

DOSSIER

**Las artes escénicas
discutiendo la historia**



CRISIS DEL ESPACIO TEATRAL EN LIMA A PARTIR DE UNA REVISIÓN HISTÓRICA DEL TEATRO OCCIDENTAL

Carlos Mesta León

NOTA DE AUTOR

Carlos Mesta León 

Pontificia Universidad Católica del Perú

Correo electrónico: cmesta@pucp.edu.pe

Recibido: 13/04/2025

Aceptado: 11/09/2025

<https://doi.org/10.18800/kaylla.202501.008>

RESUMEN

En el presente trabajo se analiza la relación entre el espacio escénico y la arquitectura teatral a lo largo de la historia del teatro occidental, con énfasis en la crisis del espacio teatral en Lima, Perú. El objetivo es resaltar cómo la arquitectura teatral emerge de la interacción entre texto, actores y público. Para ello, se emplea una metodología basada en la revisión crítica de literatura relevante y en el análisis de casos significativos en la evolución del teatro. En el artículo se abordan conceptos clave, como la participación activa del público en el teatro griego antiguo y el enfoque de entretenimiento del teatro romano. Asimismo, se examinan momentos históricos que marcaron la evolución del espacio escénico, incluyendo la influencia de la Iglesia durante la Edad Media y el Renacimiento, que liberó al teatro de estas restricciones eclesíásticas. También se analizan las contribuciones de innovadores como Adolphe Appia y el movimiento Bauhaus, que promovieron la arquitectura teatral tridimensional y la fusión entre arte y arquitectura. Los hallazgos indican que, aunque la arquitectura teatral ha evolucionado, en Lima predominan espacios frontales que limitan la interacción. Se concluye que el hecho teatral requiere un espacio físico que permita una conexión dinámica entre actores, texto y público, y se sugiere que nuevas configuraciones arquitectónicas podrían transformar la experiencia teatral, de tal manera que se adapte a las demandas contemporáneas.

Palabras clave: Espacio escénico; Arquitectura teatral; Teatro contemporáneo; Lima; Trilogía generadora; Performance.

CRISE DO ESPAÇO TEATRAL EM LIMA A PARTIR DE UMA REVISÃO HISTÓRICA DO TEATRO OCCIDENTAL

RESUMO

Neste trabalho, analisa-se a relação entre o espaço cênico e a arquitetura teatral ao longo da história do teatro ocidental, com ênfase na crise do espaço teatral em Lima, Peru. O objetivo é ressaltar como a arquitetura teatral emerge da interação entre texto, atores e público. Para isso, utiliza-se uma metodologia baseada na revisão crítica da literatura relevante e na análise de casos significativos na evolução do teatro. No artigo abordam-se conceitos-chave, como a participação ativa do público no teatro grego antigo e a abordagem voltada para o entretenimento do teatro romano. Do mesmo modo, examinam-se momentos históricos que marcaram a evolução do espaço cênico, incluindo a influência da Igreja durante a Idade Média e o Renascimento, que liberou o teatro dessas restrições eclesíásticas. Também se analisam as contribuições de inovadores como Adolphe Appia e o movimento Bauhaus, que promoveram a arquitetura teatral tridimensional e a fusão entre arte e arquitetura. Os achados indicam que, embora a arquitetura teatral tenha evoluído, em Lima predominam espaços frontais que limitam a interação. Conclui-se que o ato teatral requer um espaço físico que permita uma conexão dinâmica entre atores, texto e público, e sugere-se que novas configurações arquitetônicas poderiam transformar a experiência teatral de modo a se adaptar às demandas contemporâneas.

Palavras-chave: Espaço cênico; Arquitetura teatral; Teatro contemporâneo; Lima; Trilogia geradora; Performance.

CRISIS OF THEATRICAL SPACE IN LIMA BASED ON A HISTORICAL REVIEW OF WESTERN THEATER

ABSTRACT

In the present work, the relationship between stage space and theatrical architecture throughout the history of Western theater is analyzed, with emphasis on the crisis of theatrical space in Lima, Peru. The objective is to highlight how theatrical architecture emerges from the interaction between text, actors, and audience. For this purpose, a methodology based on a critical review of relevant literature and the analysis of significant cases in the evolution of theater is employed. The article addresses key concepts, such as the active participation of the audience in ancient Greek theater and the entertainment-oriented approach of Roman theater. Likewise, historical moments that marked the evolution of scenic space are examined, including the influence of the Church during the Middle Ages and the Renaissance, which freed theater from ecclesiastical constraints. The contributions of innovators such as Adolphe Appia and the Bauhaus movement are also analyzed, as they promoted three-dimensional theatrical architecture and the fusion of art and architecture. The findings indicate that, although theatrical architecture has evolved, frontal spaces predominate in Lima, limiting interaction. It is concluded that the theatrical act requires a physical space that allows for a dynamic connection between actors, text, and audience, and it is suggested that new architectural configurations could transform the theatrical experience in such a way that it adapts to contemporary demands.

Keywords: Stage space; Theatrical architecture; Contemporary theater; Lima; Generating trilogy; Performance.



CRISIS DEL ESPACIO TEATRAL¹ EN LIMA A PARTIR DE UNA REVISIÓN HISTÓRICA DEL TEATRO OCCIDENTAL

HITOS DE LA ARQUITECTURA TEATRAL

Hitos como la arquitectura teatral de la antigua Grecia y el teatro a la italiana mostraron que “la arquitectura es una tecnología (...) que construye el paisaje social” (Ayán Vila, 2003, p. 17). Estas arquitecturas se estructuraron en función de los espacios escénicos interiores, generados a su vez por la interacción entre texto, actor y público. Sin embargo, la construcción y expansión de lugares teatrales² con la configuración de teatro a la italiana se repitió durante varios siglos, hasta discontinuar su relación original con lo artístico y lo social.

En Lima existen muy pocos teatros que no sean convencionalmente frontales (a la italiana). Parece necesario que nuevas configuraciones arquitectónicas teatrales vuelvan a gestarse a partir de las *performances* artísticas³ generadoras de espacialidad escénica para construir paisajes sociales actuales con arquitecturas originales que tengan presencia urbana. Con relación a las *performances* artísticas, Féral (2016-2017, 29- 31), indica que, siguiendo a Schechner, estas implican las siguientes tres operaciones:

1. Ser (*being*). Llevar a cabo un comportamiento (*to behave*).
2. Hacer (*do*). Accionar a partir de lo real/material en el mundo: “desde los cuarks hasta los seres humanos”.
3. “*Showing doing*” o mostrar haciendo, relacionado con la naturaleza de nuestra especie que implica convertirse en espectáculo, exhibir/se.

Las tres operaciones, describen acciones que todos los artistas reconocemos en nuestro proceso de creación, y que se encuentran en toda *performance*, separados o combinados, nunca excluyéndose mutuamente. En muchas ocasiones, interactúan entre sí en el proceso escénico.

A continuación, analizo una serie de características de los hitos más representativos de la arquitectura teatral occidental con el objetivo de establecer la relación intrínseca entre arquitectura y espacio escénico. Es decir, la forma en que el movimiento humano crea espacio escénico —lo que equivale a escenografía o escritura en escena—, y cómo este, a su vez, define la arquitectura teatral.

EL TEATRO DE LA GRECIA ANTIGUA

El teatro de la antigua Grecia fue el primer gran hito de la arquitectura teatral occidental, desde el siglo V hasta el siglo II a. C., como señalan Leacroft y Leacroft (1984).

1 Es el interior del lugar teatral, la zona dedicada a la representación (sala y escenario) (Pavis, 1996/1998, p. 175).

2 Un lugar teatral es un edificio dedicado al espectáculo teatral en su globalidad (sala, escenario y ambientes complementarios) o un territorio o espacio utilizado para el espectáculo en su totalidad (ruinas, un estadio, una casa, etcétera) (Pavis, 1996/1998, p. 276).

3 Mencionado en (Mesta León, 2021, p. 24).

Podemos observar que esta arquitectura teatral era, a la vez, una escritura en escena; es decir, un espacio escénico o escenografía que no solo ayudaba al público a entender la historia representada, sino también a implicarse en ella. Asimismo, esta arquitectura teatral, que constituye la imagen o reflejo de la vida social y política griega, tenía resonancia en su entorno urbano; representaba uno de los edificios que contribuía al desarrollo de la conciencia del ciudadano. El núcleo espacio escénico se proyectaba, así, con trascendencia urbana.

Como es sabido, el antiguo teatro griego estaba formado fundamentalmente por dos volúmenes: la *skené*⁴ y el *koílon*⁵. La *orchestra* era el espacio circular que articulaba ambos volúmenes. La *skené* tenía tres puertas centrales, a través de las cuales los actores salían a la zona del *proskénion*⁶. La convención era que por la puerta central aparecían los personajes protagónicos, por la derecha los ciudadanos y por la izquierda los extranjeros. Este uso evidenció una arquitectura estructurada en función de un espacio escénico necesario, generado, a su vez, por la interacción entre texto, actor y público.

El párodo⁷ también cumplía una función significativa como elemento articulador entre la *skené* y el *koílon*. Por el párodo occidental se salía hacia el mar o el campo, y por el oriental, a la Acrópolis.

En relación con la *orchestra*:

También pudieron compaginar el espacio mítico y el geométrico, el círculo y el cuadrado de la *orchestra*, con un significado ancestral que los remitía a la pareja de dioses Hestia-Hermes y, con ellos, a antiquísimas ideas sobre la vida percibida como movimiento y permanencia y como un perpetuo círculo de renovación, de nacimiento y de muerte (Roche Cárcel, 2000, pp. 416-417).

La configuración del *koílon* en graderías, aprovechando la pendiente del terreno, respondía a consideraciones más complejas que las meramente pautas técnicas. ¿Por qué los griegos construían sobre pendientes? Por un lado, está el respeto de los arquitectos griegos por la topografía del terreno y su preferencia por volúmenes horizontales antes que verticales. Por otro lado, como señala Roche Cárcel, esta práctica respondía a una meditada concepción de ese lugar como un símbolo sagrado de la divinidad; a saber: “el Olimpo o territorio de Zeus y de los dioses olímpicos; el Monte Ida, gruta de Zeus (...) o territorio de Dioniso; el Parnaso por donde vaga Bromio, una encarnación de Dioniso, o donde se desarrollan las orgías” (2000, p. 241).

Por otro lado, los *periaktos*, elementos volumétricos con forma de prisma triangular que rotaban sobre un eje, se ubicaban a ambos lados de la *skené* o también entre las puertas de esta. En cada una de las caras de este prisma se dibujaban los espacios a los que se quería aludir en la representación escénica. Estos elementos arquitectónico-teatrales respondían a la forma de mirar de los espectadores; lo pictórico bidimensional, sin perspectiva, era la forma habitual de representar la realidad.

4 Antigua escena o escenario.

5 Zona del público, posteriormente llamada *théatron*.

6 Parte frontal de la *skené* que limitaba con la orquesta.

7 Entrada lateral para actores y coro hacia el escenario.

También destaca la coherencia entre los volúmenes de la arquitectura teatral y el lugar seleccionado para su edificación. El teatro griego estaba situado en el límite entre la ciudad y la zona rural, lo que tiene un gran sentido de coherencia. Hacia un lado del teatro se encontraba la *polis*⁸, y hacia el otro, el bosque. La *polis* significaba la represión, los límites, mientras que lo rural acogía la catarsis, la liberación:

En el caso de Grecia, la situación específica del edificio, construido al exterior de la ciudad, traduce precisamente una actitud de alejamiento de los problemas de la misma y ello posiblemente ayude a explicar que, en ese gran momento que representa el teatro griego, hubiera una conjunción entre drama —texto— y escenario —teatro— (Roche Cárcel, 2000, p. 134).

Finalmente, como menciona Ruck (como se citó en Roche Cárcel, 2000, p. 229), el teatro, abierto al cielo y sin techar, configuraba un espacio exterior más que interior. En ese sentido, planteaba un lugar con registro del sol y de las estrellas vinculado a la vida agraria y adecuado para la comprensión y el conocimiento:

Podría obedecer al hecho de que los griegos creían que el espectáculo que allí se representaba era para la contemplación tanto de los hombres como de los dioses; en este último caso, se facilitaría la visualización de las obras por parte de la divinidad (Roche Cárcel, 2000, p. 242).

A través de lo expuesto se observa que la consolidación del antiguo teatro griego se inició con la movilidad inicial de los participantes hasta ubicarse en un lugar teatral fijo pero dinámico. Su evolución arquitectónica no solo respondió a una programación o listado de necesidades, sino que fue una forma arquitectural imbricada con un cúmulo de significados dramáticos, sociales y trascendentes. La evolución de esta arquitectura teatral constituye un referente de coherencia entre movimiento, espacio y arquitectura en la cultura teatral occidental hasta la actualidad.

TEATRO ROMANO

Después de la hegemonía del teatro de la antigua Grecia, el Imperio romano contribuyó a la cultura occidental al convertir el teatro en una sola unidad arquitectónica urbana, gracias al uso de los arcos superpuestos que conseguían elevar el extremo posterior de la *cavea* —antes llamada *koílon*— sobre el terreno plano de la ciudad. No obstante, se siguieron construyendo teatros en zonas rurales con pendiente.

Los volúmenes y espacios en el teatro romano se alteraron, empezando a dejar atrás la intención griega de que el espacio escénico funcionase como la grafía espacial de un texto literario que, al mismo tiempo, fuese una arquitectura teatral con resonancia urbana.

La *skené* mantuvo las tres puertas, aunque ya sin significado dramático. La *orchestra* y la *cavea* se redujeron por requerimientos técnicos, y los *párodos* dejaron de ser pórticos con orientación implícita para convertirse solo en ingresos sobre los cuales se ubicaban los

8 Ciudad-Estado de la antigua Grecia.

magistrados para tener mejor visibilidad de las representaciones. Además, el lugar teatral empezó a perder su vínculo con el exterior debido a que incorporaron un sistema de semi-techado retráctil.

A diferencia del teatro griego, orientado a la formación ciudadana, el teatro romano tuvo como propósito principal mantener entretenida a la población, valiéndose en gran medida de la comedia. Un buen número de los registros se han conservado en las comedias de Plauto (254-184 a. C.), comediógrafo romano cuyas obras fueron escritas de forma “franca, socarrona, paródica y con una sola finalidad: hacer reír, sin gran aparato moral” (López Gregoris, 2006, p. 113).

Sin embargo, en esta nueva relación entre público y representación aparece un rasgo particular: en determinados momentos, el actor se relacionaba directamente con el público. Como menciona López Gregoris (2006), esto originó la ruptura de la “cuarta pared”, haciendo notar al público un cambio en la forma tradicional de hacer comedias (p. 121).

Esto lo podemos ver en este pasaje de uno de los textos de Plauto seleccionados por López Gregoris:

{Adv. } *Omnia istaec scimus iam nos, si hi spectatores sciant; I horunc hic nunc causa haec agitur spectatorum fabula: I hos te satius est docere, ut, quando agas, quid agas sciant (...)* (Poen. 550-554) “Testigos: Nosotros sí lo conocemos, pero falta por saber si lo conocen estos espectadores; por ellos se representa aquí y ahora está comedia: más vale que los instruyas a ellos para que sepan qué estás representando cuando actúes. (...)” (López Gregoris, 2006, p. 121).

Como señala López Gregoris (2006), en la historia del teatro, esta característica —la cuarta pared— llegó a convertirse en una clave para distinguir si una comedia representada pertenecía al género culto o al subgénero popular de la bufonería; sin embargo, en las últimas décadas se ha considerado “un rasgo del teatro llamado vanguardista” (p. 122).

Parece ser que, a partir del teatro romano, el aspecto exclusivamente formal o significativo del lugar teatral empezó a tener más peso que su significado. Es decir, se priorizó la forma y la función por encima de la arquitectura del significado. Esta orientación coincide con los tres principios señalados por Vitruvio⁹ (nacido entre el 80 y el 70 a. C. y fallecido en el 15 a. C.) como fundamento de toda arquitectura: *firmitas* (solidez), *utilitas* (utilidad), *venustas* (belleza).

Es así que esta estructura teatral romana —antecedente del teatro a la italiana, vigente hasta la actualidad— se consolida como una arquitectura en la que la tríada actor, obra y público —generadora de espacialidad teatral— no llega a incidir plenamente. Todo movimiento escénico se ve acotado por la misma estructura romana, que prioriza la función sobre la significación. Sin embargo, la contribución fundamental del Imperio romano fue hacer del antiguo teatro griego una sola unidad arquitectónica urbana, lo que permitió la permanencia del edificio teatral en la ciudad hasta la actualidad.

9 Ingeniero y arquitecto romano. El texto que escribió y al que se hace alusión es *Los diez libros de arquitectura*.

TEATRO MEDIEVAL

Durante el Medioevo, que transcurre entre el 476 d. C. y el 1453 d. C., los edificios teatrales romanos cayeron en desuso. El pensamiento católico, hegemónico durante ese período, sostenía que, en esta vida terrenal, la risa, el entretenimiento y la comedia no le pertenecían al ser humano, que ha venido más bien a sufrir:

La risa ha sido enviada a la tierra por el diablo y se aparece a los hombres con la máscara de la alegría, éstos la reciben con agrado. Pero, más tarde, la risa se quita la alegre máscara y comienza a reflexionar sobre el mundo y los hombres con la crueldad de la sátira. (Bajtin, 1990, p. 35).

Así, los teatros romanos dedicados al entretenimiento dejaron de usarse y su desarrollo se detuvo. Sin embargo, la Iglesia católica decidió emplear las herramientas de escenificación del teatro con fines de adoctrinamiento.

En ese sentido, Leacroft y Leacroft (1984) refieren que la gran contribución de la Iglesia católica, al llevar sus eventos adoctrinadores —como la Pasión de Cristo y los autos sacramentales— a los atrios de las iglesias y a las plazas públicas, consistió en acercarse al público al que querían llegar y en hacerlo partícipe directo de estas celebraciones (p. 69).

Por otro lado, la Iglesia, haciéndose en ocasiones “la vista gorda”, permitió desarrollo paralelo en la cultura de las ciudades de la comedia del arte, los cómicos ambulantes y los trovadores, quienes relataban historias cotidianas con un tono burlesco y socarrón. En los carnavales, según Bajtin (1990), “la fiesta se convertía en esta circunstancia en la forma que adoptaba la segunda vida del pueblo, que temporalmente penetraba en el reino utópico de la universalidad, de la libertad, de la igualdad y de la abundancia” (p. 11).

Mientras el desarrollo de la arquitectura teatral en Occidente se estancó durante casi mil años, es de interés de este artículo señalar que las situaciones mencionadas generaron un tipo de espacialidad teatral relacionada, durante muchos años, a lo itinerante, ya no permanente ni estable, sino más bien móvil y temporal. Esto revela el éxito de este tipo de espacialidad para la cohesión de comunidades durante el Medioevo. Dicha itinerancia se revalorizó en las rupturas teatrales occidentales de los años sesenta, cuando se planteó la necesidad de que el teatro no fuera un elemento estático, sino que contara con una arquitectura flexible que le permitiera precisamente esa movilidad, como se verá más adelante.

TEATRO A LA ITALIANA

El poder de la Iglesia católica, asociado a la realeza y a la aristocracia, dejó de ser hegemónico. Surgió una nueva clase económica de empresarios. El teatro renacentista se liberó de los dramas litúrgicos y de los espacios eclesiásticos. La comedia del arte y los grupos dedicados al entretenimiento empezaron a concentrarse en espacios interiores, donde podían controlar mejor la afluencia y obtener mayores ingresos. La arquitectura teatral romana retomó así su desarrollo.

A principios del siglo XVI, la profesión de quienes se ganaban la vida actuando se generalizó y pasó de ser una actividad predominantemente individual a convertirse en un que-hacer colectivo. La primera escritura notarial conocida que registra el establecimiento de una “empresa fraternal” data de 1545: un grupo de actores celebró un contrato social y se comprometió a actuar juntos durante un período más bien prolongado, en lugares no fijos y, naturalmente, con fines de lucro (Ferrone, 1997, p. 9).

Los autores Leacroft y Leacroft (1984) señalan que el Teatro Olímpico de Vicenza, en Italia (1585), mantenía todavía tres o cinco puertas abiertas al público, pero con una construcción escenográfica detrás de cada una, hecha en perspectiva a partir de los escritos de Tito Maccio Plauto y Publio Terencio¹⁰. Estos autores romanos indicaban que la tragedia debía diseñarse con columnas y calles; la comedia, con balcones; y la sátira, en bosques. El gran cambio, sin embargo, ocurrió con el Teatro Farnese de Parma, en Italia (1618), donde las famosas tres puertas griegas se transformaron en una sola embocadura que permitió al público observar una zona, antes privada, que le era vetada. El escenario se abrió en toda su profundidad a la mirada del espectador. En palabras de Edward Hall, en *La dimensión oculta*, la historia de la humanidad es la historia de la evolución de la mirada del hombre.

La amplia y solitaria embocadura¹¹ es el último gran cambio estructural de la arquitectura teatral occidental, pues separó de forma notoria y definitiva al público de los actores, al mundo cotidiano del extracotidiano.

El nuevo escenario incorporó ambientes complementarios de apoyo, como son el foso en el subsuelo, los hombros a los laterales y el telar sobre la embocadura, generalmente de una altura y media de esta, provisto de todo tipo de artefactos. Todos estos nuevos espacios y tecnologías estuvieron al servicio de la propia escena. A partir de este momento se configuró el gran teatro de la ilusión: el teatro a la italiana.

Otro cambio significativo se produjo en la antigua *cavea* romana. Las graderías sufrieron un cambio dramático: se dispusieron palcos y galerías superpuestos de forma vertical, reflejo de la alta significación de la estratificación de la sociedad del momento. Quienes tenían las mejores ubicaciones en los palcos pagaban más, mientras que quienes se situaban más arriba pagaban menos. Los actores perdieron la *orchestra*, que fue ocupada por espectadores de pago. El rito griego se transformó en el objeto comercial que fue orientando el desarrollo de la estructura del teatro a la italiana. Un cambio clave en su configuración fue la forma de herradura de toda la zona destinada al público; es decir, en el teatro, la sociedad también podía observarse a sí misma para, luego, evadir en conjunto una realidad a través de la ilusión del exclusivo entretenimiento. Sin embargo, la ubicación de los teatros en la ciudad llegó a considerarse importante.

No fue hasta el período barroco que algo parecido a la visión clásica volvió a aparecer en la ubicación de los teatros dentro de un diseño urbano (...). El arquitecto “ha sido el intérprete y el historiador de la

10 Comediógrafo romano (185-159 a. C.).

11 Única y amplia abertura del escenario que lo conecta espacialmente con el público.

humanidad”, porque los elementos arquitectónicos dominantes de cada sociedad han revelado el enfoque y los valores de esa sociedad¹². (Carlson, 1989, p. 81)

Así, la configuración arquitectónica de teatro a la italiana se exportó a Europa y luego a otras regiones. En España y en sus colonias derivó en el corral de comedias¹³, que inicialmente conservó las puertas centrales de la escena y restringió los efectos de ilusión, privilegiando, más bien, la evocación.

A finales del siglo XIX e inicios del XX, el teatro a la italiana alcanzó uno de sus momentos climáticos en cuanto al desarrollo de la maquinaria para la ilusión. Lo particular fue que toda variante estructural se produjo dentro de la caja óptica del escenario para mejorar las condiciones de los efectos de ilusión. La arquitectura teatral a la italiana mantuvo la separación entre actores y público, entre el mundo de la ficción y el mundo real.

De este modo, el espacio escénico dejó de ser arquitectura teatral, como en la antigua Grecia. El teatro a la italiana se definió como un lugar estático, con una estructura al servicio de la ilusión antes que de cualquier otro uso. Esta arquitectura perduró durante muchos años, aunque también acogió otros usos diferentes a la ilusión. Fue un lugar no solo para espectáculos, sino también para el teatro de arte, que promovía evocación, revelación y cuestionamiento de la realidad. Lo paradójico es que estos otros usos artísticos se desarrollaron dentro de una arquitectura teatral estructurada para mantener el *establishment* social, más que para el cuestionamiento de las relaciones humanas y sociopolíticas, como fueron las rupturas teatrales desde fines del siglo XIX hasta la actualidad.

Además, en el teatro a la italiana, la mencionada tríada generadora de espacialidad teatral se restringe al escenario, es decir, solo al espacio escénico, sin posibilidad de extenderse a todo el lugar teatral o a la arquitectura teatral en su conjunto.

Este tratamiento de la ilusión se saturó hasta la aparición de ciertas ideas disconformes hacia fines del siglo XIX e inicios del XX.

RENOVADORES DEL ESPACIO ESCÉNICO

Ciertos conceptos renovadores del espacio teatral los formularon Adolphe Appia, la Bauhaus y Antonin Artaud (Copeau & Appia, 1970). Appia (1862-1928), músico y pintor, partió de la disconformidad y rechazó la falsedad del teatro de la ilusión y de los telones pintados bidimensionales. Postulaba la utilización de elementos tridimensionales potenciados por la luz, capaces de generar evocación más que ilusión.

Por su parte, la escuela de la Bauhaus¹⁴ (1919-1933) planteó la exploración y renovación de la arquitectura, el diseño, la artesanía y el arte. En relación con el teatro, el director alemán Edwin Piscator (1893-1966) encomendó al fundador y director de la Bauhaus, Walter Gropius (1883-1969), el proyecto del famoso Teatro Total. La arquitectura de este teatro le otorgaba a

12 Traducción propia.

13 Versión del teatro a la italiana en España, desarrollada inicialmente en los conventillos o vecindades populares.

14 Fue una escuela en Alemania de artesanía, diseño, arte y arquitectura que exploró en lo metartístico de las artes mencionadas.

su director todas las posibilidades escénicas conocidas hasta entonces: el anfiteatro griego, la arena de circo, el teatro frontal a la italiana y pantallas cinematográficas en todo el perímetro del espacio teatral. En otras palabras, se buscaba una arquitectura teatral que volviera a imbricarse con el espacio escénico, constituyendo un volumen arquitectónico con relevancia urbana.

En tanto, la gran contribución de Antonin Artaud (1896-1948) fue el concepto de teatro de la crueldad, desarrollado en su libro *El Teatro y su doble* (1938). Allí propone un lugar teatral envolvente, expuesto, donde el gesto sea un elemento evocador y no meramente ilustrativo. Además, plantea dismantelar la caja óptica para reemplazarla por un núcleo espacial circular, al mismo nivel y rodeado por el público. Es pertinente mencionar que la configuración circular a la que aluden algunos de sus postulados tiene sus antecedentes en el círculo tribal, en el anfiteatro romano y en la arena de circo. Con esto, el espacio escénico se enfoca en la verosimilitud o verdad del mundo imaginado de la escena.

El sueño (...) de un teatro en el que no se hace distinción entre actor y espectador ha inspirado un segmento importante de la experimentación del siglo XX y ha llevado al abandono frecuente de la confrontación espacial, escenario/audiencia, de larga data¹⁵. (Carlson, 1989, pp. 129-130)

Estas corrientes vanguardistas se expandieron por Latinoamérica y, en especial, en el Perú hacia la década de los sesenta, a través de los denominados teatros de grupo. Según Santistevan (2020), este concepto “no alude a un grupo de personas reunidas alrededor del teatro sino a un teatro debido al grupo” (p. 83). Se trataba de agrupaciones que priorizaban el proceso de creación escénica con un interés no solo artístico, sino también político y social.

Este movimiento teatral renovador, imbricado con teatralidades precolombinas, produjo un cambio definitivo en las espacialidades escénicas, aunque solo generó transformaciones aisladas en las arquitecturas teatrales resultantes. Por ejemplo, la dinámica escénica de grupos como Yuyachkani y La Tarumba determinó pautas de diseño para una arquitectura teatral propia, particular, grupal y significativa. El primer grupo mencionado construyó un gran espacio vacío con graderías móviles, mientras que el segundo transitó del circo de cámara o circo-teatro a la carpa circense. Sin embargo, este fenómeno solo se dio en unos pocos grupos que, además, consiguieron un considerable financiamiento o ingresos económicos gracias a su prestigio artístico.

Los datos fácticos revelan que no proliferaron las nuevas arquitecturas y que la concreción de arquitecturas teatrales no convencionales se limitó a los teatros de grupo que alcanzaron cierta estabilidad en sus lugares teatrales estables, más que a propuestas temporales. A continuación, presento la Tabla 1, en la que se evidencia esta afirmación.

15 Traducción propia.

TABLA 1

Teatros de grupo

Nombre	Año de Inicio de Actividades	Lugar Temporal*	Lugar Estable**	En actividad
Los Grillos	1963		X	No
Yego	1963	X		No
Teatro de Cámara	1982	X		No
Teatro del Sol	1979	X		No
Comunidad de Lima	1976	X		No
Raíces	1982	X		No
Setiembre	1979	X		No
Magia	1983		X	No
Centro de Comunicaciones de Villa El Salvador (actual Vichama)	1983		X	Sí
Cuatro Tablas	1971		X	Sí
Yuyachkani	1971		X	Sí
Telba	1969	X		No
Quinta Rueda	1978	X		No
Ensayo	1983	X		No
Íntegro	1984	X		Sí

Nosotros	1975		X	No
Abeja	1971	X		No
Colorín Colorado	1979	X		No
Alondra	1981	X		No
Maguey	1982		X	Sí
La Tarumba	1983		X	Sí

Nota. Adaptado de *El espacio teatral de La Tarumba. De casa cultural (1992) a carpa de circo (2016)* (pp. 99-100), por C. G. Mesta León, 2021, Pontificia Universidad Católica del Perú.

* Lugar temporal: lugar alquilado o propio, pero en el que tuvieron limitaciones para su adaptación y transformación.

** Lugar estable: lugar propio o alquilado, pero en el que no tuvieron limitaciones para su adaptación y transformación.

En los siguientes párrafos analizo las características de lugares teatrales limeños representativos con el objetivo de establecer la conexión con la influencia histórica y el estado actual de la arquitectura teatral en esta ciudad.

ARQUITECTURA TEATRAL EN LIMA, PERÚ

En registros de la Municipalidad de Lima se señala que en 1599 empezó a funcionar un corral de comedias en el terreno donde actualmente se ubica el Teatro Segura, aunque sin mayor influencia volumétrica urbana. Años más tarde, en 1615, se construyó el edificio que sería reconocido como el Teatro Segura, de configuración netamente a la italiana. Este espacio sufrió varias modificaciones: primero, a raíz del terremoto de 1746, y, luego, debido a un incendio en 1883. Su denominación también fue cambiando: comenzó como Corral de Comedias, pasó a llamarse Teatro Principal, más tarde Teatro Municipal y, finalmente, en 1929, Teatro Manuel Ascencio Segura (Mesta León, 2021, p. 93).

En 1915 se inició la construcción del Teatro Forero, nombre que tuvo este teatro por su dueño y constructor, el empresario Manuel Forero. Se inauguró el 20 de julio de 1920 con capacidad para 2000 personas. Estaba configurado a la italiana y era de estilo renacentista. Posteriormente, en 1929 pasó a ser administrado por la Municipalidad de Lima y se convirtió en el teatro municipal de la ciudad (Mesta León, 2021, p. 95).

De ahí en adelante, en Lima se construyeron pocos teatros de configuración netamente a la italiana. Durante el siglo xx, lo que predominó fue la adaptación de casonas coloniales para su uso como casas culturales que contenían un teatrín, como el caso de la Asociación de Artistas Aficionados, inaugurada en 1938. En paralelo, se optó con frecuencia por la adecuación de auditorios para usarlos como teatros (Mesta León, p. 96).

Para tener un panorama actualizado y descriptivo, en la Tabla 2 presenté una lista de teatros importantes y en actividad distribuidos en la ciudad de Lima. En este contexto, conviene precisar que estoy considerando como auditorio al espacio donde los espectadores se sitúan de manera frontal al escenario, el cual a su vez, no tiene espacios complementarios como foso, hombros, telar, almacenes o talleres de escenografía.

TABLA 2

Teatros y auditorios en Lima

Nombre	Tipo de espacio teatral	Disposición del público	Año de fin de construcción
Auditorio AFP Integra del MALI	Auditorio	Platea/mezanine	1986
Auditorio Alianza Francesa de Miraflores	Auditorio	Gradería	1926-1951
Auditorio del Centro Cultural de España	Auditorio	Platea	1996
Auditorio CC Ricardo Palma	Auditorio	Gradería	1993
Auditorio Centro Cultural San Marcos (CCSM)	Auditorio	Gradería	1946
Auditorio Colegio San Agustín	Auditorio	Gradería en platea y mezanine	2001
Auditorio Goethe-Institut	Auditorio	Platea	2011
Auditorio Gran Parque de Lima	Anfiteatro	Gradería	2000

Auditorio ICPNA Lima	Auditorio	Platea	1960
Auditorio ICPNA Miraflores	Auditorio polivalente, arena	Gradería desarmable	1984
Auditorio Los Inkas (Museo de la Nación)	Auditorio	Platea/mezanine	1970-1971
Teatro Auditorio Miraflores	Auditorio	Gradería	1977
Auditorio (Universidad de Lima)	Auditorio	Platea/mezanine	1960
Centro Cultural de la Universidad de Lima	Auditorio con ciertas características de teatro a la italiana	Gradería en platea y mezanine	2016
Circo Teatro La Tarumba	Arena o circular	Gradería frontal y lateral	1992
Gran Teatro Nacional	A la italiana de lira	Platea, palcos y galerías	2011
Sala Alcedo	Auditorio	Platea	1962
Teatro Británico	Teatro con ciertas características de corral de comedias español	Platea/mezanine	1921
Teatro Canout	A la italiana incompleto	Platea/mezanine	1954
Teatro Centro Cultural de la Católica	Auditorio con ciertas características de teatro a la italiana	Gradería	1994
Teatro Cuatro Tablas	Arena	Platea	1986-1987

Teatro de la Universidad Nacional de Ingeniería (UNI)	Escenario a la italiana moderno y sala semicircular	Platea/mezanine	1995
Teatro Dunbar Temple - Universidad Nacional Mayor de San Marcos (UNMSM)	Auditorio	Gradería	1999
Teatro Felipe Pardo y Aliaga	Auditorio	Platea/mezanine	1956
Teatro Julieta (antes cine)	Auditorio	Gradería	1979
Teatro La Plaza	Auditorio con ciertas características de teatro a la italiana	Gradería	2003
Teatro Marsano	A la italiana	Platea/mezanine	1941
Teatro Mocha Graña	Teatrín con ciertas características de teatro a la italiana	Gradería	1990-1993
Teatro Municipal del Callao Alejandro Granda	Escenario a la italiana moderno y sala semicircular	Platea/mezanine	1860-2002
Teatro Municipal de Lima (primero Teatro Forero)	A la italiana clásico	Platea, palcos y galerías	1920
Teatro Peruano Japonés	Escenario a la italiana moderno y sala semicircular	Platea/mezanine	1993
Teatro Ricardo Blume (Aranwa)	Circular o arena	Gradería	2012

Teatro Ricardo Roca Rey (Asociación de Artistas Aficionados)	Teatrín con ciertas características de teatro a la italiana	Platea	1938
Teatro Sebastián Salazar Bondy (antes La Cabaña)	A la italiana clásico	Platea/mezanine	1939
Teatro Segura	A la italiana clásico	Platea, palcos y galerías	1615-1746-1883-1929*
Teatro Yuyachkani	Arena	Gradería frontal desarmable	1989
ZUM Universidad de Lima	Auditorio polivalente	Platea y gradería desarmables	1998

Nota. Adaptado de *El espacio teatral de La Tarumba. De casa cultural (1992) a carpa de circo (2016)* (pp. 97-98), por C. G. Mesta León, 2021, Pontificia Universidad Católica del Perú.

*1615 fue el año de la primera construcción; en 1746, pasó por una modificación debido a un terremoto; en 1883, otra etapa de modificaciones por terremoto; finalmente, en 1929 fue la última remodelación significativa.

En la Tabla 2 se distinguen siete formas de espacialidad teatral desarrolladas a lo largo de varios años:

1. Lugares teatrales contruidos con la configuración convencional de teatros a la italiana.
2. Auditorios usados para teatro.
3. Auditorios adaptados como teatro a la italiana.
4. Casonas u otros lugares adaptados como teatros a la italiana.
5. Casonas u otros lugares adaptados como espacios teatrales no convencionales.
6. Auditorios polivalentes.
7. Lugares teatrales no convencionales, coherentes con la performance de sus integrantes.

Inferimos, entonces, que la construcción de teatros ha sido escasa; lo que predominó fueron las remodelaciones. En ambos casos —con excepción de los auditorios—, el modelo fue el teatro a la italiana.

PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA Y REFERENTES

Como hemos revisado, cuando ha existido una arquitectura teatral relevante y representativa de un momento histórico y social, esta ha estado imbricada con el espacio escénico respectivo. Dicho de otro modo, la escritura en escena o espacio escénico se configuraba al

mismo tiempo como arquitectura teatral. En otras palabras, el espacio escénico o escenografía, producto del movimiento de los actores y de los planos y volúmenes, se expandía hasta envolver la totalidad del lugar teatral. Es así que el rito, el adoctrinamiento y la evocación resonaron en una arquitectura teatral original, mientras que el entretenimiento y la ilusión se desarrollaron en lugares estáticos, repetitivos, estratificados, urbanos y comerciales.

Sin embargo, con el auge y la posterior saturación del teatro a la italiana, la caja óptica de la ilusión (escenario, foso, telar y hombros) concentró los desarrollos tecnológicos, válidos aunque restrictivos al ámbito del escenario, mientras que el resto de la arquitectura teatral quedó al servicio pasivo de la caja escénica. Una arquitectura teatral, en cambio, debería validar su expresión en la coherencia entre “época, texto dramático, estilo de interpretación y espacio escénico” (Mesta León, 2021, p. 92).

Ahora bien, lo que sostengo es que posibles arquitecturas teatrales contemporáneas deberían originarse en las *performances* de los artistas escénicos cuyos movimientos generen pautas de diseño para lo que hoy se ha tendido a llamar arquitectura performativa¹⁶. En relación con el concepto de *performance* y arquitectura, un caso relevante es el que trata Beth Weinstein en su artículo *Flamand and his architectural entourage*. Este artículo aborda la colaboración del coreógrafo Frédéric Flamand con prácticas arquitectónicas y de diseño. Flamand y sus bailarines “ofrecieron a los arquitectos un laboratorio para la exploración intensiva y enfocada del espacio en relación con el cuerpo, el tiempo y la percepción” (Weinstein, 2008, p. 25). El material de trabajo eran los cuerpos en movimiento, que generaban imágenes deliberadamente observadas en busca de patrones rítmicos, niveles y direcciones espaciales, de los cuales tanto bailarines como arquitectos obtenían insumos para la transformación y armonía de sus creaciones.

Por otro lado, los trabajos de la arquitecta Beth Weinstein, expuestos en *Performing architectures: closed and open logics of mutable scenes*, se encuentran en la encrucijada entre la arquitectura y la *performance*. El enfoque de este ensayo se concentra en la mutabilidad del espacio a través de la *performance* de bailarines, es decir, en la idea de una arquitectura que incorpore y contenga el movimiento de los bailarines. Se propone considerar el movimiento del cuerpo como pauta alternativa para líneas de diseño arquitectónico. También se trata de considerar “el entorno espacial en constante evolución tanto para espacio público como para el espacio de actuación”¹⁷ (Weinstein, 2013, p. 167). La idea ancestral, y a la vez contemporánea, es *performar* la arquitectura.

De este modo, si entendemos la relación ancestral entre movimiento y espacio, entenderemos también la relación entre *performance* y arquitectura, que es necesario revalorar para volver a generar arquitecturas teatrales originales y consecuentes con su momento histórico.

El proceso en el que cada instancia transforma a la siguiente también se produce de forma inversa, pues lo que diseñamos, finalmente, volverá a darnos forma a nosotros mismos.

16 Arquitectura flexible relacionada con la *performance* como causa y efecto.

17 Traducción propia.

A continuación menciono otro referente contemporáneo clave en relación con el movimiento del cuerpo del artista y su espacio: desde los años setenta, el arquitecto Bernard Tschumi (n. 1944) elaboró sus diseños considerando fundamental el movimiento en el espacio. Como señaló en una entrevista en 2008, “la arquitectura se trata de activar el espacio a través del movimiento de los cuerpos” (Mesta León, 2021, p. 121).

En su planteamiento, el movimiento definía la arquitectura, de modo que esta no era únicamente un envase, sino la conjunción entre espacio y lo que ocurre en él. Esta perspectiva lo llevó a relacionar su obra con el arte de la escena y con la idea de performance, y a sostener que la acción en el espacio, a la que denominó “evento”, era tan importante como el espacio mismo. De ahí su afirmación de que “no hay espacio sin evento” (Mesta León, 2021, p. 121).

Por otro lado, Tschumi confiesa que buscó apartarse de la arquitectura determinada por determinados programas. Para él no eran importantes las listas, a las que consideró que eran torpes cuadros que definían actividades banales como la cocina, la sala, el comedor, el baño, etc. Para Tschumi, concepto y experiencia es lo que hace la arquitectura (Mesta León, 2021, p. 121).

CONCLUSIÓN

El hecho teatral necesita un lugar físico para expresarse. Este se concreta a través del actor y sus movimientos, que constituyen una *performance* que, junto con el texto y con el público, conforma una espacialidad escénica. Este espacio escénico puede producir, finalmente, una arquitectura teatral, la cual debería tener la misma capacidad de transformación permanente que caracteriza a la identidad del artista que la ocupa.

La finalidad es que la arquitectura proponga entidades con procesos que sean evolutivos, ya que el movimiento en el espacio escénico le dará forma a la arquitectura teatral, pero esta, a su vez, reconfigurará el espacio escénico.

Como dijo Winston Churchill: “Nosotros configuramos nuestros edificios y ellos nos configuran a nosotros” (como se cita en Hall, 1966/2003, p. 132).

Considero que los conceptos y prácticas expuestas en este artículo se encuentran en la encrucijada entre una arquitectura que decide no hacerse cargo del comportamiento humano dentro de sus edificios y una arquitectura que, en cambio, interviene en el intercambio social y transformación humana de los usuarios, habitantes o artistas dentro de sus edificaciones.

En esta línea argumental, la gran pregunta fue y seguirá siendo: ¿cómo puede la arquitectura proponer procesos que sean evolutivos en lugar de entidades fijas en tiempo y espacio?



REFERENCIAS

- Ayán Vila, X. (2003). Arquitectura como tecnología de construcción de la realidad social. *Arqueología de la arquitectura*, (2), 17-24. <https://doi.org/10.3989/arq.arqt.2003.20>
- Bajtin, M. (1990). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Alianza Editorial.
- Carlson, M. (1989). *Places of Performance: The Semiotics of Theatre Architecture*. Cornell University Press.
- Copeau, J., & Appia, A. (1970). *Investigaciones sobre el espacio escénico*. Alberto Corazón.
- Féral, J. (2016-2017). Por una poética de la performatividad: el teatro performativo. *Investigación Teatral*, 6-7(10-11), 25-50.
- Ferrone, S. (1997). La Commedia dell'Arte. *Quaderns d'italiá*, (2), 9-20.
- Hall, E. T. (2003). *La dimensión oculta* (Trad. F. Blanco). Siglo XXI Editores. (Trabajo original publicado en 1966).
- Leacroft, R., & Leacroft, H. (1984). *Theatre and Playhouse: An illustrated survey of theatre building from Ancient Greece to the present day*. Methuen.
- López Gregoris, R. (2006). Plauto y la originalidad. *Minerva. Revista de Filología Clásica*, (19), 111-130.
- Mesta León, C. G. (2021). *El espacio teatral de La Tarumba. De casa cultural (1992) a carpa de circo (2016)* [Tesis de maestría, Pontificia Universidad Católica del Perú]. Repositorio Digital de la Pontificia Universidad Católica del Perú. <https://tesis.pucp.edu.pe/items/cf735377-6fba-45a6-ba5f-04ea61ee0d05>
- Pavis, D. (1998). *Diccionario de teatro* (Trad. J. Melendres). Editorial Paidós. (Trabajo original publicado en 1996).
- Roche Cárcel, J. A. (2000). *La escena de la vida. Una interpretación sociológica y cultural de la arquitectura teatral griega*. Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Alicante.
- Santistevan, A. (2020). *La batalla por el teatro: la creación colectiva en el campo del teatro limeño (1971-1990)* [Tesis de maestría, Pontificia Universidad Católica del Perú]. Repositorio Digital de la Pontificia Universidad Católica del Perú. <http://hdl.handle.net/20.500.12404/17260>
- Weinstein, B. (2008). Flamand and his Architectural Entourage. *Journal of Architectural Education*, 61(4), 25-33. <https://www.jstor.org/stable/40480863>
- Weinstein, B. (2013). Performing Architectures: Closed and open logics of mutable scenes. *Performance Research*, 18(3), 161-168. <https://doi.org/10.1080/13528165.2013.818328>



*Esta publicación es de acceso abierto y su contenido está disponible en la
página web de la revista: www.revistas.pucp.edu.pe/index.php/kaylla/.*

© Los derechos de autor de cada trabajo publicado pertenecen a sus respectivos autores.

*Derechos de edición: © Pontificia Universidad Católica del Perú.
ISSN: 2955-8697*

Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional.

