>
- Instituto Nacional de Cultura, INC. (1977) Políticas culturales: estudios y documentos. <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000134157/>
- La República*. (13 de enero de 2019). XIV Festival de Teatro Peruano Norteamericano. *La República*. <https://larepublica.pe/cultural/1393712-xiv-festival-teatro-peruano-norteamericano/>
- Mediavilla, P. (2016). *El teatro peruano contemporáneo (1960-2000). Aproximación*. [Tesis de doctorado en Filología, Universidad Complutense de Madrid].
- Mego, A. (2016). Cien años del teatro en el Perú. *Archipiélago, revista cultural de nuestra América*, 23(91).
- Poole, E. (2013a). Sobre el teatro del absurdo (II). *Detrás de la Cortina*. <http://www.detrasdelaCortina.com.pe/noticia.html?id=427>
- Poole, E. (2013-b). Breve historia de la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático del Perú (ENSAD). Primera época (1946-1949). *El Consueta*. <http://elconsueta.blogspot.com/p/breve-historia-de-la-escuela-nacional.html>
- Podestá, B. (1973). Teatro Nacional Popular: ¿Un teatro popular o la popularización del teatro? *Latin American Theater Review*, 7(1).
- Xirgu, M. (2023). Sitio web. <http://www.margaritaxirgu.es/>
- Slawson, R. (1991). The Teatro Nacional Popular and Peruvian Cultural Policy (1973-1978). *Latin American Theater Review*, 25(1).
- Tauro, A. (2001). *Enciclopedia ilustrada del Perú*. Peisa.
- Von Bischoffshausen, G. (6 de noviembre de 2015). *Acerca de las temporadas 1937 y 1945-46 de la compañía teatral de la española Margarita Xirgu en Lima*. (Lectura de *paper*). <https://www.youtube.com/watch?v=-W0pq0iaYUM>