

El aporte del nuevo teatro arequipeño en la construcción de una narrativa identitaria del teatro peruano pospandémico

Diego La Hoz

Docente invitado del Conservatorio de Artes
Escénicas de la Universidad La Salle de Arequipa

Introducción

La marcha de los tiempos nos ha enfrentado a repensar la mirada que tenemos de nosotros mismos en los diversos territorios que componen actualmente nuestro país. Por un lado, tenemos la crisis sanitaria provocada por la pandemia que nos ha encerrado, literal y simbólicamente, con nuestros miedos más profundos. Por otro lado, la llegada del bicentenario de nuestra independencia y la crisis política han evidenciado que estamos lejos de ser una nación consolidada. Estos dos acontecimientos nos han puesto –sin cuestión previa- en un escenario de convergencias narrativas desde las cuales están dialogando nuestros teatros peruanos. Es así, que la noción de identidad narrativa permite pensar la noción de identidad personal y, por lo tanto, como acontecimiento poético de una cultura viva. Uno de los temas que abordaremos, para comprender mejor esta crisis, es la problemática histórica del centralismo que nuestro país padece. Sin embargo, el aporte de las regiones está conformando por un conjunto de voces cada vez más presentes en el devenir cultural de este nuevo milenio fracturado en su propia gesta hace dos siglos.

Esta disertación pretende dar a conocer la obra de las nuevas creadoras y creadores escénicos arequipeños que antes de la pandemia empezaban tímidamente a escribir, y que ahora, desde el encierro, han afianzado sus narrativas dramáticas desde los escenarios básicamente tecnovivales. Solo involucrándonos en el acontecimiento teatral y en el fenómeno *per se* podremos ser capaces de experimentar la pérdida que nos da la vida misma como anticipo de la muerte. Es indudable que, más allá del corpus oficial limeño, se está gestando una nueva corriente dramática que se alinea con narrativas liminales más cercanas a nuestra forma diversa de pensarnos como sociedad e individuos pospandémicos.

El teatro de la capital no ha conseguido aún un diálogo contundente con el teatro de las regiones. En todo caso, interrumpido y sin continuidad histórica. El centralismo peruano muestra sin pudor la desigualdad económica y social que nos separa, y la disparidad poblacional, urbana y campesina. Así como mayores desigualdades de ingresos comparado con otros países del mundo.

Podemos anticipar que el teatro de las últimas décadas en las regiones del Perú se ha construido en su relación con Lima, sea para seguirla en su derrotero no siempre preciso,

sea para negarla reafirmando o construyendo nuevos rumbos de investigación y experiencia. De la misma manera, es evidente que buena parte de los nuevos colectivos teatrales de la capital, ahora asimilan y filtran temáticas, textos y marcas espectaculares venidos de tradiciones provincianas, cuando no de grupos de fuera de Lima. (VARGAS SALGADO: 55)

Las narrativas que se desarrollan en las regiones carecen de un registro y promoción sistemáticos. Sin embargo, no podemos desestimar su intento por consolidar un corpus dramático regional que se adscriba al discurso general de la teatralidad peruana como tal. Intentos que, más allá de copiar modelos limeños, han desarrollado vanguardias que van de la mano con esfuerzos creativos autónomos y, básicamente, grupales. Los más representativos de esta tradición no alineada al canon limeño son: Expresión y Barricada (Huancayo), Olmo (Trujillo), Audaces, Aviñón e Ilusiones (Arequipa), Grupo Teatral Tacna, Pepe Giglio y Rayku (Tacna), Mueca y Huerequeque (Chicayo). En fin, podríamos seguir haciendo una lista de colectivos que han tendido puentes desde sus propias realidades para encontrarse en un mismo barco de posibilidades creadoras que reflejen los diversos saberes de nuestra tierra.

Lo que podemos describir en las iniciales poéticas regionales es la presencia de una doble tendencia, o hacia el contacto, retroalimentación y, a veces, simple réplica del movimiento capitalino; o hacia la independencia creativa que limita la influencia limeña, la contesta o la complementa en múltiples soluciones desde el escenario. Esta doble tendencia es observable, en líneas generales, en consonancia con la existencia de iniciales tradiciones regionales, algunas interrumpidas en los últimos años, que se muestran con voces más o menos audibles. De esta manera, el movimiento teatral regional oscila y se replantea constantemente, tanto su situación de dependencia como en su recurrencia a una historia local de las representaciones escénicas. (VARGAS SALGADO: 57)

Una breve línea de tiempo para mapear el teatro arequipeño

El teatro en el Perú, como actividad artística y cultural relevante, está claramente vinculado a la evolución histórica de nuestras ciudades. El cambio de los tiempos no solo involucra al teatro como actividad viva de la naturaleza social humana si no que puede verse a través de cómo se alteran los espacios para la representación. Es decir, los edificios

teatrales cambian a lo largo de los años por diversas circunstancias y nos cuentan una historia que, sin duda, es significativa para comprender los violentos procesos de urbanización.

La presencia del teatro en la colonia, desde donde se puede rastrear como actividad planificada con cierta propuesta técnica, sucede recién desde el S XVII. Las noticias llegan junto a las compañías que solían mezclar los autos sacramentales con el folclor propio de nuestras primeras ciudades. Al comienzo llegaban compañías extranjeras que usaban textos europeos que, poco a poco, se fueron afincando en nuestro territorio. Este flujo de saberes y de interacción creativa fue planteando las reglas de juego de lo que conocemos como teatro colonial.

La llegada de la república suscitó nuevos cambios en el panorama teatral con el nacimiento de importantes intelectuales donde la dramaturgia toma un papel fundamental. Hablamos de Felipe Pardo y Aliaga (1806-1868) y Manuel Ascencio Segura (1805-1971) quienes criticaban con humor los defectos de la sociedad republicana con un lenguaje llano y salpicado de peruanismos dando inicio al teatro costumbrista con tintes criollos. No podemos dejar de mencionar a Leonidas Yerovi (1881-1917) quien, con su importante obra poética, le dio una nueva mirada a “lo criollo”. Sin duda, la influencia del costumbrismo, principalmente en lo que se refiere al humor, ha influido notablemente en la dramaturgia arequipeña y deja ver su huella en la dramaturgia de las últimas décadas.

Las primeras referencias de la llegada del teatro a Arequipa se hallan en una disposición del Cabildo Justicia y Regimiento en junio de 1594 que señalaba la representación de los autos sacramentales durante la fiesta del Corpus Cristi. Esta tradición se fue consolidando a lo largo de los años cuyo objetivo, básicamente didáctico, era difundir la religión cristiana y entronarla como hegemónica. Otro dato interesante es la conformación de la primera compañía local en 1621 dirigida por Manuel De Rivera. Pero es con la construcción de Teatro Fénix (1825/1828) donde empieza a desarrollarse la actividad teatral arequipeña compartida, posteriormente, con la aparición cine. De los siete teatros que se erigieron entre los siglos XIX y XX solo quedan tres. Lo que produjo nuevos espacios para el teatro como auditorios, paraninfos y casonas. La masificación del cine teatro se debió no solo al interés del espectador, si no al interés económico de los

empresarios a cargos de estas instalaciones. El teatro en Arequipa ha sido mayoritariamente foráneo. Sin embargo, este intercambio de experiencias y la modernización progresiva permitieron la apertura cultural y la promoción de artistas locales. Los años sesenta van a ser fundamentales en este sentido ya que, solo unos años atrás, se habían empezado a realizar los primeros talleres de formación con maestros limeños del grupo Histrión, del Club de Teatro de Lima y de la ENAE. La técnica había llegado al teatro arequipeño. La gestación de colectivos como Talía, El Club de Teatro de la ANEA (Asociación Nacional de Escritores Arequipeños) y el Grupo Universitario de Teatro Experimental (GUTE) también conocido como el Teatro de la Universidad Nacional San Agustín (TEUNSA) fueron portadores de las enseñanzas recibidas y produjeron los primeros actores y actrices profesionales. Los primeros autores peruanos, de los que se tiene registro, en ser llevados a escena, además de los clásicos costumbristas, fueron Sebastián Salazar Bondy (1924-1965), César Vega Herrera (1936) y Víctor Zavala Cataño (1932-2021). Aquí habría que anotar la presencia del pintor y dramaturgo arequipeño Víctor Martínez Málaga (1890-1976) con sus comedias costumbristas campesinas *El indio Macho* y *Las apariencias engañan* estrenadas en 1934. Por otro lado, su hijo, el también pintor y humorista, Marcelo Martínez Gómez (1930-2015), escribió la obra *Febro, el poeta* que ha sido representada con mucho éxito en los últimos años. Sin embargo, no podemos dejar de nombrar a reconocidos dramaturgos arequipeños que se afincaron en Lima, ellos son Percy Gibson (1885-1960), Alfonso Santisteban (1955) y el nobel Mario Vargas Llosa (1936). Estos breves apuntes pueden ayudarnos a comprender mejor el fenómeno del teatro actual arequipeño en una escueta línea de tiempo.

Ni héroes ni villanos: la nueva dramaturgia arequipeña

El fenómeno *in crescendo* de las nuevas dramaturgias en Arequipa se alinean al que sucede en todo el Perú. Hay un crecimiento inédito que podemos observar claramente en todo el territorio nacional. Sin embargo, aún no se les da la relevancia que merecen y, menos aún, se les atiende como oportunidad para pensarnos como país. Lo interesante es que están ahí, esperando a ser escuchadas y puestas en acción. Es verdad que los concursos son (y han sido) fundamentales, pero de nada servirían si no hubiese gente con algo que decir, con algo que contar, pero, sobre todo, con algo que defender que pueda verse y oírse.

Pero, ¿cuál es el contexto que ha generado estas voces para la dramaturgia arequipeña de estas últimas dos décadas? Por un lado, tenemos el declive de las ideologías, simbolizado en la caída del muro de Berlín en 1989, que abrió camino a un protagonismo de lo individual que terminó por desestimar la creación colectiva y la esperanza de lo grupal. Por otro lado, la aparición de Internet y las nuevas tecnologías dieron paso a un complejísimo aparato infodémico que ha devenido en la decadencia de una jerarquía de valores reemplazada por una cultura del caos. Estos nuevos escenarios han provocado una exacerbación en el tiempo y el espacio. Parece interesarnos solo el presente. El aquí y ahora distópico. La idea del pasado está condenada al olvido y el futuro como proyecto es siempre inestable. El tiempo ha sido reducido a un presente inmediato. Se ha fragmentado como nuestra idea colectiva de patria. La diferencia entre la sabiduría y la ignorancia es tener una opinión, diría Platón. Tener una opinión es tener una idea, y las ideas (o ideales) siempre construyen universos. Un país que no se piensa está condenado a seguir siendo isla o, en su versión mejorada, archipiélago. Por lo tanto, no es extraño encontrar, en la nueva dramaturgia arequipeña, familias quebradas en su estructura fundante de relaciones, padres y madres ausentes, hijos e hijas intentando imaginar un futuro que solo produce angustia. Todo esto teñido de un oportuno cinismo que los separa del otro para centrarse en los deseos propios e incuestionables que solo apuntan a la defensa de la libertad individual. Una forma de expresar su inconformidad con la vida tomando como elementos discursivos la ironía y el sarcasmo propios de la autosuficiencia.

Otra tendencia de los escritores y escritoras de esta generación está vinculada a la urgencia de escribir y montar sus textos en el menor tiempo posible. Añadiría, además, el puntual interés por escribir teatro de formato breve. La mayoría de las obras que citaré tienen esa característica. Muy conveniente para esta temporada de teatro tecnomediado. Esta inmediatez, de algún modo, refleja los sentimientos de frustración e incertidumbre que acompañan a los personajes de los nuevos creadores y creadoras teatrales. Sin duda, ese “sentimiento” responde a las secuelas que dejó el conflicto armado interno (1980-2000) y al desarraigo histórico que nos desvincula como sociedad multicultural. Aquello podría ser una razón importante por la que no nos gusta hablar de ciertos temas referidos a nuestra historia y elegimos hablar de lo más próximo, de lo que nos pasa ahora, de

nuestra relación primero con nosotros mismos y luego, transversalmente, con los demás. Los intentos de filtrar nuestra historia como país quebrado son aún insuficientes y muestran que las heridas siguen abiertas, y seguirán así por mucho tiempo. Hoy más que nunca lo vemos en nuestro inestable y enlodado panorama político. Sin embargo, encontramos textos que están proponiendo reflexiones más atentas y que retratan el diálogo (re)conciliador que hasta hace unos años no nos atrevíamos a poner sobre la mesa. Tal es el caso de “Desertor” de Sofía Ochoa Talavera (1980) donde un joven militar ayacuchano, en pleno conflicto armado, decide escapar de su base para enfrentar su propio conflicto interno, y es acogido por un sacerdote español de la ciudad de Huamanga:

ANIBAL.- (ATERRADO) Padre, me están buscando... Me van a matar ¡Me van a matar! Voy a morir como una oveja degollada. Me van a poner una granada en la boca. Los perros se van a comer mis restos...

PADRE FELIPE.- Calma hombre, calma, que nada de eso te va suceder, dime, ¿quiénes te están buscando?

ANIBAL.- ¡Todos! Padre Felipe ¿Quiénes son todos? Aníbal Todos somos todos, todos contra todos, todos son los unos y todos son los otros...

PADRE FELIPE.- ¿Puedes desenredar la telaraña de tu cabeza? Y explicarme ¿qué fue lo que pasó?

ANIBAL.- Maté a quien no debí matar, no maté a quien sí debí matar o al revés... ya no sé...

PADRE FELIPE.- ¡Por Dios! ¡Tienes la lengua desorbitada!

Por otro lado, el grupo Teatro del Tercer Piso puso en escena la obra *Yawarlla Perú* de Aarón Carrasco (1995), Katy Basurco (1993) y Alejandro Cárdenas (1996). Un trabajo colaborativo que se estrenó en plena pandemia y que movilizó una gran cantidad de espectadores por la comprometida interpretación de los actores y las actrices que, más allá del escenario, mostraban un claro interés dialógico con las narrativas actuales que se

desprenden de las secuelas del conflicto armado interno donde ambos bandos tienen voz. Así culmina la obra:

MARTINA.- Quedados media eternidad como pozo de agua estancada. ¿Debería ser así? Útero, ovarios, entrañas, vacío en el pecho, silencio entre brazos marchitos, secos, muy secos, ¿Deberíamos quedarnos así? Mi mirada tan perdida se la debo a la guerra, pero mi pueblo... Mi pueblo merece algo mejor. Los niños de ahora merecen que sonría. Los muertos de arriba merecen que viva. Quiero gritarle al viento que yo puedo. Quiero danzarle a mi tierra para que los campos nuevamente tengan color, las flores retomen su aroma, el sol nos abrigue. Quiero sanar el llanto y el lamento. Quiero volver a ver en paz esa pintura hecha verdad y comenzar al fin la gran fiesta. Gritaré con fuerzas tu nombre. Para mí, la mejor noticia sería encontrarte de nuevo.

Las grandes historias parecen relegadas a relatos más personales e incluso testimoniales. Los héroes desaparecieron para inundar las nuevas narrativas de antihéroes. Los personajes suelen vivir en un permanente estado de malestar con ellos mismos y con el entorno próximo que los rodea. Una suerte de deseo incompleto y a veces desesperado. Por esa razón, es común encontrar parejas, sexo afectivas o no, que se constituyen desde un estado de fragilidad o con ciertos acuerdos de libertad muchas veces mal entendida. Nos hemos alejado de los grandes romances que son capaces de dar la vida por el otro o de atravesar mil peripecias para consumir su amor. Todo es más sencillo porque importa más la acción que sus consecuencias. En la dramaturgia actual estas relaciones son más prácticas. Incluso frías. Los temas de identidad sexual parecen llevar la posta en muchos casos y permiten entrever el despertar a nuevas conciencias sobre diversidad, género e interculturalidad. Aquí podemos mencionar la dramaturgia disruptiva y de corte existencialista de Héctor Cornejo (1981) con textos como *Entrar al clóset* y *Las dos vidas*. Por otro lado, Erick Pfuro (1989) aborda temas más cotidianos, pero a la vez cuestionadores que ponen delante las relaciones conflictivas. Podemos observarlo en sus obras *La noticia* y *XD*. Alexis Valverde (1986) juega de manera muy dinámica con escenarios poco usuales donde los personajes se enfrentan a sí mismos como sucede en *Venus* y *Gurú Love*. Estos seis textos teatrales los podemos encontrar en la impecable publicación que realizó la Asociación Cultural Teatrando (2012) este año llamada *Quiero contar una historia* y que ya anuncia una segunda entrega.

El grupo Cable Roto Teatro (2020) estrenó también en plena pandemia *Un elefante más* escrito por Lesly Mita (2000) y Caleb Vásquez (1994). La obra toma como punto de partida el Trastorno de Identidad Disociativo (TID). Sin embargo, no intentan indagar sobre la complejidad de la patología. Se trata, más bien, de incorporar estos alter egos a una narrativa más personal en donde los personajes puedan transitar por el mundo interior de la protagonista mientras ella crece y se enfrenta al mundo que la rodea. Un interesante texto que busca más bien priorizar la teatralidad con el uso de diversos recursos y técnicas visuales que aportan al conjunto de la representación más allá del texto. Barthes lo explica muy bien cuando de teatralidad se trata: *Es el teatro sin el texto, es un espesor de signos y sensaciones que se edifica en la escena a partir del argumento escrito [...] Naturalmente, la teatralidad debe estar presente desde el primer germen escrito de una obra, es un factor de creación, no de realización.* Encuentro un acercamiento al teatro para adolescentes. Uno de los grandes pendientes porque nadie se quiere comer el pleito de abordar temas que pertenecen a una etapa de la vida tan particular y compleja. Preferimos hablarle a la infancia o al adulto. Una de las principales tareas de la adolescencia es conseguir una identidad, no necesariamente un conocimiento de quiénes somos, sino una clarificación de lo que podríamos llegar a ser. En esta línea, el grupo Gallito de papel (2018), como grupo matriz de otros colectivos, ha desarrollado una estética festiva que celebra la diversidad y que, por experiencia propia, suele ser muy atractiva para los y las jóvenes que buscan un lugar amigable que les acoja. Una estética que, por lo demás, decantó en una búsqueda sobre el teatro *drag*. Un aporte fundamental al desarrollo del pensamiento *queer* en el Perú. *Espejo Cama Café* de Alexander Silva (1991) nos introduce en el universo de una mujer joven que le tiene miedo a crecer. Aparece su reflejo a través del espejo que la confronta con sus propios miedos. Finalmente, el monstruo de debajo de la cama se hace presente para despedirse. Otro texto, el más reciente, del mismo autor es *Implementos de cocina para restaurantes de lujo*. Seis mujeres atienden un puesto de comida en un mercado luego de una profunda fumigación. Un vendedor de limones pregonera con particular entusiasmo su producto. Las mujeres de distintas generaciones dialogan con humor e ironía sobre sus vidas sencillas. La austeridad es su fortaleza mayor. La muerte viene a sentarse a la mesa de los comensales:

CATALINA.- No lo sabía...

LA CHATA.- ¡Nadie lo sabía!

CATALINA.- ¿Qué nos pasó?

SIBILA.- La vida pasó.

LA CHATA.- El tiempo.

MARIAGRACIA.- ¿Dios?

SIBILA.- Tal vez sí, tal vez no.

CATALINA.- Ella no hubiera querido que estemos así... ¿Pero con qué fuerzas? ¿Cómo se supone que aceptemos que ella estaba peor que nosotras pero no era capaz de decírnoslo? Siempre estaba bromeando, siempre con una sonrisa. Siempre queriendo que seamos mejores. ¿Y ella? ¿Dónde quedaba ella?

SIBILA.- A veces, los que menos parecen tener problemas cargan con los mayores infiernos en sus cabezas.

LA CHATA.- ¿Cómo haremos en el mercado?

SIBILA.- Luto estricto, una semana. El lunes pondremos flores, sus favoritas. Luego pondremos canciones de Carmencita Lara. Todo lo que le gustaba. A su nombre. Pero nadie tocará su machu cuchillo, ese lo guardaremos.

CATALINA.- ¿Y después?

SIBILA.- Después, Catalina será la encargada de la tabla de carnes de Mamacita. Y yo... lavaré los platos y serviré.

Como vemos, la muerte es otro tema recurrente en la dramaturgia arequipeña de hoy. Este trance pandémico nos ha empapelado de obituarios. Es lógico que se active ese sentimiento tanático que nos viste de negro y que nos invita a reflexionar sobre cómo sobrellevar el luto. Encuentro una génesis, aunque la muerte sea un tópico de la dramaturgia, en la obra *Entre dos puertas* de Anahis Beltrán (1985) donde seis personajes se encuentran en una sala de espera, entre la vida y la muerte, y llegan a ella sin saber cómo sucedió, con la única consigna de pedir o no una segunda oportunidad para volver a la vida. Mauricio Rodríguez-Camargo (1992), fundador del grupo Teatro de Octubre (2018), es un dramaturgo cuya narrativa combina muy bien el humor, la ironía y, por qué no, la tragedia. Es un estudioso de Shakespeare. Sus textos cuentan historias aparentemente sencillas, pero cargadas de intensidad dramática. Dialoga con experticia. *La tinta del Coronel* es su obra más celebrada. Sin embargo, me interesa enfocarme en su último texto. *Un abrazo tardío* narra el encuentro de un hijo, dueño de una funeraria, y su padre ausente quien decide suicidarse frente a él luego de sellar el pacto de los servicios fúnebres. Una divertida conversación, por momentos absurda, que se precipita en una clara anagnórisis trágica:

ALFREDO.- ¿Cuántos féretros puede comprar uno en su vida?

EFRAÍN.- Depende del dinero que se disponga.

ALFREDO.- Me refería a ¿cuántas personas entierra uno?

EFRAÍN.- No podría decirlo, es tan variable.

ALFREDO.- ¿Familiares realmente cercanos?

EFRAÍN.- Generalmente dos, y en caso de mala suerte, tres. Aunque hay sus excepciones.

ALFREDO.- La gente puede gastar mucho dinero en un departamento o una casa, en la que habitará sesenta o setenta años. En un automóvil, donde pasar atorado en el tráfico largas horas. Este es el último barco... ¿Por qué escatimar costos?

EFRAÍN.- En ese caso le puedo contar que hacemos féretros de madera maciza: caoba, nogal, arce o pino; muy finos. Algunos más modernos de cobre o bronce.

ALFREDO.- No, no. Madera, acabado clásico. Negro.

EFRAÍN.- ¡Ah! Es usted un nostálgico. Tengo este, de caoba, negro, con tallados discretos en la tapa, bastante sobrio, forrado al interior con terciopelo, de apertura parcial para la despedida.

ALFREDO.- Perfecto, ¿Usted también... Maquilla y viste?

EFRAÍN.- Claro que sí.

ALFREDO.- Qué extraño eso.

EFRAÍN.- Sobre todo por el color.

ALFREDO.- ¿El color “a muerto”?

EFRAÍN.- Al morir la persona pierde brillo, se “chupa”, da mal aspecto. La gente quiere asociar la muerte al sueño. Mi trabajo es darle esa apariencia al cadáver. De estar profundamente dormido, plácido.

ALFREDO.- El popular “sueño de los justos”.

EFRAÍN.- No es por jactarme, pero lo hago tan bien que muchos me han confesado tener miedo de acercarse al difunto, pues les parece que solo está tomando una dulce siesta... guardan su distancia por si se levanta.

Lo fantástico y lo onírico que aparecen en estos universos ficcionales son el reflejo de la impotencia del decir sesgado, controlado o simplemente del no decir, y se abre como signo de esperanza de una voz que empieza a levantarse de su propia pacatería para

adoptar una postura más frontal y menos pudorosa. Como vemos, las características de estas nuevas dramaturgias, están más centradas en el individuo inconforme con su entorno, en sus vínculos siempre tensos, en su búsqueda de una identidad que más bien lo diferencie del otro. Los dramaturgos y dramaturgas arequipeñas crean mundos sin héroes en donde el sentido del deber se ve cuestionado. El miedo al cambio es un fantasma que les persigue desde lo más profundo del ser hasta lo colectivo. A pesar del extendido pesimismo en los relatos dramáticos, que la dramaturgia arequipeña parece redireccionar con renovada ilusión, nuestras autoras y autores regionales están creciendo y creando un nuevo mundo de posibilidades para habitarse y habitar con el otro. Una época de cambios que nos presenta un territorio liminal donde empiezan a convivir las nuevas generaciones del quehacer teatral con diferencias que nos convocan como país.

BIBLIOGRAFÍA

Barthes, Roland. *Ensayos críticos*. Buenos Aires, Seix Barral, 2003.

Carrasco, Aaron. Basurco, Katy. Cárdenas, Alejandro. *Yawarlla Perú*. Texto Inédito. Arequipa, 2021.

Ochoa, Sofía. *Desertor*. Colección Bicentenario. Tomo III. Ediciones ENSAD. Lima, 2021.

Rodríguez-Camargo, Mauricio. *Un abrazo tardío*. Texto Inédito. Arequipa, 2021.

Silva Miranda, Alex. *Implementos de cocina para restaurantes de lujo*. Texto Inédito. Cuzco, 2021.

Vargas Salgado, Carlos. *Teatro en regiones del Perú*. Teatralidades, revista de crítica y teoría. Volumen 1, número 2. Minnesota, 2015.