

YUYACHKANI : EL ESPACIO DE LA PRESENCIA

**UNA REFLEXIÓN SOBRE LOS ESPACIOS EN EL TEATRO
PERÚ 1971-2008**

HUBER ARCE

La investigación tiene como objetivo establecer qué arquitectura genera el espacio del teatro para intentar determinar cuál es el edificio para el teatro contemporáneo. La metodología usada se basa en los conceptos teóricos del teatro y su espacio. Toma como base a Grotowsky, Barba y Pavis. Plantea la siguiente premisa: el espacio teatral está definido por la interacción entre el público y el actor y no depende de dónde se realice la obra mientras esta relación esté presente. Se toma como grupo de estudio al Centro Cultural Yuyachkani. A través de sus obras se analiza la relación espacio-teatro desde un punto de vista arquitectónico. Este trabajo se desarrolló en el Taller de Investigación que dirige Wiley Ludeña en el 2008.





El espacio teatral está definido por la acción teatral misma y su relación con el público. "Antígona", versión Yuyachkani. Foto: Extraído de Yuyachkani G.C. 2008.

Izquierda: "Antígona", versión Yuyachkani. Foto: Extraído de Yuyachkani G.C. 2008.

Con respecto al espacio y al teatro existen muchas definiciones. Desde las básicas en el diccionario hasta definiciones complejas. Así, podemos encontrar que existen desde teatros de boulevard (teatro convencional), teatro de agitación, de calle, circular, experimental, etc. Una mención especial merece tanto el teatro de grupo de Eugenio Barba y el teatro Pobre de Grotowski, puesto que transforman la actividad teatral misma.

El primero transforma la creación de la obra haciéndola colectiva; y el segundo, la forma de ejecutarse haciéndola más sencilla y apostando por la acción teatral misma más que otros elementos. En tanto en relación al teatro existe espacio dramático, escénico y lúdico. Yuyachkani entiende al espacio teatral como el

espacio de la memoria, de la presencia y de la convivencia.

Yuyachkani se inició en la década de 1970 con miembros del grupo Yego, teatro experimental, y se propusieron llevar el teatro a un nuevo público, alejado de la sala tradicional. Durante las décadas del 1970 y 1980 visitaron comunidades campesinas, ofreciendo espectáculos en plazas, canchas deportivas, terrales y otros lugares.

Esta experiencia permitió madurar sus proyectos y proponer nuevos escenarios donde realizar y desarrollar sus obras. En la década de 1990 se dedicaron a intensificar sus obras desde un tono más sociopolítico y a radicalizar sus propuestas para las salas de teatro, también se centraron en Lima y abrieron la casa Yuyachkani.



“Rosa cuchillo”, presentaciones con la CVR. Foto: Extraído de Yuyachkani G.C. 2008.

En el presente siglo son un grupo reconocido que ha recorrido el país entero y se ha presentado también en las principales ciudades del mundo, esta etapa es más de introspección y madurez como grupo, y de las propuestas más innovadoras.

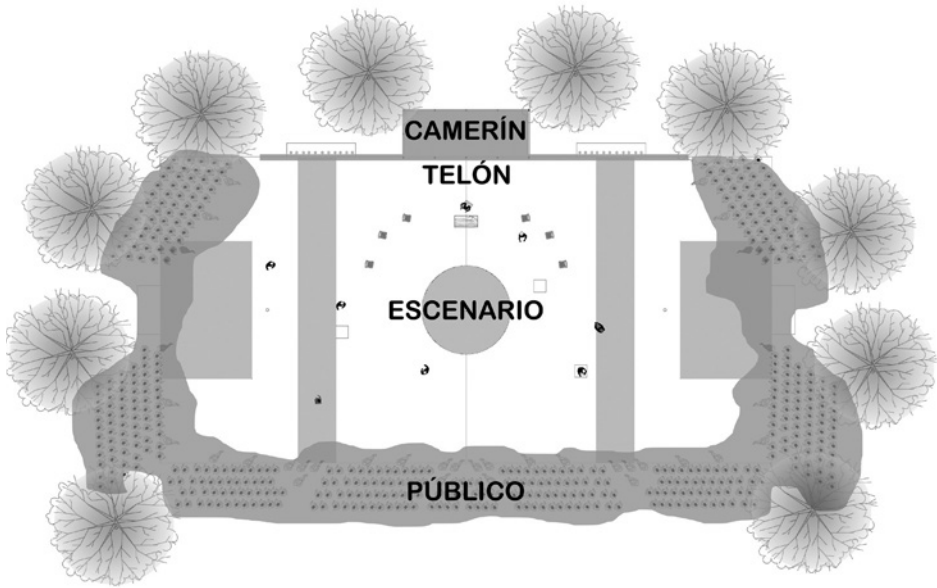
YUYACHKANI, INICIOS Y PRIMERA ETAPA

En la experiencia de Yego, teatro experimental, las obras eran genéricas y hablaban del ser humano en general, se trataba de extender la realidad a un mundo ideal, conceptual, genérico. No fue necesario plantear ningún tipo de escenografía ni de vestuario. Las obras estaban conformadas simplemente por la esencia de un acto teatral: el diálogo entre el espectador y el actor, entre las expresiones verbales y las no verbales.

Al separarse Yego, Miguel Rubio crea el grupo Yuyachkani y plantea llevar el teatro a las comunidades campesinas. Para poder lograr este objetivo, fue necesario no solo llevar la idea del teatro pobre a lo eminentemente teatral, sino de llevarlos al límite, así se podía prescindir también del edificio teatro.

La propuesta esencial fue buscar la temática en esos lugares donde antes no había llegado el teatro y que ahora se convirtieron en su principal escenario, la búsqueda de espacios alternativos, en sí mismos plantean una diferente relación con el público. “Fue en un campamento minero de Allpamina, (...), cuando conversando con los mineros un obrero nos dice: “compañeros muy bonita su obra, lástima que se hayan olvidado sus disfraces.” (...) Lo que ellos quisieron decirnos es que nos estábamos olvidando del público al que nos dirigíamos, (...)”. (Rubio, 2001, p. 15). Puños de cobre (1972) plantea una experimentación en el tema espacial, llevaba el teatro a lugares antes inconcebibles: los campamentos mineros. Se asemeja más a la expresión callejera que al teatro de sala propiamente dicho.

Una práctica que nace en esta etapa y que se convierte en una de las fuentes primordiales de su experiencia se llama ‘El trabajo de relaciones’, se trata del juego e intercambio de relaciones con los pobladores de una comunidad visitada. El espacio teatral se va desarrollando en cada interacción, en cada



“Alpa Rayku”, esquema de la ocupación espacial. Concepto, diseño y digitalización: Huber Arce.

diálogo, en cada escena planteada, no solo por el actor, sino cuando el público toma la iniciativa.

Físicamente, el espacio teatral vendría a ser toda la comunidad, pues el personaje es móvil, y como su función práctica es difundir la llegada del grupo, se desplaza lo más que puede en la comunidad tratando de interactuar con la mayor cantidad de público posible. Así el espacio teatral se extiende por todo el recorrido que tomen los actores y por el público comprometido con la acción.

ESPACIOS CONVENCIONALES

Si bien Yuyachkani hace una serie de innovaciones en espacios abiertos, con un público diferente y con una propuesta teatral distinta a la convencional, también realiza obras en los espacios tradicionales o convencionales. El espacio convencional es considerado como la sala tradicional, de tipo frontal, y que plantea una relación con el público de tipo pasiva. Está determinada por partes fuertemente marcadas: el proscenio, la platea, la orquesta o fosa que está entre la platea y el

proscenio, mezanine, platea superior. Las consideraciones en este espacio son las herramientas que le permiten al actor contar con una mayor gama de posibilidades sensoriales: luces, música, elementos emergentes y demás que le presenta la sala.

En *Los músicos ambulantes* (1982) se pueden apreciar varias innovaciones dentro del espacio escénico del teatro convencional. Una de las principales es el uso de la música como lenguaje, la obra tiene diálogo y tiene expresión, pero sobre todo es un gran concierto de diversidad de ritmos, situaciones y emociones, expresado desde la música.

Pero todas estas innovaciones requieren de una orquestación espacial idónea que lo permita. Una de las acciones más atrevidas fue llevar la orquesta sobre el escenario, darle un marco tipo concierto a la sala, luego la orquesta no está más en la fosa sino sobre el escenario e incluso en un nivel superior. Esto permite trabajar el escenario en función de planos, tipo ópera quizás, pero a una menor escala debido a la cantidad de integrantes de la orquesta.



“Músicos ambulantes”. Foto: Extraído de Yuyachkani G.C. 2008.

Así, el escenario tenía dos planos, el plano inferior donde se realizaban las escenas y el superior donde se desarrollaba el concierto. Otra acción importante dentro de la obra es la relación que los personajes establecen con el público, promoviendo su participación dinámica y su identificación con los personajes desde el momento en que ingresan a escena, no desde los brazos del escenario sino desde el fondo de la sala, rompiendo así la denominada por Bertolt Brecht ‘cuarta pared del escenario’.

Así, la interacción con el público está planteada desde un inicio con la entrada a modo de corzo de los personajes, hasta su salida en forma de pasacalle musical que termina de englobar la escena en una obra completa y que reconoce a los espectadores como parte del elenco, como parte de la obra.

En *Adiós Ayacucho* (1990), la propuesta pasa por montar una obra que implica una serie de escenarios distintos: caminos, serranías, la ciudad, palacio de gobierno, catacumbas, interiores de vehículos; a partir de un solo acto y siempre con la aus-

teridad que propone Jerzy Grotowski en su teatro pobre. Para resolver el tema de cambios de escenarios, se recurrió a una solución basada en las experiencias del mundo andino, en un típico ritual funerario.

El personaje se comunicaba con el público a través de otro personaje creado para el teatro, el nexa, se trata de un personaje sacado de las festividades populares del ande peruano. Luego una chacana mortuoria era el único elemento escenográfico y servía para llevar al espectador por los distintos escenarios de la obra. La creación de los espacios que se recorren en la obra es trabajada por el manejo de la expresión corporal del actor, y además por la música que acompaña la obra, no como fondo musical sino como parte del lenguaje.

Ana Correa completa los cuadros de Augusto Casafranca con el manejo de la sonoridad, la alternación de sonidos, de músicas de las regiones que se visitan en la obra, de las situaciones y el reporte a la memoria sonora de las canciones propias para cada ocasión. El uso de los instrumentos musicales



“Último ensayo”, esquema de la ocupación espacial. Concepto, diseño y digitalización: Huber Arce.

del ande terminan de componer la escenografía musical, y con ello el espacio dramático está contextualizado.

En *Antígona* (2000), la propuesta, en términos espaciales, desarrolla una gran versatilidad en el manejo de un concepto abstracto, implica una vocación del público a comprometerse con la obra y requiere de un espacio con carácter. Esta obra está diseñada para sala únicamente, ya que sus elementos en conjunto así lo requieren. La obra es una historia que se cuenta y se relaciona con el público por identificación o contradicción, pero siempre es distante y el público tiene el carácter de observador.

El manejo de los espacios dramáticos, es decir a nivel abstracto, reproduce un tema que normalmente, en una representación clásica, hubiese requerido de un gran montaje, y lo hace a través del lenguaje completo de texto, música y sobre todo un lenguaje corporal bien desarrollado. Esto confirma la hipótesis de que el espacio teatral es configurado por el actor y el espectador en armoniosa relación más que físicamente por elementos extraños a la acción misma.

El manejo de la luz y los sonidos son importantes en esta obra, pues para que se puedan crear los escenarios en el imaginario del espectador es necesario remitirle algunos elementos. Se sitúa al personaje y se le construye un espacio virtual lo suficientemente logrado, como para poder permitirle al espectador imaginar el espacio que se requiere.

En *Santiago* (2000), el manejo de los niveles es importante por lo que los diferentes planos son trabajados en base al juego de alturas de los diferentes elementos de la obra y el uso que los actores hacen de los mismos. El paso de una escena a otra es trabajado de manera continua y con el juego de elementos, lo que hace innecesario grandes cambios de escenografía, salvo lo que los mismos actores provocan o realizan.

Se propone a su vez una procesión dentro de la obra, con todo lo que ello implica, dotándoles de vida a los personajes de la imagen del santo. Este hecho plantea que la obra también se maneje en los espacios del ‘Kay pacha’, la tierra de los vivos; el ‘Hannan pacha’, el mundo de las deidades; y el ‘Uku pacha’ o mundo de los muertos.



“Sin título-técnica mixta”. Foto: Extraído de Yuyachkani G.C. 2008.

En el espacio teatral están presentes las referencias a la memoria colectiva, a la cultura andina y a las tradiciones populares. Nuevamente, la escenografía sonora y visual manejan el espacio, lo configuran y transforman.

En *El último ensayo* (2008) el ingreso del público se plantea atravesando el escenario por una alfombra roja y convirtiendo al público en parte de la obra. Todos invitados a una gran festividad, todos actores, celebridades o simples transeúntes. Las “innovaciones” que Yuyachkani ha ido elaborando a lo largo de su historia para el espacio tradicional se ven trabajadas de manera completa en esta obra.

La música como lenguaje, el uso de la máscara, la integración de la orquesta dentro del proscenio, uso de recursos electrónicos para efectos especiales y la inclusión del cine dentro del desarrollo de la obra. El simple gesto del ingreso es revelador, puesto que denota esa fusión entre el espacio de butacas y el espacio escénico.

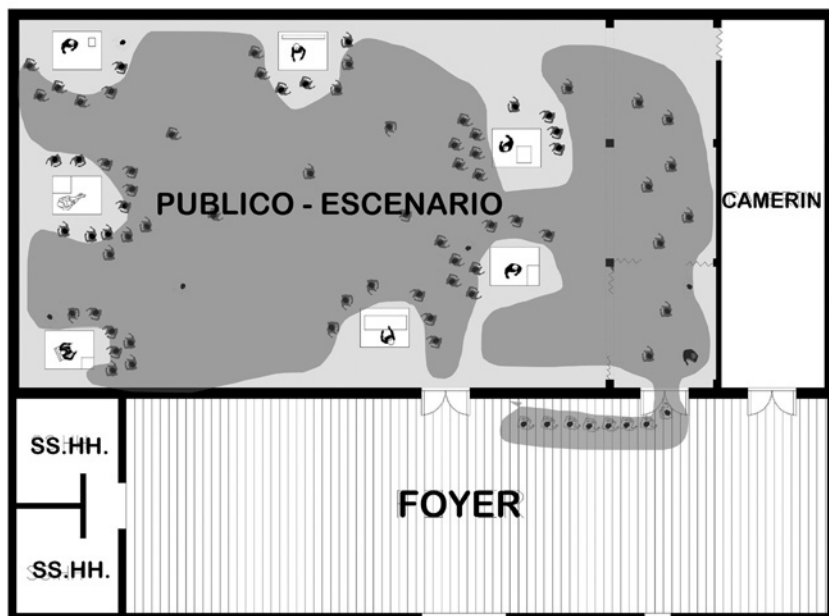
Yuyachkani propone así, una nueva forma de entender el edificio teatro, de desarrollar el teatro en sala a

modo de cátedra más que de teatro tradicional, y que aún así sigue siendo frontal, de graderías, definido y eminentemente convencional. A este espacio es al que se denominará sala polivalente, incluso las graderías son móviles, permitiendo la configuración del espacio de manera acorde a cada obra y a sus necesidades.

ESPACIOS NO CONVENCIONALES ABIERTOS

Yuyachkani desde un inicio plantea su propuesta teatral para realizarse en cualquier espacio disponible, a veces en una sala comunal, en una iglesia, en el aula de un colegio y en espacios abiertos como losas deportivas, arenas, plazas, mercados, calles o cualquier espacio donde la gente pudiera reunirse a celebrar un acto teatral con ellos. Pero hay que distinguir dos niveles significativos de los trabajos realizados: el primero, referido a las obras de teatro en sí; el segundo, a una serie de acciones teatrales cortas.

Para *Allpa Rayku* (1978) se optó por la forma del teatro circular. Así, el grupo tomaba cualquier lugar de la ciudad y lo volvían espacio teatral. Esta forma de representar es propia



“Sin título-técnica mixta”, esquema espacial. Concepto, diseño y digitalización: Huber Arce.

del teatro callejero y del teatro de agitación. La gente se agrupa alrededor de la escena y espectan la obra, pero también participan, emitiendo juicios sobre los actos representados. Sin embargo, la interacción más fuerte sucede.

“Allpa Rayku más que un logro concreto nos abre un camino de exploración inagotable, llamándonos la atención sobre expresiones artísticas que se mantienen vivas y renovadas a través de largos años de resistencia a la dominación cultural de ayer y hoy (...)”. (Rubio, 2001, p. 9)

Se distinguen dos niveles del espacio teatral: el primero definido por los actores y desarrollado en base a una propuesta de teatro circular; el segundo determinado por la acción espontánea del público al ingresar con un festín a la acción de manera dinámica. Estos dos espacios generados son disímiles, el primero controlado, definido por la propuesta teatral; el segundo libre, espontáneo, ilimitado y expansivo, pero igualmente íntimo.

En Pasacalle Quinua (1984) el espacio de desarrollo es lo público, esencialmente la calle. Los actores vestidos

como grandes cerámicas, entran a la ciudad a modo de fiesta, con banda y danza, montados en zancos y con el uso de ‘cabezones’ para dar mayor dramatismo a la acción. Los transeúntes son impactados por la acción y se comprometen con ella, haciéndose partícipes de la acción, integrándose al grupo.

En ese sentido, es un público activo, dinámico, partícipe, en consecuencia generadores de la obra. Una vez que el público se integra al trabajo, muchos otros también lo hacen ampliando la acción teatral cada vez más y más. La acción es un teatro en movimiento, que va cambiando de lugar a cada instante y con ello de público.

Luego, el espacio teatral es amplio, móvil que implica a toda la ciudad. Es definido no por un ente físico sino por la interacción entre el actor y el público. Se vale de un referente físico, en este caso la calle, como el medio en que se realiza la acción.

En Alma viva (2002) se presentan las obras Adiós Ayacucho y Rosa Cuchillo como parte de las actividades de la Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR). Adiós Ayacucho es pre-

sentado en plazas públicas, atrios de iglesias, losas deportivas o en medio de las plazas centrales del pueblo.

La obra adopta en una plaza la forma de un teatro circular, un teatro de calle. Si se realiza en un atrio de iglesia, la obra sigue siendo planteada de manera frontal tomando como telón la fachada de la iglesia, el público se ubica frente a la acción y especta, pero a la vez, y por el contexto en que se desarrolla la obra, se involucra y se compromete con el trabajo. Así el reclamo por “los cuerpos ausentes” es un clamor popular.

Por su parte, Rosa Cuchillo irrumpe en el hábitat natural de las personas y realiza una acción que transforma en un instante la vivencia natural de estas. Vestida como una madre deuda, Rosa Cuchillo busca a su hijo en medio del mercado, las madres se identifican con ella y el vínculo con el espectador es profundo e inmediato.

Para este efecto, es instalado un escenario pequeño, un cubo, sobre el cual aparece el personaje y realiza su acción. El público responde a la provocación de la actriz, viéndola y formando una estadía alrededor de ella. El ambiente se forma como un teatro circular, pero con un escenario reducido al cubo, donde el trabajo del lenguaje corporal es muy importante.

En *Cásate con la verdad* (2002) se propone que unas novias escriban en el suelo los nombres de algunos desaparecidos, algunos testimonios y algunos reclamos al poder judicial. Cuando la acción termina y las novias se retiran, el público se acerca a ver lo que han escrito, a leer los testimonios, y hasta algunos se animan a escribir algo más con las tizas que dejan las novias en el suelo, prolongando así la acción.

El público responde involucrándose en el trabajo, y aquello que empezó

como una aparición inusual, se convierte en un testimonio de la sociedad. La calle no solo es el lugar de paso, sino el lugar donde ocurren las cosas, donde la vida urbana se realiza.

El piso de la calle se transforma en el portador simbólico de los recuerdos de la ciudad, de la memoria de la sociedad. Desde el punto de vista del espacio, se trata de revalorar un elemento muchas veces dejado de lado: el suelo, dándole importancia y volviéndolo protagonista y portador del texto y de los diálogos.

En *El bus de la fuga* (2003) se hace una acción como *Pasacalle Quinua* pero con la particularidad de llevar una puesta de escena por la ciudad y provocar la reacción de la gente a modo de teatro callejero.

El teatro reconfigura así el espacio urbano, se hace móvil y hasta del tráfico pesado es un lugar de encuentro, un lugar donde se puede realizar una interacción con un público distinto, al cual se responde con nuevas técnicas y nuevas formas de comunicarse. A veces el texto literario no lo plantea la obra en sí, sino que el público espontáneamente lo genera. Los espacios abiertos plantean un reto especial al hacer teatro. No es necesario que se use un anfiteatro, ni una concha acústica para realizar las acciones o presentar las obras, basta que el público esté presente para que la interacción se realice.

El teatro tampoco tiene por qué ser estático, en el sentido de realizarse en un solo lugar, el teatro puede ser móvil, adaptarse a una relación espacio-temporal diferente, exponerse a la velocidad y a los ritmos urbanos. El teatro no es más un edificio, el teatro está en la ciudad y la ciudad en sí misma es su receptora.

ESPACIOS NO CONVENCIONALES CERRADOS

Con la idea de transformar un espacio vacío, los Yuyachkani desarrollan su trabajo y elaboran la llamada 'sala polivalente'. La sala polivalente no es más que un gran espacio vacío techado, una especie de sala de usos múltiples orientada hacia el teatro. La sala es perfecta de cambios, de ser usada mediante la instalación de graderías como una sala tradicional, también puede elaborarse un teatro circular.

Tiene un área de vestidores bien delimitado a un lado de la sala y todas las instalaciones necesarias para que una obra de teatro pueda darse con total naturalidad. Aún cuando la versatilidad de la sala es muy amplia, se debe mencionar que la sala polivalente carece de tramoya y brazos, por tanto se hace impracticable la elaboración de un teatro clásico. En todo caso, está diseñada para albergar en su interior obras de teatro moderno, posmoderno y experimental.

“Peter Brook decía que el teatro es cruzar un espacio y que otro te mire. Yo creo que el espacio en el teatro se habita y que el teatro en sí es habitar el espacio. La idea de compartir un espacio y convertir un espacio cualquiera en un espacio escénico”. (Rubio, 2008).

Yuyachkani no solo experimenta con los trabajos que se pueden hacer en la sala polivalente, también busca nuevos espacios para el teatro. Fieles a sus convicciones, ellos buscan elaborar un teatro destinado al público que no asiste ordinariamente a este.

Si antes su preocupación había estado en los sectores populares, ahora se volcaría hacia un público casi destinado a la marginación o exilio social. Siguiendo la línea del médico y de la versión filmica de Robin Williams, Patch Adams, ellos posan su mirada en

los hospitales, en los niños con cáncer. Este nuevo reto exige una nueva forma de desarrollar el espacio teatral y configura una acción distinta con el público, esta vez muy particular.

En Hecho en el Perú, vitrinas para un museo de la memoria (2001), la propuesta de Yuyachkani es astuta y atrevida. Propone unas estadías de acciones simultáneas en las que se muestran aspectos de la realidad nacional. Cada una de las estadías es planteada como una vitrina de museo y el público está obligado a elegir las escenas que desee ver; pueden mirar rápidamente todo el panorama pero deben quedarse, si lo prefieren, con un tema en particular.

La sala es polivalente, se han retirado las butacas para poder hacer más fluido el tránsito de las personas, los escenarios están dispuestos como en un museo y la acción se produce en simultáneo. Cada escena utiliza los recursos que le son necesarios, incluyendo texto literario si lo necesitase; pero, en cierta manera todas las escenas están concatenadas, pues o se refieren a distintas estadías de una misma historia o son miradas desde distintas perspectivas de una misma realidad. La diferenciación entre el área escénica y el área de espectadores está definida por los niveles de escenario que cada vitrina utiliza.

En Sin título, técnica mixta (2004) usan la sala polivalente sin butacas. Los actores se plantean también en algunos escenarios particulares elevados. Esta propuesta integra todos los elementos de las acciones simultáneas en una interacción completa, por medio de escenarios móviles que transforman el espacio controlado en un espacio público.

El público está igualmente obligado a escoger cuál es la propuesta de su agrado, pero ahora lo ve en un siste-

ma articulado de acciones individuales y que conforman a su vez una acción conjunta. La obra también se plantea como una “instal-acción”, pues los escenarios están planteados como grandes instalaciones artísticas, con los elementos necesarios para la obra en sí, pero a la vez son el reflejo de todos los trabajos realizados por el grupo. La instalación es completada con la acción del actor, de ahí el término de “instal-acción”, lo que plantea la fusión de todas las artes en el teatro.

“(…) la gente no está acostumbrada a asistir a una obra donde no hayan butacas, y resultó que algunos venían con sillas portátiles, y decían no hay donde sentarse, y se instalaban donde podían (…)”. (Rubio, 2008)

Espacialmente, la “instal-acción” es la manera más elevada de usar la sala polivalente, es quizá la expresión apropiada para este tipo de espacio. Así, el espacio teatral pasa de ser un espacio de escucha y visión a uno de sensaciones complejas y que involucra a todos los sentidos, un espacio dinámico y en permanente evolución.

Doctores de la Esperanza (2006) plantea una obra para niños con cáncer en las habitaciones de un hospital. Se propone realizar una obra con el mínimo de recursos para un público obligadamente estático. Para los actores es un reto bastante importante porque dependen solo de sus capacidades histriónicas y los pocos elementos que puedan llevar consigo.

REFLEXIONES FINALES

El espacio teatral es el lugar donde se realiza la escenificación, donde conviven el actor y el público. El espacio, entonces, es un eje articulador de las acciones y es donde la presencia y la memoria se hacen realidad. No solo

de los actores y espectadores, sino también de la sociedad en su conjunto por medio de los personajes que están involucrados en la representación.

Teóricamente, Yuyachkani propone un espacio teatral basado en la interacción de los actores con el público. Entienden al espacio teatral como el espacio de la presencia, de la convivencia y de la democracia, en un espacio físico que alberga la acción y le permite desarrollarse.

El espacio teatral como espacio de la presencia consiste en la interacción de diferentes entidades: el público, con un pensamiento y una memoria social; el actor, su ideología, sus creencias y pensamientos; el personaje, su pensamiento y expresión, su ideología y el mensaje que quiere transmitir.

El espacio teatral como espacio de la convivencia, está planteado en la interacción de las diferentes presencias involucradas en la acción teatral. En el espacio de la convivencia se crea y desarrolla el espacio dramático a partir de la interacción constante.

El espacio teatral como espacio de la democracia permite la interacción entre las presencias, la convivencia y el diálogo constante. Es también el espacio donde todas las artes se reúnen en armonioso discurso: la lírica, la música, la pintura, la expresión corporal, la escultura y hasta la arquitectura.

En el plano físico, el entendimiento del teatro como un arte complejo y de múltiple expresión lleva a la búsqueda de nuevos lugares, interlocutores y espacios para realizar la acción teatral.

Esta búsqueda pasa por la calle, la plaza, el espacio público y por la ruptura de los cánones establecidos; y con ello, el desarrollo de un nuevo espacio fisi-

co. También en espacios cerrados esta búsqueda plantea reformular la configuración del espacio físico: debe ser versátil para acomodarse a todo tipo de expresión, neutro y modificable, de elementos básicos y dispuestos para la configuración teatral.

Patrice Pavis (1996) planteaba que para cada época correspondía un tipo de teatro y para cada tipo de teatro un edificio teatro. Pero el teatro contemporáneo, entendido en los términos expuestos líneas arriba, no puede ser trasladado íntegramente a un solo edificio teatro, por lo menos a la manera tradicional.

Los edificios teatro históricos son tan versátiles como cualquier espacio nuevo que se pueda plantear, pues su historia y presencia realzan con vigor cada acción que se realiza en ellos.

La división tradicional entre espectadores y actores es, para el teatro moderno, muy estrecha, el público no es más solo un espectador pasivo y receptivo, por el contrario, es un interlocutor dinámico y expresivo.

El edificio teatro de hoy puede ser una sala polivalente donde se pueda realizar todo tipo de acción teatral, donde las experiencias del teatro de calle se puedan ver reflejadas al interior del edificio.

El edificio teatro de hoy puede ser uno con memoria o uno nuevo totalmente versátil, pero en todo caso debe permitir siempre la interacción con el público.

El espacio teatral debe poder darse en el edificio en toda su magnitud y sobre todo debe sentirse al espacio como elemento articulador de las acciones. El edificio teatro de hoy debe permitirle al lugar teatral ser el espacio de la presencia, de la memoria, de la democracia.

BIBLIOGRAFÍA

- Balta, A. (2000). *Historia general del teatro en el Perú*. Lima: USMP, Escuela de Ciencias de la Comunicación.
- Barba, E. (1992). *La canoa de papel* (R. Skeel, Trans.). México: Grupo Editorial Gaceta S.A.
- Calmet, H. (2003). *Escenografía: Escenotecnia - Iluminación*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Cruciani, F. (1992). *El teatro de la calle: técnica y manejo del espacio*. México DF: Gaceta.
- Cueto, M. (2007). Los espacios del teatro. Las puertas del drama. *Revista de la Asociación de Autores de Teatro*, 30, 4 -10.
- Elmore, P. (2002, Febrero). Yuyachkani: Los papeles de viaje. *Hueso Húmero*, 40, 127-141.
- Elmore, P. (2006, Octubre). Yuyachkani: El arte de la presencia. *Hueso Húmero*, 49, 123-127.
- Grotowski, J. (1970). *Hacia un teatro pobre*. Dinamarca: Siglo XXI Editores S.A.
- Joffré, S. (2003). *Teatro hecho en el Perú: compilación de críticas (1991-1998)*. Lima: Biblioteca Nacional del Perú.
- Longhi, L. (2007). *Architettura on stage = Architettura en escena*. Lima: Longhi Arquitectos.
- Pavis, P. (1996). *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós.
- Peña, M. (2006). *Teatro y urbanismo como expresión social: Estudio de la ocupación del espacio de la sociedad peruana de los últimos 35 años a través del seguimiento de las obras del grupo Cuatrotablas*. Investigación sin publicar.
- Rubio, M. (2001). *Notas sobre teatro* (Ramos, L., Ed.). Lima: Grupo Cultural Yuyachkani.
- Rubio, M. (2006). *El cuerpo ausente*. Lima: Grupo Cultural Yuyachkani.
- Rubio, M. (2008). Comunicación personal.
- Yuyachkani, G. C. (1977). *Takiy Ilaqta icanta el pueblo!: fotonovela "La madre"*. Lima: Grupo Cultural Yuyachkani, LABOR.
- Yuyachkani, G. C. (1983). *Allpa Rayku: una experiencia de teatro popular*. Lima: Escuelas Campestinas, El Grupo.
- Yuyachkani, G. C. (1989). *Contra el viento*. Lima: El Grupo.
- Yuyachkani, G. C. (1992). *Documentos de teatro*. Lima: Grupo Cultural Yuyachkani.
- Yuyachkani, G. C. (2000). *Seminario, juegos, teatro y educación*. Lima: El Grupo.
- Yuyachkani, G. C. (2008). *Rosa Cuchillo*. Lima: Yuyachkani.