

# LA CIUDAD TEATRO

## EL LUGAR DE LA ESCENA Y OTROS LUGARES

**Andrés Garcés Alzamora**

Departamento de Proyectos Arquitectónicos  
Escuela de Doctorado

Director: Francesc Massip Bonnet  
Co-Director: Alfred Linares Soler

Barcelona, julio 2015

Tesis presentada para obtener el título de Doctor por la Universitat Politècnica de Catalunya.



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE CATALUNYA  
BARCELONATECH  
Escola de Doctorat



## RESUMEN

El objetivo fundamental de esta Tesis ha sido demostrar que existe una visión arquitectónica que ha incorporado principios propios de la escena teatral a través de la historia, que han enriquecido la creación formal del proyecto y su vinculación con los usos y actos humanos en la construcción de la vida en sociedad en su expresión espacial, en el contexto arquitectónico y urbano.

Para fundamentarla ha sido necesario revisar el contexto histórico, geográfico y socio-político del oficio del Teatro, complementado con la observación arquitectónica mediante croquis, textos y fotografías realizados en la experiencia de viajes arquitectónicos realizados por Grecia, sur de Francia y norte de Italia, en los años 1997, 2006 y 2008, correspondientemente.

Cabe considerar que este estudio también ha recogido una experiencia vivida del trabajo en teatro y su maduración, en la relación con la arquitectura, se ha generado por un camino biográfico y formativo, vinculado a la labor docente y los viajes en los cuales se ha podido verificar y observar el acto arquitectónico ante y dentro de los espacios escénicos visitados.

Parecía que a los griegos les resultaba muy coherente emplazar sus teatros frente al valle, a una viña o frente al mar. Puesto que a través de estos parámetros espaciales-territoriales, sus representaciones contaban con un fondo de escena “pleno de sentido”. Esto cambia en las expresiones teatrales posteriores. Así como se transforman las relaciones políticas-sociales y culturales también cambia la escena en su ubicación y significación para la construcción del acto escénico.

El trabajo colectivo en teatro es fundamental y ha sido uno de los aportes importantes de los teatros precarios, callejeros, de organización colectiva, que han surgido cada cierto tiempo y desde tiempos muy antiguos, aportando un componente significativo en la conformación del espacio público-escénico en la ciudad, como modo de apropiación, a veces no valorados por el ciudadano y sus autoridades y para lo cual ha sido necesario estudiar casos referenciales de la historia del teatro y mediante ello la historia de la arquitectura, desde Grecia hasta la actualidad y también revisar el movimiento actual callejero y cómo este utiliza el espacio público, revalorizándolo.

Esta relación compleja, entre Arquitectura y Teatro, en un Proyecto arquitectónico comprendido a través de sus actos, relaciona y potencia dimensiones profundamente humanas, enriquece la propuesta de una arquitectura pensada como Arte, en donde el habitante y sus actos son el centro del quehacer del arquitecto.



## TABLA DE CONTENIDOS

PREFACIO	11
CAPÍTULO 1	
GRECIA Y ROMA, EL ESPACIO ESCÉNICO Y LA EXTENSIÓN	19
LO EXTRAORDINARIO DE ASISTIR AL TEATRO	20
EL ACTO DE DISTANCIARSE, DE SALIR DE LO COTIDIANO	23
EL DITIRAMBO Y EL ORIGEN DE LA TRAGEDIA	25
EL CORO Y EL CORIFEO	28
EL HIPÓCRITES	30
ELEMENTOS FORMALES DEL TEATRO	35
EL THEATRON	41
PRINCIPIOS DE LA TRAGEDIA GRIEGA	42
LOS PRIMEROS CAMBIOS [d 14]	45
EL SENTIDO DE LO CÓMICO POR SOBRE LO TRÁGICO.	46
TRANSICIÓN AL TEATRO ROMANO.	46
EL ANFITEATRO	51
CAPÍTULO 2	
LA EDAD MEDIA, LA PROCESIÓN Y LA ESTRUCTURA LINEAL DEL ACTO TEATRAL	65
EL CONTEXTO SOCIAL	66
LAS EXPRESIONES ESCÉNICAS DE LA EDAD MEDIA	71
LAS FORMAS DEL ESPACIO ESCENICO EN LA EDAD MEDIA	76
EL TEATRO TOTAL CRISTIANO	80
EL CUERPO Y SU REPRESENTACION.	87
EL ACTO ESCENICO COMO APROPIACIÓN DE LA CALLE.	92

CAPÍTULO 3	
EL RENACIMIENTO Y LA CONDICIÓN PRIVADA DE LA ESCENA	107
LA PERSPECTIVA, RECIPROCIDAD ENTRE LAS ARTES	112
LA EXTENSIÓN REPRESENTADA EN EL INTERIOR DEL EDIFICIO.	121
EL VALOR ESCÉNICO DEL TRAZADO EN LA CIUDAD RENACENTISTA	129
PRINCIPIOS DEL TEATRO BARROCO, LA MERAVIGLIA	134
CAPÍTULO 4	
LOS NUEVOS PARADIGMAS DEL ESPACIO ESCÉNICO.	141
LAS VANGUARDIAS COMO ENCRUCIJADA DE LAS ARTES.	144
LA BAUHAUS: EL ARTE TRANSFORMA LA SOCIEDAD	149
SCHLEMMER, EL CUERPO COMO MEDIO PARA UNIR A TODAS LAS ARTES.	151
EL ARTE TOTAL DESDE LA ARQUITECTURA.	155
CAPÍTULO 5	
LA CIUDAD TEATRO	163
EL OTRO LUGAR; EL EXTRAÑO Y EL EXTRANJERO.	164
EL LUGAR Y LOS ACTOS	166
VALPARAÍSO: CIUDAD TEATRO.	168
EL OTRO LUGAR: EL TURISTA Y EL INMIGRANTE	169
EL TEATRO EN LA CIUDAD	171
EL THEATRÓN URBANO	177
EL ACTO DE OÍR Y VER	179
EL ARGUMENTO	182
YO ES OTRO	184
LO MORTAL EN EL TEATRO	184
LA PHALÈNE: LA POESÍA HECHA POR TODOS	186
CAPÍTULO 6	
LA DOBLE FUNCIÓN EN ARQUITECTURA	195
AALTO: LA IDEA MADRE COMO PRINCIPIO DE TEATRALIDAD	196
EL EMPLAZAMIENTO DE LA OBRA.	197
LA IDEA MADRE Y EL SENTIDO POÉTICO.	199
EL SENTIDO DE MÍMESIS, EL JUEGO Y EL TEATRO	205
LA FORMA DA CABIDA AL ACTO ARQUITECTÓNICO	208
EXPRESIONES DE DOBLE FUNCION EN EL ARTE ACTUAL.	212
CONCLUSIONES	221
INDICE BIBLIOGRÁFICO	227

**LA CIUDAD TEATRO**

**EL LUGAR DE LA ESCENA Y OTROS LUGARES**



## PREFACIO

Las primeras ideas de esta tesis, comenzaron a gravitar en mí hace ya muchos años, cuando siendo estudiante, a principios de los 90, con compañeros de la Escuela de Arquitectura y Diseño de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, nos reuníamos a realizar el montaje para una adaptación de una obra de García Lorca que, un amigo director, con la misma gratuidad adolescente, nos invitaba a crear. Éramos unos cinco amigos, estudiantes de arquitectura, diseñadores, poetas, los que dábamos forma, sin saber mucho, al escenógrafo, al vestuarista, al diseñador y constructor, como un solo cuerpo encargado de concebir todas las dimensiones del espacio escénico.

Luego de titularme, y por cuestiones de la vida, partí a Santiago y en conjunto con el ejercicio de la arquitectura, comencé a realizar montajes para obras de teatro, danza y ópera, en una colaboración con actores, músicos, directores, pintores, escultores y poetas. Tal experiencia, adquiriría mayor sentido gracias al apoyo constante de Alberto Cruz C., quien fuera fundador de la Escuela de Arquitectura y Diseño de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, con quién nos reuníamos todas las semanas y quien me alentó a construir una relación entre los oficios del Teatro y de la Arquitectura desde la posición del propio oficio.

Pensar detenidamente la experiencia, implica situarse en lo que el pensamiento abre y expone en este recorrido biográfico y formativo. Indudablemente, en ello, no se puede obviar lo que no ha sido pensado, lo no ganado o plasmado con anterioridad por otros. Por tanto, hoy, y ante esta experiencia investigativa, no puedo recoger lo logrado sin el amparo de la Escuela que me formó como profesional y que sumó un sello especial a la manera de pensar la arquitectura.

La Escuela de Arquitectura me formó con esta impronta, como a varios de mi generación con quienes hoy compartimos esta visión. Fue con esta idea de seguir el

destino, por muy difícil que este sea, lo que Alberto y todos los viejos fundadores nos inspiraron con el acto de haber inventado una Ciudad Abierta, y que sigue siendo un campo abierto desde donde intentamos reformular y compartir la vida, el trabajo y el estudio, tratando de sostenerlo en el presente del cada día.

Con Alberto nos juntábamos religiosamente todos los sábados en las mañanas, durante al menos 4 años, lo pasaba a buscar y partíamos a recorrer la ciudad de Valparaíso, para dibujarla. Alberto ya tenía más de 80 años y nunca bajó la guardia. Nos juntábamos con otros amigos, todos ex-alumnos de la Escuela y nos subíamos al mismo auto para ir a dibujar y conversar de los temas de cada uno, entre todos, con la extensión del mar como horizonte.

Esta experiencia, complementada a los montajes escénicos en los que he participado a través del tiempo, siempre en un contexto experimental y precario, fueron articulando una serie de preguntas respecto de la relación del Teatro con la Arquitectura, y en un sentido más profundo, de estas Artes con la sociedad.

¿Por qué existe el Teatro?, ¿cuál es la necesidad de su existencia en una comunidad, o en una ciudad? Lo primero que surgió, como respuesta en aquella época, fue que debía partir al origen, ir a ver con mis propios ojos y mi experiencia lo que había documentado y trabajado en el taller. Pero la verdad, y creo que debido a mi condición de americano carente de originales legados por la historia occidental, mis primeros intereses gravitaron en torno al problema del emplazamiento, del territorio, más que a una cuestión de carácter técnico que podía, tal vez, resolver con la documentación existente. ¿Dónde estaban emplazados estos edificios y que rol jugaban y que relación tenían con la “extensión de Grecia”?, me parecían preguntas mucho más significativas que saber de sus medidas y soluciones programáticas solamente.

Así, sin conocerlos todavía y en el contexto del taller que hacía con Alberto, surgió una primera hipótesis, parecía que a los griegos les resultaba muy coherente emplazar sus teatros frente al valle, a una viña o frente al mar. Puesto que a través de estos parámetros espaciales-territoriales, sus representaciones contaban con un fondo de escena “pleno de sentido” para ellas. Dimensión que pude comprobar y observar en tres viajes realizados a Grecia, sur de Francia y norte de Italia, en los años 1997, 2006, 2008, respectivamente, cada uno durante de un periodo de un mes, en recorridos que realicé en auto y en donde pude conocer teatros griegos, romanos, villas medievales y ciudades viviendo sus actos celebrativos, los que me ordenaron la ruta para la construcción de esta tesis. En este sentido cabe considerar que la mayor parte del material visual, croquis, esquemas y fotos han sido recogidos en estas experiencias de viaje, a excepción de una pequeña parte que han sido facilitadas por otros autores.

Desde que salí de la Universidad he tenido la oportunidad de realizar varios montajes escénicos para directores de teatro locales y para músicos, con los que he elaborado un marco teórico relacionado a los encargos y que me arrojaban preguntas sustanciales a mi quehacer, lo cual era inevitable. Recibíamos los encargos como dando por hecho que lo que contenían era una cuestión gravitante para nuestra sociedad. Pero la realidad latinoamericana, y más aún la de Valparaíso, estaba carente del origen de las obras, lo cual hacía muy difícil la comprensión del contexto donde se habían generado. Entonces, ¿cómo podíamos realizar una obra traída desde fuera, de otro

contexto y cultura y luego colocarla en medio de unas dunas frente al pacífico sur?

La intuición y la creatividad, que era prácticamente nuestro único soporte, nos decía que había que darle lugar a la abstracción, extraer lo esencial de la obra y trabajar con esa comprensión del texto para hacer aparecer la forma en su mínima expresión, y que luego, viéndolo con distancia y dadas estas circunstancias precarias en las que trabajamos, creo que la abstracción en el arte, así como la conocemos hoy, bien pudo haber sido un invento americano.

Había, en todo esto, algo semejante al trabajo de los maestros artesanos del barroco americano, que imitaban, a partir de una imagen, seguramente unos cuantos bocetos, la forma y figura del original de una Iglesia construida a más de diez mil kilómetros de distancia y de la cual no conocían prácticamente nada y que debían replicar de algún modo, bajo la condición de esclavitud en la que se encontraban. Como fuera el caso del escultor mestizo brasileño, Antonio Francisco Lisboa, el Aleijadinho, 1730-1814, quien, por una enfermedad degenerativa, se amarrara las herramientas a las extremidades de sus brazos para esculpir y construir gran parte de las iglesias de Oro Preto en el norte de Brasil, modificando en esta faena gran parte de las proporciones del edificio original.

Asimismo, y a falta de originales nos hicimos una ruta de trabajo creativo, muy *underground*, para los montajes, puesto que los teatros nos los pasaban a última hora del día anterior para que comenzáramos a montar, durante esa única noche, la escenografía que nos encargaban, bajo una extraña sensación del espacio vacío, ausente, de los teatros cuando están despojados de la acción teatral.

La precariedad en que hacíamos todo esto la transformamos por una levedad para diseñar, como dice el poema de Amereida, para definir el modo cómo se construye en América. El nuestro, fruto de los acontecimientos, muy bien se inscribía en esa realidad. Trabajábamos con telas o maderas de muy bajo presupuesto para el diseño de los objetos, con las que formábamos grandes espacios cúbicos y que llevábamos debajo del brazo para montarlas en cualquier teatro, que luego de estrenar y representar, los repartíamos en nuestras casas porque no había donde guardarlos. Otra pregunta surgía. ¿Por qué en el teatro se piensa la escenografía a partir de materiales y tamaños falsos?, ¿la apariencia de las cosas en el teatro no es igual a su esencia?.

En su momento, nos resistimos a esta realidad de los materiales falsos y las metáforas y dijimos que no, los materiales debían entregar el significado que le es propio para su expresión y con esto parafraseábamos a W. Kandinsky cuando decía que el arte debía valerse de los medios que le son propios a su materia. Creíamos que en el Teatro se debían utilizar elementos reales que representaran bien el argumento de la obra, pero sin perder su integridad de ser y aparecer.

Con esta actitud y voluntad, intentamos montar *El Sonido Amarillo* de W. Kandinsky, Claudio Girola y Francisco Méndez, escultor y pintor, ambos fundadores de la Escuela de Valparaíso, nos decían que había que tener cuidado con las obras de un solo autor, donde ese autor lo hace todo, porque muchas veces, estas obras, carecen de complejidad en los otros parámetros que son fundamentales en la composición y que particularmente en el teatro, por esencia, las artes se reúnen y conjugan entre sí, para configurar el arte escénico con sus propias reglas. Otra hipótesis; había que

constituir un cuerpo escénico entre varios. No uno solo, sino que una colectividad. Y esto, en teatro, es fundamental y creo que ha sido uno de los aportes importantes de los teatros precarios, callejeros, de organización colectiva, que han surgido cada cierto tiempo y desde tiempos muy antiguos.

Otro aspecto fundamental, que pude confirmar luego del viaje a Grecia, es que la extensión, concretamente la naturaleza, constituía para los griegos una de las partes más importantes de su existencia, puesto que era la manifestación visual y sensorial de la presencia de los dioses en su realidad.

Al pararnos en la *thimelē*<sup>1</sup> del teatro de Delfos, si conocemos en algo la tragedia griega, caeremos en la cuenta, que esta ubicación no era, probablemente, para los griegos, una cosa aislada de su contexto. El cuerpo del personaje, que declamaba desde este lugar, era un puente entre la extensión, el espectador y sus dioses, y desde su perspectiva, este espectador asistía a la materialización de esa realidad divina, humana y natural a la vez.

De este modo, el rito trágico resonaba en el espacio del *Theatron*<sup>2</sup>, el que luego, a través del tiempo, se volvía a manifestar en el acto litúrgico de la Edad Media pero, de otro modo, dentro de la nave de una iglesia o en las calles laberínticas de los pueblos medievales. Pero, ¿qué sucede hoy con la escena?, ¿qué puente construye el teatro en la relación entre escena y espectador, que, aunque no lo sabemos a cuerpo cierto, parecen distintos a los del pasado? Al menos en sus urgencias y en el modo como se vive la ciudad de hoy. ¿Qué pasa con ese transeúnte, con los ciudadanos o extranjeros que viven la ciudad siendo espectadores y espectáculo a la vez de los acontecimientos cotidianos?

El hombre actual, quiere que todo se le presente de modo simultáneo y la ciudad está dispuesta a responder a este tráfago. Si esto es bueno o malo, no constituye la preocupación concreta de esta tesis, aunque tengo la impresión de que, desde esta perspectiva o punto de vista, algunas luces se podrán recoger en estos escritos. Lo importante es que se ha realizado un camino para observar el comportamiento de los *principios de teatralidad* que han existido en gran parte de las manifestaciones escénicas a través de la historia, de un modo, tal vez, más lineal de lo que se quisiera, pero con el objeto de ir cruzando, casi al unísono, aspectos que permitan vislumbrar el desenvolvimiento de estas dos artes en los tiempos actuales.

El propósito de este estudio ha sido revisar las correspondencias que pudieron o pueden existir entre el Teatro, como re-presentante y representación de la condición humana, con la Arquitectura, en su condición de dar forma y cabida al espacio social. Puesto que ambos son las únicas expresiones artísticas dedicadas a acoger y dar cabida a los actos de habitar de lo humano, por y para sí mismo.

El análisis ha tenido la enorme tarea de indagar, antes que todo, en cuál ha sido, a través de la historia, el lugar de la escena, cuestión difícil y tal vez muy am-

1 Thimelē: centro de la orquesta en el teatro griego, que representa la ubicación donde se sacrificaba al macho cabrío en el ditirambo.

2 Theatron: lugar desde donde se ve o contempla la escena en el teatro griego, pero que puede ser entendido también como todo el espacio del teatro, escenario y platea, concretamente el edificio.

biciosa como alcance real del estudio, partiendo desde sus orígenes en el *ditirambo* griego hasta ubicarnos en las vanguardias de 1900, intentando incluso esbozar las acciones que se sucedieron hasta ya entrada primera mitad del siglo XX, fundamentalmente porque este parámetro histórico nos permitirá tener las herramientas para conocer cuál es la relación Teatro-Ciudad hoy, como fenómeno social-cultural, como relación físico-espacial, y como relación espectador-espectáculo.

Lo que se intenta en esta tesis es demostrar cómo la relación “escena–espectador” que se manifiesta en el universo del Teatro tiene su reciprocidad, incluso su participación, dentro del espacio de la ciudad, del espacio público, de la arquitectura, de la extensión, inscribiéndola en su proceso socio-cultural y sin caer con esto, solamente, en el análisis formal del edificio que ya hemos visto en otros estudios.

Esta relación propia de la cultura griega y de otras culturas primitivas, era eminentemente sagrada. Los rituales primitivos de los pueblos americanos ubicados en México antes del hallazgo de América y las danzas de gran parte de las tribus africanas, o los ritos de los pequeños pueblos australes del sur de Chile, son muy explícitos a este respecto. Sin embargo, es en la cultura occidental donde más claramente vemos la separación de los elementos del rito, casi olvidando, al día de hoy, que existían y que se encuentran cada vez menos vinculados entre sí; espacio, forma y acto, vistos como un gran todo escénico, configurando un Acto pleno de sentido para sus comunidades, y que lamentablemente hoy, en muchos casos se confunde con malas traducciones nostálgicas del pasado, que solo buscan sacar partido con el turismo de masas que transita por el orbe y que desvirtúan el verdadero valor de la relación social y cultural que se ha cultivado a través de un largo, lento pasar del tiempo en el corazón de una comunidad. Una comunidad festeja para recordar, para traer al presente lo que tiene en su corazón, lo más esencial. Su origen.

Debo agradecer en este recorrido ya bastante largo, primero que todo a mis familias, con esto me refiero a Pamela y mis hijos que están día a día conmigo y sin mí, reconstruyendo el presente cada vez, fruto de mis ausencias, y acompañándome en todo. A Francisca y mis hijas mayores que me acompañaron en la primera década de estudios y experiencias compartiendo el principio de estas ideas, desde la propia vida. A Alberto Cruz por haber sido un gran maestro, mío y de todos los que hemos estado a su lado, (a mi juicio, un maestro no necesita explicar lo que hace, sólo tenemos que observarlo y dejar que la *mímesis* poética de su impronta tenga sus frutos en nosotros). A Josep Muntañola por apoyar y profundizar estas ideas, por su capacidad de darles argumento y por darme la confianza de que lo planteado es importante para la arquitectura y para la sociedad. A Francesc Massip, por recibirme con estas ideas y permitirme entrar como arquitecto a revisar el universo del Teatro, desde la antigüedad. A la Escuela de Arquitectura y Diseño de la PUCV, por recibirme después de una vuelta larga por la vida y dejarme construir este camino, en ronda con todos. A la Ciudad Abierta de Amereida, de la que soy parte, por su extensión abierta y fecunda desde donde siempre se puede comenzar de nuevo, bajo la idea de un “incesante volver a no saber”.

*Andrés Garcés A.*



**LA CIUDAD TEATRO**  
**EL LUGAR DE LA ESCENA Y OTROS LUGARES**

**Andrés Garcés Alzamora**



D1

## GRECIA Y ROMA, EL ESPACIO ESCÉNICO Y LA EXTENSIÓN



Grecia: (1) el Santuario de Dodona a unos 30 km de Ioánina; (2) el Santuario de Delfos a unos 70 km de Atenas, lo mismo de Epidauro (3); (4) el Teatro de Argos a unos 20 km de la ciudad junto al mar.

## LO EXTRAORDINARIO DE ASISTIR AL TEATRO

Todavía hoy es posible advertir, en el territorio de Grecia, que la distancia que recorrían los griegos para asistir a una representación teatral implicaba a lo menos dos días de viaje. No era algo inmediato y común, como sucede con la ubicación de los teatros actuales emplazados en el corazón de la ciudad. Más bien se trataba de un Acto extraordinario. Requería ir, asistir y quedarse por varios días en lugares que tenían una real complejidad espiritual, social y cultural.

Tal era el caso de los teatros de Epidauro y de Argos, que comprendían un programa más amplio que el de ser sólo espacios de representación, ya que incluían en su infraestructura recintos destinados para el cuidado de la salud física a través de sus baños termales y sus espacios deportivos. Asimismo, el Oráculo de Delfos o el Santuario de Dodona, los cuales, junto con incluir las representaciones escénicas en sus teatros, además eran lugares donde los habitantes de Grecia consultaban a los dioses a través de la interpretación de la Pitonisa, quien cumplía el rol de revelar los misterios de la vida a quienes la visitaban. <sup>[d1]</sup>

A las fiestas panhelénicas<sup>3</sup> llegaban personas de todas las ciudades-estado que conformaban el conglomerado de pueblos de lengua griega, quienes venían a competir en los grandes juegos musicales, deportivos, coreográficos y poéticos que se sucedían cada cuatro años y para lo cual se proclamaba una tregua sagrada entre las poblaciones que permanentemente estaban en conflicto y en donde, como señal de la condición extraordinaria en la que se inscribían estos acontecimientos, se les otorgaba protección a todos los competidores y asistentes. Una gran multitud se reunía en torno al Santuario, y todo lo que acontecía en él tenía una condición sagrada que era aceptada y ofrecida a los dioses por todos los asistentes.

Sin embargo, el Teatro en Grecia no estaba emplazado dentro de los muros de la ciudad política, como se advierte con el Teatro de Dodona, ubicado a unos 30 kilómetros de la ciudad de Ioánina, en el noroeste de Grecia, o con el Teatro de Epidauro, o el mismo Teatro de Delfos, emplazado a unos 70 kilómetros de Atenas. Cabe mencionar, además, que casi todos los teatros antiguos que hemos nombrado, y que hoy podemos apreciar, fueron transformados posteriormente por los romanos. Al respecto, es importante señalar que un teatro griego, en su geometría y sus relaciones espaciales, nada tiene que ver con uno romano, dispuesto siempre en el centro de todas las ciudades del Imperio donde cumplía un rol social y político-estratégico distinto, en la relación del pueblo con sus gobernantes, con lo que sucedía en Grecia.

La relación espacial entre teatros y ciudades, en muchos casos posteriores y por distintos motivos, no fue solamente fruto de motivos espirituales, también se originaban en contextos sociales relacionados con factores comerciales que con el pasar del tiempo reclamaron su existencia y consolidación, y que partieron en un estado muy primitivo e incipiente: con una pequeña construcción en un establo para guar-

3 Pan: Prefijo del griego que significa “todo”, “de todo(s)”. Moliner, 1973. Las fiestas Panhelénicas conforman el conglomerado de juegos griegos, realizados en la Grecia clásica. Los cuales son: Los juegos Píticos en el santuario de Delfos, los juegos Ístmicos realizados en Corintio, los juegos Nemeos realizados en el santuario de Argos y los juegos Olímpicos en el Santuario de Olimpia.

dar los animales o una pequeña posada para recibir a los forasteros y campesinos, o junto a un mercado de abastos, los que posteriormente se transformaron en espacios de reunión adecuados para las representaciones escénicas.

Ciertamente, el Teatro en Grecia, como forma de representación de lo divino, comúnmente estuvo asociado a lugares sagrados o de restauración del cuerpo o del espíritu, como eran las termas y santuarios que se ubicaban lejos de las ciudades. Y también, en aquellos casos en que el Teatro, con el paso del tiempo, llegó a quedar dentro de los muros o contiguo a ellos, como fuera el caso de la Acrópolis de Atenas con el teatro de Dionisio, que estaba emplazado en el mismo perímetro, adosado a la ladera del monte, marcando una diferencia importante con el criterio de emplazamiento que tuvieron los romanos, puesto que para ellos el Teatro no se vinculaba con lo religioso si no más bien como un monumento de la civitas, y donde lo natural era que se asentara en el corazón mismo de la ciudad, como sucedió en Orange, Nimes o Tarragona.

Conforme a los antecedentes de desarrollo y transformación de las ciudades, esto no era tampoco una cosa arbitraria, puesto que muchos de estos espacios en sus formas más primitivas, partían como corrales donde los campesinos guardaban el ganado antes de entrar a la ciudad, incluso como lugares donde se transaba la compraventa de los animales. Agricultores y comerciantes que venían a vender sus productos y que se instalaban en las afueras de los muros, levantaban sus campamentos para luego entrar o desde esa misma ubicación, ofrecer sus productos al mercado o a las ferias temporales. Muchas ciudades que mantienen todavía su trazado medieval nos permiten comprender la existencia e importancia de los mercados periféricos o del mercado de abastos, como se observa en Siena, donde se puede ver la relación espacial y periférica que tiene el mercado con la ubicación de la Piazza del Campo<sup>4</sup>, ambos emplazados en la quebrada sur de la ciudad; o también con el Teatro de Swan en Londres y el mismo Globo de Shakespeare, ubicados al lado sur del río Támesis, donde originalmente se establecían los campesinos que venían a la ciudad a vender sus productos.

Antes de ser un edificio para el Teatro, The Globe, como otros teatros ingleses de la Edad Media, eran posadas para refugiar a los viajeros y guardar los carros con sus animales, y en cuyo patio interior, posteriormente, se haría teatro y entretenimiento dando forma y sentido al carácter del Teatro Isabelino, lo cual también y de algún modo, nos da una pista para comprender la importancia que alcanzó la obra de Shakespeare en las costumbres populares de la cultura inglesa, puesto que se arraigó muy fuertemente en estos espacios.

Estos factores de transformación que las ciudades van teniendo, han contribuido a la consolidación de las identidades culturales que, en muchos casos han ido desapareciendo de la escena urbana, salvo en casos contados como en Siena, con la fiesta del Palio u otros que, ya a finales del siglo XIX los han re-inventado como es el Teatro de Bayreuth en Alemania<sup>5</sup>, creado por R. Wagner.

4 Siena, ciudad con trazado medieval, emplazada en una encrucijada de tres colinas, en la región de Toscana, Italia.

5 Teatro que Richard Wagner construyó para la realización de sus óperas y cuyo objetivo era la construcción de un espacio para la representación de su visión de arte total.

La idea de lugar sagrado, como veremos más adelante, va desapareciendo paulatinamente de la concepción escénica, aunque cada cierto tiempo vuelven a surgir en el ámbito artístico. Para los griegos, el acto de asistir al Teatro conformaba y significaba un Acto espiritual de completitud, entre la idea que tenían de lo divino y la representación que hacían de ello y para lo cual desplegaban toda una organización de actos que conducían a la construcción de una verdadera fiesta en torno a los dioses.

Uno de estos ejemplos se dio en Atenas, en tiempos de Pisístrato, siglo VI a.C., donde se organizaron las Grandes Dionisiacas<sup>6</sup>, las que comprendían cuatro tipos de representaciones que duraban alrededor de cinco días y que se dividían en distintos tipos de Actos: un acto inaugural que incluía cortejos, procesiones y hecatombes<sup>7</sup> que hacían de esta primera jornada un gran banquete; luego, en los días siguientes, un concurso de coros de ditirambos que incluía el rito ancestral de inmolación de un animal, el macho cabrío en honor a Dionysos. Posteriormente, se realizaba un gran Komos o faloforia<sup>8</sup>, que consistía en la representación de un cortejo de personajes disfrazados con motivos eróticos; y por último, a mitad de la festividad se desarrollaba un concurso de comedias que en los últimos dos días concluía con los concursos trágicos.

Pero, ¿por qué distanciarse de lo cotidiano, de la vida común que se vivía en las ciudades? Junto con las condiciones formales, muy particulares, que tenían los teatros, que por lo general estaban emplazados en laderas de cerros con muy buena orientación, sabemos también que todo acontecimiento de esta naturaleza, dada la complejidad del tipo de acto y del tiempo que requiere, incluso en la actualidad, exigía retirarse de lo cotidiano y esto el Teatro lo ha tenido que construir, de un modo u otro, a través de la historia, para dejar dentro de la escena a sus espectadores al modo como lo entendiera Johan Huizinga, quien ha planteado que para entrar en el mundo del juego, éste debe ser entendido como un “Acto de apartamiento”, como la necesidad de distanciarse del mundo cotidiano (y por ende ordinario) para quedar dentro de sus propias reglas que han de consumirse en la misma acción de jugar. Dice:

“El juego no es vida “corriente” o la vida “propia” dicha”. Más bien consiste en escaparse de ella a una esfera temporera de actividad que posee su tendencia propia”... “actividad que transcurre dentro de sí misma y se practica en razón de la satisfacción que produce su misma práctica”.<sup>9</sup>

Así, a medida que el Oráculo de Delfos se hacía más y más necesario –puesto que la fama de la Pitonisa llegó a expandirse a oriente y occidente–, la necesidad de

6 Ruzé, Françoise, y Amouretti, Marie Claire, *El mundo griego antiguo*, Madrid, Ed. Akal, 1987, p. 127.

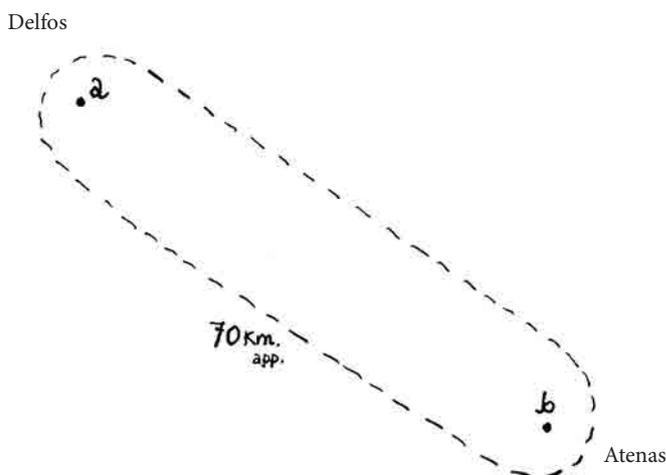
7 La hecatombe corresponde al sacrificio de cien bueyes que se hacían al inicio de las fiestas.

8 Cabe distinguir el concepto de Komos que define Ismaél Kadaré en su libro *Esquilo, el gran perdedor* (Ed. Siruela, Madrid, 2006), donde destaca que dicho acto es la lamentación en escena que hacían los actores y el coro, como una suerte de lamentación en común, llorar con el mundo.

9 Huizinga, Johan, *Homo Ludens*, trad. Eugenio Imaz, Madrid, Alianza, 1972, p.20-21

D 2

El Acto de asistir al Teatro implicaba un viaje de dos jornadas completas a pie o a caballo, distancia que exigía detenerse unos días para consultar el Oráculo y también para participar de los Juegos Píticos.



construir el espacio para generar este tiempo extraordinario requirió de más dimensiones. El recinto del Oráculo, emplazado en la ladera de un cerro, delimitado por un muro de piedra de forma casi cuadrada, el teatro construido en la parte superior con el templo de Apolo a sus pies, el Estadio a un costado y toda la complejidad del programa arquitectónico, de las formas y proporciones de sus edificios, que convergían en un lugar para que se produjera el encuentro de todos los pueblos griegos y a donde se iba para quedarse por varios días, todo lo cual culminaba en uno de sus momentos más plenos: los Juegos Píticos, que se realizaban cada cuatro años. [d2]

#### EL ACTO DE DISTANCIARSE, DE SALIR DE LO COTIDIANO

En la actualidad sabemos lo difícil que es distanciarse, salir de, para asistir a un Acto escénico. Incluso lo normal es que suceda lo contrario, donde son los Actos los que buscan llegar a un público que deambula por la ciudad sin saber qué hacer en la mayoría de los casos, donde los ciudadanos, apurados por llegar a un lugar fuera del presente que se vive en ese momento, viviendo el drama de ir de un lugar a otro, dejando el presente de lado, postergado para otro momento al que pocas veces se llega.

En el contexto en que vivimos hoy, cobra mucho sentido esa condición juglaresca, iniciada en la Edad Media, que cada cierto tiempo resurge en las calles de las ciudades y que puede advertirse hoy claramente en las esquinas, en los paseos, o en las grandes plazas de la ciudad donde a veces un solo actor, muchas veces autodidacta y con un pequeño objeto, logra reunir un gran número de personas en torno a él. O también en aquellos momentos que, durante los pocos segundos que dura el entretiem po que marca la luz roja del semáforo, este personaje debe seducir a un conductor indiferente o nervioso, que sólo espera el cambio de luz para llegar lo antes posible a su destino. En ese momento se produce una paradoja entre lo que preten-

de este personaje y lo que espera el conductor. Surge una encrucijada de realidades completamente distintas, y sin embargo, “algo” que activa el actor-personaje, logra convencer, seducir, detener, calmar, divertir a ese espectador<sup>10</sup>.

Lo extraordinario de quedar “ante la obra escénica” habría que entenderlo también por esta coordenada de ir, de asistir esperando un resultado aunque se desconozca el contenido que “debiese” ser entregado. Sin embargo, en la realidad de estos personajes de la calle, el conductor no asiste a dicho Acto, más bien es el Acto que viene al conductor, cruzándose con él, interceptándolo de algún modo. Acto difícil donde el actor-personaje debe salvar ese estado de indiferencia que trae consigo el conductor, preocupado por lo cotidiano. Porque no ha hecho el ejercicio de dirigirse a lo extraordinario, de quebrar la rutina y asistir a *lo otro*<sup>11</sup> que invita el Teatro. Por esto, el primero ha de considerar este precedente y su esfuerzo estará en llamar la atención, alterando el recorrido ordinario por unas cuantas monedas.

En la Grecia antigua, asistir al Teatro significaba encontrarse en una relación entre la extensión de la naturaleza, que representa al dios en todas sus manifestaciones, y los acontecimientos humanos, como una suerte de encrucijada entre el espacio físico de lo terrenal con lo divino. La extensión natural como aquello que estaba fuera del espacio de los acontecimientos definidos por la palabra y por la escena, pero que sin embargo establecía un diálogo recíproco con ellos, poniendo en tensión esa encrucijada de la acción, determinada por la obra dramática, en un contexto espacial que estaba siempre presente por el tipo de emplazamiento de los teatros griegos en su territorio; ante el valle, la viña o el mar, y que son dimensiones que claramente podemos ver, incluso hoy, al sentarnos a contemplar el espacio escénico desde alguna de las gradas de su *cávea*.

Este sentido de completitud, configurado por estas dimensiones, que alcanzó este pueblo, es difícil de reconocer en los acontecimientos teatrales y culturales contemporáneos, aunque por momentos pareciera que existe o que vuelve a emerger de cada época histórica como una suerte de paradoja teatral, advirtiendo que el Teatro como manifestación de la condición humana, viene a revelarnos que somos parte de un contexto mayor a nuestras propias ideas y proyectos y que a veces es necesario salir de nosotros mismos para comprender cómo hemos ido construyendo el mundo. El teatro es el espejo de las acciones humanas, imitación de sus acciones como dijera Aristóteles<sup>12</sup>, y su objetivo es revelarnos las consecuencias de estas acciones y ponernos en la disyuntiva de sus posibles desenlaces. [d3]

10 Huizinga define claramente cuáles han de ser las características y reglas para que un juego pueda desencadenarse: debe ser libre, debe generar y sostener tensión, debe desencadenar fruición en quien lo practica, de juega en un campo extraordinario, etc. Todos parámetros que todo actor conoce bastante bien para activar el interés de sus espectadores.

11 El teatro entendido como ese espacio fuera de la realidad cotidiana, *lo otro fuera de mi*, de lo mas propio, y que, sin embargo, viene a completar la realidad porque nos la presenta como si fuese verdad, espejo de las acciones de lo humano.

12 Aristóteles, *Poética*, Quadrata editor, 2002.

D 3

Conjunto de máscaras griegas con sus expresiones exageradas, el rostro y el ceño fruncido, la boca muy abierta. El objetivo de usar estas máscaras si bien respondía a la transformación del personaje en otro, habría que considerar también que dicho gesto le daba un valor único y directo al personaje en cuanto a la representación.



Máscara de extranjero



Máscara trágica de joven



Máscara de heroína trágica



Máscara de heroína



Máscara de héroe trágico



Máscara de anciano cómico

#### EL DITIRAMBO Y EL ORIGEN DE LA TRAGEDIA

En la Grecia antigua –siglos XII a VIII a. C.– una nueva divinidad comenzó a tomar fuerza entre los pueblos desplazando a Zeus. Procedente del norte de Grecia, de la región de Tracia, surge un dios principalmente libertador que pasó a representar de mejor modo los anhelos de los más pobres y de los pueblos campesinos. Era el dios del vino y de las cosechas, y su nombre era *Dionysos*.

En tiempos de vendimia, en honor a este dios, se celebraban los frutos de la cosecha sacrificando un macho cabrío. Era el Ditirambo que se iniciaba con una procesión que recorría la ciudad, o pueblo, para salir y retirarse al campo o al bosque, en donde era ejecutada esta inmolación. En la procesión participaban hombres vestidos con trajes que simulaban la figura del dios: los sátiros, siendo el más común de ellos el de una criatura mitad hombre y mitad carnero que llevaba pieles de animales cubriéndole el cuerpo dando con ello origen a la palabra “tragedia” que etimológicamente proviene de la palabra *tragos*, que significa macho cabrío, transcribiéndose a tragedia como “el canto del macho cabrío”. Otro ejemplo, es el caso de Sileno, el sátiro más viejo de la procesión, que no tenía el mismo ímpetu que el resto de los sátiros, pero que en el Acto representaba a demonios mitad hombre y mitad animal y que más tarde, en la historiografía clásica se le identificará con los músicos, los danzantes o bailarines y acróbatas.

Para Nietzsche, el sátiro representaba esa imagen primordial del ser humano, exaltada por su proximidad con el dios, que anuncia una sabiduría que emana como símbolo de la omnipotencia sexual de la naturaleza misma. En cierto sentido, tal exaltación la podemos asemejar a la figura del poeta que en el siglo XIX auguró

A. Rimbaud en su carta a Paul Demeny<sup>13</sup>, cuando lo define como “el supremo sabio” y que Godofredo Iommi exaltó en su *Carta del Errante*<sup>14</sup>, al decir que es el dador de fiesta.

Asimismo, de esta fiesta participaban las ménades, divinidades que luego se confunden con la interpretación latina de las bacantes y que, originalmente se asocia a las ninfas, quienes estaban a cargo de la crianza de Dionysos. Ellas representaban la voluptuosidad, el desbordamiento y el desvarío. El significado de “ménades” sería “las que desvarían” y que se puede comprender en las Bacantes de Eurípides. Ellas acompañaban al cortejo vestidas con largas túnicas adornadas de flores portando frutos y vino<sup>15</sup>.

Según Nietzsche, ambos personajes, sátiros y ménades, actuaban en una suerte de transformación corporal y mental para llevar adelante dicho acto: no era lo mismo un acto lírico que un *ditirambo*; en el primero, la procesión mantenía su condición humana real y física, en cambio en el *ditirambo*, quienes participaban lo hacían con sus sentidos y su cuerpo totalmente transformados. Era un Acto de desbordamiento de lo natural, para el que era necesario abandonar lo cotidiano y pasar a esta condición extraordinaria, puesto que se entraba en una naturaleza ajena. Era un himno, una canción de alegría en honor a Dionysos, y donde lo importante, según Antoni Ramón, era solamente la manifestación de un grupo de seguidores demoníacos<sup>16</sup>.

Sin embargo, Ismaíl Kadaré<sup>17</sup> –refutando la tesis de Nietzsche– pone el acento en que, si bien los elementos del ditirambo son propios de la tragedia, de la comedia y de la sátira, a su juicio, no es por ellos que la tragedia se origina, sino por dos actos complementarios entre sí que los define como una suerte de ante-teatro: el acto mortuario primeramente, y posteriormente, el nupcial como su coadyuvante, por la incidencia que tienen ambos en las emociones de quienes participan en ellos. Puntualizando, además, que en ningún otro acontecimiento humano incide tanto el temor y el dolor como en una ceremonia fúnebre<sup>18</sup>. Kadaré declara que este tipo de actos tiene su sentido en la condición de sufrimiento que subyace en toda tragedia, sufrimiento catártico que permite dar el paso a la sanación y turbación del cuerpo y el espíritu a través de él.

Sufrimiento ante la muerte o felicidad por el casamiento de un ser querido, que por lo demás, también vienen a representar la anticipación del propio destino. Es claro el parentesco que establece Kadaré entre el rito mortuario y la tragedia en cuanto a sus componentes y a las funciones que han desempeñado, en el tiempo, sus participantes. Sin embargo, hay un aspecto que, desde este punto de vista, marca la dife-

13 Rimbaud, Arthur, *Lettre à Paul Demeny [Carta del Vidente]*, Charleville, 15 mai 1871. En *Oeuvres Complètes* p. 249-254, Éditions Gallimard, Paris 1972.A.

14 Iommi M., Godofredo, *Carta del Errante*, Escuela de Arquitectura UCV. Valparaíso 1976.

15 Vernant, Jean-Pierre, y Vidal-Naquet, Pierre, *Mito y tragedia en la Grecia Antigua*, Madrid, Ed. Taurus, 1989; y Allardyce Nicoll, *Lo Spazio Scenico. Storia dell'Arte Teatrale*, Roma, Bulzoni Editore, 1971.

16 Graells, Antoni R., *El lloc del teatre*, Barcelona, Ed. Upc, 1997.

17 Kadaré, Ismael, poeta y ensayista albanés. 1936.

18 Kadaré, Ismael, *Esquilo*, el gran perdedor, 1985, edit. Siruela.

rencia entre este tipo de Actos y el de la puesta en escena de la tragedia y el ditirambo: para ellos, el dios como tal no está presente, por lo que los asistentes cumplen el rol de traerlo a presencia en cuanto representación. El acto mortuario, sin embargo, es un hecho real en sí mismo, manifestación del destino final de todos los seres humanos, al que asistimos como testigos del paso de esta vida a otra dimensión desconocida, y a lo que cada cultura ha querido dar respuesta, a su modo. En un sentido profundo, cada cultura representa este paso e interpreta “el camino que viene más allá” a través de sus ritos. En este sentido, dicho acto si bien parece un acto de representación teatral, se diferencia del ditirambo porque éste último cuenta con la presencia del sátiro, las ménades, el corifeo y el coreuta, quienes por su transformación hacen aparecer una dimensión más bien asociada a la construcción de un diálogo entre lo real y humano, con lo divino, en donde nunca se hace presente el hecho concreto del dios, sólo se lo representa. En cambio, el acto mortuario –más claro en cuanto a su realidad que el nupcial puesto que no se elige– si bien utiliza medios de representación semejantes, sus acontecimientos son reales y no ficticios: el cuerpo que yace está muerto porque su alma, o lo que le da vida al cuerpo que yace, está ausente de él, de algún modo lo ha dejado. Es claro que en este caso no hay representación. Sin embargo, parece evidente también que tanto el origen de la tragedia como el de estos otros actos de la naturaleza humana, –como apunta Pandolfi– vienen a nacer de la configuración histórico-mítico-religiosa de la cultura del pueblo griego y no solamente desde uno de estos aspectos señalados<sup>19</sup>.

En el cortejo del ditirambo podemos distinguir tres componentes fundamentales. El primero de ellos tiene que ver con el valor sagrado de la fiesta, los asistentes al Acto se retiraban de la ciudad y sacrificaban un animal en agradecimiento por las cosechas del presente y en favor de los tiempos venideros, era un Acto por el cual el pueblo culminaba una acción que seguramente estaba cargada del esfuerzo y dedicación, y que implicaba, al menos, casi todo el año de trabajo. *Dionysos* era un dios popular, que nació como protector de los más desposeídos, considerando que los agricultores pertenecían a una de las clases más bajas de Grecia, entre los que se encontraban los esclavos y los extranjeros. Su popularidad se atribuye a que, justamente, es él quien va a compensar todo el esfuerzo del trabajo con su rol salvador.

El segundo componente para realizar este acto es que debían de retirarse para entrar en lo extraordinario. Salir de la ciudad, de la rutina ordinaria para formar un cortejo que acompañase a la figura del dios y para entrar en contacto con una idea más completa de lo humano, siendo parte de la naturaleza y quedando dentro de ella. En este análisis habría que considerar la escena pastoril que Sebastiano Serlio, en el Renacimiento, quien rescató e interpretó de la escena griega; en tres dibujos del espacio escénico, visualizó esta idea de habitar en el bosque y no en la ciudad, como un hecho que acontecía en un lugar fuera del contexto urbano y muy distinto al de la comedia y la tragedia, que sí acontecen dentro de la ciudad.

El tercer componente es la vestimenta de los sátiros y ménades, la transfiguración en otro ser distinto de la condición humana, la interpretación del dios, actuar

como intermediario, como exaltación de lo más primordial de la naturaleza humana tal como lo expusiera Nietzsche:

“El sátiro era algo sublime y divino: eso tenía que parecerle especialmente a la mirada del hombre dionisiaco, vidriada por el dolor. A él le habría ofendido el pastor acicalado, ficticio: con sublime satisfacción demorábase su ojo en los trazos grandiosos de la naturaleza, no atrofiados ni cubiertos por velo alguno; aquí la ilusión de la cultura había sido borrada de la imagen primordial del ser humano, aquí se desvelaba el hombre verdadero, el sátiro barbudo, que dirige gritos de júbilo a su dios. Ante él, el hombre civilizado se reducía a una caricatura mentirosa”<sup>20</sup>.

Así, estos tres componentes, el sacrificio, lo extraordinario y la transfiguración, fueron, desde este punto de vista, elementos primordiales que articularon la estructura teatral posterior, y que veremos alojadas en prácticamente todas las representaciones escénicas, aunque no podremos atribuirles una causa única del origen de la tragedia. Más bien debemos tomar estos elementos e intentar comprender con ellos el origen del acto teatral en su sentido más amplio, incluyendo de este modo las otras composiciones escénicas entre las que están la comedia y la sátira.

Estos tres componentes se pueden distribuir en cuatro momentos, el primero del círculo como figura primordial para la reunión en torno al sacrificio, el segundo el apareamiento del corifeo que dirige al grupo, el tercero donde el corifeo toma un rol, protagónico y el cuarto corifeo y coreutas se separan y aparece el diálogo entre ellos. [d 4]

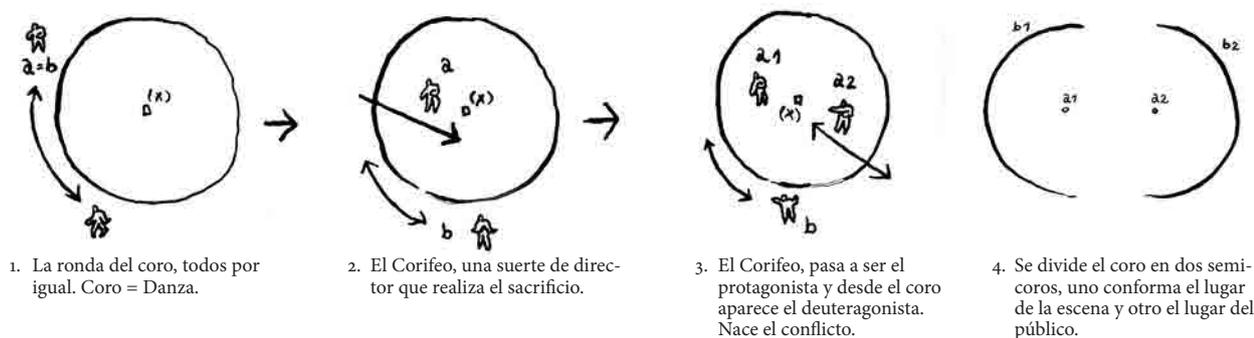
#### EL CORO Y EL CORIFEO

En el *ditirambo* la figura del *corifeo*, ya separado del coro o *coreuta*, es el que dirige la celebración proclamando y conduciendo el sacrificio y el orden mismo de la fiesta. Esta formalización trae consigo que los roles de quienes participan en dichos actos se estructuran dando paso a la invención de un primer personaje que va a dirigir el Acto.

Es interesante la definición de *coreuta* que hace Nietzsche vinculada al conjunto de sátiros que luego tomarán la forma del coro que vinieron a representar la voz del pueblo griego, puesto que, con su actitud exaltada y exultante, reflejaban la realidad de la existencia humana de un modo más fiel a su deidad, que la visión que impone la sociedad actual, que se instala como realidad única y global, dejando de lado el contexto humano-natural-divino que dio sentido y trascendencia a este pueblo. El coro es “el observador ideal” y, según Nietzsche, la posición que le permitía mirar

20 Nietzsche, W. Friedrich, *El Nacimiento de la Tragedia, o, Grecia y el pesimismo*, Ed. Alianza, pp. 80 - 81. Madrid 2000.

D 4



1. La ronda del coro, todos por igual. Coro = Danza.

2. El Corifeo, una suerte de director que realiza el sacrificio.

3. El Corifeo, pasa a ser el protagonista y desde el coro aparece el deuteragonista. Nace el conflicto.

4. Se divide el coro en dos semi-coros, uno conforma el lugar de la escena y otro el lugar del público.

El ditirambo es la celebración en honor a Dionisio, un sacrificio que nace como una procesión que parte en el pueblo para salir a las afueras. Cuatro momentos del ditirambo.

desde arriba, en un espacio concéntrico y convergente, le confería esa condición de ser parte de la obra observada “imaginando ser *coreuta* él mismo”<sup>21</sup>, apreciación muy distinta a la que tenemos del espectador de hoy que tiene una actitud más pasiva dentro del Acto escénico.

Volvamos a la idea y a la necesidad de asistir al Teatro en cuanto momento extraordinario, como el modo de quedar dentro de una realidad más entera que la de los acontecimientos ordinarios de lo humano. Como esa necesidad del pueblo griego de ser parte de lo divino representada en todos sus dioses a través de la naturaleza, distinción fundamental con la realidad actual en donde los seres humanos han cercenado y perdido esa imagen de lo divino en la naturaleza, tal como lo dijera Antonin Artaud respecto de que el arte de su época hubiese querido cortar los vínculos con lo divino<sup>22</sup>.

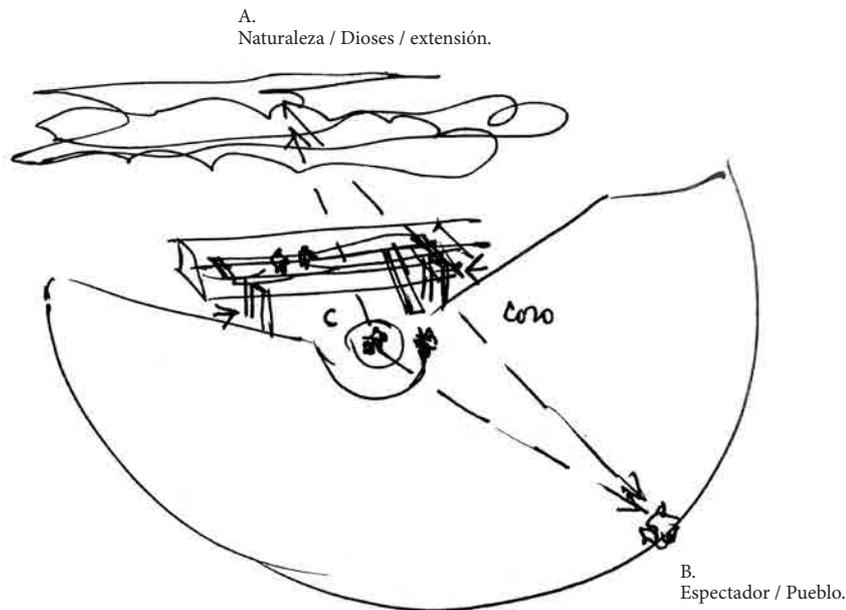
Esta era la función del coro, ser un intermediario entre lo natural-divino y los acontecimientos humanos. Un intérprete que recogía, que juzgaba en favor de, que tomaba partido, que llamaba la atención y que equilibraba las acciones que ponían en escena los actores con lo que recibía el público de ellos. Su ubicación espacial en el teatro era fundamental y se materializó en la forma que adquirió la orchestra, que venía a completar este rol de intermediario. Así como se transformó el espacio, también se transformó el rol de los personajes en la escena. De la figura ancestral del sátiro representando esa doble condición humano-divino, surgió el coro, que debía cuidar y mantener el equilibrio entre actores y espectadores durante la escena.

“Este proceso del coro trágico es el fenómeno dramático primordial: verse uno transformado a sí mismo delante de sí, y actuar uno como si realmente hubiese penetrado en otro cuerpo, en otro carácter”<sup>23</sup>.

21 Nietzsche, *op. cit.*, pp. 80-87.

22 Artaud, Antonin. *El Teatro y su doble*, Barcelona, Ed. Edhasa, 1978, p. 78.

23 Nietzsche, *op. cit.*, p. 83.



Para Nietzsche, el rol del coro es más importante que la acción misma, incluso dice que el fondo de escenario viene a ser una imagen que emana de él, transformada en baile, música y palabra, lo que nos trae de un solo salto a las composiciones escénicas actuales donde el fondo es una imagen proyectada en movimiento que dialoga con los movimientos de los actores, como el trabajo de algunos artistas visuales de hoy que han desarrollado en el campo de los medios digitales, una tecnología aplicada a la interacción del espacio escénico real con otros espacios virtuales. De un modo semejante era el coro sabio en Grecia, el que proclamaba la verdad desde el corazón del mundo<sup>24</sup>, y como tal, vino a configurar toda la estructura dramática de la obra de teatro. [d 5]

### EL HIPÓCRITES

En el año 530 a. C., Tespis, considerado el primer actor de teatro, una vez que el Teatro se constituyó como tal, representó a varios personajes cambiando de máscara y vestimenta, dando forma con esto a la figura del Hipócrites. Para algunos autores, su acción se separó de la evolución del coro entrando en diálogo con él, pero para otros, dicho diálogo sólo fue una inserción narrativa y no propiamente un intercambio de contenidos temáticos.

Así, en la primera estructura escénica apareció la posición y figura del protagonista ubicado dentro del espacio escénico, siendo, en un principio, uno más de los que participaban en esta celebración, pero a medida que esta configuración fue

evolucionando formalmente, por ser él quien mejor bailaba y cantaba, es que será erigido como figura principal. El *protagonista* surgió en el Acto teatral por la idea de hacer aparecer al dios en la escena, rodeado por un grupo de personas –por una “muchedumbre de espíritus” como dirá Nietzsche–, los que configuraron el coro o *choròs*, que significa “danza”, es decir una danza de espíritus alrededor del *protagonista*. Fueron los miembros del coro quienes en un primer momento hicieron de contraparte al corifeo, y desde ellos surgió un segundo actor que responderá al protagonista como una suerte de representante del coro en la escena: era el *deuteragonista*, quien vino a fijar el cuarto componente del teatro y el elemento fundamental que define a la tragedia y la comedia griega distinguiéndolas de un texto meramente poético: “el conflicto”.

Conforme a lo que nos dice Nietzsche, “este proceso del coro trágico es el fenómeno dramático primordial, verse uno transformado a sí mismo delante de sí, y actuar uno como si realmente hubiese penetrado en otro cuerpo, en otro carácter”<sup>25</sup>. Lo que es semejante a la idea de “Ser otro”, como describiera Arthur Rimbaud en su carta a Paul Démeny, con la acepción del “yo es otro”, donde el verbo está expresado en tercera persona acentuando la idea de querer salirse de toda posibilidad del yo. Sin embargo, hay una distinción entre ambas visiones. Para el dramaturgo, creador de la obra dramática, la condición de “ser otro” se manifiesta en esa manera de penetrar en el cuerpo de otro ser; el poeta, en cambio, va a lo otro para volver “siendo otro” en su propio cuerpo, transformación más propia de la figura del sátiro que Eurípides canta en *Las Bacantes*.

Desde Tespis, todo actor de teatro cuando sale y entra en escena, arroja consigo lo siguiente: un actor transformado en otro ser, y quien lo observa sabe que es el actor detrás del personaje, y su asombro estará puesto en la pérdida del yo que el personaje logre hacer emerger, conforme a su talento detrás de la máscara, manifestado en la típica exclamación del público: “es un increíble actor”, constatando con esto que aunque la “realidad abstracta” que el personaje presenta difiera de la “realidad natural” del observador, es sólo por este medio que el observador (el otro) ha de entrar al universo de la Obra.

El poeta, sin embargo, sigue siendo el mismo, con nombre y apellido, y su transfiguración la hará en carne propia. En este sentido, cuando el poeta nombra las cosas lo hace en un estado absolutamente real, puesto que la realidad es una imagen que flota o habita realmente en él y no un es concepto que construye o inventa. De este modo cuando el poeta invita a vivir la poesía no lo hace para traerla como representación de algo que no está, sino más bien para poner a la realidad en un estado de tensión, que surge de la imagen que él se hace de ella, dejándola como un estado posible y potencial.

En el Acto escénico hay una suspensión de la realidad debido a que los actores entran en un espacio distinto al propio, el del texto y de la acción que surgen en escena, que según Magarshack en la introducción a la obra de Stanislavski<sup>26</sup>, es fruto

25 *Ibidem*, p. 83.

26 Stanislavski, Konstantin, *El Arte Escénico*, 2007, siglo XXI, editores

de una labor subconsciente que debe preparar y que por su condición abstracta es distinta también a la del público, puesto que lo que acontece con ellos sintetiza, reduce, corta, saca lo esencial de la realidad cotidiana con lo cual el actor debe construir cada uno de los actos de la obra.

“Sin embargo, como es imposible depender siempre del subconsciente y de la inspiración, el actor creador debe preparar el terreno para esa labor subconsciente, velando antes que nada por realizar correctamente su labor consciente; porque lo consciente y correcto crea verdad, y la verdad engendra creencia y, si la naturaleza cree en lo que está ocurriendo en el actor, ella misma participará en cualquier cosa que el actor esté haciendo en la escena, con el resultado que el subconsciente y aún la inspiración tendrán oportunidad de afirmarse.”<sup>27</sup>

En cambio, en el ámbito y en el contexto del poeta, se está en la realidad siempre, puesto que el poeta es un miembro más de la realidad, un ciudadano cualquiera que desde ahí hace brotar las interrogantes para el mundo y sociedad que cohabita con él. Basta con asistir a un Acto Poético de los que se realizan en el contexto de la comunidad de la Ciudad Abierta de Ritoque en Chile<sup>28</sup>. (Comunidad de artistas, arquitectos y diseñadores, fundada en 1971 bajo el principio de una sociedad que inaugura sus actos y construye sus obras a partir de una relación con la poesía). En dichos actos, podemos caer en la cuenta de la distinción entre lo uno y lo otro, entre presentar y representar, y darnos cuenta también que la *Phalène*<sup>29</sup>—uno de los actos poéticos más relevantes de esta comunidad—es esencialmente ditirámico, porque aunque se está y se transita en un campo de construcción directa de la realidad, ello sucede como un “acto de transformados”, que son todos los que forman parte del acto y que junto al poeta que dicta las reglas, van construyendo y creando un poema que es fruto de dicho Acto y que se consume en él.

De algún modo se sale de los códigos sociales del mundo cotidiano, se transgreden para exaltar el presente que se vive mientras se está en Acto. La *Phalène* no tiene tiempo prefijado, y de antemano no se sabe cuándo terminará, se consume sola. Tiene estados o momentos que van marcando el pulso de los acontecimientos, en donde la comparsa de personas puede realizar lo que se les ocurra en el momento por el que pasan o están. Por lo general, hay un cruce con lo que acontece en el lugar donde el grupo se detiene, con personas que van caminando por el mismo lugar, con objetos, cosas, pero nada está predeterminado, incluso y a diferencia del juego, en ella cabe el aguafiestas, el que quiere destruir el acto, detenerlo, terminarlo, y donde cualquier extraño puede ser parte de las acciones del poema.

Todo transcurre como una bola de nieve, que suma y bota a su camino lo que

27 Stanislavski, Konstantin, *Ibidem*, pág. 31.

28 La Ciudad Abierta esta constituida por la Corporación Cultural Amereida, [www.amereida.cl](http://www.amereida.cl).

29 La *Phalène*, es un acto poético inventado por el poeta Godofredo Iommi. Ver *Carta del Errante* en [www.ead.pucv.cl](http://www.ead.pucv.cl) o también en el catálogo de la exposición *Desvíos de la Deriva* presentada el año 2010 en el Museo Nacional de Arte Reina Sofía de Madrid, España.

encuentra y se lo traga para crecer en tamaño y abundancia, la *Phalène*, parte con el acuerdo de unos pocos que pueden conocerse o acordar en algo y puede terminar o a medio camino derivar hacia lo totalmente desconocido en medio de una muchedumbre. Distinto a la deriva *situacionista* que en el andar iba midiendo, o en el grupo *Stalker* que la revitaliza, y que busca nuevas rutas saliéndose de las trazas urbanas convencionales para quedar en una tensión crítica con ella.

La *Phalène*, no tiene rumbo, no sabe si va a algún lado o se queda donde está, es el mero hecho de estar por estar, lo ocioso en plenitud pero realizado por un grupo dispuesto a entrar y desencadenar lo desconocido. Tarea nada fácil. Basta mirar la película casera en la que fue filmada la *Phalène de Horcón* realizada por la Escuela de Valparaíso en el año 1964. Una serie de actos seguidos unos de otros, sin ningún fin determinado, al parecer, sólo el cumplimiento al poema de Hölderlin, “*Ida al Campo*”.

Todo se mezcla, en una pequeña caleta de pescadores al norte de Valparaíso, este grupo llega y realiza un primer acto frente a las personas del lugar, vestidos semi-desnudos con unos sombreros de papel de múltiples formas, representan una obra, luego juegan, luego comen con la gente, luego se lanzan al mar en botes y llevan un cubo blanco que lo dejan caer al agua, entre ellos se ve al poeta. ¿Por qué y para que sucede todo esto?, nada tiene el sentido de servir para algo, sólo el puro camino de la polilla que se consume y muere en el calor de la llama. Fin último de la *Phalène*.

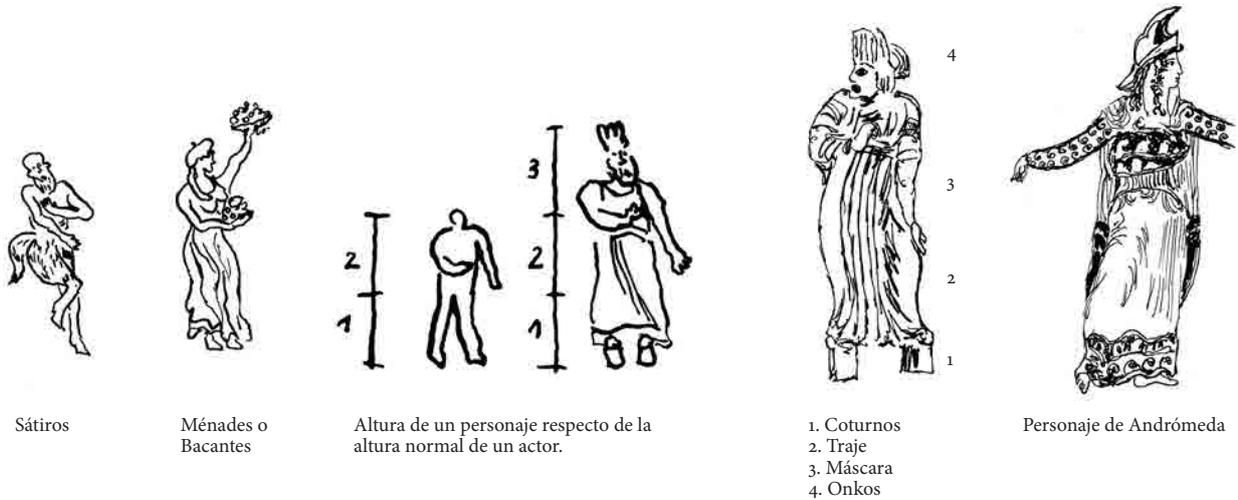
“Ven! A lo abierto, amigo!  
Cierto, lo brillante restado,  
hoy, bajo y estrecho, nos encierra el cielo,  
ni los cerros están ni aun abiertas de los bosques  
las cumbres, al deseo  
y vacío descansa de canciones el aire.<sup>30</sup>”

La figura del poeta propuesta por Godofredo Iommi para esta “muchedumbre”, en la Escuela de Valparaíso<sup>31</sup>, a través de la visión de *Amereida*, tiene claras similitudes a la figura del sátiro entre su cortejo. El poeta entendido como una suerte de intermediario entre los acontecimientos cotidianos, propiamente humanos de un grupo de personas que asisten al “acto” y aquellos acontecimientos que surgen como algo superior al grupo, que en el caso de *Amereida*, viene a ser la extensión o lugar donde sucede el “acto” y que de algún modo revela el contexto donde viven. Para el grupo de Valparaíso, lo fundamental está en esta condición de pertenecer a un ámbito mayor que el de la propia realidad de sus tareas cotidianas, y la *Phalène* es un espacio y tiempo de detención que permite recoger y a la vez desprenderse de todo esto.

En nuestra sociedad actual, la condición de este personaje-poeta como parte de una comunidad que lo oye –al modo como lo hicieran los pueblos antiguos– ha perdido en gran medida fruto de la absorción religiosa de los ritos, la *imitatio dei*

30 *Ida al Campo*, Hölderlin, Friedrich. *Gedichte 1800-1804*, Elegien. Der Gang aufs Land.

31 [www.ead.cl](http://www.ead.cl).



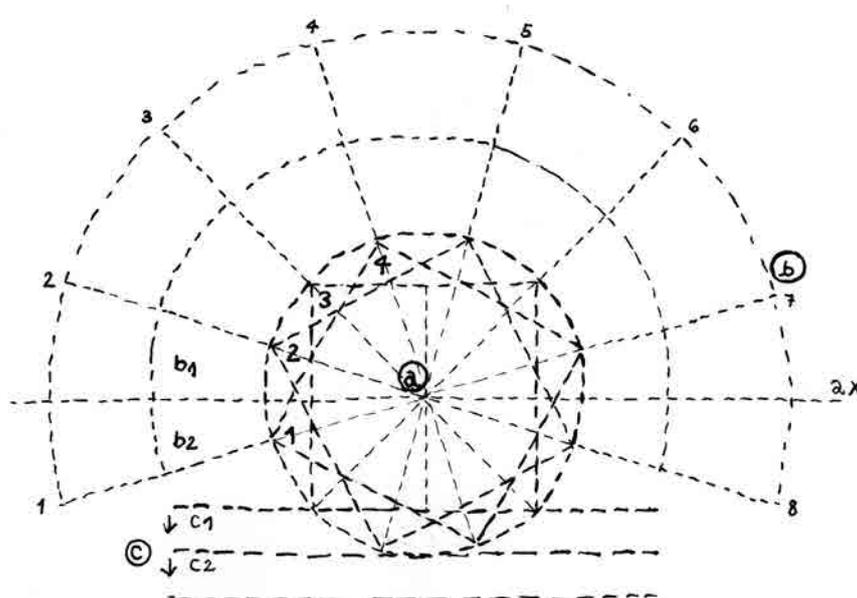
planteada por M. Eliade<sup>32</sup>, y aunque parezca extraño, pocas veces en la actualidad se puede ver o asistir a este tipo de manifestaciones y que ellas gocen de cierta originalidad o que estén ajenas al circuito de productos turísticos de intereses especiales. Tal vez por ello es que este lugar recóndito, en el fin del mundo, despierta tanto interés en el contexto internacional de las Artes, como fue la exposición realizada el 2010 en el Museo Reina Sofía o recientemente en la treintava Bienal de Arte de Sao Paulo, el año 2012. A través de los Actos realizados por este grupo de artistas, se suspenden momentáneamente los acontecimientos comunes y funcionales de la vida, para revisar la vida misma, en el cruce con el contexto espacial donde se inscribe y que no es más que vivir el presente a través de la escena que se construye en el mismo Acto. Construcción que seguramente causa mucho interés por lo difícil que es reunirse sin más expectación que dejar que surja un poema entre varios.

En el sentido directo de este capítulo, cabe mencionar que Tespis ejecutaba varias acciones que constituyeron, en el contexto de lo que estamos tratando, uno de los argumentos fundamentales de esta tesis. Esta acción de salir de una escena y volver a entrar en ella vestido de distinto modo, cambiar de máscara; ir de pueblo en pueblo con un carromato ganándose el pan a través de Actos (en esa condición nómada que será recurrente luego en los teatros procesionales y en las compañías ambulantes); integrar la condición de primer actor que sale del contexto masivo del coro, de sólo responder al dios y de hacerlo aparecer como un hecho aparentemente presente, como si estuviese ahora y aquí entre nosotros. Todo esto irá de la mano, y con cierta reciprocidad, en las transformaciones que el mismo edificio tendrá con el paso del tiempo para dar buen cumplimiento a estos acontecimientos.

También esta figura encontrará su reciprocidad en la religión Católica, en la estructura espacial de la liturgia –aspecto que no se tratará en profundidad en esta Tesis por lo extensivo de su análisis y porque en el hecho, requeriría de una tesis com-

D 7

Teatro Griego. Trazado a partir de la rotación sobre su eje de cuatro cuadrados, esto configura la *orchestra* (a) y proyecta desde sus diagonales las divisiones de la cávea (b); el *proskenion* y la *skene* (c) están en una zona separada del edificio que en algunos casos está totalmente distanciada de la *orchestra* (c2) y en otros ocupando parte de ella (c1).



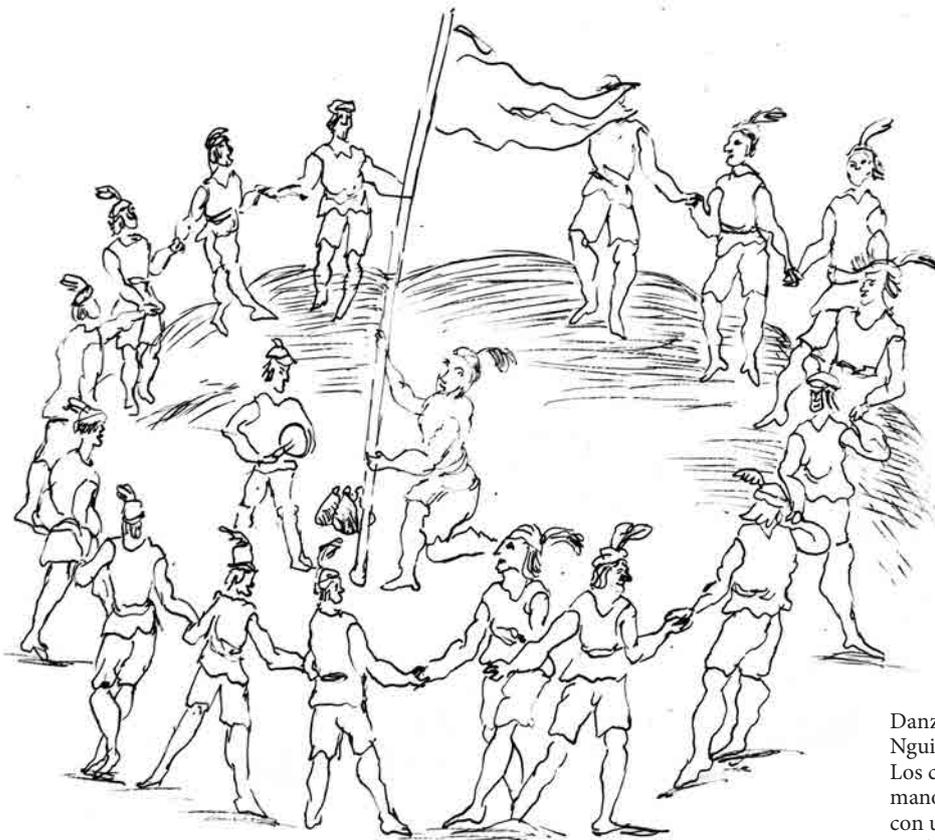
pleta para ser tratado. Pero el acto religioso como lo entendemos en occidente, vive y revive cada vez, por medio del sacerdote que actúa como intermediario de Dios, y que en el acto mismo viene a constituirse uno con él a través del sacramento de la Eucaristía, constatando de este modo la realidad extraordinaria del Acto.

La naturaleza humana requiere salir de su contexto ordinario para poder revivirlo y volver a él de una manera más consistente y consciente. Hecho que está implícito en la mayoría de las representaciones religiosas y al cual llamaremos, “principio de teatralidad”. [d 6]

#### ELEMENTOS FORMALES DEL TEATRO

Este acto único es para todos por igual, un todo y una unidad. El *koilón* o cávea es el espacio destinado para el público y donde convergen todos los espectadores mirando la escena que detrás tiene la extensión del valle de cultivos, la viña o el mar, dando con esto sentido y una importancia particular a este contexto. El edificio está conformado por graderías semicirculares divididas en siete sectores que rodean casi completamente la *orchestra* o coro, que luego en el Teatro romano serán reducidas a sólo seis sectores, dando prioridad a una disposición más frontal con la escena y perdiendo por completo la relación visual con la extensión.

Este espacio griego no puede entenderse separado de la escena y su extensión como lo vemos en los teatros de hoy. Su configuración muestra una clara disposición convergente hacia lo que sucede en ella, en una doble relación con lo que acontece en la extensión más lejana, en el valle o el mar. Ambos espacios, indivisibles, permi-

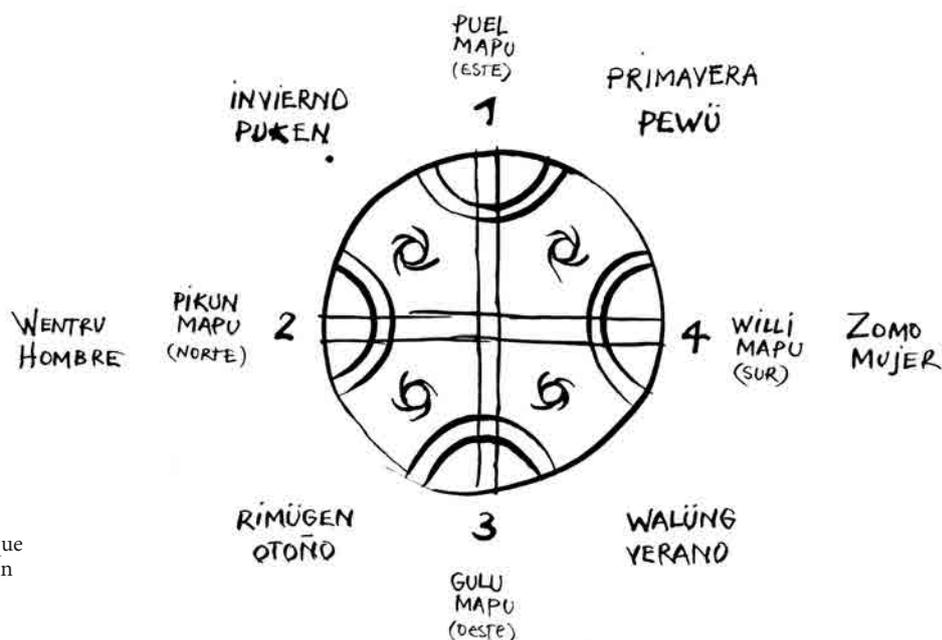


Danza - Rogativa  
Nguillatún.  
Los cuerpos tomados de la  
mano, en el centro un hombre  
con una bandera y otro con un  
tambor, semejante al ditirambo  
griego: corifeo, deuteragonista y  
coreuta.

tían al espectador griego, completar visión del mundo junto a sus dioses, no como sucedió en el Teatro romano donde la extensión desaparece definitivamente, o en el teatro de corte, durante el Renacimiento, donde quedara contenida en el interior de un edificio. Para el espectador del Teatro griego, asistir al Teatro suponía la posibilidad de ver la realidad de otro modo, puesto que lo que ahí acontecía era un reflejo de ella y donde se cruzaba la presencia de lo divino con lo humano construido por un argumento coherente a través del drama. Este lugar, era en sí mismo, una encrucijada de realidades, articuladas por la condición humana de quienes asistían a la representación y ponían en juego el conflicto, y la divina representada en la naturaleza manifestada en la extensión que hacía de fondo de escena. [d 7]

El trazado de este espacio no carecía de complejidad geométrica, ya que para configurarlo los griegos tuvieron que trazar un cuadrado sobre la *orchestra* rotándolo tres veces sobre su eje para proyectar la forma de la cávea o *koilón* hacia la ladera del cerro, puesto que dicha geometría era correspondiente a este espacio central y porque su finalidad era para que los espectadores pudieran contemplar el coro que estaba al centro de todo, “expresión suprema y dionisiaca de la naturaleza”<sup>33</sup>. Los romanos en cambio, como veremos más adelante, cambiaron esta forma de trazar el Teatro, reem-

D 9



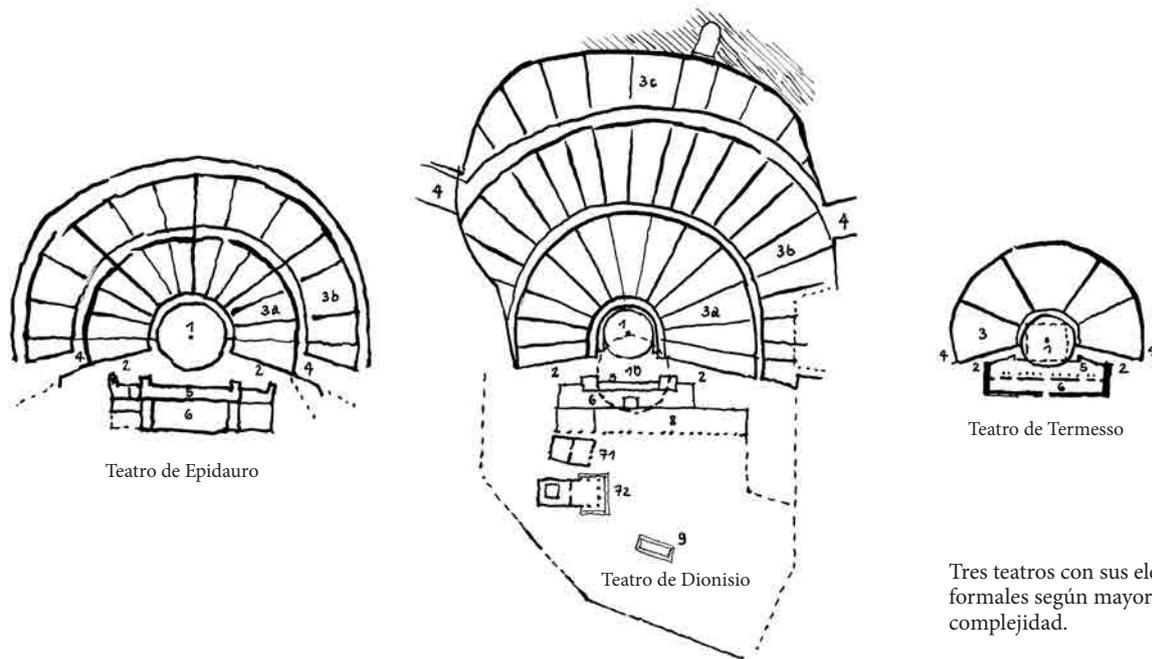
Kultrun (Cultrum)  
Instrumento de percusión que  
tiene grabado la cosmovisión  
mapuche.

plazando el cuadrado por la figura de un triángulo equilátero que rotado cuatro veces sobre su eje modificaba la orientación sustituyéndola por una disposición más frontal a la escena, lo cual dio con la forma de un edificio donde lo más relevante era su gran fachada, que por lo general, representaba un palacio de equivalentes proporciones a un original y que simbólicamente manifestaba el poder del Imperio Romano sobre los pueblos que iban conquistando.

Un claro ejemplo de esto se puede ver en el muy bien conservado Teatro de Orange, en el sur de Francia. La fachada con su gran murallón que da a las calles de la ciudad, todavía deja entrever el grandor que tuvo el tamaño del Teatro respecto de la ciudad antigua de Orange, y que hoy no se minimiza con las alturas de los edificios actuales. Asimismo, en su interior, la *orchestra*, cortada en semicírculo, denota la prioridad que le daban los romanos a la fachada del Palacio puesto que, cuando se está sentado en sus gradas, la relación visual con el espacio converge directamente hacia ella, perdiendo todo interés el espacio de la *orchestra*.

En los teatros griegos, los *parodoi* son dos accesos laterales por donde entraba el coro directamente a la *orchestra* sin tener que pasar por el *proskenion*, a continuación del espacio destinado al *koilón*. Entiéndase que estos pasadizos cumplían la función de separar los acontecimientos de la tras escena de la escena y servían para que los actores hiciesen su entrada sin ser vistos por el público. Aspectos no menores ya que esta necesidad, de aparecer y desaparecer de escena, surge una vez que el Hipócrates deviene personaje.

La *orchestra* con su *thymele* (altar que según algunos autores simboliza el lugar del sacrificio ditirámico) en el centro, es la figura primordial del acto teatral; mantiene el trazado original del círculo ditirámico y es el lugar donde se ubicará el coro, y es también, por donde se desplazarán los protagonistas. Es importante con-



Tres teatros con sus elementos formales según mayor o menor complejidad.

siderar la geometría de este espacio como una figura que ha estado presente indistintamente en los actos rituales de muchos pueblos primitivos. En algunos pueblos americanos precolombinos, como por ejemplo los mapuches, hasta el día de hoy el círculo forma parte esencial de la configuración espacial del acto sagrado del *Nguillatum*<sup>34</sup>, que constituye uno de los ritos principales de estos pueblos del sur de Chile y que consiste en una rogativa a favor de la comunidad. Éste contiene una ecuación primordial y muy simple: todos los que rodean el acto puedan ver del mismo modo y a una misma distancia y sin distinción lo que acontece en la escena. Asimismo, los mapuches dejan abierta una de las caras del cuadrante del círculo, direccionada al oriente, la que vinculan con la naturaleza considerada como un elemento esencial de su cosmovisión. Se requiere también la presencia de un director, *ngepin*, que organiza el rito. Por último, en el acto se sacrifica un cordero, del cual se utiliza su sangre para la completitud del rito. [d 8 - 9]

Sin embargo, en la Grecia antigua, también se han encontrado indicios de espacios escénicos rectangulares como es el caso del Teatro de Lató, en Creta del siglo VII a. C. Vestigios de una morfología distinta que al parecer no es anterior a la del coro circular, pero que tal vez respondía más a la configuración de un espacio que surgió como complemento a otro tipo de actividades como las del mercado lo cual es un aspecto recurrente en el emplazamiento espontáneo de este tipo de acciones.

“En Creta, los restos de unas gradas rectilíneas descubiertas en el primer y segundo palacio de Festo, demuestran el carácter rudimentario de los

34 *Nguillatum*, es uno de los ritos sagrados del pueblo mapuche, que consiste en una rogativa que hacen a sus divinidades a favor de una causa común. Espósito, María. *Arte Mapuche*, Editorial Guadal. 2008.

elementos teatrales preclásicos. En el segundo palacio de Knosos, cerca de quinientas personas podían sentarse en un par de gradas ortogonales. En Lato, siglo VII a. C., la grada sigue teniendo la misma configuración. No es hasta el siglo VI a. C., que en Torico los extremos de la grada empiezan a curvarse rodeando el área de representación, una figura todavía alejada del Koilón clásico en forma de arco circular perfecto. Los inicios son más bien bastos, nada más que un primer estadio, impuro, que hay que superar si se trata de crear auténticas obras de arte<sup>35</sup>. [d 10]

Luego de pasar del campo o bosque la acción escénica del ditirambo, entró a ocupar los espacios públicos de la ciudad, el Ágora, las calles, etc., puesto que también era un medio de expresión para la discusión, las protestas y entretenimiento del pueblo. Estos personajes mitad dramaturgos y mitad actores, iban de pueblo en pueblo con sus carromatos ganándose el pan con su oficio, que se representaba cómodamente en estos lugares por la confluencia de personas que diariamente asistían a ellos, lo que también contribuyó al posicionamiento de las plazas como el espacio público por excelencia de las ciudades, tal como lo entendemos hoy.

En este sentido, claro es el ejemplo de la Piazza dei Campo en Siena y sus transformaciones: siendo originalmente el mercado de la ciudad, más tarde resultó ser el espacio para la fiesta del Palio y sus representaciones. Esta particularidad podría ser entendida como el patrón originario de la ciudad misma: la ciudad como mercado y éste como origen de la ciudad, aunque en la realidad, no siempre se da un único patrón para la configuración de las ciudades, pudiendo configurarse a partir de otros principios como el de ciudad religiosa con el caso de Vézelay en Francia, que nace de una forma orgánica, fruto del camino procesional hacia la iglesia; o como la ciudad militar, o la ciudad política, etc.<sup>36</sup>.

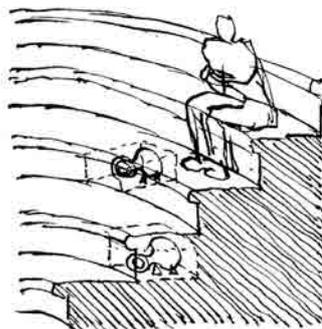
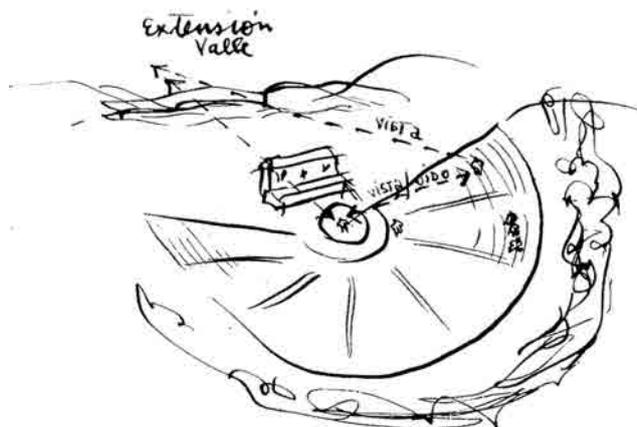
En Siena, lo que nos parece relevante es el espacio donde se encuentra la plaza, en un bajo entre dos colinas, iniciando una quebrada que continuará más abajo con el actual mercado, dando forma al vínculo entre las comunidades que se asentaban en estos cerros y por ende al fondo de quebrada de la cuenca hidrográfica por donde se encausaron los cursos de agua (lo que está diseñado y dibujado en el trazado de los pavimentos y la forma en herradura de la plaza) y que junto con ser un proyecto de infraestructura urbana, necesario para la contención de este recurso, también devino como el espacio de convergencia de todas las comunidades de la ciudad en una de las festividades más importantes de Italia.

Otro elemento fundamental del teatro griego es el *proskenion* que corresponde a la parte entablada delante de la *skene*, a una cierta altura, el que, en algunos casos, estaba comunicado con la *orchestra* por una escalera; este lugar es la superficie donde actuaban los personajes, subiendo y bajando de este espacio y conectándose con la *orchestra*. Aspecto que cambió en tiempos romanos puesto que el *proskenion* se desarrolló y amplió para dar cabida a toda la acción de los personajes.

35 Graells, Antoni Ramon, *El Lloc del Teatre*, Barcelona, Ed. UPC, 1997, pp. 32 - 33.

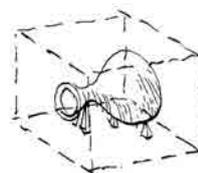
36 Kostof, Spiro, *The City Shaped*, Londres, Ed. Thames & Hudson, 2009.

I. Desde la Thimele el sonido se proyecta hacia las graderías.



II. Esquema de posibles ubicaciones de las jarras acústicas.

III. Jarra acústica de bronce apoyada sobre unos pequeños separadores de la cavidad donde se guardan.



Con la reinención del escenario clásico, en el Renacimiento, en lo que se llama “teatro a la italiana”, el *proskenion* pasó a definir el umbral que separaba el espacio de los actores del espacio del público, conformado por un arco que enmarcó la escena y que le dio nombre a lo que conocemos como “boca de escenario”.

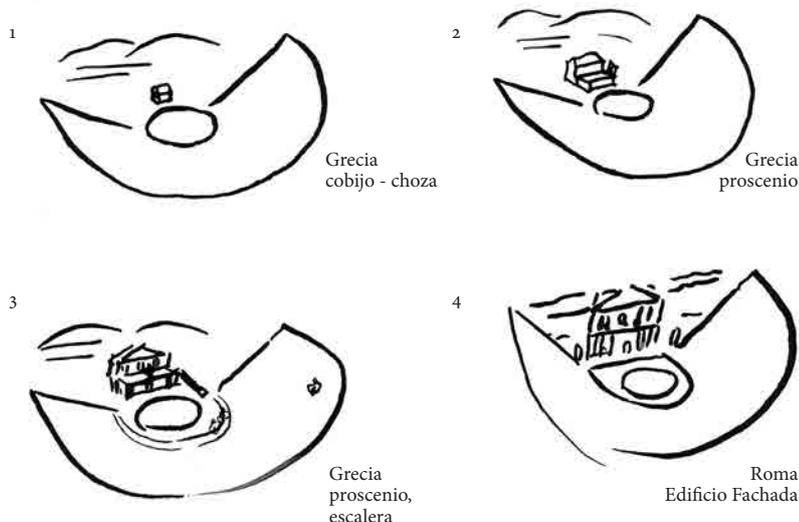
La *skene* griega era el edificio de fondo que originalmente constituía el espacio tras el cual el actor se cambiaba de vestimenta para sus personajes. Su origen se debe a un espacio pequeño, *skenographía*, un cobertizo o choza que luego se fue complejizando y transformando en un edificio más sólido que pasó a formar parte de la acción dramática. Sin embargo, la palabra “*skene*” tiene otra acepción que deriva de la palabra “*skiagrafia*” y que significa “tela pintada a partir del juego de luces y sombras”, lo cual permite pensar que, ya muy tempranamente, las representaciones utilizaban telones pintados para contextualizar mejor las obras. Aristóteles decía que fue Sófocles quien introdujo la *skenographía* en el teatro.

Existían también otros elementos, como las *paraskenia*, que se atribuyen a dos masas o torres laterales que sobresalían de la *skene*, o también la *skenoteia*, que corresponde a un lugar detrás de la *skene* donde se guardaban los trajes y utensilios.

Bajo algunos asientos, dispuestos según un orden determinado, los griegos –aunque se atribuye también a tiempos romanos– ubicaban unas cavidades que contenían en su interior jarrones de bronce con propiedades acústicas, suspendidos sobre pequeños elementos metálicos que fijaban esta cualidad sonora de absorber y expandir el sonido que llegaba desde la escena. Elementos de gran sofisticación considerando lo que señalara Vitruvio, en su tratado, respecto de las cualidades físicas que debían tener estos espacios, respecto de la orientación y otros requerimientos, además, considerando de que todo se realizaba en un espacio abierto. Algo difícil de esclarecer en la actualidad, debido al deteriorado estado en el que se encuentran

D 12

Cuatro momentos de la escena en Grecia y Roma: 1/ *skene*, equivalente a un cobijo o choza con el bosque de fondo; 2/ un edificio con una tarima en altura, el *proskenion*; 3/ el *proskenion* y una escalera que vinculaba con la *orchestra*; 4/ en el momento del Teatro romano desaparece el valle y el edificio se cierra completamente.



la mayoría de los teatros griegos y romanos, repartidos en todo el mediterráneo. Sin embargo, su utilización debió permitir que los asistentes pudiesen quedar contenidos en una atmósfera sonora, lograda por la posición de estos resonadores que se ubicaban bajo los asientos, que sumado a las vestimentas de la época se transmitían por todo el cuerpo.<sup>37</sup>

### EL THEATRON

El emplazamiento del Teatro y la ubicación de la *thymele* o *ara*, permiten distinguir, al día de hoy, las cualidades acústicas que tenían estos edificios. Basta con pararse en el centro de la *orchestra* del Teatro de Delfos para caer en la cuenta de esta cualidad. Según los expertos, en varios de los teatros griegos, sólo reforzando el sonido directo de la voz con las gradas y el pavimento, y sin ningún elemento de fondo, se puede apreciar claramente un diálogo a más de cuarenta metros de distancia. Lo que parecería casi imposible en los teatros actuales que consideran una distancia óptima a los 24 metros.

Son estos elementos los que configuraron un espacio que permitió a todo un pueblo asistir a una ceremonia que en sus comienzos tuvo un carácter sagrado y que con el tiempo se fue secularizando. Es el espacio del *Theatron* o “lugar desde donde se

37 Esto lo puede comprobar en tres viajes realizados en los años 1997, 2006 y 2008 con el objeto de conocer los teatros griegos y romanos de la Grecia continental y el Peloponeso, del sur de Francia y del norte de Italia. Dentro de los cuales están el de Dodona, Dionisos, Epidauro, Igoumenitza, Delfos, Argos, el Odeón de Herodes que es romano, el teatro de Orange, el teatro de Alba la Romaine, de Vaison la Romaine, entre otros.

ve”, o mejor dicho “lugar desde donde se puede ver”, el que va a otorgar los principios de toda la construcción de teatros en el futuro, o al menos, lo que se pretende garantizar en todos ellos. Sin embargo, esta idea de lugar para ver no puede estar dissociada de la posibilidad de que, cuanto ha de poder verse también ha de poder escucharse, con lo cual aparece la segunda dimensión técnica que los griegos debieron garantizar y que lograron de un modo muy preciso en sus teatros: la acústica. <sup>[d 11]</sup>

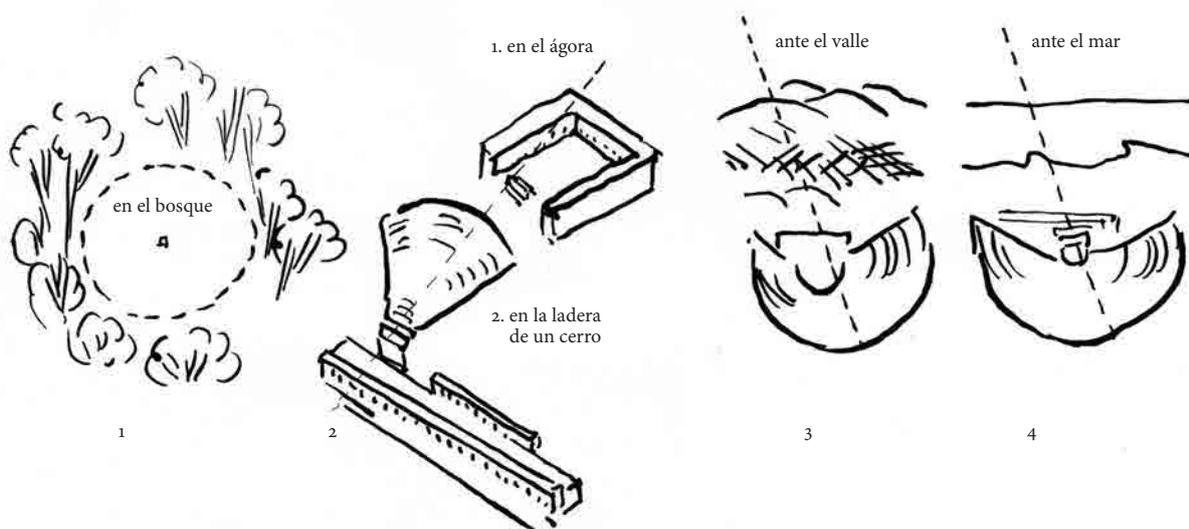
Tenemos que distinguir que, el *Theatron* en Grecia era un espacio que aseguró la presencia de casi todo el pueblo griego en sus representaciones dramáticas; lo que se mantuvo posteriormente por las autoridades romanas en la construcción de sus teatros y anfiteatros. Veinte mil espectadores en el Anfiteatro de Flavio corresponden a gran parte de la ciudadanía de Roma al momento de su construcción entre los años 79 y 96 d. C. Asimismo en Grecia, los teatros tenían la capacidad de reunir a toda la comunidad de sus ciudades-estado en los momentos de sus festividades. Esto no era una cosa menor o que sólo tuviese un carácter económico, ya que incluso se sabe que en algunos momentos se les pagaba a los ciudadanos para que asistiesen al teatro puesto que los gobernantes ahí podían interactuar con ellos, sirviendo el edificio como medio de difusión y propaganda política. Esto se vio reflejado más claramente en los teatros romanos que los usaron para que los gobernantes de turno pudiesen proclamar su soberanía y poder a los pueblos bárbaros conquistados. Tanto era así, que en la escenografía del Teatro de Orange, aún puede verse la escultura del cuerpo de un general a la que, según dicen sus historiadores, le cambiaban la cabeza según iba cambiando el gobernante de turno.

Sin embargo en Grecia, el Teatro era una asamblea pública donde el ciudadano griego podía ver la representación que lo ligaba a su origen; era el encuentro de los dioses con la naturaleza humana, de los mitos que habían sido recogidos e interpretados por los autores dramáticos para el conocimiento de sus conciudadanos. En definitiva, era el modo de sentir que la naturaleza humana podía tener alguna influencia en las acciones de los dioses. <sup>[d 12]</sup>

#### PRINCIPIOS DE LA TRAGEDIA GRIEGA

Las obras de los grandes dramaturgos trágicos, Esquilo, Sófocles y Eurípides, no pretendían ser una fiel representación de los hechos de la realidad, y en la construcción de sus dramas se pueden ver las interpretaciones, que hacían cada uno, de los hechos históricos. El sentido de mimesis que vemos en la estructura de dichos dramas tenía por objeto la invención de una obra que, ante todo, debía ser verosímil pero no por eso verdadera a los acontecimientos reales, ya que su origen era fundamentalmente poético y no histórico, tal como lo señaló Aristóteles en su poética al distinguir que el objeto de las tragedias era plantear la interrogante del, cómo podrían ser los hechos más que del cómo son en realidad, principio que será la base del campo poético donde se inscribe el drama a diferencia del campo de interpretación histórica atribuible al historiador.

D 13



Cuatro momentos del lugar del Teatro en la Grecia Antigua: 1/ el ditirambo en el bosque; 2/ en la ladera de un cerro junto a la Acrópolis; 3/ frente al valle de los olivos o viñedos; 4/ frente al mar.

Si bien, los conceptos definidos en la Tragedia de Aristóteles provocaron una serie de contraargumentos, que varios autores, sobre todo desde el surgimiento de las vanguardias, rebatieron con fuerza. Sin embargo, para nuestro caso, en su planteamiento podemos reconocer la certeza con que definió los elementos que articulan la creación de la obra teatral, y consigo la creación de toda obra de Arte.

Desde este punto de vista, su aporte es capital para revisar el proceso creativo en la concepción de la Obra de Arte. El concepto de “mímesis” planteado por él, claramente no significa copiar o repetir algo, sino más bien imitar una acción, y que distinguió de otros medios creativos, puesto que la contextualizó a aquellos que imitan el lenguaje, descartando en un principio la música y la danza, y centrándola principalmente en el arte de la poesía y todas sus formas o especies<sup>38</sup>.

Esto, sin embargo, no deja de suscitar algunas dudas, ya que cuando Aristóteles definió el significado de tragedia, lo primero que sostuvo es que en ésta había de imitarse una acción seria y completa, y luego planteó “que por esa razón estos poemas se llaman “dramas”, porque imitan a personas que obran y porque el ser humano desde niño imita y porque de esta acción aprehende sus primeros conocimientos”. En definitiva, nos dice que dicho acto es connatural y exclusivo de la condición humana.

Este principio es fundamental para la creación de la obra dramática y es uno de los cuestionamientos más significativos que nuestro mundo contemporáneo hace al quehacer del Teatro, ya que el centro de este quehacer pasa por interrogar la relación que la acción tiene con el texto, lo que inevitablemente ha tenido su implicancia en el modo como se ha abordado la relación escena-espectador. [d 13]

38 Aristóteles, Cap. 2 y 3, *Poética* de Aristóteles, trad. de Valentín García Yebra, Madrid, Ed. Gredos, 1974. Aquí Aristóteles se refiere a la diferenciación de las artes en el modo de imitar y las diferencias respecto de lo que se imita.

Antonin Artaud, como veremos más adelante, a principios del siglo XX, definió en su libro *El Teatro y su Doble* la necesidad de que la acción –verdadero motor del Teatro– se libere de la palabra. Por otro lado, y siendo más extremo aún, Edward G. Craig planteó la necesidad de un teatro sin actores bajo el concepto de la “super-marioneta”, que llevó a varios artistas a prescindir del actor y a reemplazarlo por un elemento mecánico móvil. Esto se verá claramente en la Bauhaus con los trabajos de O. Schlemmer y L. Moholy-Nagy a través de la creación *Ballet Triádico*, obra del primero y los Fotogramas, obra del segundo. Asimismo, Pirandello desintegra la relación actor-espectador, provocando un desconcierto de quién es quién en la realidad escénica. En todos los casos, la afirmación de Aristóteles no deja de gravitar y su visión de que lo primordial es imitar la acción todavía se mantiene presente.

Ahora bien, en las Vanguardias ese principio de armonía, propio de la tradición clásica, entre palabra y acción se quiebra; se produce una separación entre ambos conceptos, lo que ya había sido anunciado por A. Rimbaud en su carta a P. Demeny, cuyos escritos anticiparon que la palabra pasaría a estar antes que la acción, que ya no se daría más la armonía clásica de la belleza como la venían entendiendo, hasta ese momento, los artistas de su época. Lo cierto es que ya no van más juntas, como sucedió en la Grecia clásica y, por lo tanto, lo planteado por Aristóteles se comprende sólo para su cultura. Desde esta condición y perspectiva, palabra y acción para Aristóteles significaban lo mismo.

Lo fundamental de todo es que, para entender el espacio donde acontecía la tragedia debemos, de algún modo, aproximarnos a sus principios, porque si bien el argumento, como por ejemplo en *Edipo Rey*, sucede en el palacio durante casi toda la acción, existen momentos en que acontece fuera de este espacio y que debían y seguramente deben, ser traídos por los personajes al lugar de la escena a través del texto, los gestos y la acción, cada vez que se representa la obra. Por lo tanto, en la composición formal de este espacio actoral, deben sucederse una serie de factores, del espacio directo de la escena y de otros traídos por la acción, que provoquen, en el espectador, la tensión necesaria para quedar dentro de la obra.

Uno de estos conceptos es el de *hamartía*, que debemos entenderlo, según dijo Aristóteles, como el principio de la Tragedia. Es la idea de un error que conduce a la tragedia. Edipo, rumbo a Tebas mata a su padre, y este error inesperado desencadena su propia tragedia. Penteo, que llevado por el mismo Dionisos y engañado por él, sube el monte y es devorado por su propia madre, o Creonte, que con su decisión obstinada de dar muerte a Antígona provoca su propia desgracia. Definición que se entiende como el “error trágico de los personajes”, el que no es provocado por una mala intención o fruto de su maldad, si no por el resultado de una acción que, acotada a un deber u obligación moral, para el caso de los ejemplos citados, viene a provocar un equívoco fatal.

Este equívoco, desencadena otro principio: la *metabolé*, entendida como el cambio de fortuna que sucede en los personajes fruto de la *hamartía*, y que por lo general –y así lo hemos visto– va de la prosperidad a la desgracia, puesto que Edipo por esta acción termina arrancándose los ojos. Si el cambio es muy brusco y rápido se nombra “peripecia”, que en nuestra interpretación viene a significar ese punto de inflexión donde comienzan a suceder todos los hechos trágicos de la obra.

Fruto de todos estos hechos trágicos surge como revelación la *anagnórisis*, que es el momento cuando el personaje cae en la cuenta de todo lo acontecido, donde reconoce el por qué de su desenlace.

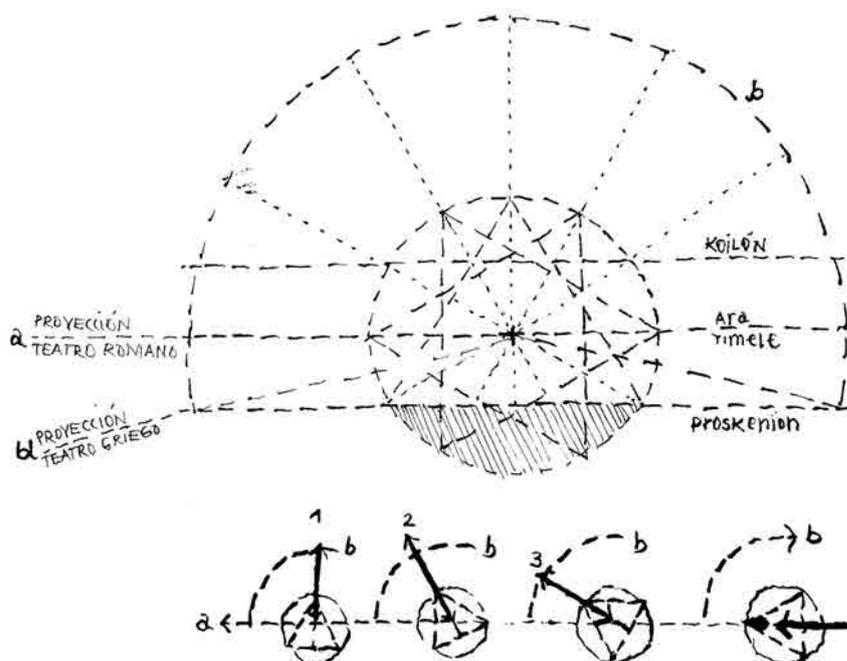
Por último, estos principios sucedidos unos después de otros, provocarán en el espectador la *katharsis*, que es la finalidad de la tragedia y por la cual se producirá el efecto mimético donde el espectador se reconocerá en las acciones de los personajes y tendrá compasión por ellos, de modo que ésta le permita reconocer el resultado de tales acciones como si le hubiesen sucedido a él mismo, o como una suerte de advertencia de lo que podría acontecerle si acometiese acciones semejantes, o también acompañando el dolor del personaje a través de su compasión.<sup>39</sup>

#### LOS PRIMEROS CAMBIOS [d 14]

Con el advenimiento del Imperio romano en tierras del pueblo griego y la creciente incorporación de esta cultura sobre todo en el campo de las artes, los romanos, incluyeron el esquema griego para trazar sus teatros, pero dejando de lado ciertos elementos formales que eran indispensables en esta construcción.

Para los griegos, como ya se ha señalado anteriormente, el Teatro, expresado plenamente en la edad dorada de la tragedia, siglo V a. C., era el espacio y tiempo de encuentro con lo divino, un lugar de reflexión al cual se asistía para quedar ante la presencia de los dioses. Esto con los romanos cambia, puesto que su cultura no comprendía plenamente el modo como aplicaban, absorbían y entendían la religión los griegos. Desde nuestro punto de vista y haciendo un análisis muy preliminar, el pueblo romano participaba mejor de las leyes humanas que de las divinas, y esto lo podemos ver en el uso que le daban al espacio teatral, el que se centraba principalmente en una parodia de la poética griega.

Un ejemplo nítido del poco interés que tenían los romanos sobre la relación divino-naturaleza, se puede encontrar hoy en el Teatro de Orange al sur de Francia, construido en el siglo I d.C. El edificio tiene varios elementos que para un ciudadano griego habrían carecido de todo sentido. El espacio para la *orchestra* fue recortado y utilizado por el *proskenion*, dejando un semicírculo perfecto que da cuenta de este corte. La *skene*, por su parte, adquirió el tamaño de una enorme fachada que superó en altura a las graderías, formando un solo horizonte que cubrió todo el espacio de la cávea y en la que se colocaron unas grandes telas para proteger del sol como también para favorecer las condiciones acústicas interiores. Otro factor importante, que podemos distinguir en esta comparación, es que la altura de la *skene* dejó al edificio como un todo cerrado a la extensión, y sin participar de ella, lo que para los griegos, carecería de sentido para la representación de sus tragedias, ya que ubicaban sus teatros mayoritariamente frente a los valles, viñas o frente al mar, privilegiando la relación con la extensión del territorio donde vivían y conforme a esto, incorporando este fondo de escena al drama. [d 15]



El teatro romano trazado a partir de la rotación de cuatro triángulos dando forma a la orquesta cortada por la mitad y su proyección a la cávea, el proskenion queda incorporado dentro de la orquesta.

Las cuatro rotaciones del triángulo y la división de la orquesta en sus tres partes fundamentales: el koilon, el ara o thymele y el proskenion.

#### EL SENTIDO DE LO CÓMICO POR SOBRE LO TRÁGICO. TRANSICIÓN AL TEATRO ROMANO.

Con el Teatro surgió, en la historia de occidente, un edificio pensado para la representación de lo propiamente humano, y con Roma apareció el primer edificio de este tipo pensado como un interior, en donde desapareció la relación del acto escénico con el entorno natural que había sido tan importante para los griegos, lo que, de un modo u otro, debió afectar la creación de los textos dramáticos que se representaron en este tiempo.

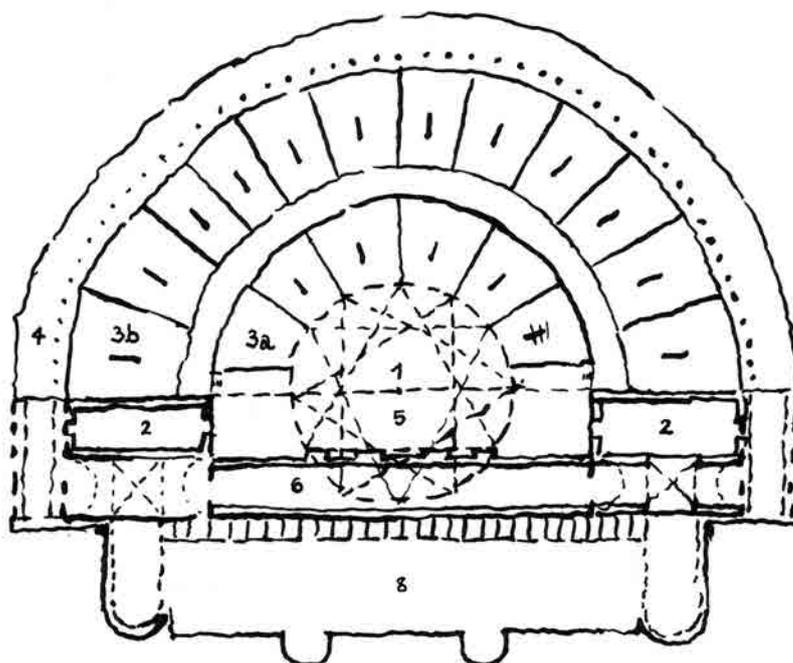
Es cierto, sí, que la comedia ya tenía un rol protagonista dentro de las fiestas y acciones públicas de la ciudad griega, y aunque no es fácil demostrar cuándo y cómo se produjo esta vuelta o giro por lo cómico, lo cierto es que, con la decadencia del Imperio griego, y seguramente con todo lo que esto implicó desde el punto de vista político-religioso, los gobernantes y sus acciones, no muy ejemplificadoras, fueron la inspiración de los textos cómicos de la época, lo que se demuestra por ejemplo, en el gran impacto que generaron las obras de Aristófanes.

En la parodia, *παρώδια*, que en la etimología griega esta compuesta por *παρά* = "para" (similar) y *ὠδή* = "ode" (canto, oda); se demostró el interés que tenían los romanos por los modos de la comedia para la creación dramática y donde la imitación caricaturesca de la poética clásica fue uno de los argumentos más potentes para la configuración de sus textos.

Otro factor que influyó en la consolidación de este tipo de argumentos, fue la falta de interés de los romanos por los mitos griegos. La edad de oro de la tragedia en Grecia, siglo V a. C., no duró más de cien años, y sin embargo su trascendencia es incalculable al día de hoy. Y fue durante ese periodo cuando se escribieron casi todas

D 15

Planta del teatro Marcelo, la orquesta cortada por el procenio.

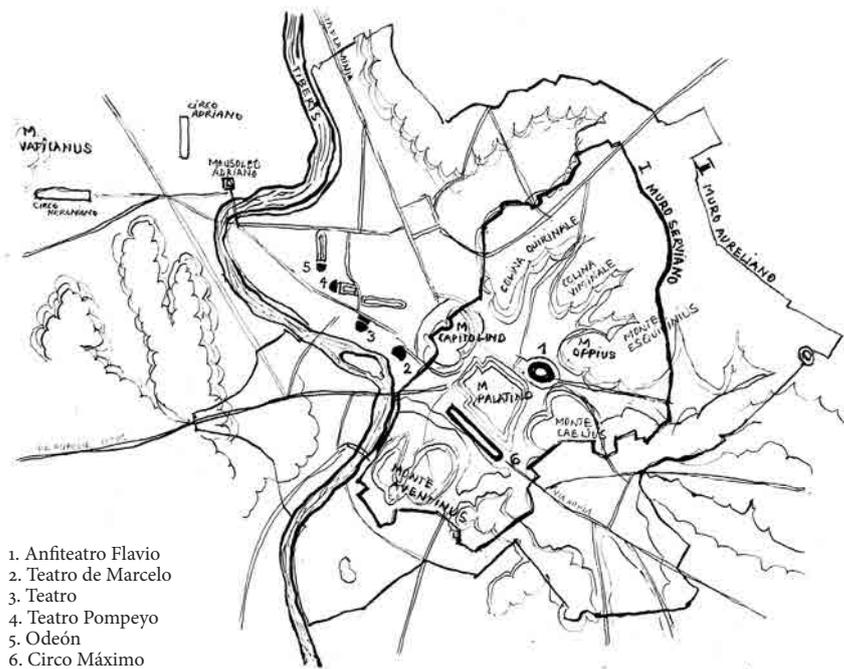


las obras que con el tiempo derivaron y dieron lugar a otras manifestaciones escénicas, como sucedió en Roma cuyo periodo se caracterizó por una exaltación por lo cómico y por todo tipo de expresiones burlescas y festivas. Ya en tiempos de Pericles no sólo se representaba a dioses y gobernantes, también a hombres públicos de la ciudad como un modo de cuestionar su autoridad, de protestar contra las injusticias del poder religioso y político.

Si observamos el mundo actual veremos que este tipo de representaciones han perdurado desde entonces y encontraremos que todavía generan un impacto y respuesta tal vez semejante a aquella época, por parte de los autores cómicos y del público actual, probablemente porque la risa, uno de sus componentes más importantes, es una conducta inherente al ser humano, que cuando se gatilla actúa como un medio directo para que en definitiva éste pueda reírse de si mismo y desde donde, fácilmente, pueda cuestionar y observar las acciones humanas. De algún modo la risa es un espacio de tregua, un bálsamo para que los mensajes críticos se comprendan más dulcemente.

Entonces, no menos importante fueron estas formas de representación que surgieron como una manifestación del acto de hacer reír, que luego Nietzsche valorará en su obra posterior *Así habló Zaratustra*, donde puso el acento en la condición superior que tiene la risa en las acciones de la naturaleza humana<sup>40</sup>. Del mismo modo, en tiempos de Aristófanes y luego del turno de las tragedias, propias de los festivales griegos, la comedia vino a ocupar un espacio que sirvió para disminuir la tensión que dejó la *katharsis* trágica y el reconocimiento que hacían los espectadores de lo acontecido a los protagonistas. Del mismo modo la farsa, la sátira y la pantomima, pasaron,

40 Nietzsche, W. Friedrich, "Del leer y el escribir", *Así habló Zaratustra*, Madrid, Alianza Editorial, 1988.



en la sociedad romana, a ocupar un rol fundamental, porque fueron la voz del pueblo que reinó como la expresión teatral principal de su época.

Por su parte, las tragedias romanas no gozaron de buen prestigio y trascendencia, y esta forma dramática no tuvo mucho éxito a no ser por Plauto y Séneca y otras excepciones que podríamos contar con los dedos. Para los romanos no era significativo asistir y participar de la *skene* al modo del *choros* griego, para ellos lo importante era ver el efecto espectacular que tenía la escenografía, reduciendo la capacidad escénica de los teatros y modificando elementos esenciales del teatro original griego.

Como decíamos, el más importante de estos cambios es el corte que se hizo de la orchestra circular del teatro griego a la *orchestra* semicircular del teatro romano. Asimismo, el tamaño de la *skene*, en Roma, es considerablemente mayor y cubría toda la altura de la cávea desde donde se podían colgar unas grandes telas para cubrirla y favorecer las condiciones lumínicas y acústicas, o mejor aún, como el Teatro de Pompeya, donde se utilizaron cubiertas sólidas para todo el teatro lo que seguramente generaba un ambiente mucho mas confortable para quienes asistían a ver y oír una representación.

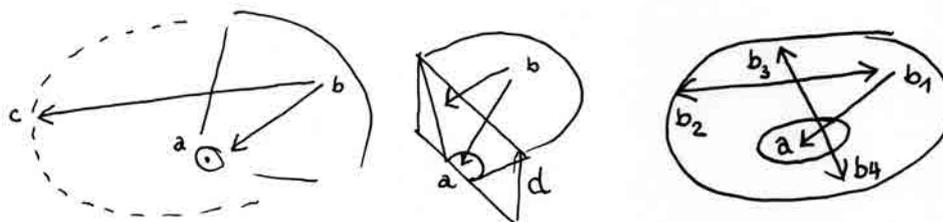
Es fundamental insistir en el hecho de que el edificio del Teatro romano fue ubicado dentro de la ciudad y no en un contexto lejano y extraordinario como lo estaban los teatros griegos emplazados en santuarios a cierta distancia de los centros poblados, a no ser por aquellos que fueron modificados por los romanos posteriormente, como es el caso de Dodona, que si bien se encuentra dentro del contexto del santuario, su ubicación original, alejada de la ciudad, fue definida por los griegos, los que buscaban espacios que, a juicio de esta tesis, debían resultar más adecuados para favorecer la relación entre la acción dramática y la extensión donde se emplazaban.

D 17

I. Ante la escena y la extensión.

II. Ante la escena y el poder.

III. Ante la escena y el pueblo.



a = Escena  
 b = Pueblo  
 c = Extensión  
 d = Poder político

La definición del *Theatron* griego así lo demuestra, como el lugar más adecuado para ver, por lo que la relación de emplazamiento para esta cultura no podía ser arbitraria.

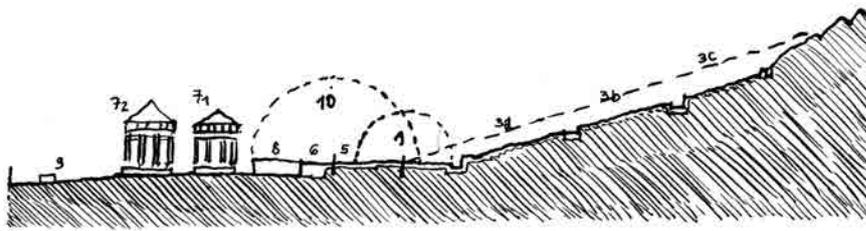
Para los romanos, estos edificios ya no dependían de esa relación espacial con el contexto natural donde se emplazaban y en sus vestigios, más o menos conservados, todavía se percibe esa necesidad más bien política, de parte de los gobernantes, que la cuestión de carácter religiosa, cosmogónica, que para los griegos era trascendental al momento de definir el emplazamiento.

Para los romanos, los teatros debían manifestar claramente la presencia del poder de su imperio, por lo que la construcción de una fachada monumental, con las proporciones de un edificio de hasta tres niveles y con varios accesos, venía a dar cuenta del significado urbano y socio-político que estos teatros tenían dentro de la ciudad.

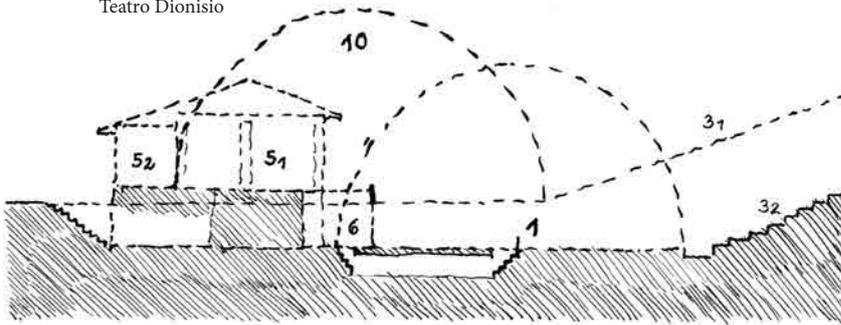
Si bien muchos de los teatros romanos se ubicaban en grandes laderas de cerros, fruto del legado de los griegos y de las transformaciones que ellos mismos hicieron a sus edificios, como en el caso de Orange, o en pequeñas laderas como es el caso de Alba la Romaine y Vaison la Romaine, los tres ubicados en el centro y al sur de Francia, para los romanos no era imprescindible este modo de asentarse y sus constructores optaron por una estructura y geometría autónomas del encuentro con el suelo, lo que, de algún modo, fue uno de los precedentes importantes para el diseño de los grandes anfiteatros.

El teatro de Marcelo en Roma, siglos 13-11 a. C., ubicado junto al río *Tévere*, es uno de varios teatros que se edificaron en Roma y el único al que le queda el trazado más definido conforme a su condición original. Construido en tiempos de Augusto, vino a ser un claro ejemplo de los teatros autónomos de la ladera de un cerro y construido bajo su propio sistema estructural. Los otros teatros de Roma como el de Pompeyo y el de Bolbi –de los que ya no hay vestigios– también correspondían a este tipo de edificios. <sup>[d 16]</sup>

La tradición griega de los antiguos teatros viene a ser interpretada por Vitruvio en el libro V de su tratado de arquitectura, en el que se comprende cuáles eran los factores apropiados para la construcción de estos edificios. Ya en la primera parte del capítulo tercero, Vitruvio describió las condiciones naturales que se debían atender



1. Sección transversal  
Teatro Dionisio



2. Sección transversal  
Teatro de Eretria

Teatro griego y teatro romano, la diferencia radica en el trazado de la *orchestra*. Para los griegos la *skene* es el cuadrante que falta por completar, y éste está constituido por la extensión a donde se abre este espacio. En cambio para los romanos el corte está en el centro de la circunferencia, lo que demuestra la pérdida de este espacio de la *orchestra* y la valorización del proscenio. Ver Teatro de Orange.

para su diseño y emplazamiento, los factores higiénicos y los aspectos técnicos acústicos, a considerar para un correcto funcionamiento, como podría haber sido el caso del Teatro de Marcelo a orillas del *Tévere*, dado que sus escritos son contemporáneos a su construcción<sup>41</sup>:

“al mantenerse quietos (los espectadores) durante bastante tiempo, los cuerpos dejan sus poros abiertos por donde va penetrando el aire,... y si los lugares eran pantanosos o insalubres...”

...“Todo será mucho más sencillo si los cimientos se asientan en el monte; pero si la orografía obliga a construir en un lugar llano o pantanoso, los cimientos deberán asentarse tal como lo dijimos en el libro tercero”...

...“En una palabra, para obtener una óptima resolución, se debe proceder de la siguiente manera: desde el corredor de separación hasta las gradas más inferiores y hasta la última fila tiéndase de modo que toque los cantos y los ángulos de las gradas y, así, no quedará obstaculizada la voz...<sup>42</sup>”

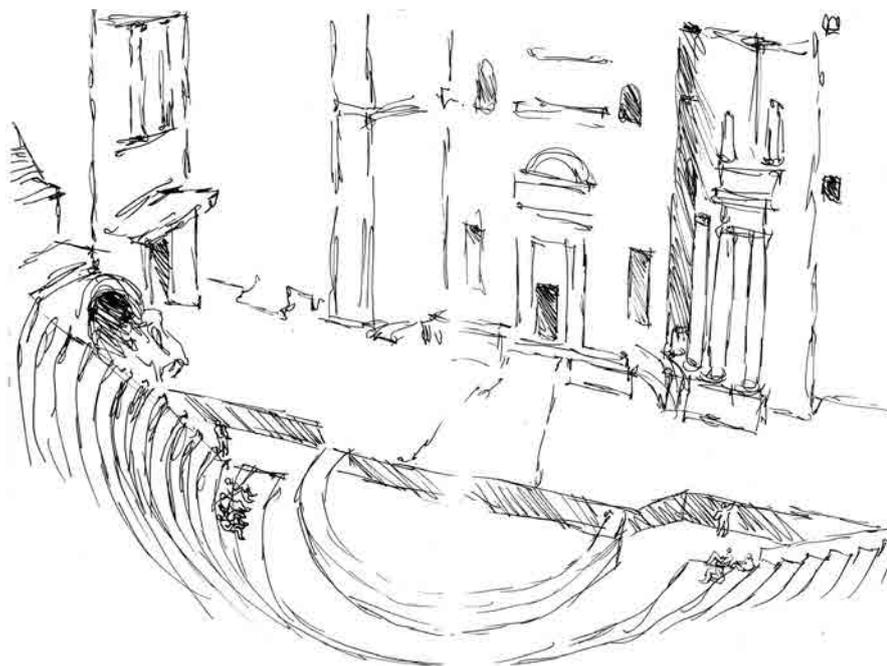
Vitruvio, tenía una especial preocupación por la propagación del sonido de la voz en los teatros, y comprendió claramente la precisión con que los antiguos arquitectos griegos los diseñaron y el por qué de ubicarlos en las laderas de los cerros, de tal modo de potenciar el volumen de la voz a través de la altura. Asimismo, sabía muy bien cuales eran los principios de armonía musical necesarios para acondicionar estos espacios correctamente.

41 Vitruvio Polión, Marco, *Los Diez libros de la arquitectura*, trad. de José Luis Oliver Domingo, Madrid, Alianza editorial, 2000.

42 Vitruvio Polión, *Ibidem*.

D 19

El gran Teatro de Orange, quizás uno de los más importantes teatros romanos que se construyó—siglo I—y mejor conservado que existen hoy día. En este croquis se puede ver el tamaño del *proskenion* que atraviesa todo el frente de la *cávea* y el corte en la mitad de la *orchestra*.



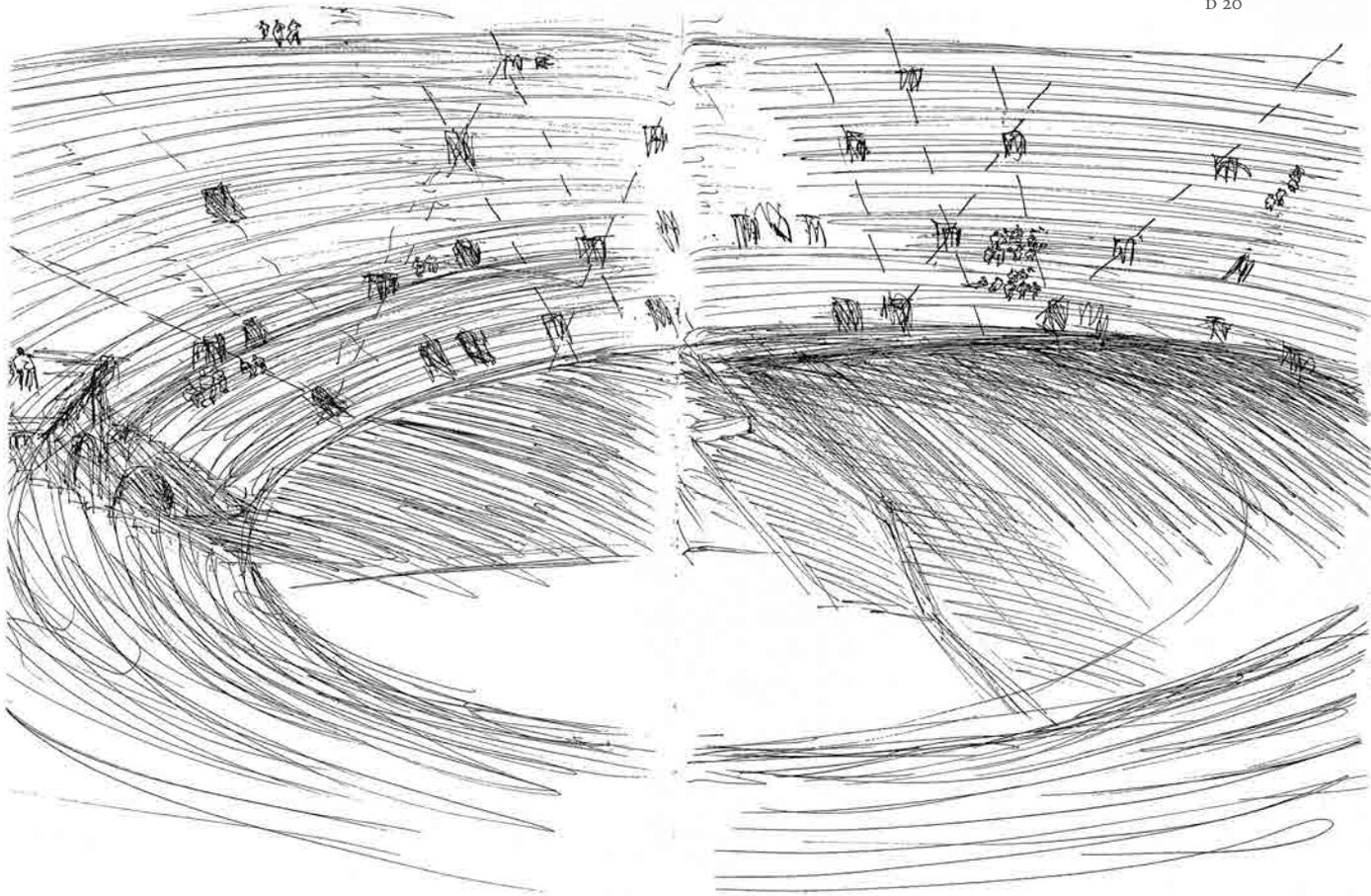
Precisamente por esto, los arquitectos posteriores, siguiendo los rastros de sus investigaciones sobre la expansión de la voz que se eleva de modo natural, hicieron a perfección las gradas de los teatros romanos y buscaron, a través de cálculos matemáticos y de proporciones musicales, que toda palabra pronunciada en el escenario llegara a los espectadores de la manera más nítida posible<sup>43</sup>.

Como decíamos anteriormente, la diferencia radical entre los dos tipos de espacios está definida por el modo de trazar el edificio, en función de la planta de la *orchestra*, que según nos indicó también Vitruvio, en su capítulo séptimo del mismo libro, fue lo que permitió a los griegos disponer de un espacio mayor destinado para la representación del coro y en cambio, para los romanos, dado que este espacio se acortó, fue donde se dio más protagonismo al frontis de la escena o *frons scaenae*. Ya las interpretaciones que varios arquitectos del renacimiento hicieron de los textos de Vitruvio, permitirán distinguir la diferencia entre uno y otro espacio. Pero la verdad es que sólo estando en estos edificios podremos ver, real y claramente, el fin que cada pueblo quería darle a estos espacios, como medio para que el pueblo pudiera vincularse con lo divino o como lugar para su propia representación del poder. [d 17 - 18]

#### EL ANFITEATRO

Era tal la fuerza de estas formas que del Teatro derivó un edificio que, por excelencia, responde a una de las invenciones arquitectónicas más perfectas que hayan diseñado los romanos: el Anfiteatro, uno de los mayores logros de este imperio, cuya compleji-

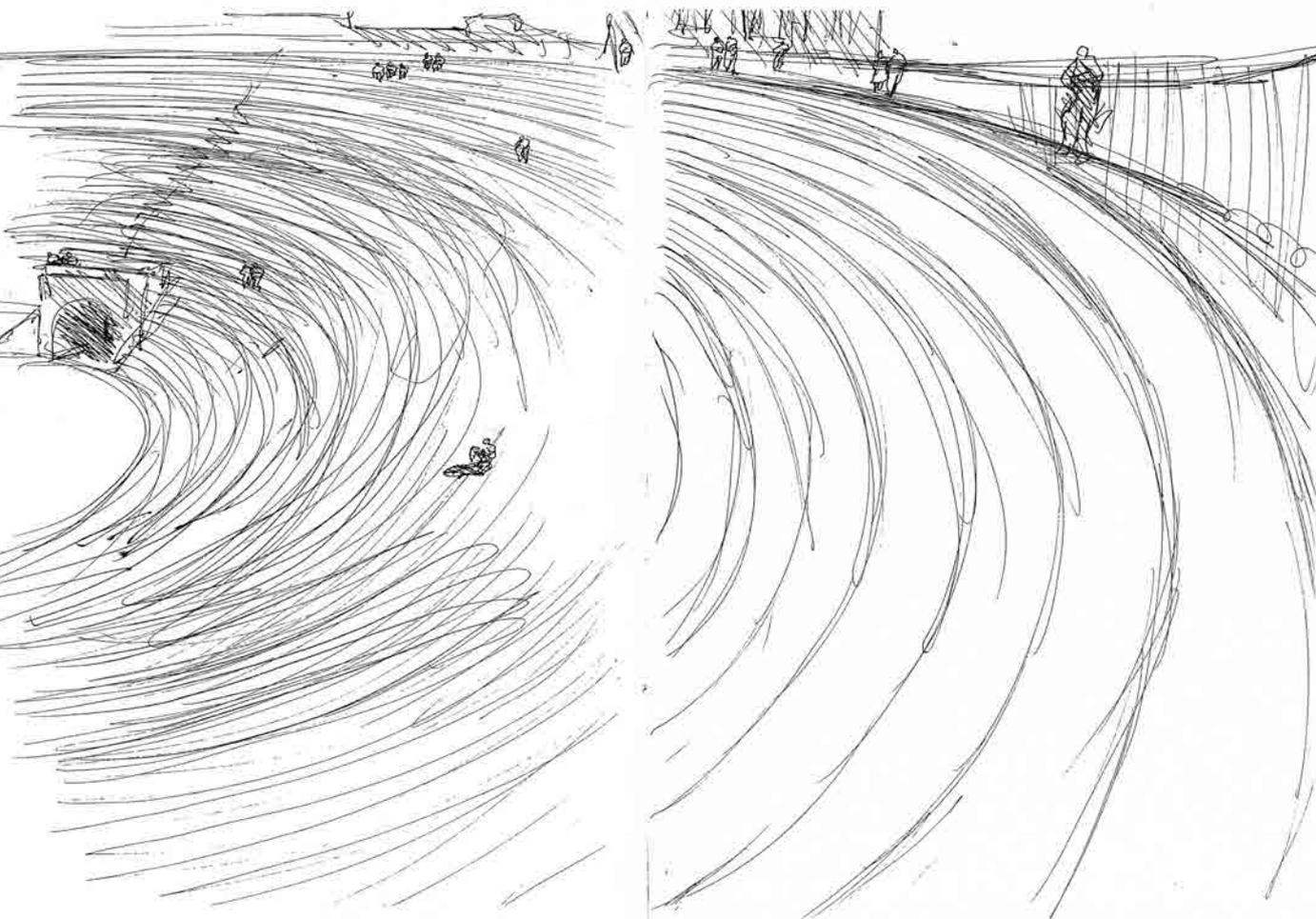
43 Vitruvio Polión, *Ibidem*.



dad de forma, se originaba de un diseño que, si bien contenía principios dados por el teatro griego, ya adquiría un grado de complejidad espacial y técnica que desbordaba todo cálculo previo.

El gran Anfiteatro de Flavio, como varios otros, presenta una planta ovalada trazada a partir de tres círculos puestos en filas y tangentes entre sí, para luego trazar otros círculos que nacen de radios desplazados de los círculos originales y de distinta magnitud. Los griegos dominaban claramente el sentido de lo convergente en sus teatros y de la relación envolvente del público hacia la escena sin perder de vista la extensión. Sin embargo, los romanos ya alejados de este sentido construyeron un espacio en donde el protagonista va a ser el propio pueblo: ya no es lo fundamental lo que se representa en un acto, al que se asiste para purgar las propias afecciones determinadas por un argumento que las pone en juego. El valor, lo fundamental en Roma, estaba determinado por un espectáculo de festividad y entretenimiento donde el pueblo podía adquirir un poder verosímil pero contenido y cautivo dentro de los márgenes del espacio del edificio.

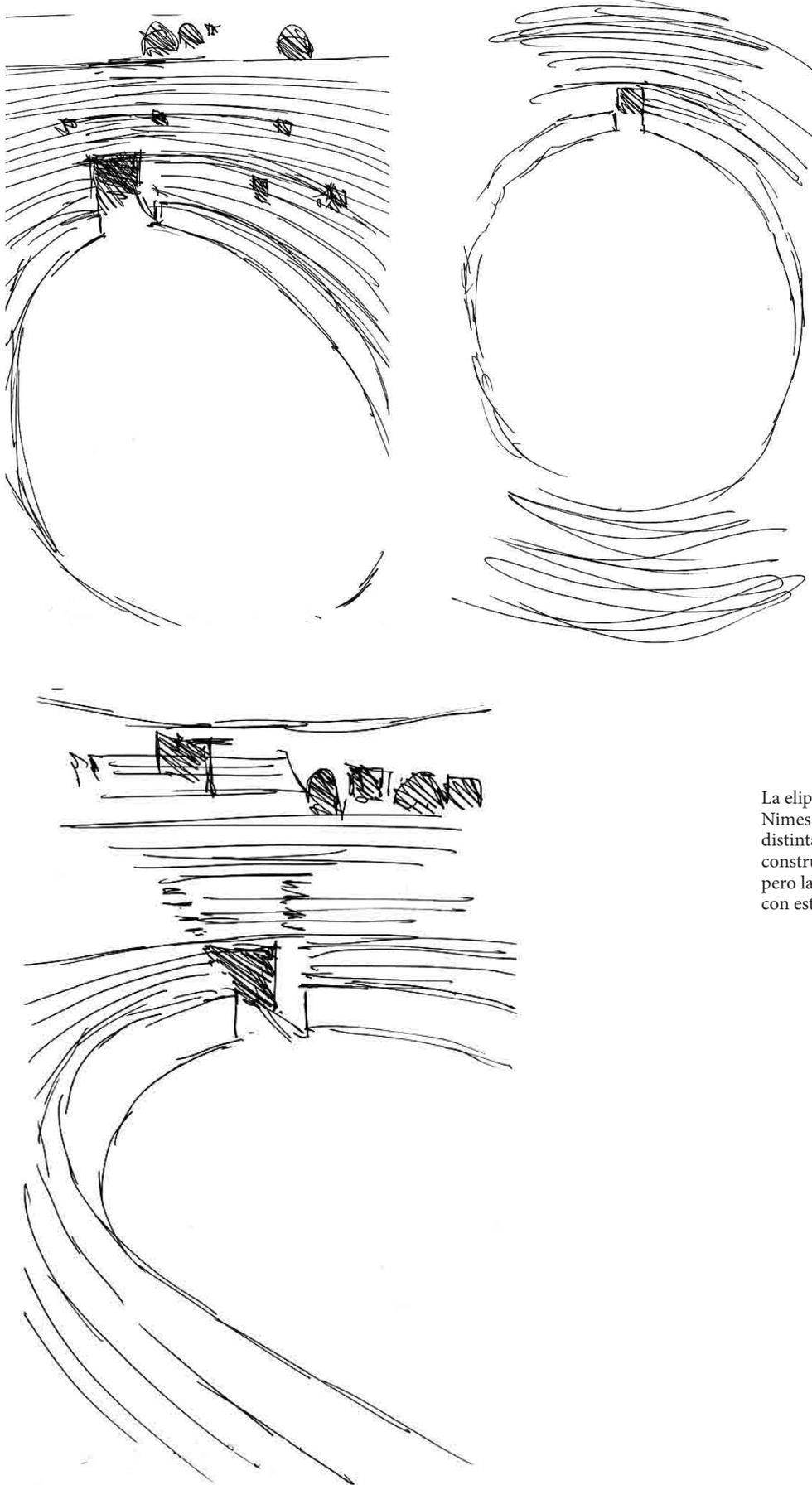
Asimismo, para el imperio romano que avanzaba ampliando sus límites conquistando pueblos hacia todos sus frentes –como sucedió con las ciudades de Orange



y Nimes al sur de Francia— era fundamental mantener al pueblo unido y por sobre todo cautivo, por lo que el teatro y el anfiteatro cumplían un rol donde este poder podía manifestarse, dándoles a los ciudadanos la posibilidad de tomar decisiones en el desenlace de estas fiestas y de este modo apaciguar sus ánimos frente a cualquier sublevación. <sup>[d19]</sup>

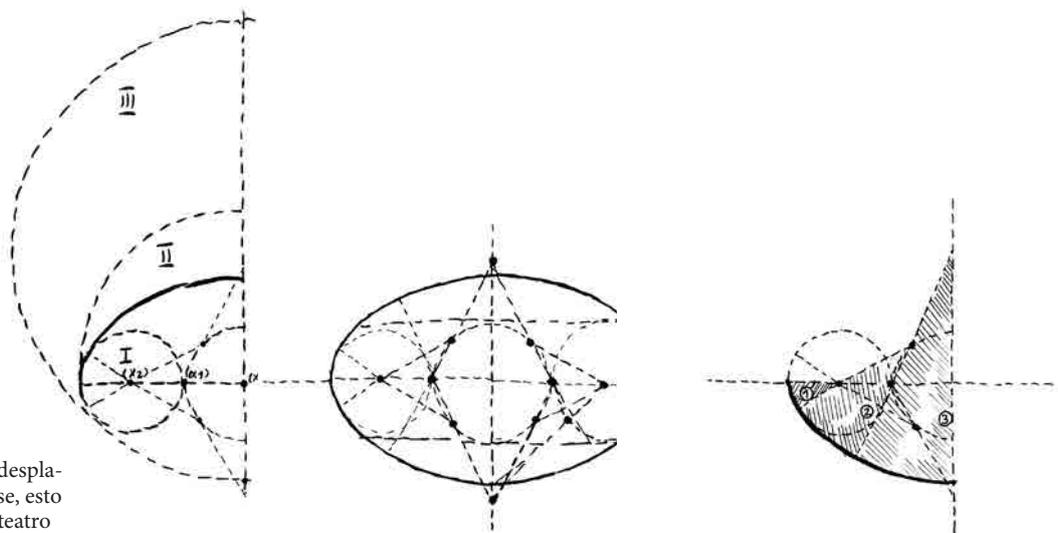
Estos espacios, si bien es cierto, fueron utilizados para representaciones teatrales, prontamente derivaron a ser lugares en donde se daban las luchas de gladiadores y donde se juzgaban y mataban a prostitutas y a cristianos perseguidos y presos. Había una relación socio-política, como expresión de poder, que tenía su máximo esplendor en este lugar, y seguramente por ello los gobernantes invirtieron tanto esfuerzo en repartirlos por todo el imperio, siendo prácticamente un elemento de fundación de las nuevas ciudades, ya que formaban parte de los primeros edificios públicos que el imperio construyó al momento de fundar una nueva ciudad o conquistar un nuevo pueblo bárbaro.

Del mismo modo como hacían con sus teatros, los romanos no ubicaban sus anfiteatros fuera de la ciudad, y a una distancia considerable de ésta, como hacían los griegos, lo que nos permite inferir que no requerían de ese tiempo extraordinario que



La elipse que forma la Arena de Nîmes dibujada desde tres alturas distintas. Los romanos también construían anfiteatros circulares, pero la complejidad que alcanzan con estos es sobresaliente.

D 22

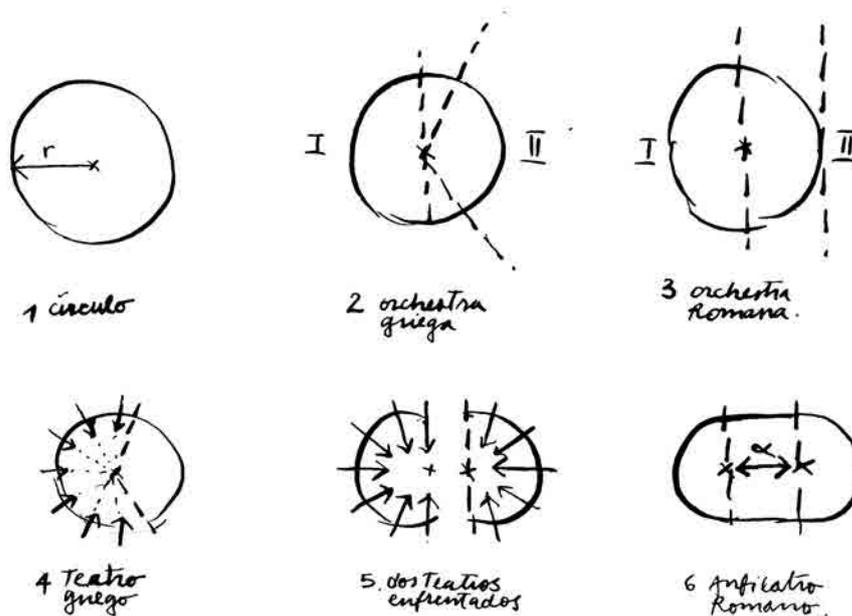


El trazado de tres radios desplazados para formar la elipse, esto según el trazado del Anfiteatro de Flavio. Hay tres círculos equivalentes que forman una línea inicial, luego un segundo círculo mayor, y por último, un tercer círculo que forma al arco mayor.

los griegos formalizaron tan bien con el oráculo y las termas. El Anfiteatro de Nimes por ejemplo, está ubicado en el límite de la ciudad amurallada, y el Anfiteatro de Flavio (Coliseo romano) estaba emplazado dentro de los muros *servianos*, en un bajo rodeado de tres montes: *palatinus*, *oppius* y *caelius*, en el centro mismo de la ciudad. Esto nos plantea y refuerza la hipótesis de que, para los romanos, el edificio teatral era un espacio público y no sagrado. Por ejemplo, En Arles, el teatro y el anfiteatro se encuentran a muy poca distancia entre sí, como dos edificios públicos que debían estar al centro de la antigua ciudad, lo que también, no quiere decir que siempre haya sido de la misma manera, porque en el caso de otros asentamientos romanos, todavía se puede ver la disposición de edificios teatrales con un carácter más espiritual que público como es el caso de Alba la Romaine, al centro-sur de Francia. En este caso, el teatro se encuentra a un costado de un espacio destinado al culto de divinidades y las termas, contiguo a la *Via Agrippa*, una de las vías fundamentales construida por los romanos que seguía el curso del río Rhone (Ródano) en sentido norte sur, y por la cual este asentamiento adquirió tanta importancia debido al comercio que se extendía hacia el norte del imperio. [d 20 - 21]

Para trazar el anfiteatro, los romanos utilizaron un sistema que surgió, primeramente, de la figura del teatro clásico griego, y que, según algunos investigadores, se dio por la unión de dos teatros de madera enfrentados entre sí, dando la forma de una circunferencia completa para el edificio.

Esto tiene sentido si volvemos sobre la idea sociológica de un teatro donde había desaparecido la relación divino-naturaleza que para los griegos era tan importante. Al cerrar el teatro, al dar la vuelta completa de la circunferencia, los romanos valorizaron la acción espectacular que acontece sobre el proscenio, haciendo desaparecer el fondo de escena, quedando los acontecimientos expuestos en 360°, lo



En un espacio concéntrico todos miran el mismo punto.  
en un espacio concéntrico pero con el otro lado, aparece lo opuesto equivalente.

La geometría de la intersección en el anfiteatro permite que el que pase quede en un punto de intersección con respecto del otro lado.

Puede haber algo en esta forma tan precisa de la elipse, como el círculo, ambos tienen implícito el centro como coordenada fundamental, casi solo eso. sin embargo en la elipse el eje entre los dos focos, permite incorporar una dirección.

que contribuye a pensar que quien asistía a este espacio para ver, entendido como el *Theatron*, lo hacía con la presencia de los otros espectadores que asistían a lo mismo, viéndose unos a otros en este Acto. [d 22]

Esto es radical en el modo como acontecieron los actos romanos, con un fondo que era el mismo pueblo, la humanidad y no la extensión griega, que requería de la manifestación del cruce entre lo divino y la naturaleza. El anfiteatro, desde esta perspectiva, vino a consolidar la hegemonía antropocéntrica del pueblo romano ya que era un espacio destinado a las representaciones de lo humano en donde el conjunto ejercía, por un periodo de tiempo extraordinario, un poder ficticio pero válido en el contexto de las representaciones que se realizaban en estos espacios.

Este edificio, requirió de grandes obras de ingeniería que permitieran que las luchas de gladiadores y las *naumaquias*<sup>44</sup> se desarrollasen plenamente. Pero también fue un espacio donde esclavos, prostitutas y cristianos perseguidos por el imperio fueron sacrificados. Este hecho, inevitablemente contribuyó, ha que fueran los mismos cristianos de la Edad Media quienes entendieran el anfiteatro como un símbolo negativo y reminiscente de esas persecuciones en las que murieron un gran número de prisioneros martirizados, motivo por lo cual, este edificio en la edad media, perdió la importancia que tuvo para los romanos entrando en un largo período de decadencia y abandono.

44 Naumaquias: batallas navales que se representaban en el foso del anfiteatro, para lo cual era necesario llenar de agua el interior de tal modo que las embarcaciones se pudiesen desplazar en su interior.

Cabe considerar, por ejemplo, que el Anfiteatro de Flavio, el coliseo romano, en la Edad Media fue utilizado como industria textil, y que en su interior incluso llegó a construirse una pequeña iglesia. Asimismo, el Anfiteatro de Lucca y el de Arles fueron utilizados como asentamientos habitacionales, donde sus moradores reutilizaban la infraestructura del edificio para construir sus viviendas, generando una suerte de segunda ciudadela que protegía a los habitantes de la ciudad, como una suerte de intramuros, en momentos que la ciudad fuese invadida.<sup>45</sup> [d 23]

45

---

Kuroda, taisuke, Lucca 1838, transformaciones e riuso del ruderi degli anfiteatri romani in Italia. fig.68.-, pacinifazzi. María, editore. Italia 2008, p. 74



<sup>1</sup>. Oráculo de Delfos, vista desde la parte superior del teatro hacia el Templo de Apolo y detrás de éste el cajón cordillerano del valle del río Pleistos a un costado del monte Parnasos.



2. El Teatro de Dodona, desde la escena (foto superior) y la cávea (foto inferior), permitía la asistencia de un público de 17.000 personas a las representaciones. Una particularidad es que el teatro está emplazado frente a un valle de olivos. Lo que nos permite inferir que no solo importaba el emplazamiento del edificio en la ladera de un cerro, también parecía importante quedar ante esta condición territorial, de tal modo de dar más consistencia a los diálogos que se desarrollaban en la obra. Para los griegos la escena era la misma extensión.

Vista desde la escena hacia la cávea, el edificio ocupa la ladera de un pequeño cerro. la configuración de una dimensión compuesta entre cerro y teatro.



La cávea del Teatro. Se distingue claramente el modo en que el público queda ante la extensión, como formando parte de ella.



3- El Teatro de Epidauro desde varios frentes. Mirando la *orchestra* y al Valle desde la *cávea*, la extensión adquiría un rol omnipresente y absoluto para los acontecimientos del conflicto.

El público era testigo de un conflicto que el *choros griego* sostenía con los acontecimientos de la *skene*



El Teatro de Epidauro debe ser el mejor conservado de los teatros griegos y que se mantiene al día de hoy con su trazado original, el espacio de la *orchestra* destinado para la ubicación del *choros griego*, el público viene a ser una proyección de este.

4- El Teatro de Argos. 1/ desde la orquesta modificada por los romanos; 2/ un eje que continúa hacia el valle; 3/ el Teatro tallado sobre la roca del cerro.



2/ un eje que continúa hacia el valle donde se puede apreciar que el teatro está prácticamente tallado sobre la roca del cerro.



5- El teatro de Alba la Romaine en el centro-sur de Francia, tiene la particularidad de que, entre la skene y la orchestra, bajo el *proskenion*, los romanos dejaron pasar un canal que abastecía las piscinas del santuario.



Las piscinas de los templos en Alba la Romaine y el trazado de los restos arqueológicos de los edificios públicos.





6. El Teatro de Orange. Vistas desde el interior del teatro hacia la *skene*, la *cávea*, la *orchestra*. Se puede percibir el tamaño de la *skene* y las proporciones del espacio.

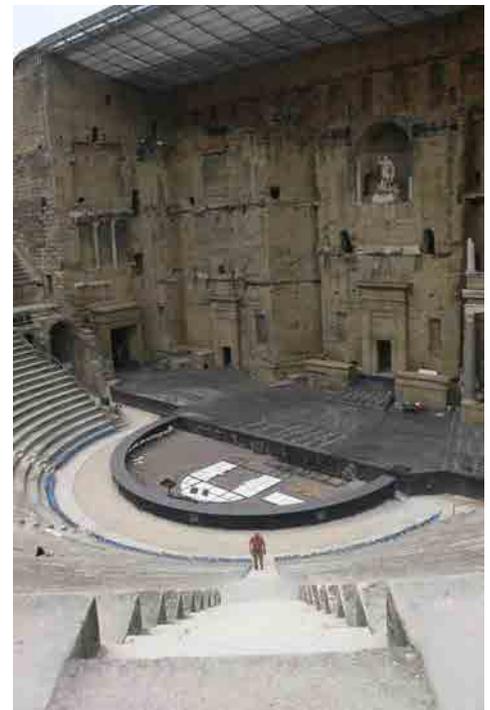
la relación de frontalidad entre la *cavea* y la escena es determinante en la configuración del acto teatral.



El *choros* griego pasa a ocupar de testigo de los acontecimientos sobre el *proskenenion*, todo acontece bajo este gran muro que representa las puertas del palacio.



el exterior del teatro, hacia la ciudad de Orange no ha perdido el carácter monumental con el que seguramente habitaron el tiempos de Roma.



7. El gran edificio del Anfiteatro Nimes al sur de Francia. Impresionante por su altura y su extensión, totalmente hermético y macizo, imponente ante la ciudad que lo rodea.



Tres momentos de la construcción del anfiteatro de Nimes, donde se puede apreciar la complejidad constructiva con la que fue levantado.





D 24

LA EDAD MEDIA, LA PROCESIÓN Y LA ESTRUCTURA LINEAL DEL ACTO TEATRAL [d 24]



Ministriles y juglares del siglo X. Manuscrito de la Biblioteca Nacional de París.

## EL CONTEXTO SOCIAL

Para tener una idea de cómo fueron los acontecimientos relacionados con el espacio escénico en la Edad Media, debemos considerar, antes que todo, algunos aspectos que ubican este tiempo en uno de los períodos urbanos y sociales más interesantes en lo que a espacio público se refiere, ya que puede verse nítidamente una “*doble función*” en los acontecimientos de la vida humana; en donde, por un parte, se distinguen las acciones cotidianas del día a día, y por otra, las acciones extraordinarias, como las festividades y los actos religiosos.

Con el advenimiento de la Iglesia Católica como poder espiritual absoluto para todo el Imperio romano, en el año 313 de nuestra era, comenzó lentamente una transformación de las relaciones entre el hombre común con lo divino, marcando una diferencia radical en el modo como los romanos definieron esta relación respecto de sus antecesores, los griegos.

El Imperio romano había logrado la conquista de los pueblos bárbaros hacia el norte de su capital, Roma, generando en esos lugares, como en todos donde se asentaba, un sincretismo entre las tradiciones locales y las que ellos traían consigo, desarrollando un conjunto de acciones sociales y culturales, donde la forma de los espacios escénicos, que los romanos perpetuaron durante un largo período de tiempo, fue determinante.

Esta fusión de las tradiciones no parece haber sido un asunto fácil para la iglesia ya que el pueblo, en su mayoría analfabeto, prefería, según nos cuenta Francisc Massip, ocupar su tiempo participando de “acciones vulgares” que en cierta medida le permitían representar de modo más directo sus necesidades espirituales y mundanas<sup>46</sup>.

Otro factor determinante, según L. Mumford, fue la estructura social que lentamente se fue constituyendo en este tiempo y que se dividió en al menos tres ámbitos distintos, que a su juicio, eran complementarios entre sí; el monasterio, la iglesia y las corporaciones. Estos sirvieron de elementos formativos de la ciudad medieval y tuvieron como ideal la concepción de una visión cristiana de la sociedad, que, al mismo tiempo, y por el sólo hecho de constituirse como el poder oficial, significó también que, más temprano que tarde, la iglesia se alejara de los principios que reflejaban esta espiritualidad, y de modo dogmático y condenatorio los acometería en contra de su propio pueblo a través de los métodos de la inquisición, dimensión contradictoria y no menos compleja para las relaciones humanas que se manifestaron durante unos diez siglos<sup>47</sup>.

Considerando esto, la Edad Media fue un tiempo exquisitamente rico y complejo en formas escénicas, muy distintas a las consolidadas por los períodos anteriores<sup>48</sup>. La iglesia en su misión evangelizadora absorbió casi por completo las formas de

46 Massip, Francisc, *El teatro medieval, voz de la divinidad cuerpo de histrión*. Montesinos biblioteca de divulgación temática. Barcelona 1992, España. pág. 13.

47 Mumford, Lewis, *La Ciudad en la Historia. Sus orígenes, tradiciones y perspectivas*, Buenos Aires, Ed. Infinito, 1979, pag 329.

48 Massip, *op. cit.*

representación que los pueblos conquistados desarrollaban conforme a sus tradiciones, y el edificio del teatro, como lo entendían los griegos y los romanos, no tuvo más, para los cristianos, el mismo valor debido a que era considerado el reflejo y símbolo, y por cientos de años, de gran parte de los abusos cometidos en contra de su religión.

Esto trajo consigo que los edificios romanos y griegos destinados para estos acontecimientos, que podemos decir tenían un rol plenamente urbano, quedaran, en la Edad Media, prácticamente en un total abandono, lo que derivó a que muchos anfiteatros y teatros fueran ocupados y transformados en verdaderas aldeas para los habitantes de los pueblos y ciudades donde estaban emplazados. Lo anterior, se puede ver claramente en Lucca, Arles y Nimes, y otras ciudades de origen romano, donde reutilizaron su estructura, como soporte material de las nuevas construcciones, permitiendo que estas poblaciones lentamente se fueran arraigando en estos espacios, dando forma a verdaderas comunidades de edificios colectivos dentro de estos recintos que fueron reciclados para estos nuevos usos Cabe mencionar el trabajo de T. Kuroka que analiza las transformaciones que tuvo al anfiteatro de Lucca y varios teatros y anfiteatros en Italia<sup>49</sup>. [d 25 - 26]

Mumford es más explícito cuando dice que los edificios del teatro, el circo y los baños, no sólo eran espiritualmente detestables con sus símbolos paganos, sino que también eran funcionalmente ineficaces ya que se contraponían en todo al modo de vida cristiano<sup>50</sup>, principalmente por el carácter que tenían y por las acciones que se realizaban en ellos.

Si observamos y hacemos un paralelo con lo que acontece al día de hoy, podremos observar y comparar este desarrollo con el caso de las favelas de Río de Janeiro en Brasil o los cuchitriles de Valparaíso en Chile, caracterizados por ser viviendas que se desprenden y caen verticalmente de las laderas de los cerros. El crecimiento y configuración informal o asistémico de estos asentamientos, ha dado origen a un sistema de construcción vernácula muy arraigado en la toponimia local y que pone de manifiesto la reutilización de los elementos existentes, físicos y sociales, del lugar donde se emplazan y donde se percibe una identidad consistente a pesar de la precariedad con que fueron construidas, todo lo cual nos ayuda a pensar en cómo los habitantes de estas ciudades antiguas pudieron ocupar y reciclar sus anfiteatros.

En el anfiteatro de la ciudad de Lucca, todavía se pueden ver los diversos usos que tuvo este edificio durante la Edad Media, y no puede dejar de parecer extraño y asombroso, para el visitante, la limpieza actual del espacio de la plaza que permite entrever en su estructura las modificaciones y acomodaciones que se le hicieron hasta alcanzar la forma actual del conjunto de viviendas perimetrales que hoy se pueden apreciar y que son fruto de la remoción que se hizo a principios del siglo XX y que en su momento eran parte de una verdadera ciudadela que abarcaba todo el interior del edificio, transformando casi por completo el espacio interior y demostrando de paso el poco valor que éste recinto tuvo como espacio escénico para la sociedad medieval.

[d 27 - 28]

49 Kuroka, Taisuke, *op. cit.*

50 Mumford, *op. cit.*, 1966, p. 299.



D 25

Croquis desde el interior de la plaza del Anfiteatro de Lucca. La transfiguración del espacio teatro al espacio plaza.

Esa dimensión gradual de la altura en los anfiteatros, de quien sube ganando altura y posición, ha desaparecido, solo queda la elipse.



D 26

Cada cierto tiempo la plaza se vacía, de pronto entra gente por las puertas, se quedan un rato contemplando el conjunto, seguramente la figura o forma de la plaza y luego continúan.

D 27



La multitud reunida para sentir el desenlace del juego, hoy es reemplazado por el habitante desconocido que vive su vida doméstica tras los balcones y ventanas de la plaza encrucijada de lo cotidiano y lo extraordinario desplegado en el tiempo.

D 28

El conjunto de edificios hoy están destinados a departamentos, los que desde la Edad Media, lentamente fueron ocupando el espacio del anfiteatro, modificando su estructura que era reutilizada para estos fines. Sólo en el siglo XX se despejó el centro y con ello se revalorizó el área central como una suerte de plaza mayor, semi-cerrada. Con la distinción de la irregularidad del conjunto aleatorio de fachadas que respetan la elipse original.



La plaza y la curvatura de los edificios.

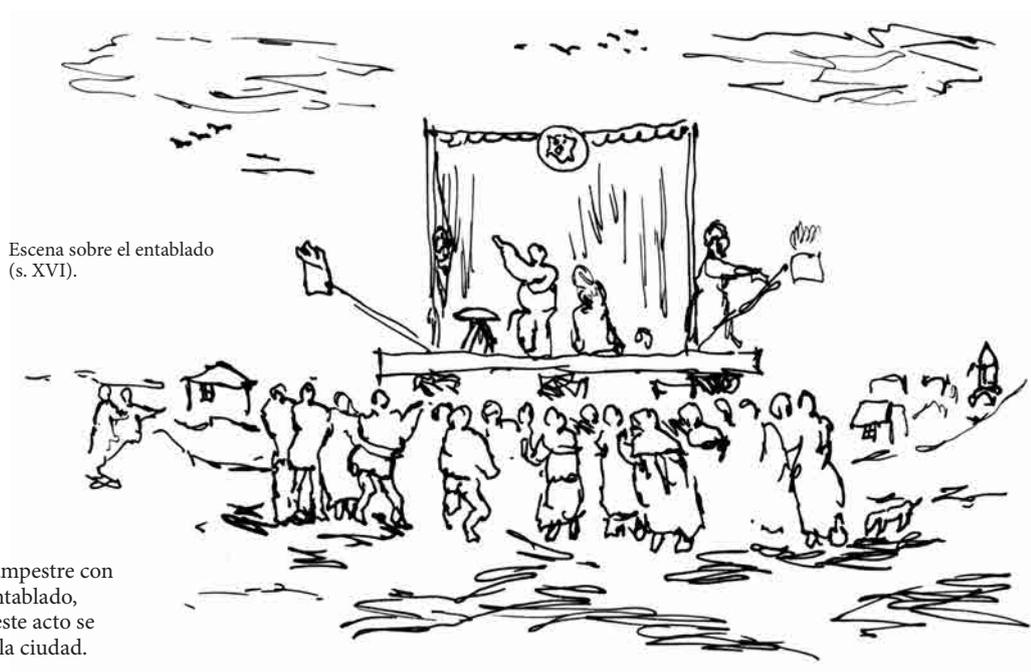


Banquete, siglo XV, con entremeses escénicos.  
(Diccionario Teatral de Pougin).

El concepto de “ciudad”, tal como lo entendían los griegos, había desaparecido, y lo que los romanos habían constituido como estructura social también comenzaba a ser desplazado. El rechazo que la sociedad civil de la Edad Media tuvo hacia el monopolio del poder y del conocimiento –como la organización de las leyes y los derechos de propiedad– dio pie a un sistema de sociedad configurado por agrupaciones delimitadas social y jerárquicamente, y a una serie de pequeños pueblos que estaban repartidos por todo el continente con un espacio social prácticamente reducido al ámbito feudal-eclesiástico en medio del campo. Todavía en el sur de Francia se pueden visitar estas pequeñas villas de origen medieval, coronadas por la presencia de un castillo. Viviers y Grignan son dos pequeñas localidades, ubicadas en la región del Ródano, que todavía mantienen la estructura de distribución de viviendas alrededor de las laderas del cerro, el camino peatonal para subir entre las construcciones medievales para llegar al final del recorrido al castillo que, en el caso de Grignan sólo conserva el edificio barroco, pero complementado a una serie de edificaciones medievales como la iglesia, el acceso, el emplazamiento. En estos espacios se habitaba lo próximo y lo lejano era el territorio, abierto, dispuesto para los trabajos agrícolas, el campo, pero también para visualizar a distancia cualquier peligro que pudiera acechar al conjunto.

La tipología de torre-vigía, *donjon*, que tenían las grandes moles de castillos, o el carácter cerrado y retirado que tenían los monasterios emplazados en territorios montañosos, como es el caso de Monserrat, San Juan de la Peña o incluso el de Meteora, con su particular emplazamiento, cuya función defensiva les permitía a las pequeñas casas de la aldea que se adosasen a ellos, ocupando sus laderas, donde estos edificios se emplazaban, o en el pie de las montañas, manteniendo su cercanía a los campos de cultivo, todos ejemplos de la relación que había entre el poder feudal-religioso con el hombre común, que vivía subordinado a esta figura y a la que le rendía tributo a cambio de protección.

D 30



Escena sobre el entablado  
(s. XVI).

Una representación campestre con los actores sobre un entablado, dando cuenta de que este acto se representaba fuera de la ciudad.

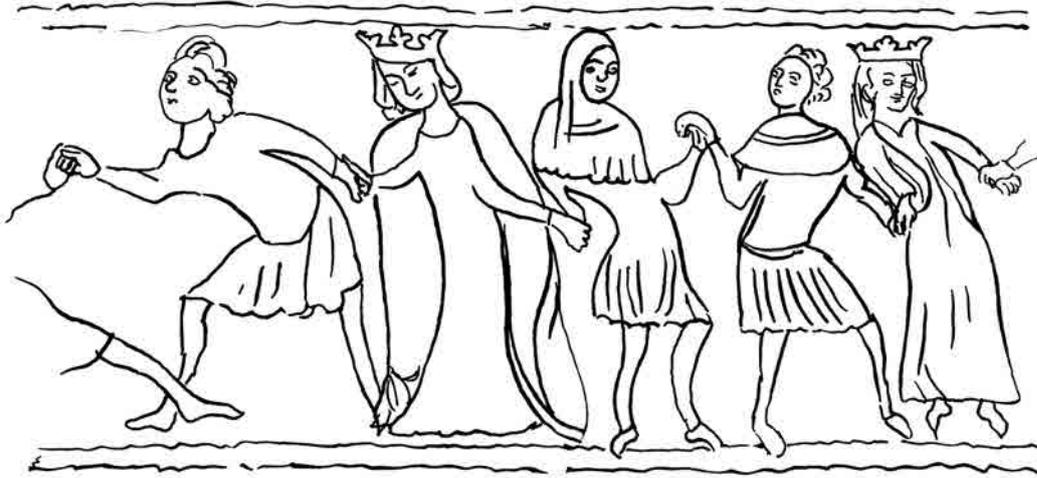
La idea de un urbanismo, tal como lo entendemos hoy y como lo pensaron los romanos a través de sus trazados *cardus* y *decumanus*, o a través de la relación de ejes que vinculan edificios como posteriormente fue retomado en el renacimiento, para el hombre medieval carecía de importancia dadas las contingencias a las que se vio enfrentado.

Es interesante la división de la ciudad medieval que hacen algunos historiadores del arte, como Joan Sureda en su *Historia del Arte Medieval*, al distinguir dos tipos de ciudades románicas: la Ciudad de los Hombres definida por esta tipología de torre-vigía, emplazada sobre el cerro más alto y más visible de la comarca, y la Ciudad de Dios, regida por el monacato medieval de la orden que fundó Benito de Nursia en el siglo VI, en la que los monjes dedicaban siete horas del día a labores de trabajo y dos a la oración, y que fuera modificado en el siglo X por Benito de Aniano, reduciendo las labores de trabajo y convirtiendo al monasterio en lugar de oración y estudio, destinando una vida mucho más activa a los oficios divinos, pero sin perder la práctica de la teología, la poesía y la historia<sup>51</sup>.

#### LAS EXPRESIONES ESCÉNICAS DE LA EDAD MEDIA

Conforme a esta estructura, la iglesia, con el afán de evangelizar a un pueblo en su mayoría analfabeto, tomó las formas paganas que estaban muy arraigadas en estos grupos sociales y que proliferaban en múltiples modos de expresión, a través de sus

51 VV.AA., *Historia del Arte. La Edad Media*, vol. 2, dir. por Juan Antonio Ramírez, Madrid, Alianza Editorial, 2006.



Giullari e signori che danzano  
insieme una danza popolare  
danese, Fresco della Chiesa di  
Dranela, s. XIV.

Esta miniatura refleja una acción que se desarrolla con un orden jerárquico simétrico. En ellas se mezcla lo festivo a través de los cuerpos que bailan y lo ceremonioso a través del decorado.

celebraciones –y que arrastraban otras festividades paganas más antiguas, como dirá Massip–, y construyó un “teatro de edificación”, integrándolas a su propio argumento dramático, permitiendo con esto, atraer y educar en el contexto de la fe a un mayor número de fieles a través de la imitación de estas formas dramáticas antiguas, viendo en ello una forma atractiva y consistente de aproximarse al pueblo. [d 29 - 30]

Sin embargo, en un principio, los monjes de los monasterios estaban aislados en el campo o en la montaña y el sacerdote por lo general podía ser tan inculto como los paganos. El fraile, por su parte, que representaba a la orden de los dominicos y de los franciscanos, le interesaba comunicar sus ideales cristianos y para esto tomó elementos de los dramaturgos antiguos con los que salió del convento a evangelizar dando pie al surgimiento de los juglares.

Un caso significativo es el de Hroswitha de Gandersheim, quien toma de la obra de Terencio las formas dramáticas romanas que le van a servir para construir argumentos de carácter cristiano, demostrando con esto que el interés principal de estas composiciones no era el estético sino más bien el religioso y social.

En este contexto, tensionado por dos polos, surgen en la edad media, dos tipos de artistas escénicos, el trovador y el juglar. La diferencia entre ambos es que el primero estaba asociado a las cortes medievales y era un experto en poética medieval, surgió en las cortes de Occitania pero siguió un camino distinto al juglar, y trataba temas del mundo imaginario medieval. En alguna ocasión se produjo el paso de trovador a sacerdote o viceversa como fuera el caso de H. de Gandersheim. En cambio el segundo surgió del contexto popular y recogía las creaciones de otros autores las que llevaba al campo del divertimento, de lo cómico, de la farsa. El primero era más bien heredero del ámbito eclesiástico y erudito, en cambio el segundo del mundo pagano y popular.

D 32

En esta escena de una obra de Terencio –autor romano dedicado principalmente a la comedia– se puede ver a dos mujeres y un hombre sobre una pequeña tarima. De fondo una estructura con ciertas decoraciones y entre ellas unas telas que seguramente fueron el lugar por donde entraban y salían los actores.



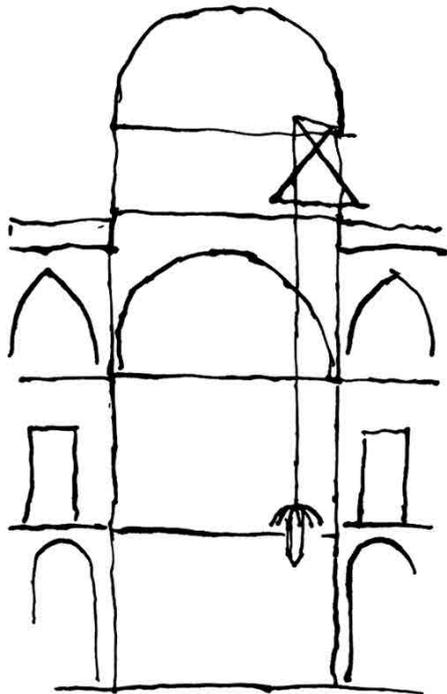
Massip señala que se pueden distinguir al menos tres manifestaciones espectaculares en el medioevo: la primera era un teatro de diversión construido por los profesionales del entretenimiento, desarrollado principalmente al aire libre; la segunda era un teatro de edificación por los agentes religiosos desarrollado en el contexto de la iglesia, dentro y fuera; y el tercero un teatro de rito civil, realizado por el poder laico, desarrollado en espacios de corte, salones y jardines. Pero Massip distingue, también, que no se puede entender el teatro como una expresión donde estas tres dimensiones actuaran de manera aislada y aclara que ellas siempre se mezclaron de algún modo<sup>52</sup>.

El teatro de diversión que viene de las tradiciones paganas y rurales, tenía como expresión para su desenvolvimiento lo itinerante a través de los juglares quienes llevaban el canto y la diversión de pueblo en pueblo. Sus roles y los temas que trabajaban eran muy distintos entre sí y como representantes del espectáculo podían moverse no sólo en el ámbito de la plaza o calles, de ciudades y pueblos, sino que también podían incorporarse al ámbito de la iglesia y de la corte, tanto así, que algunos frailes prefirieron transformar la predicación en una escena teatral para ir de pueblo en pueblo llevando la palabra del testamento<sup>53</sup>, donde, a su vez, contaban lo que iba sucediendo en los lugares por donde habían pasado. Relataban hechos históricos, tocaban instrumentos y representaban las escenas religiosas. Se puede distinguir que una escena podía estar cargada de todas las dimensiones, tanto religiosas como paganas y colaborar entre sí para la construcción del espectáculo. [d 31]

Esto de ir de un sitio a otro, trajo consigo la necesidad de construir escenas que seguramente, en un primer momento, nacían de manera espontánea y que debían ser

52 Massip, *op. cit.*

53 Nicoll, Allardyce, *Lo spazio scenico. Storia dell'arte teatrale*, Roma, Bulzoni Editore, 1971.



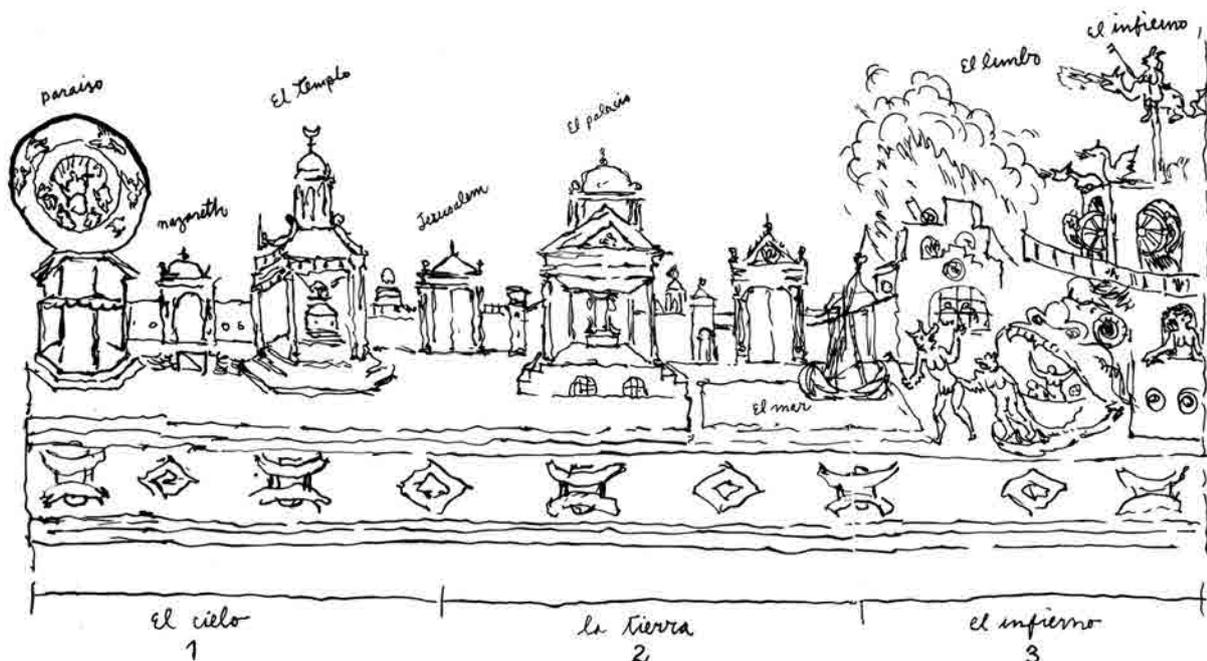
Uno de los efectos utilizados para estas representaciones era colgar elementos que bajaban desde la cúpula de la iglesia, dando un sentido vertical al acto. Esto refleja el valor simbólico que tendrá la cúpula para la iglesia como reflejo de lo celeste.

Esquema de la Iglesia  
Teatralizada.  
Escena Vertical, la Testa d'Elx

1. El altar
2. El púlpito
3. El coro

Estructura de la escena fragmentada, pero conformando también un todo simbólico que va desde lo divino, en el lado izquierdo de la imagen, al infierno, en el lado derecho de la imagen. Se puede distinguir la repetición de un elemento que se verá en muchas iglesias de la antigüedad, la idea de un pequeño escenario en donde se ubicó el santo sepulcro u otros altares importantes de la escena.

Estructura general de la Pasión  
de Valencienes.



transportadas por pequeñas carretas adaptadas que permitían a los actores tener una superficie un poco más elevada para poder “ser vistos por una muchedumbre”. Luego, esta misma forma se fue adaptando mejor y en ella se incluyeron decorados que acompañaban a los actores en sus itinerarios forjando la tradición de los carromatos de cómicos que podemos ver en varias iconografías de la época. En los carromatos, se puede distinguir la precariedad de las pequeñas plataformas de madera donde apenas cabían los actores, y un fondo decorado con una pequeña cortina sostenida levemente por una estructura de madera por donde salían y entraban los actores. [d 32]

Otro tipo de representación fueron los *misterios*, que venían a contextualizar y representar la condición más humana del hijo de Dios que en sus distintos tipos de expresiones formales, están los que se realizaban fuera y los que se realizaban dentro de la iglesia, los misterios eclesiásticos y los misterios urbanos y que en muchos casos se mezclaban entre sí.

Por ejemplo, *El Misterio de Elche*, en Alicante, que todavía se realiza y que según Massip viene a ser el único espectáculo tardo-medieval de fines del siglo XV que pervive en Europa en la actualidad y fiel a su origen<sup>54</sup>, tiene una parte urbana y otra eclesiástica, pero se desarrolla principalmente en la iglesia a través de la construcción de un corredor o *andador* que recorre toda la nave de la Iglesia desde el acceso al altar y que se encuentra elevado del suelo por un entablado o *cadafal*, donde sucede gran parte del acto, y que junto con este, viene a articular otro recorrido, esta vez en sentido vertical y que baja desde la cúpula de la Iglesia bajando hacia el mismo altar, por donde descienden niños y músicos representando a los ángeles dentro de un canastillo, para anunciar la dormición y luego la ascunción de la virgen y que tiene por nombre el *araceli*.

Este objeto, que cuelga de la cúpula de la iglesia, está construido con un mecanismo que sostiene a los personajes para bajar y subir lentamente, cantando y tocando instrumentos al ritmo del carácter dramático que tiene el acto. Esta representación se desarrolla en dos actos que suceden los días catorce y quince de agosto, el primero corresponde a la víspera y el segundo a la fiesta por la ascunción de la Virgen.

A juicio de este estudio, la composición escénica dispuesta en este *misterio* tiene la complejidad de expandir la disposición convergente, propia del espacio griego, y transformar la nave de la Iglesia y el espacio público de la ciudad, la calle principalmente, en la gran escena donde acontece todo el acto. Lo procesional, en este sentido, lleva la escena más allá del espacio absoluto y único del teatro griego, al que se iba como lugar sagrado fuera de la ciudad. Lo teatral, en este caso, sale del contexto espacial propio de lo litúrgico y recorre la ciudad para contar su historia, historia fundamentalmente visual, para después volver y llegar al centro de la escena, al interior de la iglesia donde todo cobra pleno sentido. [d 33]

En estos actos medievales lo fundamental estaba, y está aún en algunos casos, en la procesión, entendido como un proceso en construcción, como un modo de “estar yendo con el acto”, en donde se contemplaba y a su vez se transitaba con el acto, como un modo de emular el *vía crucis*, el dolor de cristo, propio de la iglesia cristiana, y como forma de representación de esta tragedia, algo muy distinto a lo que acontecía en sus predecesores griegos y romanos.

54 Massip. *op. cit.* pág. 71.

Cristo viene a ser la expresión y motivo de esta tragedia y comprende en sus acciones todas las dimensiones que Aristóteles determina en su tratado. El dolor, la *katharsis*, la *metabolé* y la *anagnórisis*<sup>55</sup>, están arraigados en esta representación que todo el pueblo cristiano reconstruye hasta el día de hoy y cada año para renovar su fe. La representación cristiana ocupó plenamente el vacío que la representación griega había dejado, esa relación entre lo divino y lo humano expresada en sus ritos, misterios y liturgia.

#### LAS FORMAS DEL ESPACIO ESCENICO EN LA EDAD MEDIA

El medioevo divide el espacio escénico y lo extiende de acuerdo a la acción a representar, sea dentro de la iglesia o fuera de ella. Se trataba de un espacio compuesto por fragmentos que se iban vinculando entre sí y donde cada una de las estaciones de la procesión representaba una escena particular conclusa pero esencial en la construcción del todo teatral. En un único espectáculo, se podían ver todos los espacios escénicos, todo el universo de la fe, desde el Infierno al Cielo, como un sólo hecho, pero cada uno con sus particularidades escénicas como fragmentos de un todo, diseminadas en la ciudad o en el interior de la Iglesia y donde el espectador podía participar a través de sus recorridos reconstruyendo,, él mismo, la línea completa del acto. <sup>[d 34]</sup>

El teatro o *Theatron*, entendido como la gran caja escénica donde acontece el acto teatral y el público que lo observa, en la edad media es precisamente la Iglesia con sus elementos arquitectónicos la que cumplía esta doble función que simbolizaba y recogía esa la relación divina y terrenal que se representaba en cada acto litúrgico. Un ejemplo de esto, es la interpretación y el sin número de significados y expresiones que ha tenido, a lo largo de la historia, la cúpula en las Iglesias antiguas, como la *bóveda celeste* que conectaba y separaba lo humano con el mundo divino, que rodeaba todo lo terrenal y le otorgaba visibilidad a lo que estaba en el cielo.

Un caso de esto son las *martyrias*, lugares de santidad especial, que eran edificios que podrían llamarse “de circunstancia” ya que podían ser la tumba de mártires y donde se realizaban, y todavía realizan, actos bautismales, cuyas cúpulas, a juicio de S. Kostof, venían a señalar desde el cielo al objeto como sagrado. Por esto su sentido centralizado y de planta octogonal.<sup>56</sup>

“En el interior de los templos, la posibilidad de un Paraíso emplazado en altura en una disposición vertical, otorgaba ya de por sí una gran eficacia al lugar escénico celeste, más si contaban, como veremos, de audaces ingenios aéreos para desplazamiento de sus moradores. Los sitios que, de un modo naturalista, podían evocar mejor la elevación celestial eran la bóveda (simbólicamente la propia bóveda del universo), especialmente

55 Ver Capítulo anterior. Los componentes de la tragedia griega.

56 Kostof, Spiro, *Historia de la arquitectura*, Alianza Forma, pag-447, 2005.

en el tramo ante el presbiterio, y el cimborio o cúpula, situación óptima y que será paradigmática en los paraísos escénicos dentro de la iglesia”<sup>57</sup>.

Kostof nos relata con especial sensibilidad lo sobrecogedores que debieron ser estos espacios en la antigüedad, cuando hombres y mujeres asistían a realizar un acto bautismal contenidos en una atmosfera iluminada por un sistema decorativo de mosaicos que venían a dar cuenta que lo realizado ahí, tenía la condición de ser sagrado porque las imágenes del decorado representaban el mismo acto del primer bautismo, el de cristo frente a Juan. Todo construido a través de una delicada disposición de estas piedras bañadas en oro y de los múltiples colores con que se representan las escenas. El brillo del oro es la primera imagen visible que se tiene cuando se prende una pequeña luz de vela al interior de estos espacios, donde todo está en penumbra, y que es un efecto semejante al que se produce en las iglesias ortodoxas construidas en el imperio bizantino.

Cuando se entra a ellas, por ejemplo en alguno de los monasterios de Meteora<sup>58</sup>, en el centro de Grecia continental, se llega desde el exterior con la luz natural y saturada del día, y se entra a un espacio en penumbra donde lentamente, fruto del encandilamiento exterior, se pueden distinguir las iconografías pintadas en sus paredes, que se reconocen primeramente por el brillo de las aureolas bañadas en oro que cubrían a los personajes, mártires y santos, que ahí se representaban. Hay un acto de representación propiciado por la luz de este brillo y que es un “principio de teatralidad” que podemos reconocer como propio de la Edad Media.

“El bautismo (realizado en el baptisterio de los ortodoxos en Ravena) es el prototipo sagrado del cual es reflejo el bautismo de los neófitos en la pila bautismal situada directamente debajo. Podemos imaginar la emoción sobrecogedora del momento cuando estos hombres y mujeres traspasaban el umbral del pequeño edificio sin pretensiones próximo a la catedral y entraban en un reino mágico que debía parecer, después de años de aprendizaje y anticipación espirituales, una autentica visión del reino de los cielos”<sup>59</sup>.

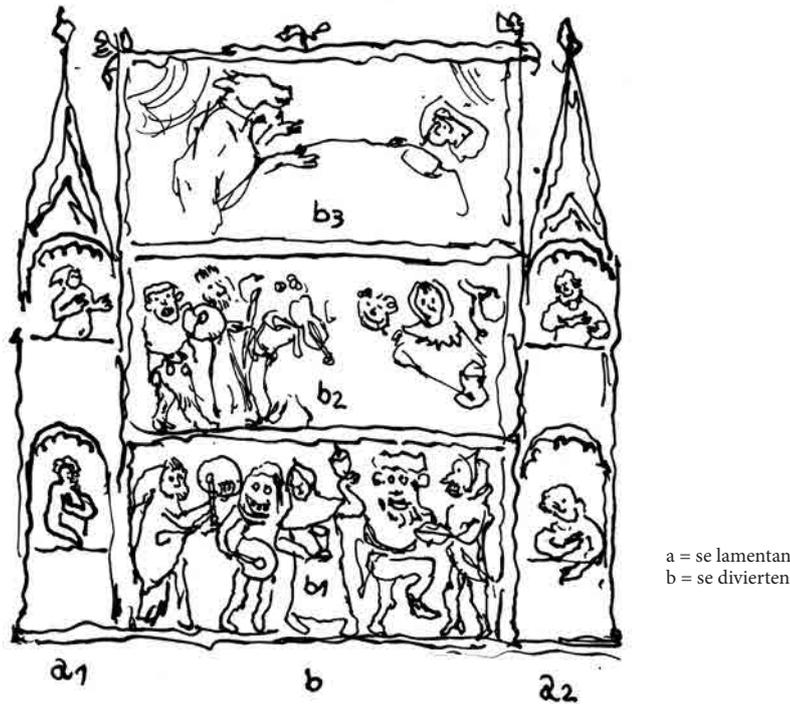
Otro tipo de representación propio de este extenso periodo, son los *dramas litúrgicos*, que por otra parte, son todos eclesiásticos y se representaban en latín ajustados completamente a la liturgia, sin salirse de ella. Estos desaparecieron, y el único que se conservó es el de Gandia colegiata y el del convento de las Clarisas, que se desarrolla actualmente sólo en una parte del domingo de resurrección a diferencia de su época donde se extendía a lo largo de todo el día<sup>60</sup>.

57 Massip, Francesc. *op. cit.* Pág. 85.

58 Meteora, conglomerado de Monasterios ortodoxos ubicados en Grecia central cuya característica es su emplazamiento, es que fueron construidos por los monjes sobre unos peñascos, algunos de unos cincuenta metros de altura.

59 Kostof, Spiro, *op. cit.* Pág. 447

60 Conversaciones con Francesp Massip a raíz de las transformaciones que han tenido tanto los misterios como los dramas litúrgicos en la Europa actual.



Un retablo con un pequeño altar de tres pisos. En la escena central se puede ver una escena cómica dividida por tres escenas de las cuales, las dos inferiores son semejantes y la superior distinta, seguramente será la escena principal. A ambos costados, dos monjes se asombran y reprochan este divertimento.

En cambio y para el interés de esta tesis, los *misterios* nacieron en la ciudad y podían organizarlo los frailes, pero eran interpretados por las gentes de la ciudad; surgen en lengua vulgar (el de Elche es representado en valenciano antiguo por ejemplo) y el tema era religioso, pero podía ser también de carácter popular y donde cabía cualquier tema: bíblico, escriturístico o hagiográfico (historia de la vida de los santos). Todo este material fue utilizado para los *misterios* pero el modo como todavía se desenvuelve el acto, en el caso de Elche, es semejante a la estructura de las óperas, ya que todo transcurre a partir de una composición musical que relata los acontecimientos y que es cantada por todos los personajes de la obra<sup>61</sup>.

Como decíamos, se realizaban tanto al interior de la iglesia como en su exterior, saliendo a las calles para transformar la figura inicial del altar en una figura cercana al pueblo, y que podía ubicarse en los espacios que la ciudad acondicionaba para estos actos. Esto se puede ver en los dibujos esquemáticos de los trazados escénicos que se utilizaron para ordenar estas representaciones, en el interior de la iglesia o bien en la plaza de la ciudad, donde además es interesante distinguir la similitud de estos trazados con la concepción de una estructura social ideal que los medievales desarrollaron extensamente, y que se refleja en el diseño de sus claustros<sup>62</sup>.

No era indiferente la ubicación de cada una de las estaciones que se desarrollaban en los *misterios*, desde la entrada con la puerta mayor y todas las estaciones que se sucedían hasta el altar, se utilizaba el espacio de la iglesia en favor de que esto aconteciera de la mejor manera posible. Por ello, cabe pensar que muchos de estos elementos quedaron formando parte de las iglesias medievales, y podríamos decir

61 Massip. F. *Idem* anterior.

62 Rosenau, Helen, *La ciudad ideal. Su evolución arquitectónica en Europa*, Madrid, Ed. Alianza Forma, 1986.

D 36



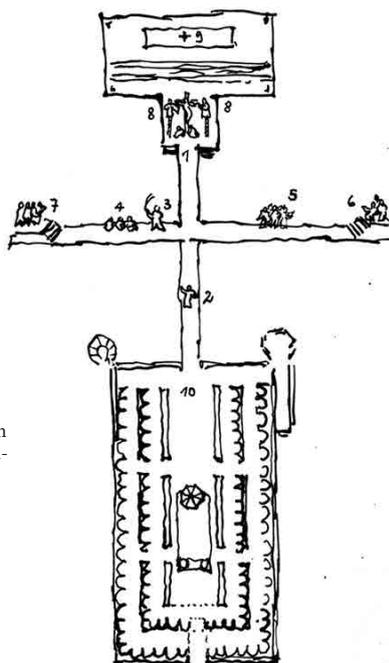
Detalle dibujo anterior; mirada y el gesto del monje.

que incluso el diseño de estas iglesias se vio afectado con la incorporación de estos elementos de representación. Los ábsides, el santo sepulcro, el mismo altar con el coro, tienen una disposición que aprovecha muy bien el espacio escénico para estas representaciones y no cabe duda que su uso fue muy bien aprovechado en estos actos. De hecho cuando se entra en las iglesias antiguas, medievales o renacentistas, da la impresión que los elementos arquitectónicos, las esculturas, los frescos son la impronta que quedó de estos actos y si imaginamos por un momento que fue así, la sensación de un espacio escénico total cobra mucho sentido.

En estas representaciones el tema religioso podía complementarse con el tema cómico, como es el caso de la imagen de un monje mirando con asombro o estupor la escena contigua donde hay unos personajes que están bailando y divirtiéndose. Claro está en la imagen, que tanto el monje como los otros personajes pertenecían a la comparsa de actores que representaba estos hechos a la comunidad. [d 35 - 36]

Se sabe que el teatro callejero de la Edad Media fue precario, pero también se sabe que esta dimensión fue un factor que jugó, y juega hasta el día de hoy, a favor del mismo espectáculo. La utilización de un elemento encontrado en la calle, como objetos en desuso, residuos, o incluso espacios públicos como pequeñas esquinas, plazas, pórticos de iglesias, espacios marginales, fue y sigue siendo una herramienta muy utilizada por los profesionales de este arte para la construcción de sus escenas.

Del mismo modo, podremos ver que, tanto el exterior como el interior de las iglesias, en cuanto a los elementos arquitectónicos con que fueron construidas, como lo son el pórtico, las torres, la cúpula, podían adquirir un rol importante en el acto que se representaba tanto fuera como dentro del edificio. Tomemos el caso de Vall de Boí, a los pies del Pirineo catalán, una disposición de pequeños pueblos a lo largo de un cajón montañoso, en donde la proporción de las iglesias respecto del tamaño de sus pueblos establecen una medida justa de correspondencia con su población y el territorio donde se emplazan.



Plano Escénico del Davallament de Creu de la Catedral de Mallorca (1480 - 1691)

1. Theatrum ubi extat Jesus Crucifixus
2. Sanctus Petrus facit Planctum
3. Sanctus Joannes facit Planctum
4. Beata Maria mater Jesu facit Planctum
5. Joseph et Nicodemus cantantibus mucis petent corpus Jesu a Pilato
6. Pilatus concedit corpus Jesu
7. Musici cantant ple et debote
8. Joseph et Nicodemus descendunt corpus Jesu de Cruce
9. Altare majus
10. Chorus

Otro esquema de un misterio medieval. El sentido longitudinal y transversal del acto, es el acto de ir en la procesión para acompañar a Cristo en su vía crucis.

¿Por qué la aparición de tantas iglesias a tan poca distancia? Podríamos decir que todas ellas se podían recorrer a pie y en la jornada de un día –la autonomía de los pueblos y la interrelación entre ellos debía ser algo determinante–, pero para que esto sucediera tendría que haber habido algún tipo de celebración que los vinculara. No podemos dejar de pensar, al visitarlos, en cómo serían los *vía crucis* o los *misterios* que vinculaban a cada una de estas iglesias y donde cada estación bien podría haber sido indicada por el campanario de cada una de ellas.

#### EL TEATRO TOTAL CRISTIANO

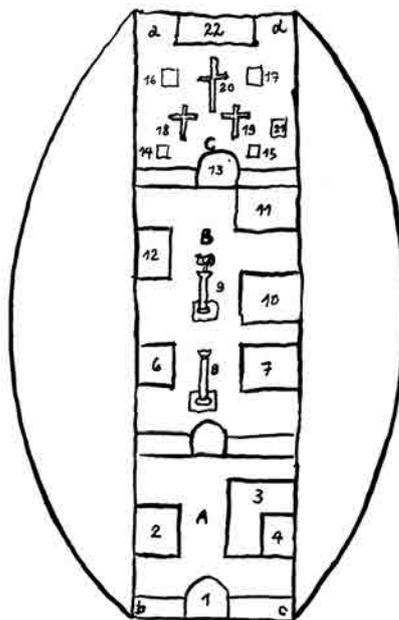
Lo que resulta relevante a nuestro juicio, es que tanto los *dramas litúrgicos* como los *misterios*, parecían utilizar todos los elementos espaciales y formales de las iglesias para hacer más real y espectacular lo representado. El interior con su luz natural en penumbra ayudaba con creces a generar esta atmósfera. Las imágenes de colores en los *vitraux* y su luz filtrada cromáticamente que se deposita en el interior de los muros y pavimentos de las iglesias, todavía nos puede dar una idea de cómo estos elementos contribuyeron a las puestas en escena de estos actos, dando la ambientación adecuada a estas ceremonias, trayendo la luz del sol transformada en “luz divina”, a través de la representación de sus santos y divinidades.

Pueblos como Viviers y Grignan, nombrados antes, o como Rousillon, Gordes, etc, todos en el sur de Francia, o Aínsa y Vall de Boí en el norte de España, por nombrar algunos, mantienen sus trazados medievales incluso a pesar de las transformaciones realizadas posteriormente, a través del tiempo. El tamaño y forma de sus

D 38

El trazado para la realización del misterio de Villigen, aunque no se sabe con precisión si corresponde a esta iglesia, sí se sabe que se desarrolló en un interior y que cada una de las divisiones corresponde a espacios arquitectónicos de la nave.

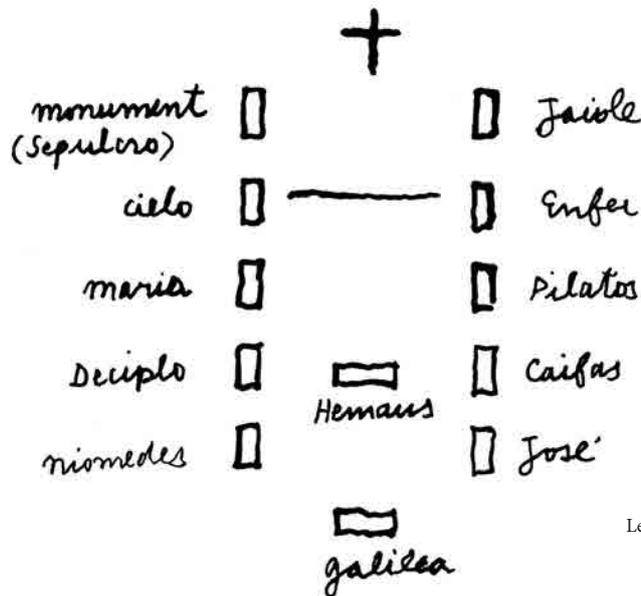
Misterio de Villigen. *Pianta della piazza del mercato di lucerna con i luogni deperita per la reppresentazione del mistero della passione de 1583.*



calles, el límite y superficie de sus áreas edificadas, los pequeños espacios de reunión, algunos sólo concentrados en torno a las iglesias o al castillo, o simplemente por un cruce de calles, donde las formas de agrupación de las edificaciones, incluso su densidad poblacional, tenían una estrecha correspondencia con el tipo y magnitud de los actos que se realizaban en estos espacios. Todo lo cual podemos interpretar porque, todavía en algunos lugares éstos actos se realizan y porque además nos demuestra también el grado de transformación urbana que estos sucesos generaban en este tipo de comunidades dada la importancia que tenían y siguen teniendo, aunque de otro modo, en la vida cotidiana.

También hoy, podemos observar en el casco antiguo de Barcelona, junto a la Catedral, que sus calles, en la Edad Media, no habrían permitido realizar fácilmente espectáculos masivos y abiertos, para ello era necesaria la procesión, la idea de línea o fila formada por un tumulto de personas, siguiendo un rumbo entre las casas. El sentido de ir para alcanzar a ver un acto de fe realizado por quienes dirigían la comparsa y que dejaba al espectador participando, de algún modo, del recorrido mismo del acto. En este sentido, el Teatro medieval tenía una condición temporal incorporada en la escena, había que ir con el acto, andar con él para lograr utilizar los distintos espacios de la ciudad que como condición eran de distintas magnitudes y formas, dando el carácter de una ciudad teñida por el Teatro.

El círculo como figura fundamental y fundacional del Teatro griego, como lugar por excelencia de convergencia y reunión, fue reemplazado por la línea de la procesión sin descartar la posibilidad de espacios menores convergentes dentro del sentido lineal del acto. Los esquemas, vistos en planta, de los dramas litúrgicos en la iglesia de Mallorca demuestran que el sentido longitudinal y transversal del acto fue acorde con la forma de la nave desde donde se ubicaron todas las estaciones del acto.



La disposición de las estaciones estaba claramente definida y no podían modificarse. Este dibujo también pertenece a la disposición de un drama en el interior de una iglesia.

Le mansions in Résurrection

Esta particularidad se reconoce también en los esquemas para los misterios de la pasión de la iglesia de Villingen o en la plaza del mercado del vino de Lucerna en Suiza, como también en la representación de la Pasión de Vigil Raver, en la iglesia de Bolzano, del 1514, y es que para realizar el acto hubo que adaptarlo al espacio público de la plaza, conforme a su geometría existente, la que debía responder a ciertos patrones del acto. Al comparar estos esquemas vemos que se corresponden en la disposición de los decorados y en los nombres asignados a cada una de sus estaciones. [d 37 - 38 - 39 - 40]

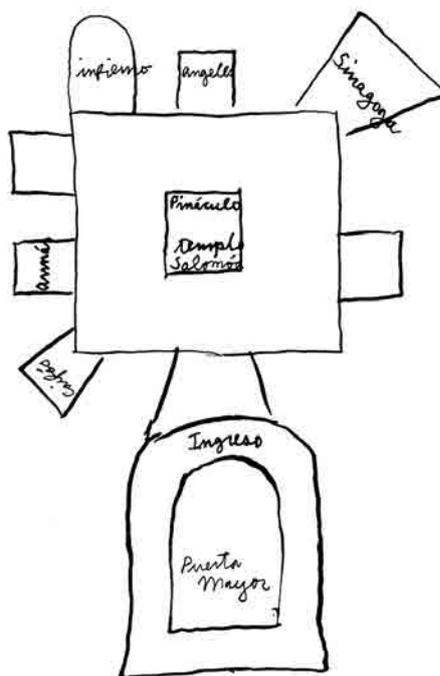
Tomemos otro caso: también en la región del alto pirineo está el pueblito de Ainsa, con unos 1700 habitantes, aproximadamente, que tiene una pequeña fortificación sobre un cerro, donde, a un costado de ésta, cayendo por la ladera, se ubica este antiguo pueblo medieval que realiza, hasta la fecha y cada dos años, una fiesta que recuerda cómo fue conquistado el pueblo por los cristianos en una batalla contra los moros. La fiesta tiene por nombre la Morisma, y trata de cómo, en medio de una batalla entre moros y cristianos –donde los cristianos estaban perdiendo– apareció inesperadamente, una cruz en llamas sobre un árbol, a la que llamaron la *Cruz de fuego* – y que luego fue renombrada como la *Cruz cubierta*–, lo que generó, en plena batalla, el espanto y la huida de los moros y que había sido un montaje del pueblo para asustarlos, dando con esto la victoria a los cristianos. En este caso, como hay muchos, la representación escénica cumplía el objetivo de llegar incluso a salvarle la vida a todo un pueblo<sup>63</sup>.

Esta fiesta se celebra principalmente en la plaza que se ubica en la parte alta del cerro a un costado del castillo, pero en la realidad es todo el pueblo, con su equi-

63 Ainsa, es un pueblo de la región de Aragón, emplazado sobre un monte está el castillo y a un costado de éste la plaza rectangular donde se realiza cada dos años la fiesta de la Morisma, que tiene la particularidad de estar elaborada y representada por todo el pueblo.

D 40

Cada uno de los momentos de las estaciones para representar la Pasión de Cristo con sus nombres, indicando la posición que tenían dentro del recorrido del acto.



Plano original de Vigil Reber  
(1514)  
Representación de la Pasión en  
la Iglesia de Bolzano

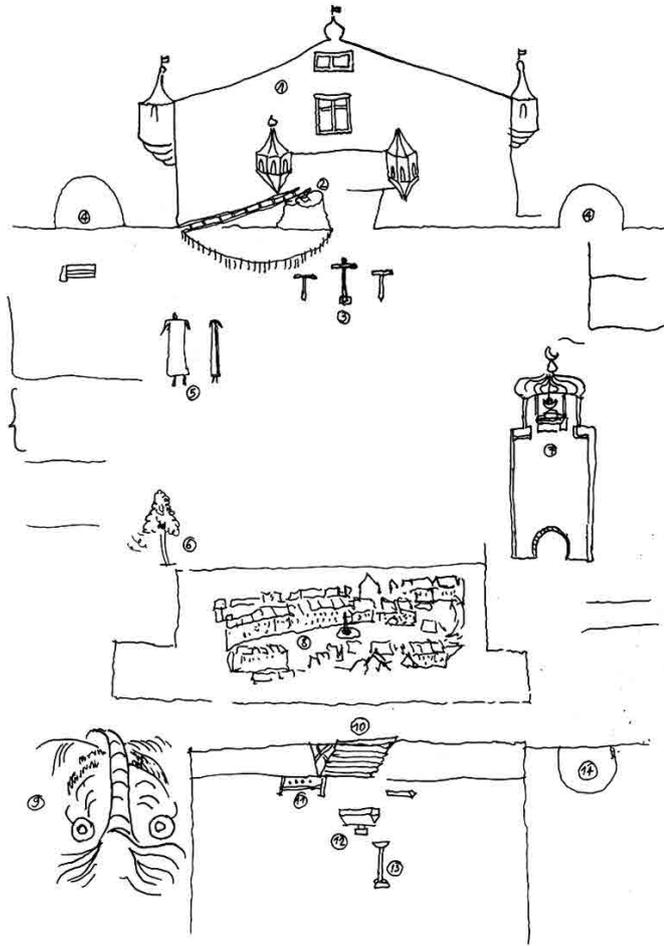
pamiento de hoteles, restaurantes y calles, los que han dado forma y reconstruido el acto, llevándolo a ser uno de los productos turísticos importantes del norte de España y declarándolo desde 1965 en patrimonio histórico-artístico de la región de Aragón.

Otro hecho importante que se puede reconocer en esta celebración, es que son sus propios ciudadanos los que han construido la representación de esta fiesta, lo que se ve en la gran cantidad de personas que participan vestidos con los trajes de la época, y demostrado particularmente porque, niños, ancianos, adultos y jóvenes son parte fundamental de la construcción de la festividad lo que garantiza que la recuperación de las tradiciones del lugar se mantengan en el tiempo. [d 41 - 42]

Asimismo, en Ainsa la disposición del espacio de la plaza de forma rectangular, permite recoger el acto de su festividad de una manera bastante efectiva. Los balcones de las casas de no más de tres alturas acogen a gran parte de la población que asiste a la ceremonia y se disponen como verdaderos palcos de la escena, lo que permite reflexionar acerca del rol que dichos elementos arquitectónicos tenían y tienen para el espectáculo, los que luego, terminada la fiesta, vuelven a ser los espacios domésticos y cotidianos de sus propietarios.

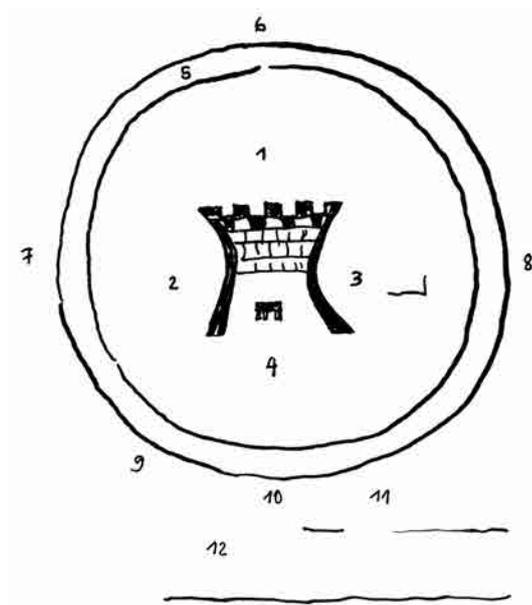
Esto que parece muy particular también sucede en otras ciudades y es más común de lo que parece, como en la ciudad de Chinchón, cerca de Madrid, donde el propietario del piso (departamento) no necesariamente es el dueño de los balcones que se disponen frente a la plaza de toros, por lo cual los primeros deben dar acceso obligado a los segundos para cuando se realiza la festividad en la plaza.

Del mismo modo sucede en Valparaíso de Chile para la celebración del Año Nuevo, cuando toda la ciudad se dispone a celebrar ante el mar los fuegos artificiales que anuncian el cambio de año. Los propietarios de las terrazas del puerto arriendan a buen precio estos lugares dejando entrar a grupos de personas a sus casas,



Trazado para la representación de un misterio en la plaza de Lucerna en Suiza. En el medio del esquema se puede ver otro pequeño dibujo con el alzado de todo el pueblo y la plaza ubicada en el centro.

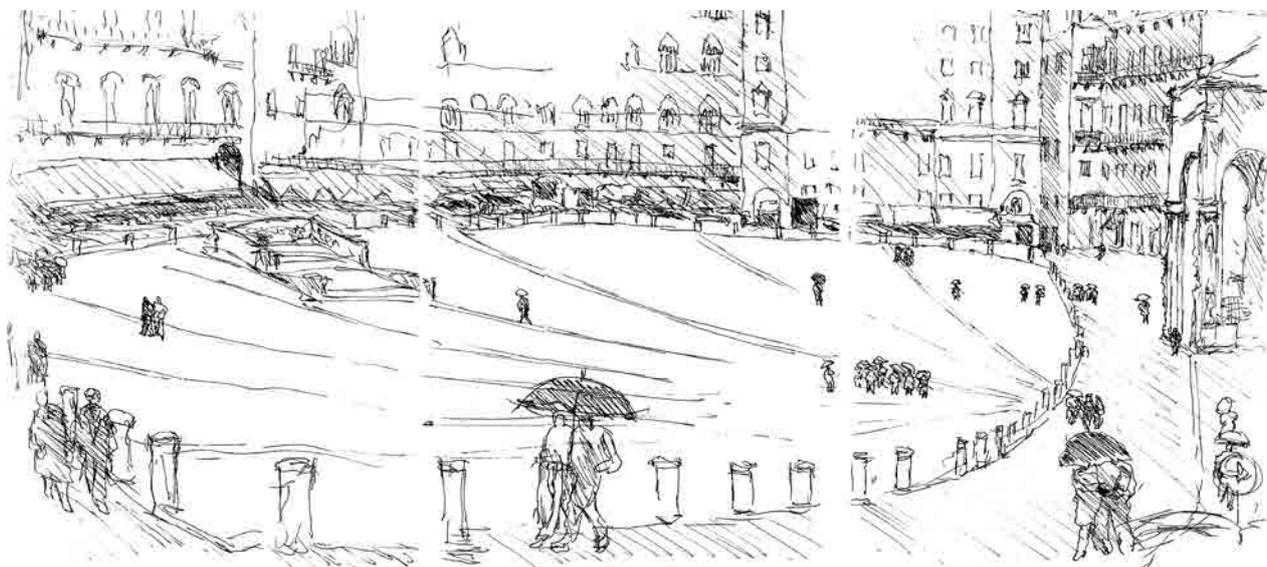
El drama de Pascua de Lucerna (1583). Segunda Jornada.



Este segundo esquema muestra la figura del círculo que divide los elementos escénicos de un misterio, tiene claras correspondencias con lo que será el edificio del teatro isabelino.

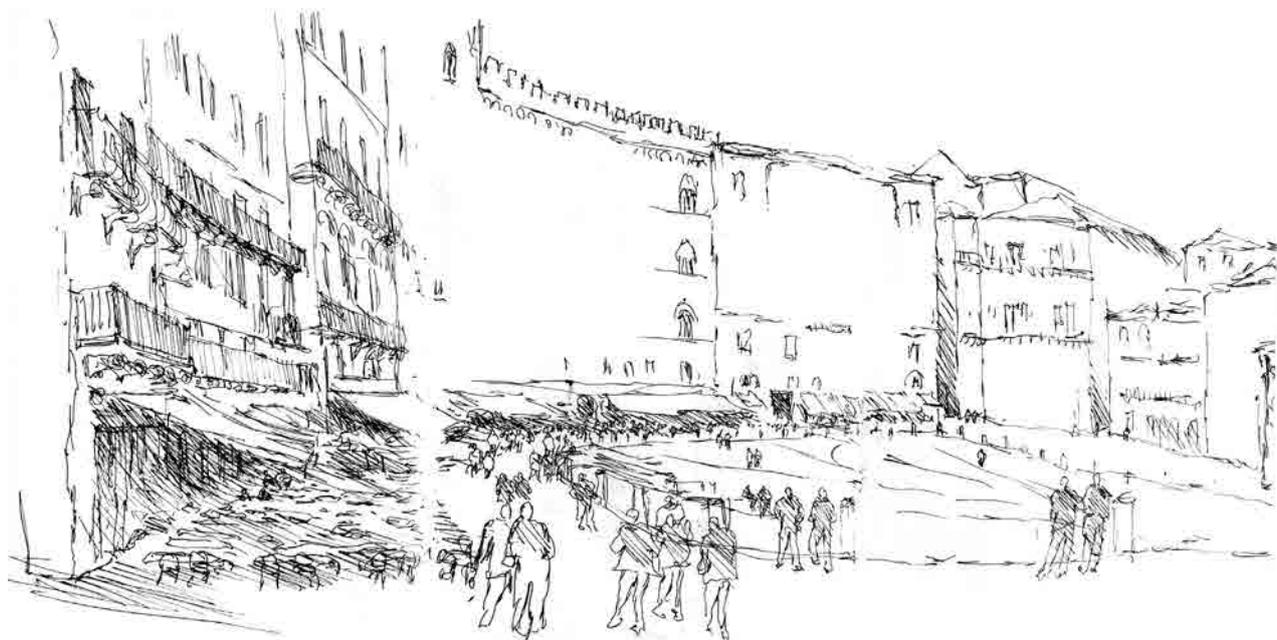
El castillo de la perseverancia (1425)

D 43



Plaza del Palio, Siena.

D 44



adecuando el espacio y su funcionamiento para esta festividad<sup>64</sup>. Toda la ciudad se transforma, los espacios ocupan un rol distinto al cotidiano, las gentes se disponen a participar de un hecho único, extraordinario, pero que conforma el rito que renueva el ciclo de la ciudad.

Otra festividad es la carrera de caballos que se celebra en Siena, el dos de julio y dieciséis de agosto de cada año, alrededor de la plaza principal de la ciudad. La “Fiesta del Palio” es una fiesta que tiene tal grado de importancia, que sus habitantes, a través de *las contradas*<sup>65</sup>, se preparan durante todo el año para participar en ella, y se trasmite de generación en generación fruto de las organizaciones de los oficios que en la Edad Media conformaban las corporaciones que según Mumford<sup>66</sup>, hasta el día de hoy, siguen manteniendo gran parte de sus elementos formales y tradicionales intactos.

La plaza tiene una geometría muy particular, que hace pensar en un gran teatro al aire libre, más que en una plaza propiamente tal, cuyo origen viene dado por la confluencia de dos aspectos distintos que conforman el acto que conocemos en la actualidad. Hay, en primera instancia, una condición geográfica importante, ya que este espacio era el punto de convergencia de los cursos de agua de las comunidades que se ubicaban en la parte alta de los cerros que le dieron forma. Asimismo, en este lugar se emplazaba el mercado de abastos de la ciudad, y los encuentros equinos de los criaderos de animales que se ubicaban en la periferia – y que todavía hoy existen – y por la cual cada *contrada* toma su nombre y representación para participar de la fiesta. [d 43 - 44]

Esto aún se puede ver, aunque de un modo difuso y complejo, tal vez, con lo que sucede en las periferias de algunas ciudades actuales, donde los agricultores de los asentamientos rurales llegan a la ciudad y se ubican “extramuros” (parafraseando esta condición de límite urbano que todavía persiste), conformando verdaderos campamentos desde donde pueden comercializar sus productos, dando forma con esto a un territorio peri-urbano que con el tiempo pasa a ser parte de la ciudad de forma espontánea.

Tal es la importancia de estos actos que en pueblos como el caso nombrado de Chinchón, Ainsa o Siena, todavía los propietarios de los edificios que dan a la plaza mayor, siendo fieles a las tradiciones de hace más de quinientos años, comprenden que la festividad es transversal al derecho privado, pasando a ser una práctica urbana que construye y constituye lo esencial de la comunidad que organiza la fiesta.

En la realidad de la Edad Media –considerando que estamos en el principio de la construcción de las ciudades como las entendemos hoy–, ya se podían ver

64 Valparaíso, Chile, es una ciudad portuaria, declarada Patrimonio de la Humanidad por la Unesco en el año 2003, y cuyo valor más relevante según esta declaratoria está en su patrimonio inmaterial, en sus habitantes y actos.

65 Sistema de agrupación de las comunidades que participan de la fiesta del palio, conforme al distrito barrial que representan y por el cual escogen a su jinete y caballo que preparan durante un año completo para participar de la fiesta.

66 La fiesta del Palio data de 1644 con la primera corrida. Está compuesta por una división sectorial de la ciudad a partir de 17 barrios o *contradas*, las cuales se conforman por algún oficio en particular, por ejemplo el de los panaderos, banqueros, orfebres, etc.

elementos arquitectónicos y proto-urbanos que serán ocupados posteriormente en el Renacimiento, y cabe pensar que la idea de ejes que impulsó Sixto V en su plan regulador para Roma, ya venía gestándose en los recorridos que se trazaron para dar forma a estos actos constituyentes de la actividad urbana<sup>67</sup>.

#### EL CUERPO Y SU REPRESENTACION.

Si bien la Edad Media puede ser comprendida como un tiempo oscuro o en penumbra, como varios autores lo han declarado, más que ser una época decadente, a nuestro juicio, fue una *luz inicial* que se estaba gestando en el seno de la iglesia, ya que gran parte de la tradición occidental se la debemos a la documentación iconográfica que se representó en su muros para contárnosla por los monjes de los monasterios que la pintaron. Ravena es una nítida manifestación de la construcción de la luz a partir de la penumbra, donde las pequeñas *martyrias* representaban una porción de espacio celestial a través de su cúpula recubierta de mosaicos, que adquiere su presencia al momento de encender la luz del cirio bautismal.

Otros aspectos importantes de las representaciones medievales fueron la vestimenta, los atuendos y los objetos con que actuaban sus personajes –según algunas miniaturas de la época– y que son muy semejantes a los que ocupaban los clérigos, lo que se debía a que el drama religioso fue representado principalmente por ellos hasta la culminación de la cultura medieval a principios del siglo XV y que demuestra también, que aunque se representasen temas históricos del Génesis o de la Pasión de Cristo, que tenían más de mil años de antigüedad, la indumentaria que se utilizaba no era la original, ya que se consideraban las características formales contemporáneas de la vestimenta como un modo de ubicar tal pasado en la reflexión contingente.

Las representaciones se contextualizaban a la época que se estaba viviendo, del mismo modo como hoy las grandes operas representan e interpretan el contexto dónde y cómo se desenvolvía el drama de una composición de siglos pasados. Un ejemplo de esto se puede en las vestimentas que usaban algunos pintores de finales de la Edad Media, como hiciera Fra Angélico para pintar *La Anunciación*, entre los años 1430 y 1432<sup>68</sup> o El Bosco con *La Adoración de los Reyes Magos*, alrededor de 1499<sup>69</sup>.

Otro factor que fue fundamental para las grandes producciones que se sucedieron más adelante y que tuvieron como gran exponente a F. Brunelleschi, son la cantidad de efectos visuales y sonoros, más los trucos escénicos que fueron haciendo compleja la ceremonia, tanto horizontalmente como en sentido vertical, con el objetivo de hacer lo más impactante y verosímil la escena a representar.

Tenemos que considerar que el espacio del Teatro, como lo entendemos hoy, y que es fruto más bien de la tradición clásica instaurada en el Renacimiento, forjada

67 Cruciani, Fabrizio, *Lo Spazio del Teatro*, Ed. Laterza & Figli, 1995.

68 Fra Angélico, pintor toscano, 1390-1455.

69 El Bosco, pintor gótico de los Países Bajos, Holanda, 1450-1515.



D 45

En la pequeña Iglesia de Moustiers de Saint Marie, la penumbra del espacio de la nave viene a constituir el ámbito de retiro necesario para quedar dentro del espacio de la iglesia, que es el Theatron de la espiritualidad cristiana. Retirarse también de la luz natural del exterior para entrar en la iglesia transformada en *vitreaux* de colores.

la penumbra y el....  
sólo el color y su imagen.



D 46

Siempre la penumbra y la luz-  
color encendida del rosetón.

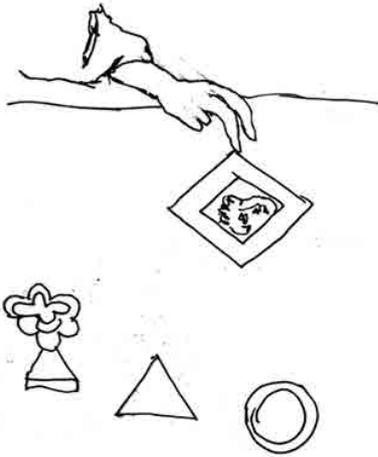
por los griegos y luego por los romanos, en el medioevo viene a desaparecer como edificio. En esta época no hay un Teatro como lo vieron griegos y romanos. Fue, en este tiempo de mil años, por un lado, la calle y por otro la iglesia con sus naves, el altar, los ábsides, la cúpula, los frescos pintados con los mártires en las paredes de la iglesia, cuyas aureolas de oro acentuaban las luz en la penumbra del espacio, etc., los nuevos elementos de contención de las acciones escénicas, donde lo que se cuenta en ellos, como parte de esta totalidad, fue muy importante para que estas acciones pudieran acontecer plenamente.

Desde nuestro punto de vista la reciprocidad entre los acontecimientos litúrgicos de la iglesia y sus representaciones es fundamental y plena de sentido. Cuando asistimos a Nôtre-Dame de París, todavía podemos percibir esta relación que se manifiesta entre el espacio construido y su valor simbólico, y donde los elementos arquitectónicos que le dan forma vienen a ser fundamentales en la conformación de este campo de reciprocidades. Se asiste a la liturgia y es el mismo edificio el que nos va contando visualmente la pasión cristiana, desde el atrio, luego el pórtico de la iglesia hasta llegar al altar. Y este modo de representar los hechos viene a plasmar un sentido de teatralidad que bien podemos interpretar como un “Teatro Total”, al modo como lo soñaron Gropius y Wagner, posteriormente. Ya no hay separación entre el espacio del público y el espacio de la escena, ella acontece entre los fieles y estos más que espectadores vienen a ser testigos de la pasión de Cristo. [d 45 - 46]

De este modo podemos afirmar que tanto la cúpula, como el pórtico o el altar, vinieron a ser una nueva interpretación del telón de fondo que requirió el acto litúrgico o la procesión religiosa, y conformaron el universo donde acontece cada momento de la pasión. Fueron, la historiografía del mártir y los santos, los que conformaron el ámbito religioso del pueblo cristiano, y será para ellos el modo de interpretar el espacio de la iglesia, el pueblo o la ciudad, como la casa de Cristo.

En cierto sentido el Acto litúrgico, visto como representación escénica, aportó varios elementos fundamentales al momento de iniciar un Acto teatral. El espacio en penumbra de la iglesia medieval –principalmente en la románica y la ortodoxa– permitió que los frescos pintados en sus paredes interiores, como por ejemplo las aureolas doradas de los santos en los monasterios de Meteora o los mosaicos de colores en Ravena, aparecieran, al entrar en estos espacios, lentamente a la vista de los ojos, y por ende generaban las atmósferas escénicas adecuadas para el Acto litúrgico al que se asistía –y al que todavía se asiste, a pesar del tráfago turístico que hoy los acompaña. Esto nos permite pensar en el momento mágico de la caja negra del teatro actual, cuando todo espectador da por sentado que antes del Acto no existe nada, un espacio vacío que es el umbral para entrar en la escena, necesario para salir del mundo cotidiano, representado por la luz natural que vivimos todos los días.

Al parecer, mucho sabrían los antiguos artistas bizantinos de esto, dirigir con esta técnica de la luz, incorporada a su iconografía, el camino de oración que debían seguir los fieles al entrar en la iglesia, construyendo ese momento de ilusión óptica, de “encandilamiento” por el cual se pasaba al venir del mundo externo y al momento de entrar en este espacio –encandilamiento que es determinado por un orden físico-químico de regeneración de la retina que al recibir luz y perderla abruptamente, los



elementos de  
la mesa de  
la santísima  
trinidad

El Evangelario  
de los discipulos, sede  
Templo, papel y madera.

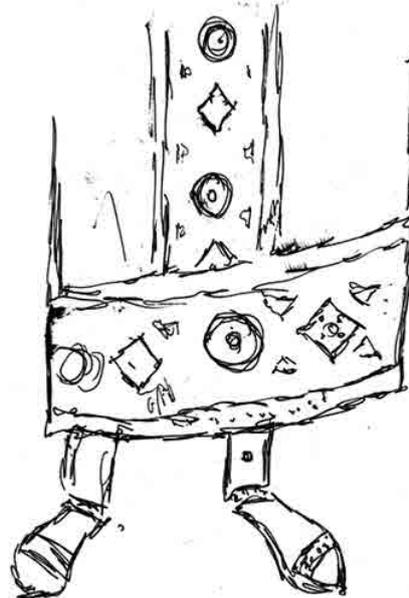
Iconografía del siglo XII.



escena de la cuna  
de San Dimas, Publio  
detalle de la asimetría  
de una cama.  
y la no perpendicular



temple al traves  
del eje de los  
arcángel gabriel  
no mira de frente, levemente  
de lado, los ojos  
mirando debajo del alisamiento.



la sentaría del arcángel  
miguel y gabriel XIII  
los elementos y la posición de estos, surgen  
dentro del cuadro sin alas  
sin profundidad.

D 49



Dibujos de iconografía rusa del siglo XII, detalles de los gestos y objetos de la imagen, lo que representan es una simbología para ser comprendida por los fieles.

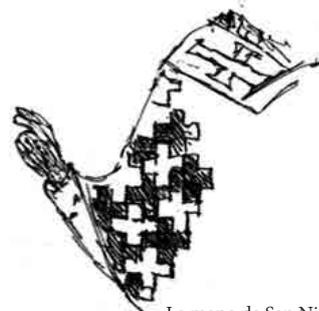


Los pies del niño de la Nuestra Señora de Yaroslavl XV, reyes doradas sobre fondo naranja.

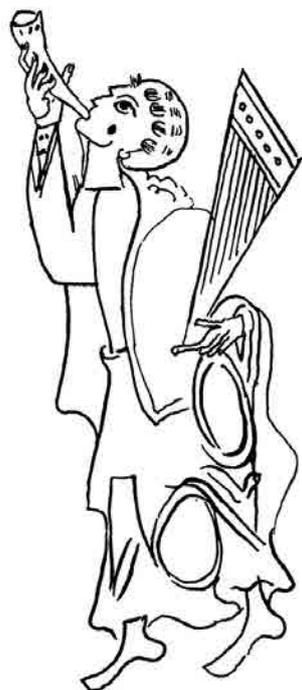
D 50



Detalle derecho de la dormición XV. Túnicas blancas, curvas, rojas y azules. El dorado.



La mano de San Nicolás XVI



Suonator s. XI  
dal trotaire de Saint  
Martial di Limoges. f.111



Danzatrice  
f.111 s.XI

Dos tipos de juglares, uno tocando con una especie de cuerno y llevando una cítara en sus brazos y otros instrumentos, y el otro bailando con dos copas –más pareciera que realiza un juego con ellas.

ojos –del hombre religioso del que hablamos– vuelven a recuperar la visión lentamente, pero por medio del brillo de las aureolas doradas de los santos que se encuentran pintados en la pared del edificio. Otro “principio de teatralidad” que podemos encontrar en el Acto religioso del medioevo y que el pueblo bizantino supo interpretar muy bien con esta construcción. [47 - 48 - 49 - 50]

El análisis que requiere esta tesis tiene la enorme tarea de indagar, antes que todo, en cuál ha sido, a través de la historia, el lugar de la escena, cuestión difícil y tal vez muy ambiciosa como alcance real del estudio, partiendo desde sus orígenes en el *ditirambo griego* hasta ubicarnos en las vanguardias de 1900, intentando incluso esbozar las acciones que se sucedieron hasta ya entrada primera mitad del siglo XX, fundamentalmente porque este parámetro histórico nos permitirá tener las herramientas para conocer cuál es la relación Teatro-Ciudad hoy, como fenómeno social-cultural, como relación físico-espacial, y como relación espectador-espectáculo.

#### EL ACTO ESCENICO COMO APROPIACIÓN DE LA CALLE.

Si vemos el acto medieval desde nuestro presente, y sin querer distanciarnos demasiado del contexto de análisis, podemos ver que el Teatro que hemos revisado se sigue manifestando en la actualidad por múltiples caminos y formas. Uno de ellos es el teatro callejero, cuya estructura temporal ha de durar unos minutos para luego comenzar de nuevo, puesto que se desarrolla en función de un transeúnte que pasa, se detiene y luego continúa.

¿Qué es lo que detiene a este tipo de espectador? Primero ha de recibir lo que tiene delante suyo como algo curioso o interesante. Segundo, que esto que es interesante lo es porque tiene una cuota de novedad, ya que, aunque la acción pueda repetirse varias veces, ella deberá ser capaz de sostener el asombro de quien pasa. Sin embargo, este no ha de darse así no más, no es gratuito, el espectáculo debe ser lo suficientemente tenso para que la curiosidad no afloje, debe provocar una tensión en el espectador que lo deje pasmado, boquiabierto, expectante. El Acto es acción, contracción, distensión, y el actor puede buscar la máxima inmovilidad en su acto, lo cual se refleja en la reacción que provoca en el espectador. De este modo, un acto flojo tiene un espectador flojo, que pierde el interés y rápidamente se va.

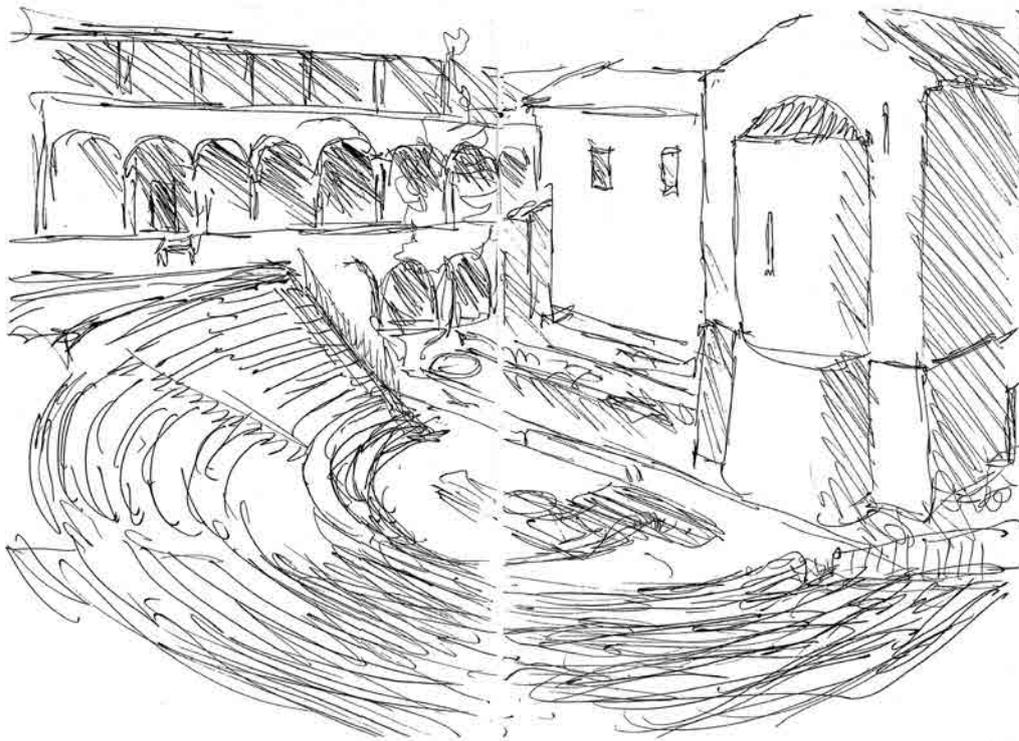
Otra característica de este tipo de Acto, es que tiene una duración precisa, que no puede ser excesiva respecto de la acción de ir que ejecuta el transeúnte, por lo que es en este ámbito que el Acto ha de desenvolverse. Un modo es llamar la atención desde una posición inmóvil, abarcando el espacio con un sonido extraño o tirando algo al cielo, algo que saque al transeúnte de su linealidad habitual. Cualquiera de estas acciones desencadena lo extraordinario que llama la atención del que va.

Lo que se intenta en esta tesis es demostrar cómo la relación “escena-espectador” que se manifiesta en el universo del Teatro tiene su reciprocidad, incluso su participación, dentro del espacio de la ciudad, del espacio público, de la arquitectura, de la extensión, inscribiéndola en su proceso socio-cultural y sin caer con esto, solamente, en el análisis formal del edificio que ya hemos visto en otros estudios.

Esta relación propia de la cultura griega y de otras culturas primitivas, era eminentemente sagrada. Los rituales de los pueblos precolombinos en el centro del continente americano o las danzas de gran parte de las tribus africanas, o los ritos de los pequeños pueblos australes del sur de Chile, son muy explícitos a este respecto. Sin embargo, es en la cultura occidental donde más claramente hemos visto la separación de los elementos del rito, casi olvidando, al día de hoy, que existían y que se encuentran cada vez menos vinculados entre sí; espacio, forma y acto, entendidos como un gran todo escénico, configurando un Acto pleno de sentido para sus comunidades, y que lamentablemente hoy, en muchos casos se confunde con malas traducciones nostálgicas del pasado, que sólo buscan sacar partido del turismo de masas que transita por el orbe y que desvirtúan el verdadero valor de la relación social y cultural que surge desde el corazón de una comunidad, una comunidad festeja para recordar, para traer al presente lo que tiene en su corazón, lo más esencial.

Pero esto no siempre fue así, y en la Edad Media se forjó un pensamiento que, antes que todo, quería sostener esta tradición más completa entre el mundo espiritual y el del cuerpo. Bajo una sola figura universal las formas de la representación entraron en la iglesia e inevitablemente fueron ocupando todo el espacio y la preocupación de que tales eventos fuesen realmente efectivos en su objetivo. <sup>[d 51]</sup>

A quienes les correspondía fabricar toda la maquinaria escénica, para llevar a buen término los intereses de los gobernantes y del clérigo, debían ser no menos que maestros relacionados con el arte de la construcción, y por lo demás ser muy creativos en dar la mejor solución estructural, espacial y estética posible. Brunelleschi, Leonardo, Miguel Ángel y los mayores arquitectos, ingenieros y artistas del Re-



Particularmente interesante resulta este teatro romano dentro de un museo en Spoleto, el muro de una edificación medieval hoy es utilizado como frons scenae.

nacimiento ha sido a quienes debemos la invención del espacio escénico como una verdadera máquina de ilusiones.

Brunelleschi, junto con diseñar la cúpula del Duomo de Santa María die Fiori, en Florencia, proyectaba sus máquinas teatrales para hacer aparecer o desaparecer objetos y personas del espacio. También Leonardo dedicó gran parte de sus invenciones a la realización de máquinas para la escena y Palladio alcanzó a diseñar, antes de su muerte, un edificio que podemos considerar uno de los paradigmas de la arquitectura teatral.

“En fechas parecidas, ( al misterio de la Asunción de la Catedral de Valencia) el arquitecto Filippo Brunelleschi (1377-1446) articulaba el espacio de la iglesia de S. Felice in Piazza ( Florencia) ( cercana al Palacio Pitti) para la representación de la Anunciación, donde incorporaba esta nueva distribución vertical emplazando el paraíso en la cúpula”<sup>70</sup>.

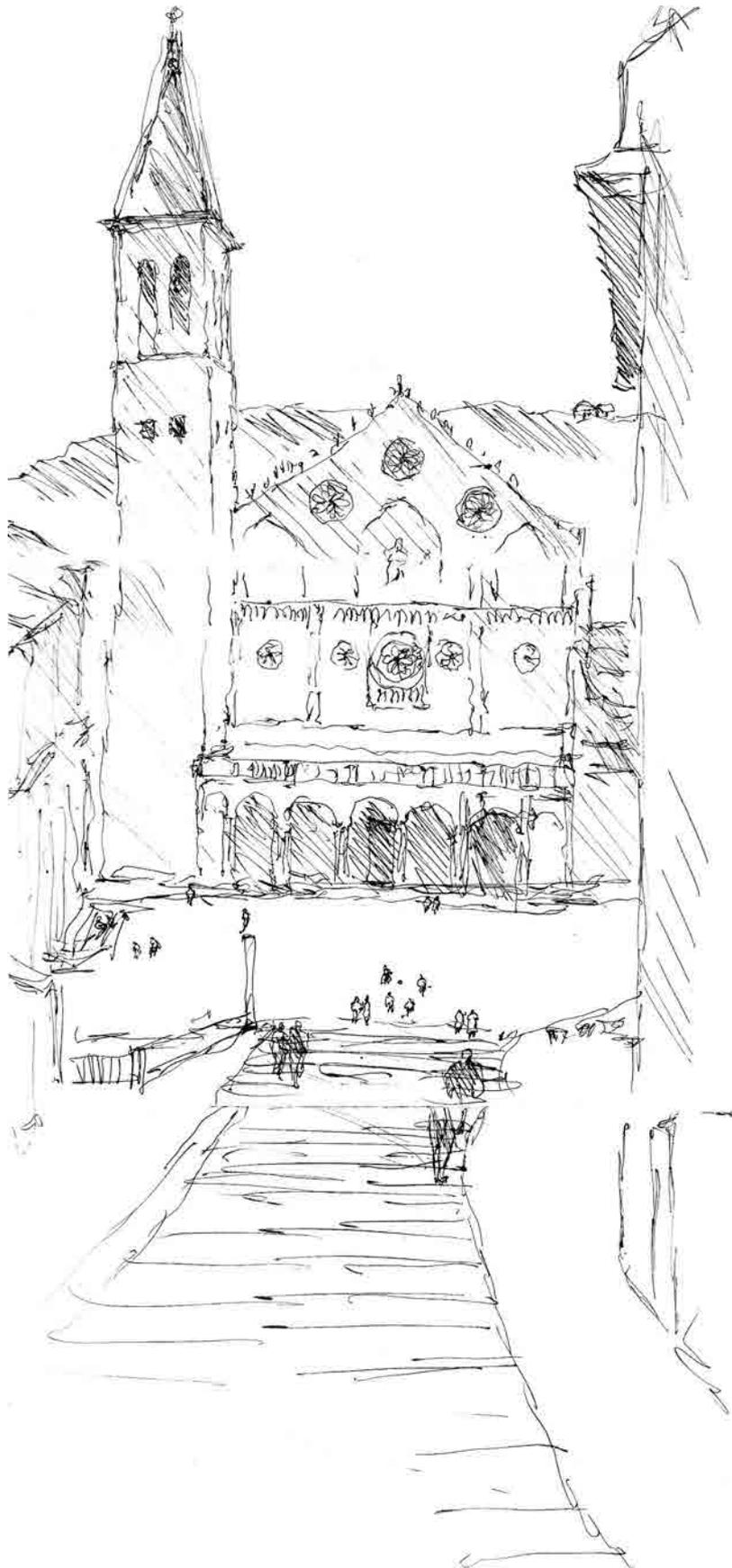
Sin embargo, es importante considerar que lo más representativo del teatro de la Edad Media se dio en las acciones realizadas en la calle, en las escaleras, en los atrios, en las plazas, en los espacios públicos por excelencia de la ciudad, entendidos

70 Massip. F. *op. cit.* Pág. 70.

D 53



Vista desde el Pórtico de la Iglesia hacia la escalera, tal vez una de las construcciones más importantes de la Edad media, que permitían al pueblo quedar ante los acontecimientos de la Escena y por ende del mundo eclesiástico.



D 55

En el mismo pueblo de Spoleto, cercano a la ciudad de Roma. La escalera que baja a la gran plaza delante de la catedral, viene a ser parte de la platea utilizada para los distintos actos escénicos que se desarrollan en la actualidad.



como una escena lineal cuyo máximo exponente fue la procesión, según nos dice Massip<sup>71</sup>, y cuya imagen no la podremos disociar de la fiesta más significativa de ese tiempo: el carnaval. [d 52 - 53]

Según J. Le Goff y N. Troung<sup>72</sup> la vida cotidiana de la Edad Media oscila entre la cuaresma y el carnaval que inmortalizó P. Brueghel, en su obra el *Combate entre Cuaresma y Carnaval*, pintado el año 1559, y que muestra la dicotomía y tensión entre los contrarios: la gula y la abstinencia, la austeridad y la exuberancia, el funeral y la fiesta. Según Edward Miur<sup>73</sup>, tres atributos tiene esta festividad, el primero de ellos es que celebra la bebida y la comida, el segundo es que celebran los placeres fálicos y la fertilidad, y el tercer atributo es que celebra el juego por sí mismo. En definitiva, sentencia el Miur, celebra la parte inferior del cuerpo, desde la cual, como dimensión

71 Massip, F. *Ibidem*. Pág. 71-72.

72 Le Goff, Jacques, y Troung, Nicolas, *Una Historia del Cuerpo en la Edad Media*, Buenos Aires, Ed. Paidós, 2006, p. 33.

73 Miur, Edward, *Fiesta y Rito en la Europa Moderna*, editorial complutense S.A. Madrid, 2001, Pág. 96-97-98.

social, cuestiona y denigra la autoridad y el sistema. Esta contradicción propia de la Edad Media vino, de algún modo, a representar en la festividad, la posibilidad de invertir los roles, cambiar de lado para mantener el equilibrio social entre unos y otros, pobres y ricos, religiosos y paganos, tal vez por el hecho de que para ellos lo esencial radicaba en una vida extrema, donde, según Le Goff, no habían términos medios<sup>74</sup>.

[d 54 - 55]

Su estructura que adquiere su consistencia en carnavales tan importantes como el de Venecia, fue reuniendo componentes que se originaban desde distintos contextos sociales.

Por ejemplo de las grupos de jóvenes aristócratas o de la misma *Comedia dell'arte*, de la cual se extraen varios personajes que serán recurrentes en estas representaciones, como el Arlequín o la Pulcinella. El Carnaval transformaba la ciudad en un espacio teatral completo, donde las personas y los lugares adquirían una condición privilegiada, que hacía que la vida, por un corto periodo de tiempo, tuviese una expresión extraordinaria y donde se podían celebrar todas las dimensiones materiales de la vida humana.

En este acontecimiento, las ciudades y los pueblos adquirirían un rol protagónico, para acoger la procesión que emulaba en su trazado original el vía crucis, como momento previo a la cuaresma y a la pasión de cristo. En sus cuarenta días de abstinencia de carne y actividad sexual, sacerdotes vestidos de vagabundos y vagabundos de sacerdotes, compartían y cambiaban sus roles invirtiendo la realidad, donde la máscara y sus vestimentas, escogidas para la ocasión, permitían esconder a la persona pero también otorgarle una licencia que en su condición normal no sería admisible, dado el rito espiritual siguiente. Probablemente para algunos era una oportunidad de acercar las distancias sociales, pero para otros claramente fue una oportunidad de manifestarse en contra del poder eclesiástico y político de los gobernantes.

Cabe considerar la trascendencia que tuvo el carnaval, desde Europa al nuevo mundo, en países como México, Brasil, Colombia, Ecuador, Bolivia y Perú, con una fuerte presencia de esclavos negros o donde la relación de la iglesia y el poder con los aborígenes repetían el patrón de opresión y desequilibrio que existía de unos contra otros, semejante al que se daba en la realidad medieval. Para los esclavos negros del nordeste de Brasil el Carnaval vino a ser una puerta de escape al sufrimiento fruto de la opresión de los conquistadores. El Carnaval reunía como una encrucijada las creencias no cristianas, precolombinas y traídas del continente africano, con la religión católica imperante. Se producía un sincretismo entre la cultura popular, de imágenes, naturaleza, ritos ancestrales con la religión Católica, monoteísta, que de algún modo absorbía estas costumbres para perpetuar su fe entre los pueblos.

La Imagen del santo venía a dar la protección, al esperanza de un mundo mejor, ideal, que al menos, en este periodo extraordinario de tiempo-espacio, podía consolar a quienes en el día a día eran explotados por las labores domésticas y de fuerza bruta a que eran sometidos.

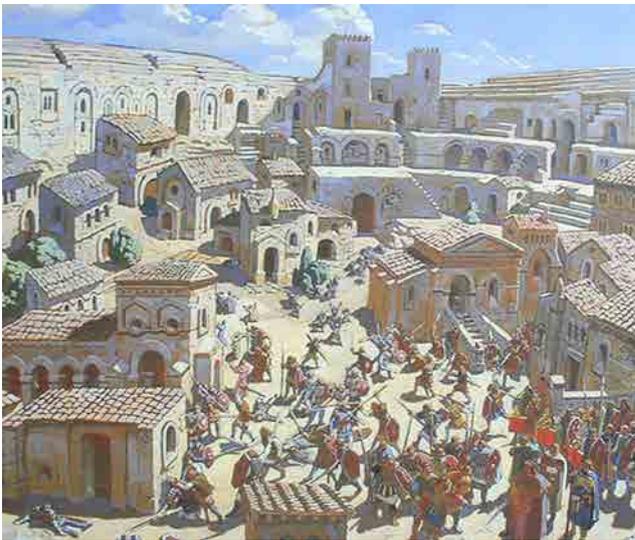
Algo del antiguo ditirambo había y todavía hay en estas celebraciones. La fiesta en honor al dios, agradeciendo por los favores concedidos, Dionysos se hace presente en este espacio, vuelve a reinar entre los hombres que se desvarían para alcanzar el goce pleno, bajo su protección.

El espacio de la ciudad dispuesto para la procesiones, para estos encuentros, no podía tener mejor acondicionamiento que en las escaleras y plazas, que, de algún modo, reemplazaban la *Cávea* del antiguo teatro griego, y donde la fachada de la iglesia, venía a cumplir ese rol de expresión absoluta del poder de Dios. La escalera, y el atrio de la catedral de Spoleto es un muy buen ejemplo de esta distribución o mejor dicho del "*Theatron público*" que los pueblos construyeron para acoger estos ritos religiosos y urbanos. Del mismo modo el atrio de la escalera de la Catedral de Girona comprende esta configuración del teatro urbano que con un nivel de precisión, respecto de sus componentes escénicos, que pareciera hubiesen sido pensados y diseñados con estos principios y componentes teatrales.

La Edad Media contribuyó a la construcción de un espacio público dispuesto para la celebración. Tal vez, sin la cual, todo su tiempo sería pura tristeza, dada la separación que existía entre los grupos sociales que la constituían. El mercado, la iglesia, el ayuntamiento, la plaza, las escaleras, eran lugares protagonistas del encuentro humano, y donde el teatro encontraba su mayor demanda y expresión, todo lo demás era separación. Distancia radical de unos con otros y motivo por el cual causa tanta fascinación como periodo histórico.



<sup>1</sup> Tanto el teatro de Nîmes como el de Arles, se convirtieron durante la Edad Media en villas fortificadas. En esta reproducción del Anfiteatro de Nîmes aparece ocupado con viviendas y pequeñas iglesias, prácticamente transformando la totalidad del espacio en una suerte de favela.



<sup>2</sup> Nuestra Señora de Embrun a los pies de los Alpes franceses, el detalle del altar para la lectura de los salmos pareciera ser más bien un elemento para el desarrollo de los actos de procesión.

3- El pueblo de Grignan al sur de Francia sobre un cerro dominando todo un valle de lavanda. El castillo barroco, seguramente implantado sobre los restos de una ciudad medieval de la cual queda toda la configuración espacial.

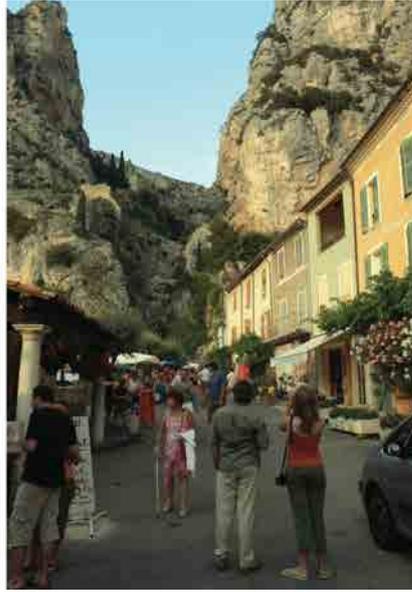


4- En el castillo de Grignan se dispone un escenario moderno que ocupa su fachada y el acceso principal de fondo de escena.



5- El pueblo de Viviers todavía conserva esa estructura urbana laberíntica y contractada donde el espacio público abierto pertenece a los grandes señores y a la iglesia.





6. El pueblito de Moustiers de Sanit Marie, a los pies de los Alpes. Foto de noche vista desde el valle antes de llegar al pueblo, y foto de día entre sus calles. La particularidad de este pueblito medieval es que está emplazado en la ladera de un cerro, vinculado al agua y a las quebradas de este cordón montañoso.





7. La festividad de la Morisma en el pueblo de Ainsa. La plaza del pueblo con el acto y toda la comunidad participando de él.

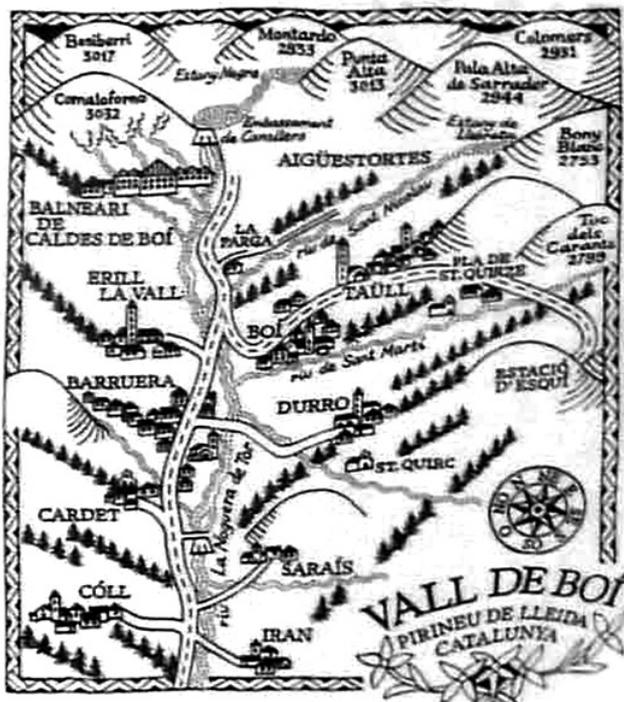


8. Plaza del Anfiteatro de Lucca. Sólo queda el perímetro de edificios de lo que fuera la transformación que se hizo de este espacio en la Edad Media. Podemos ver al menos tres transformaciones, cada una responde a una necesidad distinta: 1. Roma, el anfiteatro; 2. Edad Media, la habitación; 3. siglo XX, la Plaza.





9. Los pueblos de Vall de Boi, en el Pirineo catalán. Pequeñas iglesias románicas emplazadas a poca distancia unas de otras.



10. Imágenes del pueblo de Vall de Boi, en medio de los cajones montañosos del pre-pirineo catalán. Se puede apreciar en este dibujo la poca distancia entre los pueblos y cada uno con su iglesia.



11. Procesión en el monasterio de Montserrat, 30 de septiembre de 2007. El Acto de portar la cruz de Cristo, de detenerse cada cierto tiempo generando estaciones donde el sacerdote toma protagonismo, de tocar la imagen de tal modo de acercar a Cristo a los fieles, de demostrar compasión, de seguir a través del canto. Son los elementos compositivos que han perdurado desde la Antigüedad. Asimismo el espacio de la iglesia conforma esta suerte de Teatro total, pleno de sentido para el Acto que se realiza en él.

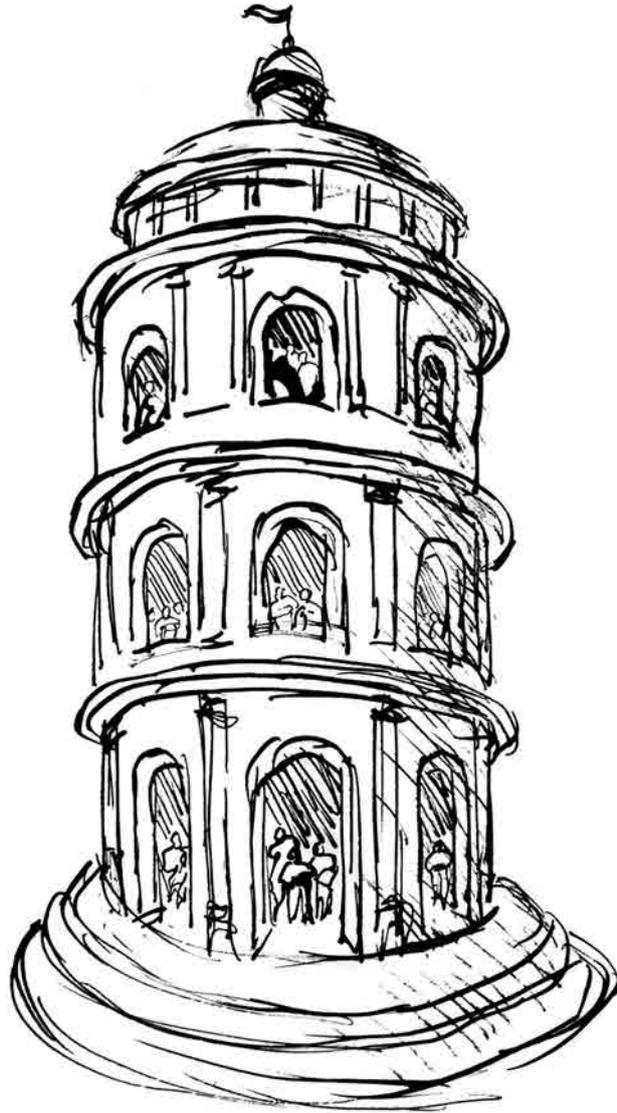
12. La Plaza del Campo en Siena. vistas de día y de noche. Dispuesta como una gran explanada, con forma de herradura, para recibir a los turistas que día a día se acomodan en o inclinado, para observar a los que pasan.





D 56

## EL RENACIMIENTO Y LA CONDICIÓN PRIVADA DE LA ESCENA



L. Vitruvio.  
Teatro Roma, vista exterior.  
Libro X, dibujado según C. Cesariano (1521).

En este dibujo se puede apreciar la extraña similitud del Teatro con el templete de Bramante. casualidad que podría ser intencional dado que el templete venía a representar el espacio donde san Pedro había sido martirizado. La arquitectura es símbolo y representación de este Acto.

Para comprender de dónde recogieron los renacentistas los antecedentes para construir sus primeros teatros debemos remitirnos a los escritos de Vitruvio, arquitecto e ingeniero Romano del siglo I, quien en su tratado acerca de las formas y métodos de construcción usados en la Antigüedad griega, *Los Diez Libros de la Arquitectura*<sup>75</sup>, vino a fijar los principios constructivos usados en la antigüedad y que fueron interpretados con especial interés por ingenieros y arquitectos del, quienes veían en este legado un sustento para forjar una nueva visión del mundo.

En su libro, Vitruvio dibujó una sala de Teatro donde sintetizó muchos aspectos propios de la arquitectura teatral griega que sirvieron enormemente para trazar los nuevos edificios, pero, sin embargo, también demostró, tal vez erróneamente que algunos de estos elementos distaban mucho de su original modificando dimensiones esenciales para la escena griega como era el trazado original de la *orchestra* en los teatros de la época de Pericles, los que, además, también fueron interpretados de manera muy libre y particular por los arquitectos y artistas del xxxxxxxxx.

Vitruvio, como se explica con más detalle en el tercer capítulo de su libro quinto<sup>76</sup>, trazó un edificio donde dejó claramente dividida la *orchestra* en el centro de la circunferencia, disponiendo un lado para la cávea o platea y el otro para la escena que fue construida como un gran frontis que cubre todo el ancho del espacio, de la platea y la *orchestra*. Para proyectar la cávea trazó dentro de la circunferencia de la *orchestra* un triángulo equilátero que lo rota cuatro veces sobre su eje, proyectándolo hacia la cávea en seis direcciones. Asimismo, dibujó por todo su perímetro, un muro con aberturas dejando la impresión de que el teatro estaba inscrito dentro de un edificio cerrado.

En sus dibujos muestra dos teatros que a su juicio eran, uno latino y otro griego<sup>77</sup>. Sin embargo, y si bien en el primero aparecen claramente dibujados los 4 triángulos y en el segundo 3 cuadrados, dentro de la circunferencia de la *orchestra*, ambos teatros están inscritos en recintos cerrados y autónomos de la extensión pero, en el segundo, la proyección de los vértices del cuadrado, hacia las graderías, no indican un último tramo de la platea que tiende a cerrar el círculo y que sobrepasa el eje central que corta estos dos mundos.

Esto marca un precedente para el trazado de los nuevos teatros del , ya que la interpretación del mundo clásico claramente se circunscribió al modo cómo los romanos entendían el espacio del Teatro, aunque Vitruvio haya descrito la diferencia entre uno y otro.

C. Cesariano<sup>78</sup>, considerado como el primero en interpretar lo descrito por Vitruvio, dibujó el edificio del Teatro desde su exterior y la forma que proyectó, y que se puede apreciar en sus dibujos, más se parece al templete de Bramante que un Teatro griego o romano. En este dibujo es interesante ver la disposición de la platea,

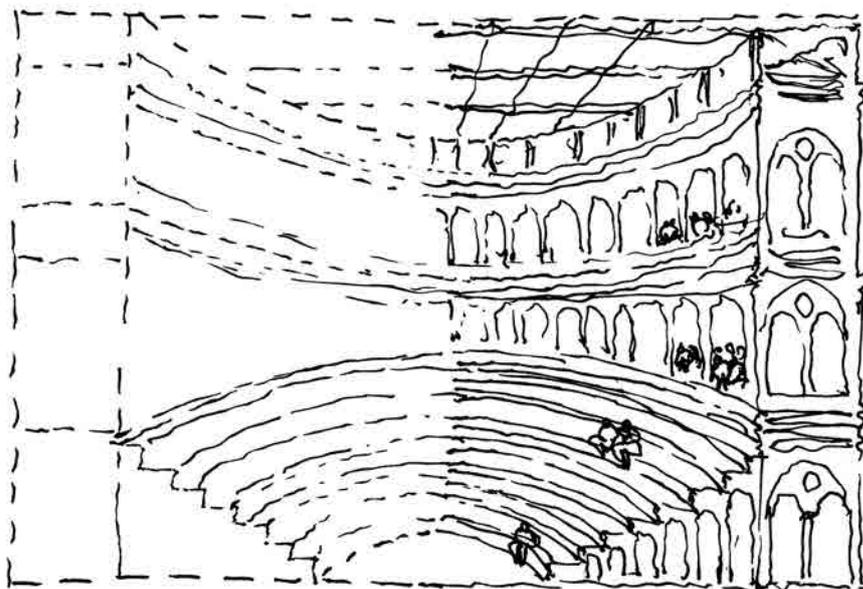
75 *Los diez libros de arquitectura* de M. Vitruvio Polión A 065/112 Falbregat, Joaquín, il. Ortiz, Joséil. Ortiz y Sanz, José, trad española. Madrid, imprenta Real, 1787.

76 *Op. cit*, pag. 105-115

77 *Los Diez Libros de Architectura* de M. Vitruvio Polión imagines Pág. 481 y 482. idem anterior.

78 Cesare di Lorenzo Cesariano, 1476/78-1543, arquitecto y pintor del norte de Italia, que representa en el año 1521 los diez libros de la arquitectura de Vitruvio.

D 57



L. Vitruvio, Teatro Roma, vistano  
vista lateral.  
Libro X, dibujado según Cesare  
Cesariano (1521).

donde los primeros pisos tienen graderías y luego los pisos superiores están conformados por galerías verticales, unas sobre otras balconadas hacia el centro del espacio. Sin embargo, si este modo de proyectar de los renacentistas lo tomamos como una referencia para la construcción de Teatros, encontraremos algunos antecedentes que los acercarán bastante a los principios de teatralidad que estamos buscando en la historia de la arquitectura. [d 56 -57]

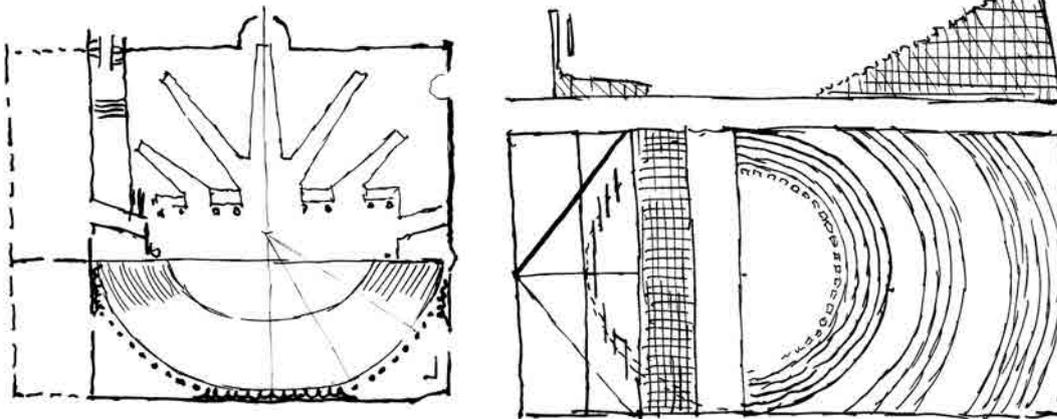
Lo significativo de Vitruvio, para esta tesis, en cuanto al teatro como fenómeno de transición, además de sus aportes y la claridad con que define los componentes de la arquitectura, es su interpretación del espacio teatral donde muestra un edificio cerrado y de perímetro ortogonal, como si fuese una edificación colocada dentro de la trama de la ciudad, como lo fueran los teatros construidos por los romanos. [d 58]

Uno de los arquitectos más importantes de la primera época del fue Bramante<sup>79</sup>, que según S. Giedion, vino a ser unos de los arquitectos que mejor desarrolló la idea de una escalera como elemento arquitectónico de enlace entre el espacio exterior y el edificio y que se puede ver en su proyecto para el Belvedere del Vaticano.

Bramante diseñó un gran espacio de unos trescientos metros de largo, por unos 70 metros de ancho, que, junto con vincular la residencia papal, la Villa Belvedere (de donde se extrae el nombre para todo el conjunto y que significa “bella vista”) con la basílica de San Pedro, a través de la construcción de una sucesión de tres jardines que bajan por la ladera y que como una suerte de “doble función” del espacio, a su vez conforman un gran espacio teatral, al aire libre, que sirvió para la realización de importantes festividades.

79

Donato di Angelo di Antonio, Bramante, 1443/1444-1514.



1. Teatro Olimpico de Vicenza, Palladio.

2. Planta de Teatro de S. Serlio.

Según Giedion, al momento de la publicación de su libro *Espacio, tiempo y arquitectura*<sup>80</sup>, no se contaba con un estudio que tratase el tema de las escaleras en el medioevo considerando su importancia y trascendencia para las épocas posteriores, algo que a su juicio, podría ser de mucho interés para comprender de dónde Bramante toma sus ideas para crear una gran escalera que fue pieza clave para configurar este gran espacio Teatral. En este sentido debemos recordar que los griegos ya la ocupaban tallándola sobre las rocas de sus teatros, como es el caso del teatro de Argos, pero pensarla bajo la idea de una doble función, como lo hiciera Bramante, es algo que veremos en los teatros posteriores, y por sobre todo en los espacios abiertos o públicos, por ejemplo en las obras de Alvar Aalto, ya iniciado el siglo XX, tema que trataremos en los capítulos siguientes.

Fue el papa Julio II en el año 1506 quien encargó a Bramante la tarea de enlazar los dos edificios que estaban dispuestos a distintas alturas a través del *Cortile*<sup>81</sup> del Belvedere. La propuesta de Bramante generó la distribución de un espacio rectangular en tres niveles rematado por una exedra<sup>82</sup> en uno de sus extremos, la que permitía rectificar el hecho de que los dos edificios no estuviesen paralelos. <sup>[d 59]</sup>

El Belvedere había sido en el medioevo un gran jardín enclaustrado que con la propuesta de Bramante quedó totalmente dispuesto para la celebración de fiestas y ceremonias. Un gran teatro al aire libre contenido en una suerte de claustro alargado donde se realizaban representaciones de gran formato. Algo semejante se verá en los jardines del , como el de Boboli en Florencia, donde el diseño de los espacios de encuentro, de este gran parque, fue concebido para recibir representaciones escénicas al aire libre. Nuevamente aparece esa doble función del espacio. Por un lado los jar-

80 S. Gideon, *Espacio, Tiempo y Arquitectura*, edit...??

81 Cortile: Patio.

82 Exedra. Del lat. *exēdra*, y este del gr. ἐξέδρα, lugar con asientos. f. Arq. Construcción descubierta, de planta semicircular, con asientos fijos en la parte interior de la curva, y respaldos también permanentes.

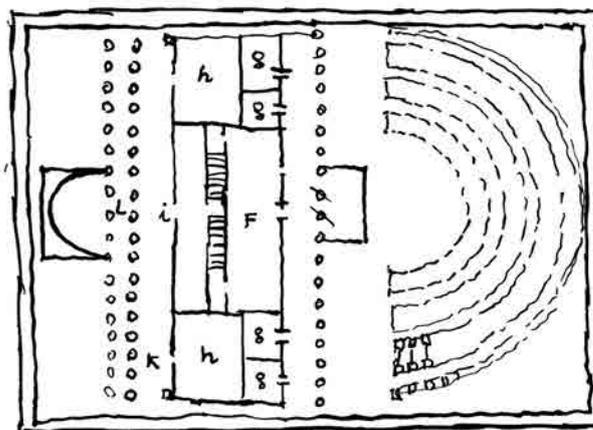
D 58.3

Tres plantas de teatros en el Renacimiento.

Primero, el Teatro Olímpico de Palladio con sus siete calles; es importante la gran sala destinada sólo para constituir estos pasillos escénicos.

Segundo, la planta de S. Serlio; en el corte se ve que el edificio pensado por él era una estructura de madera

Tercero, otra planta que interpreta al Teatro Romano de Vitruvio según fray Giocondo y que es del año 1513 inscrito en un perímetro rectangular y claramente sólido.



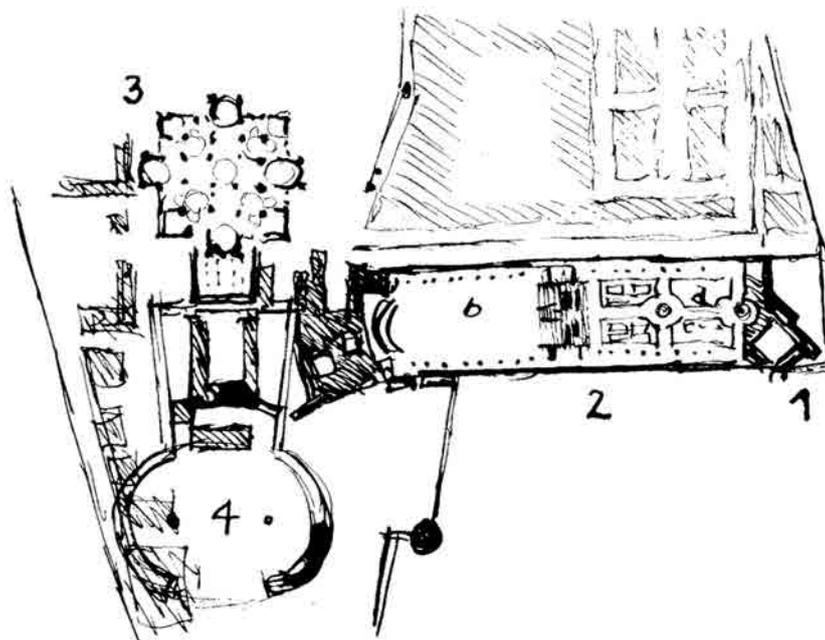
3. Planta de Teatro griego de edición de Vitruvio, según fray Giocondo, 1513.

dines para los días cotidianos, el paseo dentro de un escenario natural construido, un paisaje ideal, y por otro el teatro para las festividades, para los momentos extraordinarios. Lamentablemente en el año 1589, el belvedere de Bramante fue arruinado por el papa Sixto V quien mandó a construir una biblioteca para el Vaticano dividiendo este espacio en dos y dejándolo como lo conocemos hoy, lo que no permite apreciar la verdadera magnitud con que fue concebido. [d 60]

Según Giedion, con Bramante se inicia un nuevo tiempo para la arquitectura urbana a través de la utilización de escaleras que más tarde serán los lugares de encuentro más significativos de la ciudad de Roma, pero también destaca que, si bien, Sixto V habría arruinado parte de la obra de Bramante, fue el mismo Papa quien contribuyó en la reconstrucción de toda la ciudad de Roma gracias al interés que tenía por los temas de urbanismo.

A finales del siglo XVI, Sixto V, con su capacidad de reorganizar la ciudad, también debió destinar el espacio del Coliseo, el Anfiteatro de Flavio, a la industria lanera como medida para salvar la economía de Roma producto de una decadencia creciente de todos los poderes del Estado. En la planta baja del edificio estaban coordinados los talleres y en las plantas superiores las habitaciones de los operarios. Se dice que, si este Papa hubiese vivido más años, el Coliseo habría quedado reducido a viviendas, algo que ya sucedía con muchos edificios de la Antigüedad como es el caso del Anfiteatro de Arles o Lucca, que ya nombramos en el capítulo anterior. Esto es una demostración más de que, en este tiempo, los anfiteatros no gozaron de mejor vida que la que tuvieron en la Edad Media. De hecho, la recuperación de un gran número de estos espacios sucedió recién a finales del siglo XIX o principios del XX.

El Teatro en el tuvo importantes aportes que venían de la arquitectura y de las artes en general. Aunque parezca exagerado pensar que el teatro haya influido en el urbanismo, como observa H. Rosenau (1986-71), podemos convenir que esta influencia se hace evidente en los aportes que se sucedieron y que además tuvieron



1. Palacio del Belvedere
2. Belvedere de Bramante
  - a. Cortile de la Pigna.
  - b. Cortile del Belvedere.
3. San Pedro.
4. Plaza del Vaticano sobrepuesta a edificios antiguos.

un carácter recíproco que contribuyó tanto para el que hacer de uno y otro oficio. La ciudad ideal de los renacentistas fue la fuente de inspiración para los diseños teatrales, y a su vez, los dibujos de S. Serlio para los tres tipos de escenas, contribuyeron, como un aporte fundamental, al diseño urbano de los nuevos trazados y espacios de las ciudades.

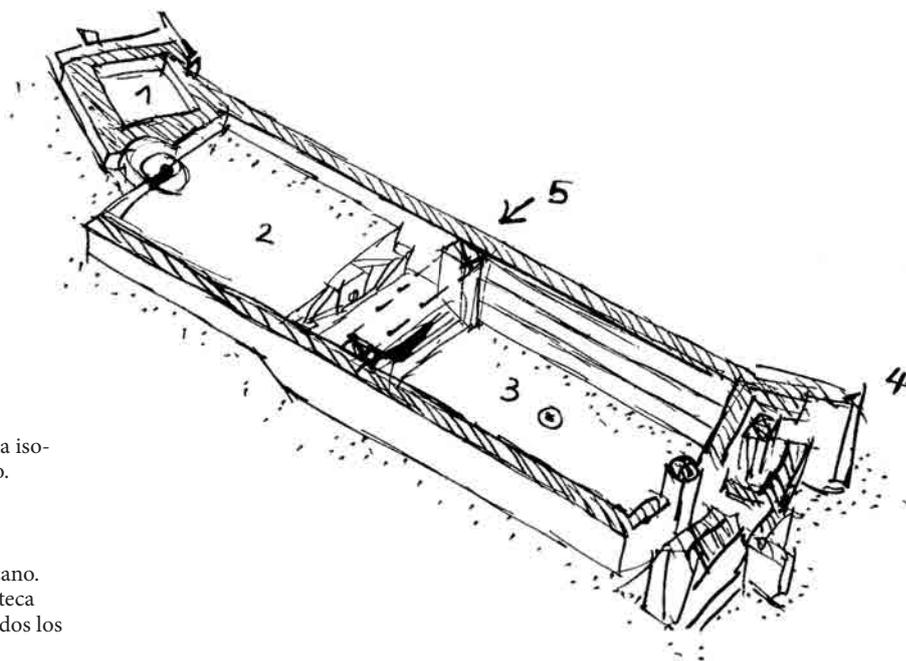
#### LA PERSPECTIVA, RECIPROCIDAD ENTRE LAS ARTES

Uno de las contribuciones más significativas del fue la invención de la perspectiva, que en el campo del espacio escénico tuvo una gran importancia y que Vitrubio ya había nombrado como una de las “especies de disposición que consta la arquitectura”, necesarias para diseñar un edificio, y que justamente nombraba como *scenografía*<sup>83</sup>.

Si bien es cierto que el problema de la profundidad en el , afectaba principalmente a la pintura, puesto que no se tenía un sistema que pudiese relacionar lo que estaba lejos de lo cercano con proporciones reales, a escala humana, cuando se hizo esta transposición a la realidad de la escenografía, se produjeron errores espaciales que limitaron el campo visual y espacial de las representaciones teatrales.

Bramante, con su ingenio y el reconocimiento por parte de la iglesia, ya en el año 1482, recibe el encargo del duque Ludovico Sforza para el diseño de la iglesia Santa María presso San Sático, la que fue su primera obra de arquitectura en Milán. Se trata de una pequeña iglesia ubicada a unas cuadras del Duomo y que tiene la par-

D 60



Belvedere de Bramante vista isométrica de todo el conjunto.

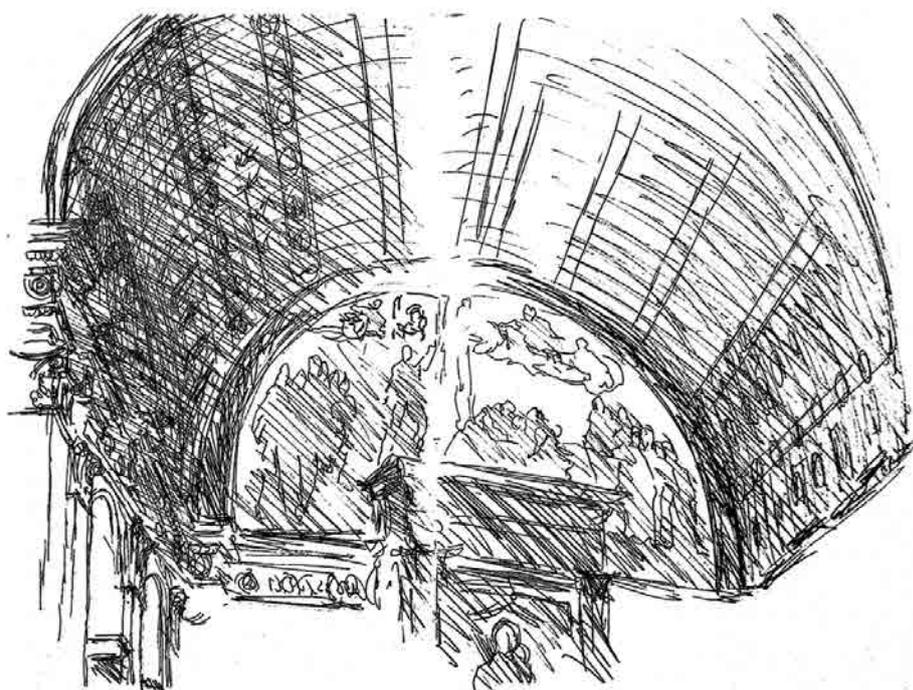
1. Palacio Vaticano.
2. Cortile della Pigna.
3. Cortile del Belvedere.
4. San Pedro, sede del Vaticano.
5. Futura o posterior Biblioteca del Vaticano que divide en dos los jardines.

ticularidad de incluir un presbiterio falso, construido al modo de un *trampantojo*<sup>84</sup>, *trompe l'œil*, que al verlo desde el pórtico de entrada a la iglesia, da la impresión de tener a lo menos unos diez metros de profundidad y en realidad sólo tiene unos 97 centímetros, lo que se aprecia solamente cuando se está a pocos metros del altar.

El efecto es verdaderamente asombroso; al entrar a la iglesia y quedar frente al altar, desde el fondo de la nave, el presbiterio da la impresión de que tiene una profundidad real y sólo luego de caminar por alguna de las naves laterales y llegar a un costado del altar, a pocos metros, se puede apreciar la poca profundidad que realmente tiene. [d 61 - 62]

Bramante tenía esta capacidad de fusionar todas las dimensiones del arte en un gran espacio total, y en esta pequeña obra hace una transposición de una realidad a otra: pasa de las dos dimensiones propias de la pintura a la realidad tridimensional de la arquitectura. En este sentido, la importancia de su obra es radical y fundamental, ya que volvemos a ver en ella esa doble función del espacio, de jugar con la percepción y ser capaz de colocar al espectador habitando un espacio real y propio de los Actos litúrgicos y resolviendo, de manera simultánea, las condiciones físicas del lugar. Habría que revisar el emplazamiento y contexto urbano con el que contaba Bramante en su época para diseñar la iglesia. Hoy, al menos, podemos ver que esta pared del altar, por su lado exterior, deslinda directamente con una calle, lo que nos hace pensar que si el trazado de la ciudad en el siglo XV era el mismo, Bramante tuvo que vérselas con esta dificultad para diseñar el edificio y por lo cual podemos entender la necesidad de diseñar esta ilusión óptica.

84 Trampantojo o en francés *trompe-l'œil* que significa *engaña el ojo*, es un tipo de ilusión óptica pictórica que se construye para crear efectos visuales de profundidad. el caso de Bramante es uno de los más conocidos como también la *Trinidad* de Masaccio, pintada entre el 1426-1428.



El trompe o leil de Bramante visto a menos de cinco metros de distancia, a un costado del altar. La profundidad inventada y acentuada para dar el efecto óptico que se consigue desde la nave central de la iglesia.

La finalidad de la perspectiva ilusoria que construyó Bramante –según Bruschi– fue para provocar la sensación de la existencia de un coro detrás del altar, lo cual era una respuesta a las interrogantes que, los pintores del , tenían respecto del espacio escénico, quedando de manifiesto en esta época también, la inquietud por los límites de la escena, de si era una telón de fondo pintado o una pequeña choza o construcción, según como la entendían los griegos.

“La perspectiva de los pintores es entendida por Bramante como instrumento arquitectónico del decoro humanístico de la ciudad, como un medio para definir la puesta en escena del ambiente urbano. Es decir, la convierte en un instrumento universal, disponible para la arquitectura en cualquier ocasión”.<sup>85</sup>

“Los medios del pintor y los del arquitecto son pues para Bramante intercambiables entre sí; la arquitectura se vuelve esencialmente pintura, hecho visual, representación de sí misma y espectáculo”<sup>86</sup>.

Bramante incorpora en esta obra los conocimientos de la perspectiva que Brunelleschi había desarrollado en Florencia en la iglesia de San Lorenzo y la Basílica de Santo Spirito, y que Masaccio pintará con gran maestría en el fresco de la Santísima Trinidad en Santa María Novella de la misma ciudad, haciendo una doble obra, pictórica y arquitectónica, provocando un efecto simultáneo al observarla.

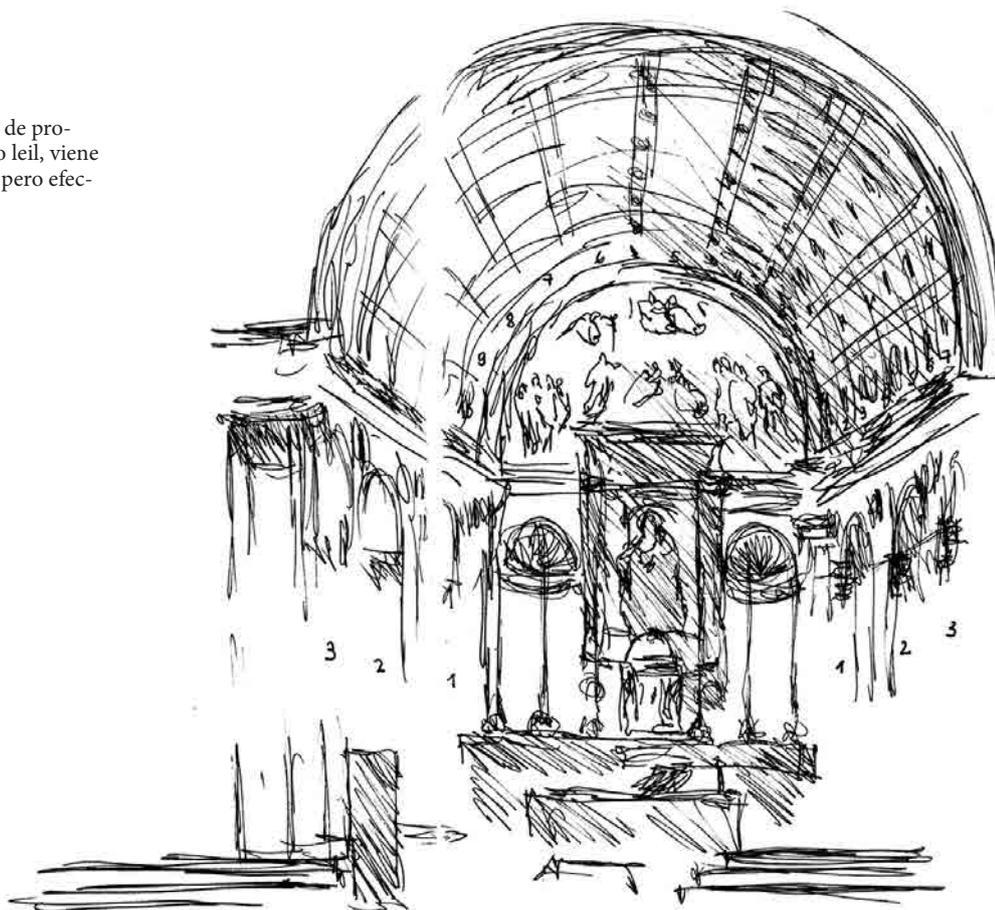
La perspectiva cónica, desarrollada por Brunelleschi e impulsada por estos arquitectos y pintores, les otorgaba un orden espacial único y muy preciso para di-

85 Bruschi, Arnaldo, *Bramante y España*, Bilbao, Xarait Libros, S.A., 1987, p. 99.

86 Bruschi, *ibidem*, p. 109.

D 62

De no más de un metro de profundidad, este Trompe o leil, viene a dar profundidad falsa pero efectiva al altar de la Iglesia.



señar la profundidad en sus obras, lo que se puede ver bellamente aplicado en las obras de Brunelleschi, a quien podemos considerar como uno de los arquitectos más radicales y más completos de todos los tiempos. Su capacidad de ubicar sus edificios en precisa correspondencia con el contexto espacial donde estaban emplazados, su “disposición”, como dijera Vitruvio, dando cabida a un para acceder a ellos, como se ve en la Capilla Pazzi y como también se ve en la armonía de sus columnas, capiteles y elementos arquitectónicos que se extienden más allá de lo normal para generar una continuidad entre los elementos, para dar cabida al vacío de la obra. Brunelleschi, en la iglesia de Santo Spirito prolonga los capiteles de todas sus columnas para generar una percepción de continuidad, lo que refuerza el vacío de la nave de la Iglesia. [d 63 - 64]

Algo distinto y comparable pasa con la obra de Miguel Ángel, y que se puede apreciar en la escalera Laurenciana. En esta obra y quizás en toda la obra manierista de este autor se ve y percibe que la voluptuosidad de las formas, por ejemplo, las balaustradas de la escalera, dan cuenta de que todo fue concebido para otra escala distinta a la humana. Podríamos decir, metafóricamente, que Miguel Ángel la pensó para su San Pedro que es, al menos 1½ veces más grande que las proporciones humanas, y no para un cuerpo humano convencional. Sus formas dialogan entre sí, pero no construyen esta continuidad espacial que se ve en la obra de Brunelleschi.



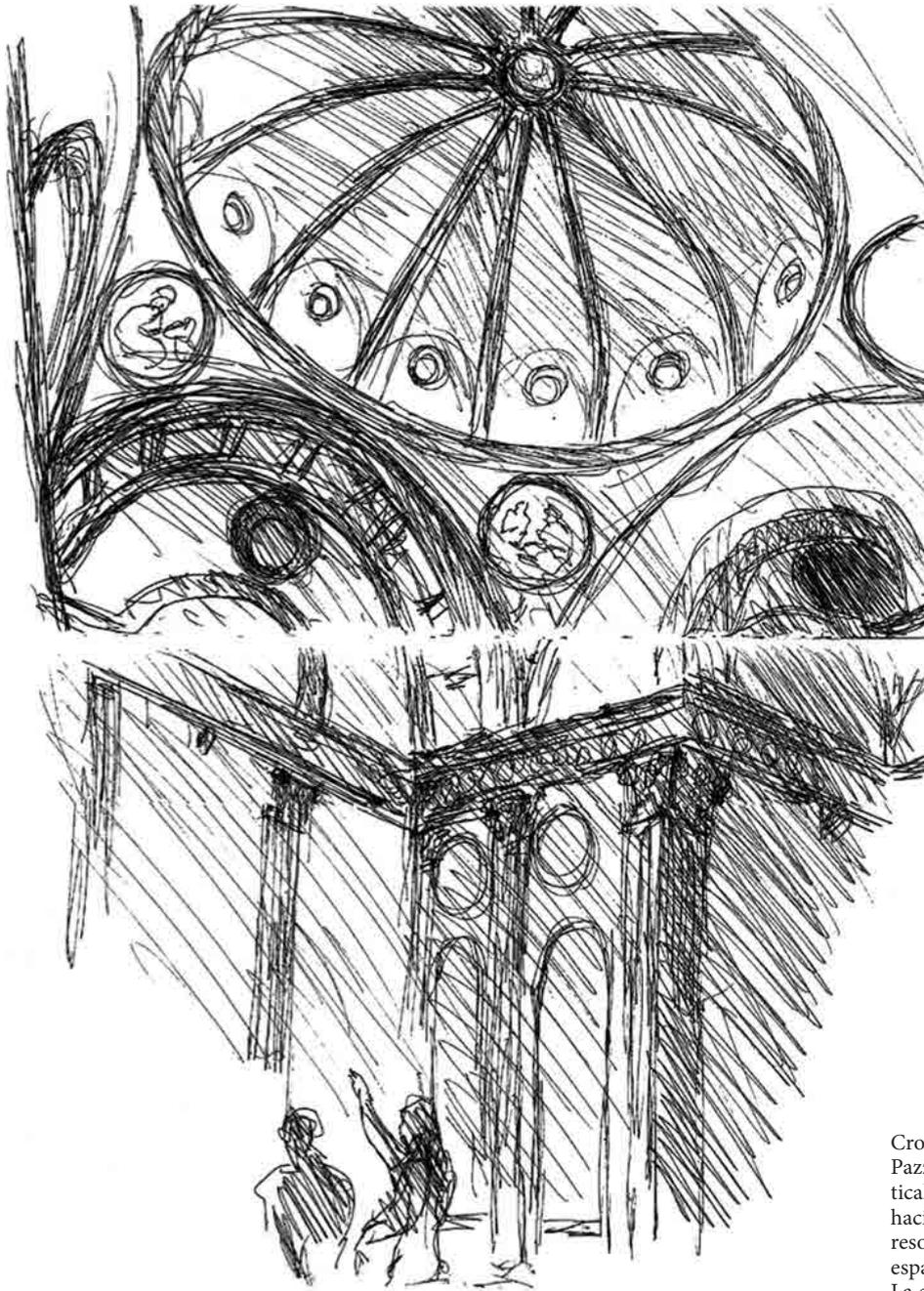
Fachada de la Iglesia de Santo Spirito.

El corredor del Hospital de los Inocentes y la capilla Pazzi, vienen a incorporar el contexto espacial donde se inscriben, lo reciben y no se adelantan como una gran mole maciza al modo de otras obras de la época, y como sucede a menudo en la actualidad. Brunelleschi, en la capilla, construyó una suerte de “retirada” de la fachada para que el de llegar a ella o de transitar por ella, fuese a partir del vacío que queda entre sus edificios, el pórtico de la capilla es una mampara, casi una lámina suspendida en el fondo de este espacio que recibe al visitante antes de entrar a la capilla. [d 65 - 66 - 67] En el hospital por su parte, estableció una justa eurytmia entre las secciones de sus corredores con la altura y con el espesor de sus columnas, todos según una equilibrada proporción de llenos y vacíos, entre columnas y distancias. Brunelleschi dio protagonismo a este vacío y ordenó la forma para que el habitar humano existiese plenamente en ellos. [d 68 - 69 - 70]

D 64



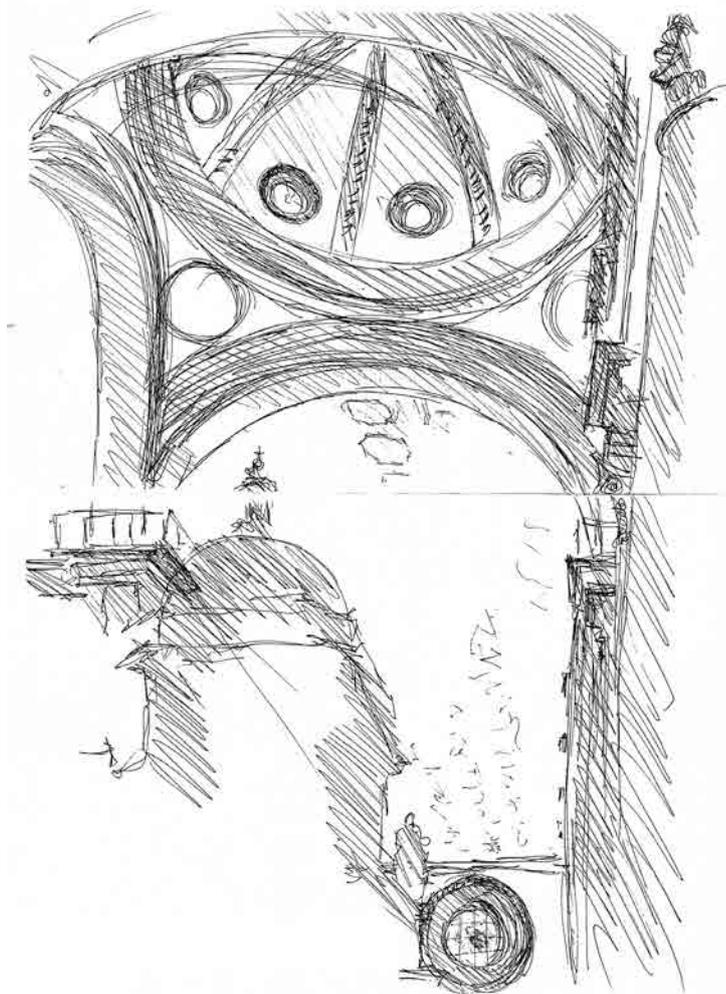
Interior de la nave de Santo Spirito.



Croquis del interior de la capilla Pazzi. El interior es un vacío vertical, la mirada queda depositada hacia lo alto de la bóveda. La resonancia de los sonidos de este espacio tienden hacia la vertical. La cubicidad del espacio que tiende a la vertical donde los sonidos se quedan resonando en su interior.

La Capilla Pazzi, vertical vacía. Es la primera cuestión y la resonancia del espacio que se mantiene y queda por un tiempo larguísimo.

D 66



D 67

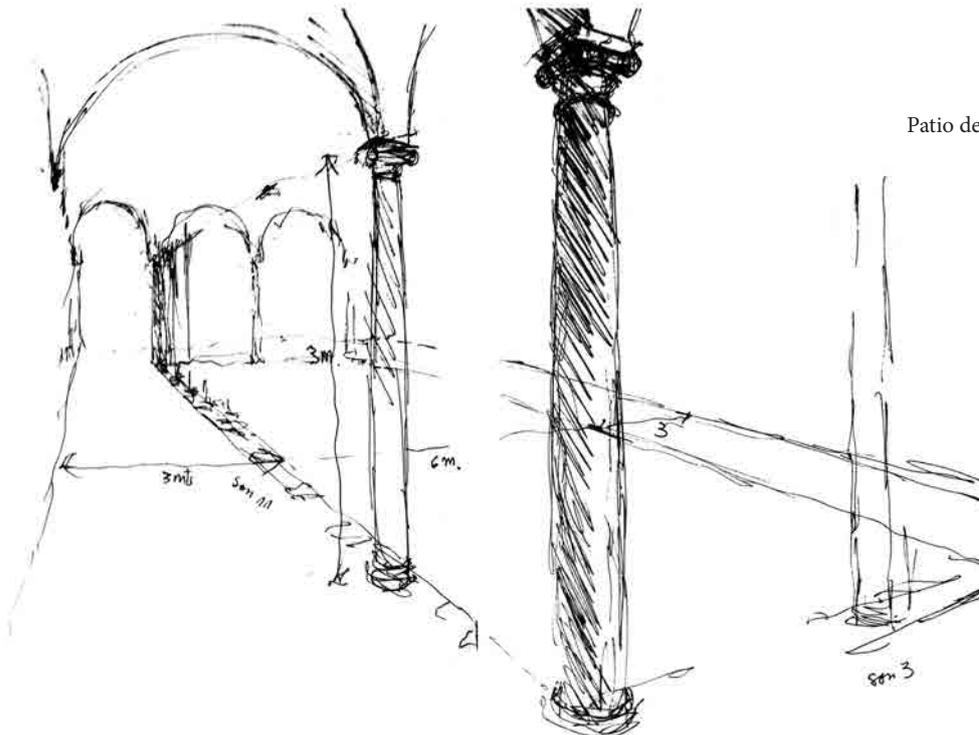
Croquis de la capilla Pazzi de Filippo Brunelleschi, vista desde la entrada al patio lateral de la iglesia de la Santa Croce, en Florencia.



Corredor exterior del Hospital de los Inocentes.



Patio del Claustro de los Infantes.



D 70



Patio del Claustro principal.

#### LA EXTENSIÓN REPRESENTADA EN EL INTERIOR DEL EDIFICIO.

Algo similar podemos observar en la obra de Palladio (Andrea di Pietro della Gondola, 1508-1580) en sus edificios, siendo tal vez el caso más explícito el de la Villa La Rotonda o Villa Capra del año 1566, en donde llevó hasta el centro del edificio, en su interior, la extensión del valle donde este se emplaza y de un mismo modo, dominando, con esta radicalidad, los cuatro puntos cardinales. Esta comprensión del espacio es como aquella relación con la extensión que hemos visto en los teatros de la Grecia antigua, donde el acontecimiento surge dentro de un contexto que lo completa, su propia extensión. Para el Teatro, esta extensión cerraba esa parte del argumento que los griegos representaban cada vez; para la arquitectura de Palladio, se trataba de construir una reciprocidad entre pertenecer y dominar, por la vista, el territorio de la Villa. Profundidad y extensión para este arquitecto eran sinónimos del mismo propósito. [d 71 - 72]

Palladio, en 1580, un poco antes de su muerte, diseñó un Teatro para la Academia Olímpica de Vicenza, de la cual era uno de sus fundadores. La construcción de este edificio no fue terminada por el arquitecto, la que luego, tras su muerte, concluyó su discípulo Vincenzo Scamozzi, quien también se encargó de diseñar el escenario del Teatro integrando cinco puertas que representaban la entrada de la ciudad de Tebas y construyendo a partir de ellas siete calles dispuestas radialmente respecto del proscenio del teatro. [d 73 - 74]

La invención de Scamozzi, de esta pequeña caja escénica, siempre ha causado un profundo interés al historiador de la arquitectura y del Teatro, sobre todo por



D 71

Desde el acceso a la puerta de calle.

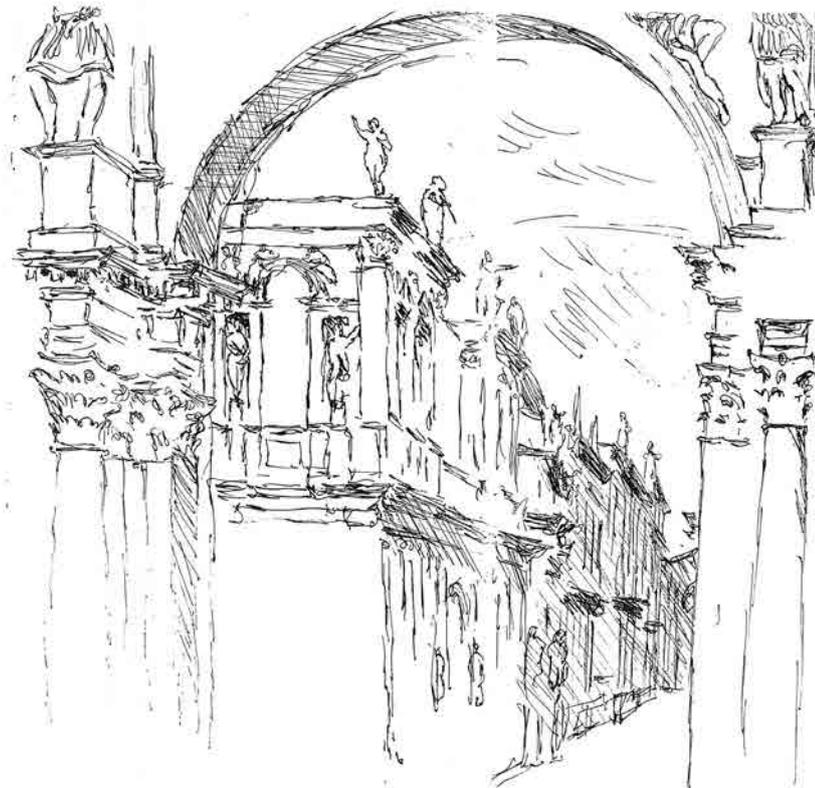
D 72

Croquis de la Rotonda de Palladio vista desde su exterior, se ven las dos de las cuatro fachadas iguales orientadas a los cuatro puntos cardinales. La forma responde a su contexto.



D 73.1

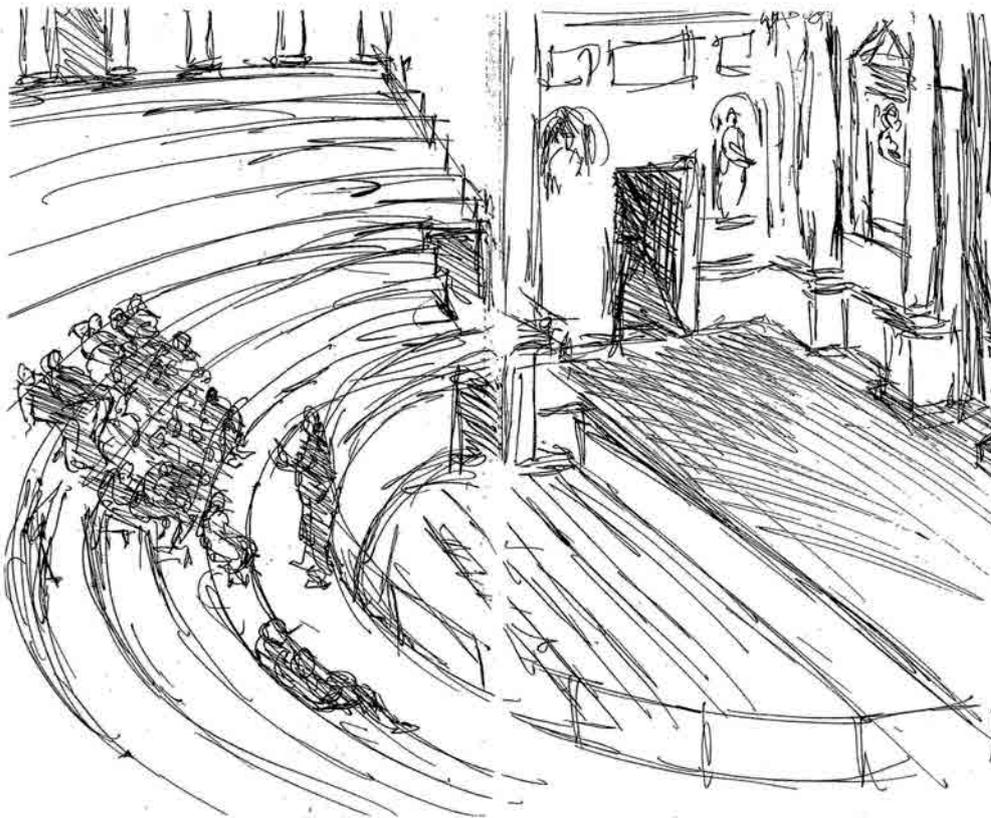
Croquis de la escenografía de perspectiva falsa del Teatro Olímpico de Scamozzi, una suerte de trampantojo tridimensional de unos ocho metros de profundidad que da la impresión, desde la platea, de ser una calle urbana de gran extensión. Sin embargo, en estos espacios no se podían resolver los problemas de escala entre los personajes y los edificios que se achicaban a medida que se llegaba al fondo. Esto hizo que gran parte de las obras se desarrollaran en la parte anterior del proscenio y que este fondo quedara para cuestiones muy ocasionales o concretamente como telón de fondo o *skiagrafia*.



D 73.2

Croquis del interior del Teatro Olímpico de Palladio. Un grupo de personas se sienta a escuchar la explicación de un guía que se apoya en el borde del foso del *orchestra*, claramente la *cavea* se dispone y direcciona hacia el *proskenion* y la escena que conforma un gran frontis, todo queda en esta proximidad.





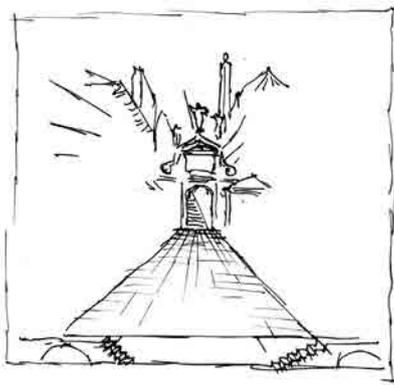
haber diseñado estos pasadizos que van a lo lejos a través de una perspectiva falsa o *trampantojo*, y que conlleva uno de los dilemas más importantes del teatro hasta el día de hoy, que es la pérdida de profundidad, lejanía o extensión real que tenían los griegos en sus teatros, y que luego desaparece más tarde con los romanos.

Este concepto de profundidad renacentista debemos asociarlo a la significación que el espacio escénico representó para el espectador de la época, como constructor del universo de la obra dramática, puesto que la acción se desarrollaba en un contexto de tragedia, comedia o escena pastoril, y a cada uno de estos géneros le correspondía un espacio urbano o rural preciso.

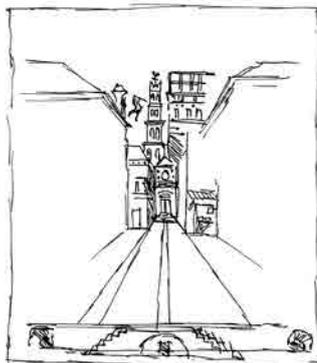
La escena de la tragedia, en el , aconteció en un espacio público relacionado con las acciones del poder, en una calle rodeada de edificios públicos y con la iglesia al fondo; la escena de la comedia también tenía una calle, pero rodeada de edificios públicos relacionados con las acciones del pueblo, como el mercado, la plaza o los almacenes; y la escena pastoril estaba constituida por un sendero rodeado de árboles y una pequeña choza a un costado, todo según la interpretación que Sebastiano Serlio (1475-1554) hizo de la obra de Vitruvio y éste de la escena griega, a través de dibujos de los tres tipos de obras dramáticas. [d 75]

Para los renacentistas, como los romanos, la extensión natural deja de tener valor para la obra dramática, ellos replican del contexto feudal y de los carromatos del medioevo, estas cajas escénicas que se construyeron del mismo modo que sus predece-

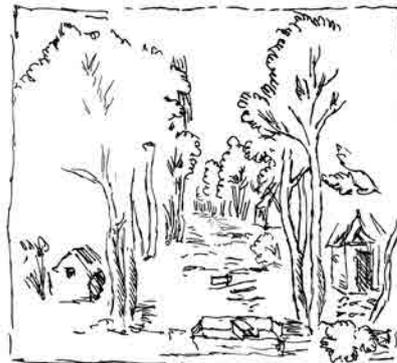
D 75



Escena Trágica, S. Serlio,  
detalle del fondo de la escena.



Detalle Escena cómica, S. Serlio.



Detalle de la escena pastoral, S. Serlio (1545).

sores, de madera y materiales livianos pero que llevaron adentro de los grandes salones y cuyo financiamiento era donado por los grandes señores de las ciudades, nobles y duques. El teatro en este ciclo vital vuelve a sentarse a la derecha del poder imperante.

Sin embargo, Palladio fue el primero, luego de Roma, en diseñar un edificio completamente destinado para el Teatro: el Teatro Olímpico de Vicenza. Un edificio con un programa de distribución preciso, pero que al recorrerlo da la impresión de ser una gran casona dentro de otra edificación con la que forma un conjunto. El edificio en la actualidad se encuentra en el centro de la ciudad de Vicenza cercano al Palacio Chiericati, del mismo autor. Una de sus fachadas da a la calle y la otra al interior de un patio por donde se entra al foyer del edificio. Vincenzo Scamozzi terminó las obras generando algunas modificaciones al diseño original, como paredes laterales entre sala y proscenio cerrando el escenario, dejándolo independiente de la sala y modificando su fachada<sup>87</sup>.

Dos años más tarde, en 1582, Vespasiano de Gonzaga, 1531-1591, duque de Sabionetta, le encarga a V. Scamozzi el diseño de un pequeño teatro emplazado dentro de una manzana de fachada continua en la pequeña ciudad de Sabionetta, que en su diseño seguía los patrones de las ciudades ideales del , donde el mismo Scamozzi contribuyó con sus ideas. En una trama ortogonal de manzanas y en una esquina de calles, se encuentra el edificio de pequeñas proporciones, de 37 metros de profundidad por 12 metros de ancho, unos 444 m<sup>2</sup>, con un aforo para 250 espectadores construido enteramente de madera.

Con este pequeño edificio aparece por primera vez una única apertura llamada *bocaescenae*, que funde las tres escenas de la concepción vitruviana en una sola, simplificando el espacio de la acción y haciendo desaparecer la fachada inmóvil de tres puertas que los romanos habían consolidado en sus teatros y que todavía se puede ver en el Teatro Olímpico.

87

Blas Gómez, Felisa, *El Teatro como Espacio*, Ed. Fundación Caja e Arquitectos, 2009.



El decorado que hoy se encuentra en el edificio y que es posible conocer, representa el diseño original de Scamozzi encontrado en el Gabinete de Dibujos y Estampas de los Uffizi, y muestra un conjunto de construcciones a ambos costados de una calle central que forman una perspectiva falsa ascendente, pero que participa del total del recinto. Al igual que en el Teatro Olímpico, este modo de representar la profundidad del espacio no alcanza a tener un efecto adecuado para la entrada, por este fondo, de los res a escena, debido principalmente a que los edificios se van achicando hasta quedar a menos altura que la escala humana, lo cual provoca un error de proporciones que no se puede resolver fácilmente.

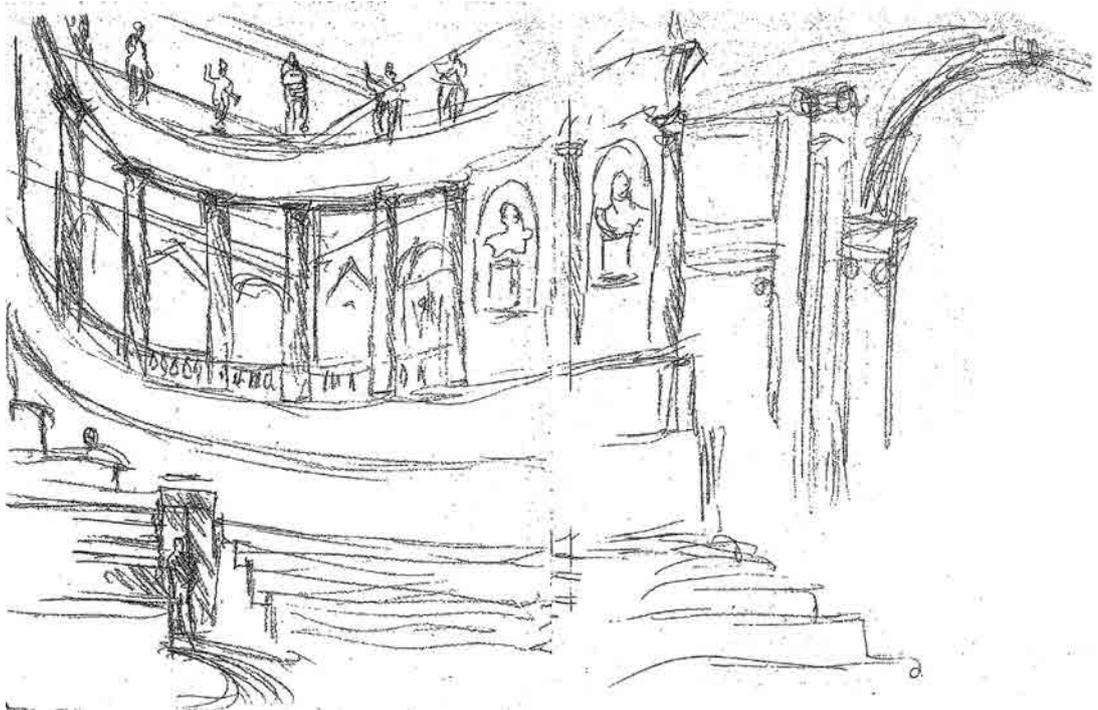
Sin embargo, podemos destacar la concepción “total” del espacio de la sala, los frescos con *trompe l’œil*<sup>88</sup> en los muros laterales y en el fondo, las doce estatuas de divinidades olímpicas y el decorado de las balaustradas de madera. Un Todo que da la impresión de que en la época se comprendía, que asistir el teatro era una experiencia completa para los sentidos<sup>89</sup>. [d 76 - 77 - 78]

El teatro Farnese, 1618-1619, de Giovanni Battista Aleotti (1546-1636) discípulo de Palladio, es un claro ejemplo de este tipo de edificios que ubican en el interior de sus recintos un gran salón de armas, con el tamaño adecuado para toda la caja teatral, graderías, escenario y su *bocaescenae* de grandes proporciones. Con 87 metros de profundidad por 32 metros de ancho, con una superficie de 2.784 m<sup>2</sup> y con

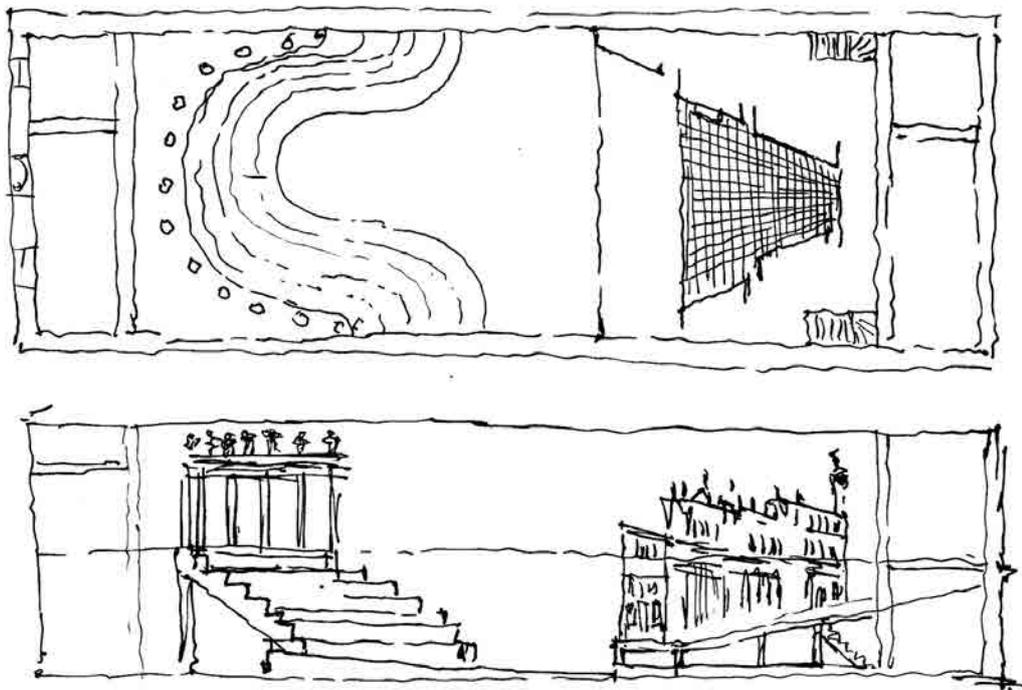
88 *Trompe l’œil*: trampantojo. Perspectiva falsa de la que hemos hablado.

89 De Blas Gómez :2009-67, op. cit., p. 67.

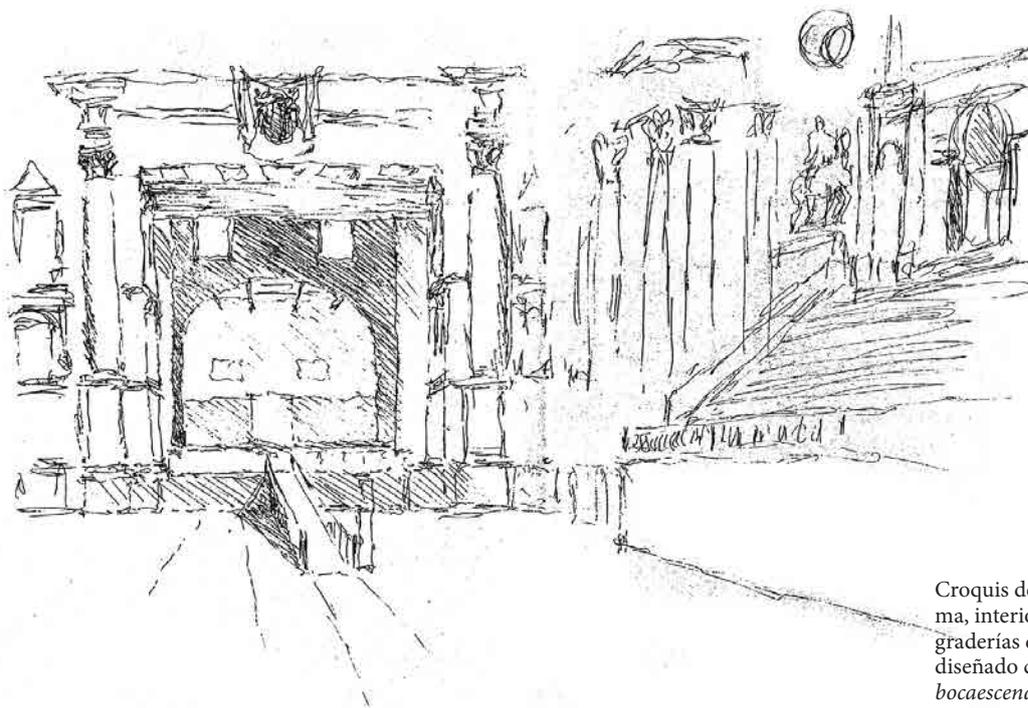
D 77



D 78



Vicenzo Scamozzi, planta y corte Teatro Olímpico de Salbioneta, 1590.



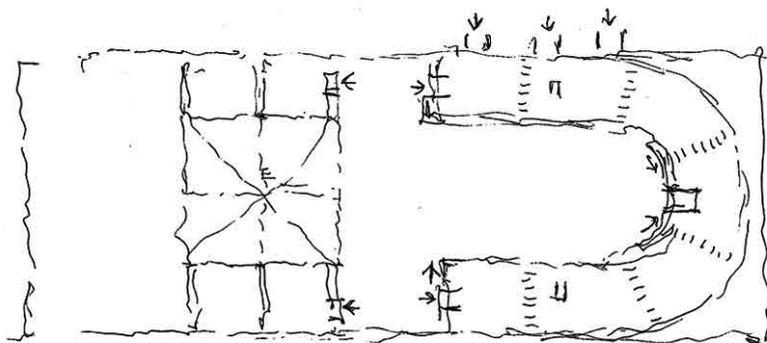
Croquis del Teatro Farnese, Parma, interior del teatro con las graderías de madera y el escenario diseñado como una sola gran *bocaescenae*.

capacidad para unos cuatro mil quinientos espectadores, considerando con esto que, seguramente en esa época, no habían las restricciones de espacio que hoy existen y que limitarían la capacidad de personas a la mitad para este tipo de usos. Este edificio estuvo destinado primeramente para la realización de juegos y torneos, quedando casi totalmente destruido en la Segunda Guerra mundial por lo que fue reconstruido totalmente, labor que puede verse en una exposición permanente que hay en las galerías que se encuentran debajo de las graderías de madera. [d 79 - 80]

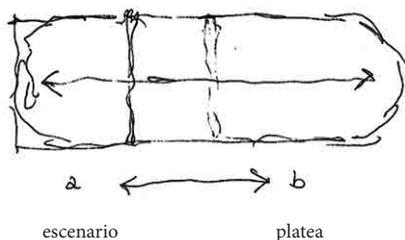
Es importante la estabilidad arquitectónica de los teatros para la nueva dramaturgia que nació en el y donde estos edificios, surgidos como Teatros de corte o privados, o como Teatros populares, vinieron a dar respuesta a las demandas de los ciudadanos que venían cambiado respecto de las nuevas ideas de ciudad. Fue en el Teatro de Sabionetta y las salas de corte donde los principios vitruvianos se fusionaron de mejor manera y pareciera que la búsqueda de nuevos espacios para la representación venían a coincidir muy bien con estas salas implantadas dentro de otras edificaciones más sólidas o siendo parte de un conjunto mayor, algo muy distinto a lo que sucedió en Grecia y Roma e incluso en la edad media con la iglesia. Ahora se trataba de ubicar el arte escénico en el lado de las cuestiones humanas. La comedia del arte, el teatro isabelino, fueron expresiones de este modo más libre de traer los temas clásicos y ponerlos en el contexto de los acontecimientos que estaban sucediendo en ese momento.

D 80

Esquemas del Teatro Farnese y de un teatro barroco. Los actores una vez concluida la obra bajaban del escenario a la platea, donde se realizaba una gran fiesta transformándose en un espacio escénico y social a la vez.



Planta del teatro.

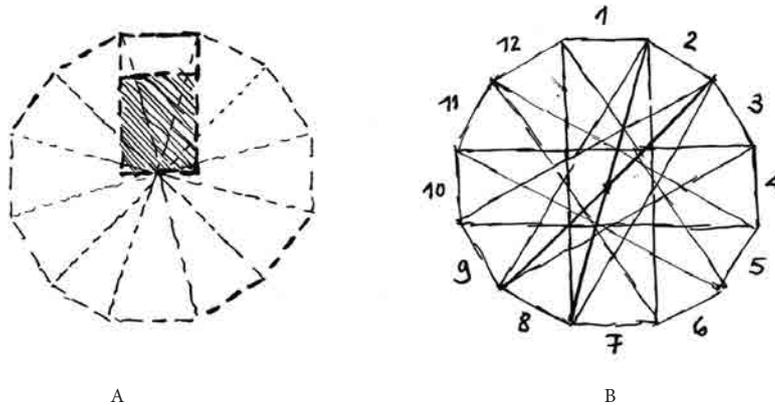


#### EL VALOR ESCÉNICO DEL TRAZADO EN LA CIUDAD RENACENTISTA

La escena inglesa pronto fue gozando de un prestigio que alcanzó gran significación, hasta el día de hoy, con la producción de obras teatrales que reflejaban directamente el sentir de un pueblo que todavía tenía fuertes indicios de la cultura medieval. La obra de W. Shakespeare, logró incorporar toda la complejidad de la naturaleza humana, el amor, el odio, la codicia, el miedo, la muerte. Todos estos elementos están presentes en cada uno de sus argumentos. Pero lo fundamental de Shakespeare se encuentra en la lengua popular que había utilizado en su escritura, en ella se manifestaba todo el pulso o ritmo de su pueblo.

De modo semejante podemos hablar de la obra del Quijote, detrás de toda la complejidad de sus acciones apareció la figura de un héroe popular que introdujo y anudó un nuevo lenguaje para los pueblos de habla castellana conforme a un nuevo ideal que se estaba gestando en la península Ibérica.

El teatro The Globe (1614) de Shakespeare, era un edificio relativamente pequeño que originalmente había sido emplazado en un lugar donde funcionaba una pequeña posada, y que más bien, parecía un establo por cómo estaba dibujado en las miniaturas de la época. Tenía una forma poligonal de tendencia circular y en el centro había una superficie de arena en donde se asomaba una plataforma para el espacio de la escena. Sus dimensiones eran bastante pequeñas, aunque hay datos ambiguos al respecto, dado los hallazgos de teatros similares en el entorno, y se dice que las obras que se representaban ahí tenían un carácter fuertemente doméstico, determinado por las dimensiones pero principalmente por la disposición del entablado dentro del espacio, que permitía una proximidad adecuada para provocar esta sensación. [d 81]



Esquemas de la Planta del Teatro de Swam. El polígono de doce caras. La tarima o escenario se adelanta al centro de la escena desde una de las caras de este polígono logrando ser visto por todo el ruedo.

Sin embargo, según nos muestran los dibujos de la época, la capacidad del Teatro permitía que ingresaran al menos unas dos mil quinientas personas que se ubicaban en torno al patio central, tanto de pie como en las galerías que rodeaban el entablado central, y si bien el edificio tenía dimensiones pequeñas, de 25 metros de diámetro por diez metros de alto, de acuerdo a la demanda que suscitaban las obras, los espectadores debieron haber estado muy apretados cuando asistían a las representaciones. Obviamente, debemos considerar que dichos espacios no contaban con todas las exigencias actuales para la distribución y seguridad de las personas, y según Iain Mackintosh probablemente su capacidad se debía a que en el 1600 los cuerpos de las personas eran muchos más pequeños que los de hoy<sup>90</sup>. [d 82]

En el período isabelino se llegaron a construir más de una decena de teatros a ambos lados del Támesis. Su éxito duró al menos unos cuarenta años, pero el emplazamiento demuestra que se encontraban fuera de los límites de la ciudad, en zonas que seguramente correspondían a las zonas periurbanas, donde generalmente llegaban los extranjeros y comerciantes, quienes se instalaban previamente ahí para luego ingresar a la ciudad a comercializar sus productos.

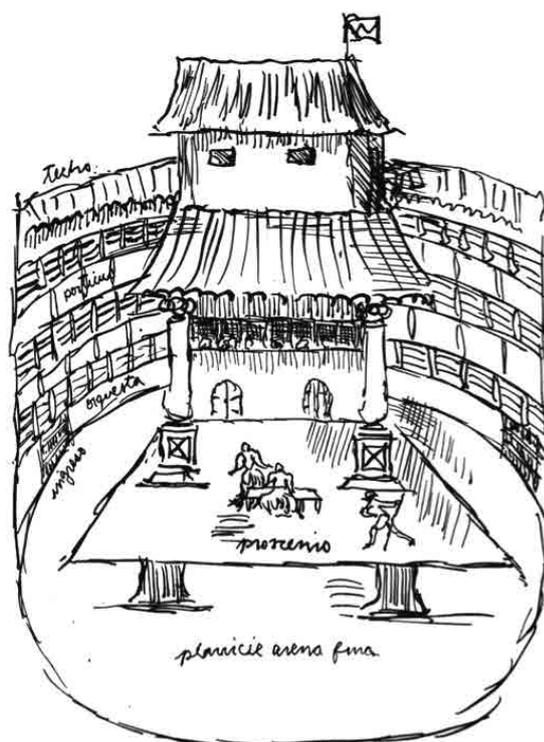
Si hacemos un paralelo con la realidad de algunas ciudades actuales, como en las zonas periurbanas de Valparaíso, en Chile, todavía se pueden encontrar unos edificios utilizados para la domadura de animales y competencias ecuestres y que tienen por nombre “*el Rodeo*”, y donde se realiza una de las celebraciones más significativas de la cultura hispanoamericana, que deriva de las tradiciones europeas del medioevo que se introdujeron con la colonia española. Y que viene a conjugar todo un ámbito de encuentro social en torno a la vida rural, que tiene un carácter socio-cultural muy determinante en la identidad de sus comunidades.

Es interesante la correspondencia que podemos armar entre los elementos que conforman el espacio del rodeo y los del teatro isabelino. Esta comparación nos permite generar una interpretación del origen del teatro, primero, a partir del establo como el lugar donde se guardaban y domaban los animales, y que tiene esa condición

90 Mackintosh, Iain, *La arquitectura, el actor y el público*, Ed. Arco, 2000, p. 29.

D 82

Dibujo de teatro isabelino con las escenas, los balcones, el techo, la orquesta.



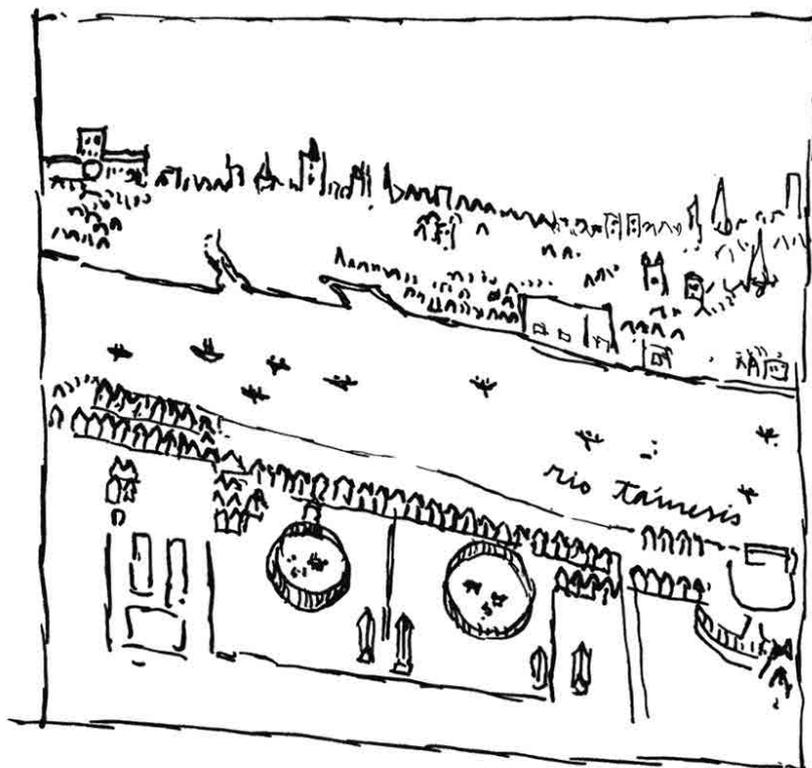
De Witt, interior del Teatro de Swan (1596).

primordial o incipiente en su geometría de tendencia circular propia de los teatros de Londres; segundo, por la condición social de las posadas en cuanto al valor popular del contexto en el que se inscribían; y por último, por su condición de extramuros en la que se construían estos edificios, asociados comúnmente a las ferias de abastos que se instalaban en las afueras de la ciudad. [d 83]

Cuando revisamos el estado de estos s originales, es necesario, a veces, para reconocer su procedencia, ir a los pueblos que todavía realizan actividades donde el valor comunitario y primordial, o primitivo, tiene una real presencia y fuerza, como si no hubiese pasado el tiempo en ellos. Evidentemente hay que considerar la incorporación de muchos factores que constituyen las diferencias de cada acción, pero al menos, al observarlos, se puede tener una leve impresión de cómo habrían sido las cosas en su estado primigenio u original.

Contemporáneo al teatro isabelino es el corral de comedias que se desarrolló en España, primeramente en la zona de Valladolid a partir del año 1558, para consolidarse luego en Madrid. Los más conocidos son el corral de la Cruz, del cual sólo queda como vestigio un cruce de calles y la evidencia de un *trampantojo* que da cuenta, a través de un pequeño poema, de lo esencial del Teatro. El otro es el corral del Príncipe, que se inauguró en 1582 en los terrenos donde actualmente está el Teatro Español. Estos espacios eran verdaderos patios interiores a los cuales se entraba pasando por localidades privadas que constituían los aposentos de las viviendas alrededor de ellos.

La distribución interior de estos corrales tenía la particularidad de separar claramente a las clases sociales y a las mujeres de los hombres a través de espacios como las *cazuelas*, que eran espacios reservados para las mujeres, los aposentos, re-



Dibujo de Londres en el 1500, el teatro utilizado para corridas de toro, también como lugar extra-muros de la ciudad, donde los que llegaban de afuera guardaban sus animales.

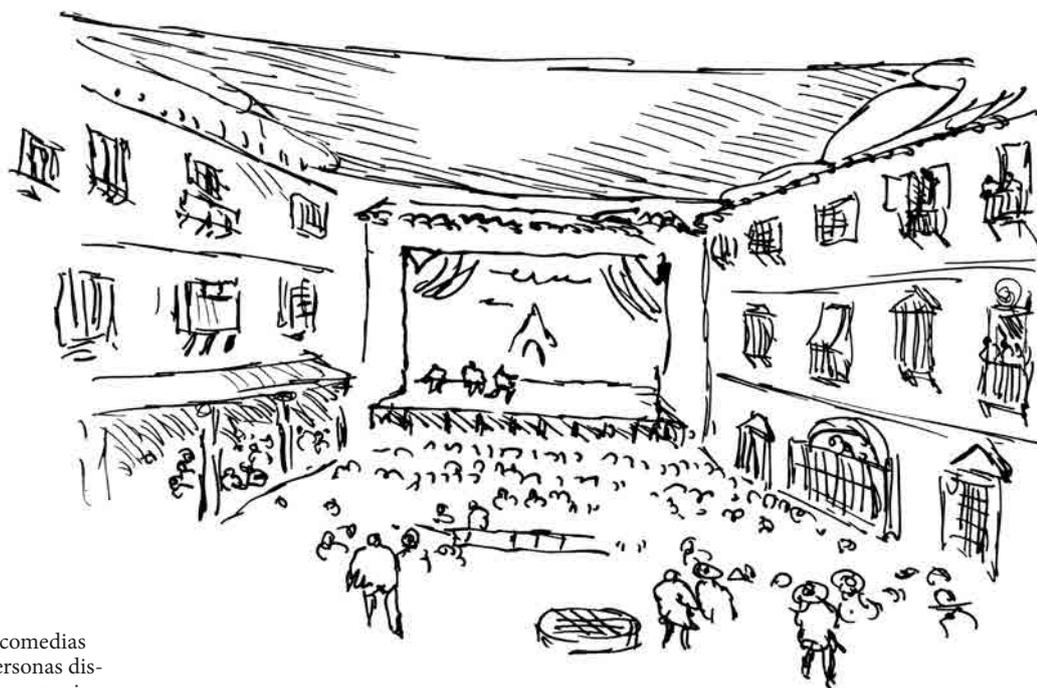
servados a los alcaldes y autoridades, o como también las tertulias que tenían ventanales protegidos por celosías que permitían a sacerdotes u otros personajes asistir a las representaciones sin ser vistos. [d 84]

Caminando por Madrid e incluso por otras ciudades de España, todavía se pueden ver en algunos balcones de los edificios, unos entramados de celosías que protegen el interior del ingreso de la luz natural y que probablemente también permiten que quien mira por ellos no pueda ser visto por otros, de vuelta. Ciertamente, otro signo de esta reciprocidad entre espacio escénico y realidad urbana de la ciudad que se transmite a través del tiempo.

Por otro lado las escenas francesas e italianas dieron forma a un Teatro que tuvo los principios de la elipse del anfiteatro romano, pero que a diferencia de su antepasado, produjeron una clara separación entre el volumen de la escena y el volumen destinado al público. La obra dramática se desarrolló en un sentido totalmente opuesto al del teatro isabelino, que era más fiel al trazado griego que a muchos de los teatros que se hicieron en el , ya que reinventó la posibilidad de generar un espacio envolvente a la escena que está en el centro. No hay que perder de vista, sin embargo, que este teatro, como todos los que sucedieron al griego, también era un teatro cerrado.

El Teatro Francés estaba profundamente ligado a la figura de Luis XIV, quien patrocinó gran parte de las obras y edificios donde se realizaban estas representa-

D 84



Dibujo del Corral de comedias español. Se ve a las personas dispuestas en sus distintos espacios, balcones y patios mirando la escena, como si se tratase de una calle cerrada y acondicionada para este evento.

Antiguo teatro del Príncipe Madrid, reconstrucción hecha el 1800.

ciones que tenían un claro carácter monumental. Para ello, se utilizaban tanto recintos interiores como espacios exteriores, como lo fueron los mismos jardines de Versalles que fueron diseñados espacial y técnicamente para la magnitud de tales acontecimientos.

El primer Teatro público luego de la caída de Roma, según Blas Gómez<sup>91</sup> (2009) se construye en París y era la residencia de los duques de Borgoña, el Hotel de Bourgogne de 1548, anterior incluso a los teatros ingleses. Construido por la Cofradía de la Pasión, con sus dimensiones bastante pequeñas y muy semejantes a las del The Globe, de unos doce metros de ancho por unos 29 metros de largo, incluido en esta proporción el escenario de diez metros de fondo, aunque de planta rectangular como el Teatro de Sabionetta de Scamozzi.

Sin embargo, no es hasta pasado el 1600 que vienen a instalarse teatros a la italiana en París. El Cardenal Mazarino, Primer Ministro de un joven de siete años, Luis XIV, se preocupó de traer a los mejores representantes de la escena veneciana que, junto a la escena local, construyeron un verdadero esplendor teatral de comedias, ballet y óperas. Fue Molière quien inventó la comedia ballet y quien consolidó la instalación de maquinarias para los majestuosos montajes realizados para el rey. A su muerte, Luis XIV decide unificar todos los teatros y con esto se instituye el primer Teatro Estatal del mundo: *La Comédie Française*.

91 Blas Gómez, *op. cit.*, p. 77.



Mirando desde el Jardín-Platea hacia el fondo de esena del Palacio. El poder como representación y presencia.

#### PRINCIPIOS DEL TEATRO BARROCO, LA MERAVIGLIA

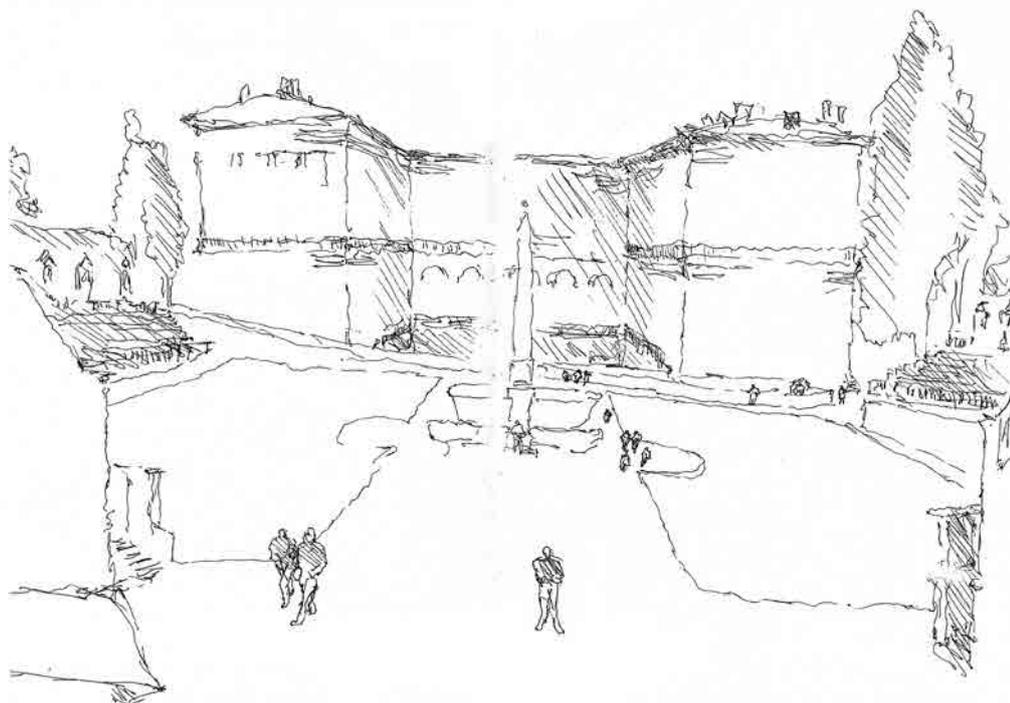
Según Fernando Quesada, (2005), el término clave de la escena barroca era la “*meraviglia*”, que se puede traducir como “asombro”, “admiración”, “maravilla”, con la cual la máquina barroca construyó el juego de los dobles entre la realidad y la ilusión<sup>92</sup>. Sin embargo, el Teatro barroco también fue reflejo de una época que lentamente entraría en decadencia. El fuerte interés por las formalidades de la sociedad transformó el espacio del Teatro en un verdadero escenario para la actividad social, en donde el mismo espectador, de algún modo, pasó a ser el personaje principal, pues, junto con asistir a ver la obra, también asistía a un evento social que eclipsó rápidamente el verdadero sentido del drama.

Esto pone de manifiesto que el Teatro permanentemente nos revela el modo como la sociedad se desenvuelve. Esta idea de ver sin ser visto en el corral de comedias, o de ver para verse en el barroco, reflejan la dimensión por la cual el teatro siempre ha sido el espejo de la realidad.

Ya en el , el teatro de corte y las actividades de los duques no se realizaban solamente al interior de los palacios. La familia de los Medici en Florencia, considerada la primera ciudad renacentista, le encarga a Niccolò Pericoli, entre los años 1550 y 1558, diseñar los jardines del Palacio Pitti –que fuera también obra de Filippo Brunelleschi. Dentro de este espacio están los jardines de Boboli, como se conocen

92 Quesada, Fernando, *La caja mágica. Cuerpo y escena*, Madrid, Ed. Fundación Caja de Arquitectos, 2005.

D 86



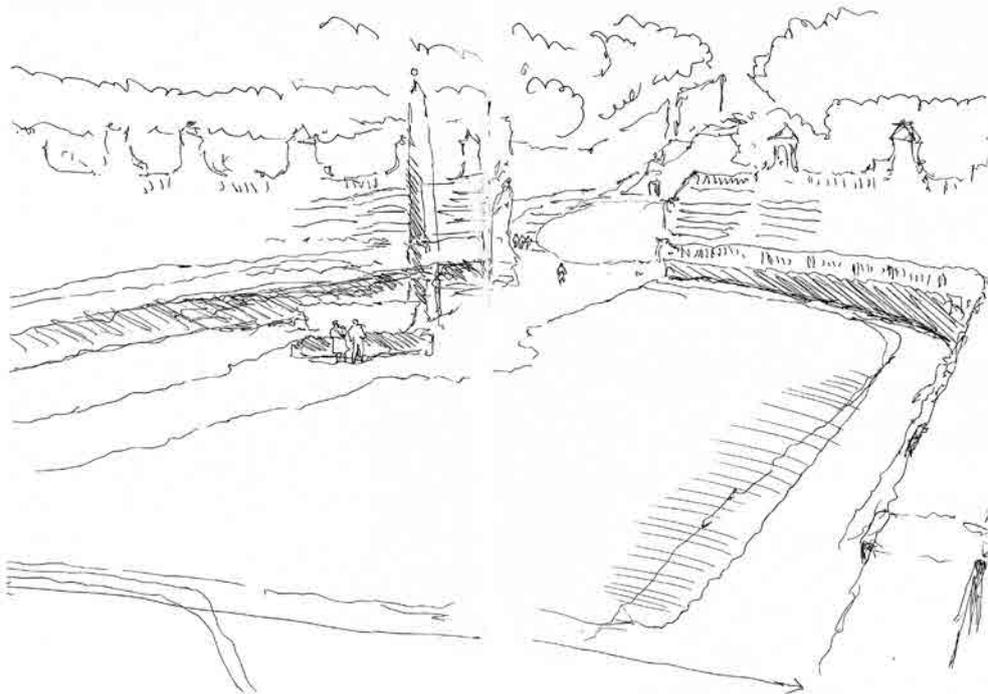
El Palacio Pitti visto desde el Teatro al aire libre. Enfrentamiento que permite reconocer el significado de la escena dentro de un contexto socio-político.

Se parece todo esto al [teatro] Palacio de Parma con un gran salón de aire libre.

actualmente, de unas 32 hectáreas, compuestos por recorridos, espacios de estancia, grandes fuentes, etc. Aquí se encuentra también el Teatro al aire libre, que dispone su platea enfrentando una de las fachadas del Palacio, formando un conjunto teatral completo entre edificio y jardines. [d 85 - 86]

Son los arquitectos Giulio y Alfonso Parigi (1631-1656), padre e hijo, los que realizaron esta coherente obra que bien viene a conjugar el sentido de totalidad que hemos visto en los teatros antiguos. Totalidad entendida como expresión social, puesto que en este espacio se refleja la magnificencia de la riqueza que ostentaba esta la familia y que este Teatro viene a colocar como telón de fondo. Se asistía al Teatro pero en realidad se asistía a contemplar el poder económico y político que esta familia tenía en la ciudad de Florencia. El Teatro vuelve a conjugar esta dimensión socio-política que ya los romanos habían construido 1500 años antes. En este sentido, el teatro del constituyó principalmente una revitalización de la escena del Imperio romano que encuentra un verdadero esplendor en los jardines del Renacimiento. [d

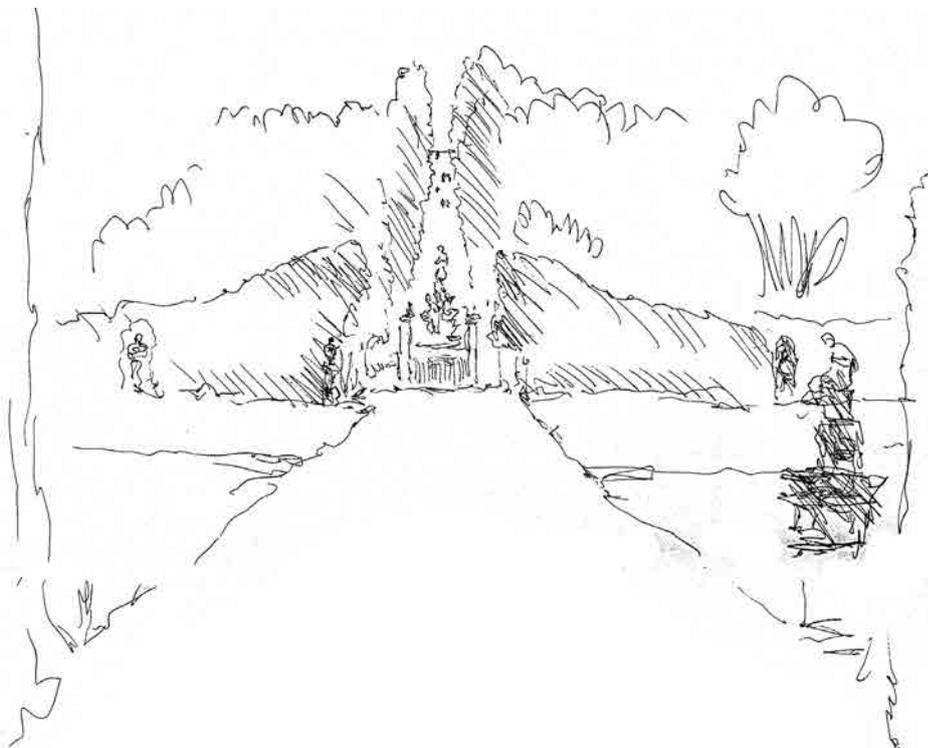
87 - 88 - 89]



El escenario del teatro, el perímetro y la cávea o platea donde está el jardín.

D 87

Desde un costado mirando hacia la platea o cávea que cumple con la doble función de ser cotidianamente un jardín.

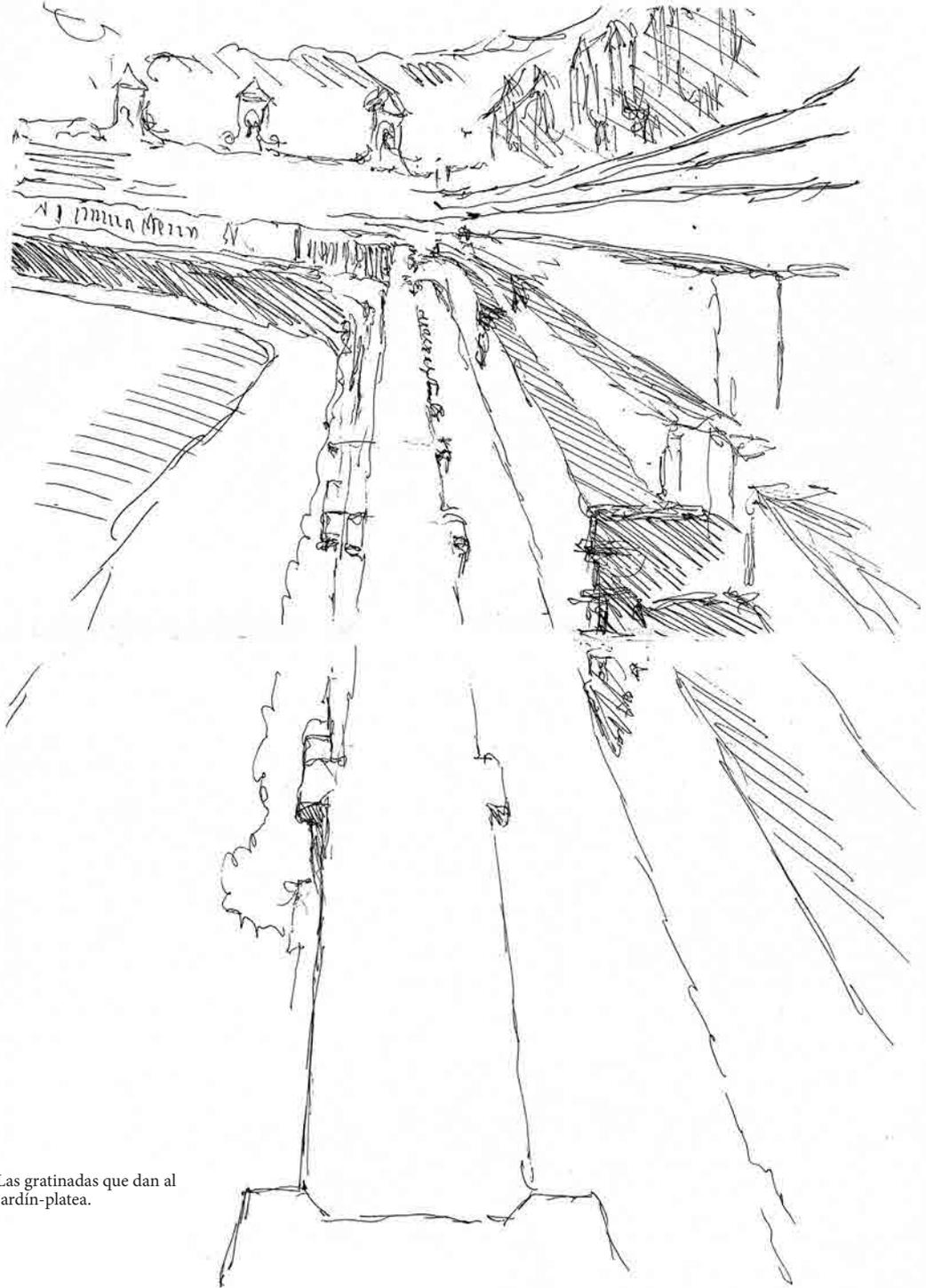


El sendero principal es un recorrido orientado hacia y desde el palacio, una suerte de escena en profundidad, esta vez no ilusoria sino que de verdaderas magnitudes. En estos espacios el Teatro bien podía resolver el problema de la perspectiva falsa o ilusoria.

D 88

D 89

Vista de las graderías que rodean el jardín.



Las gratinadas que dan al jardín-platea.

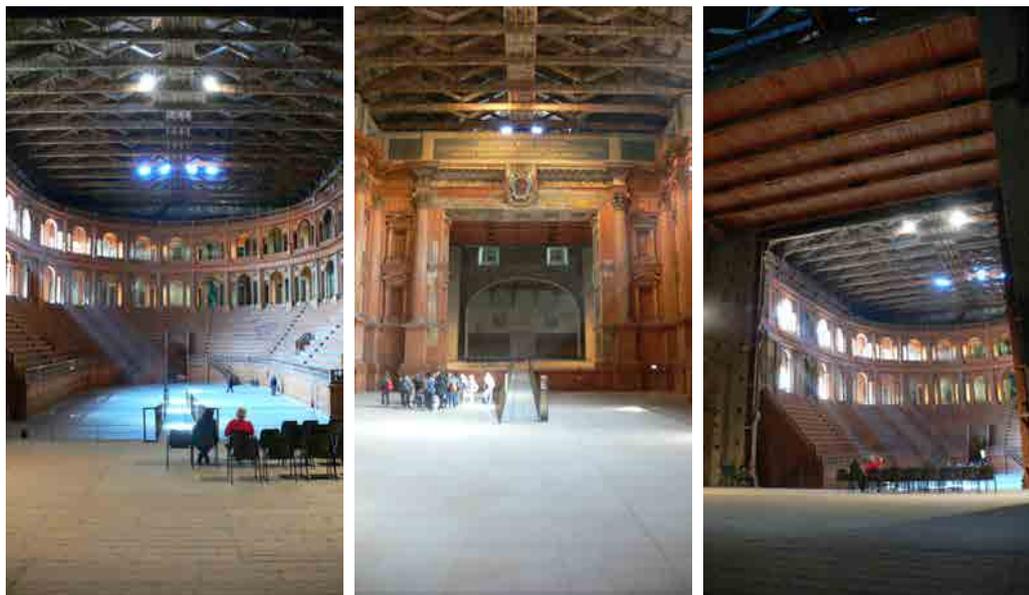


1. Cuatro momentos del recorrido para entrar a la capilla Pazzi. La distancia y profundidad para acceder y encontrarse con una fachada anterior dejando el edificio retirado, casi escondido detrás del pórtico, tiene el valor de ser una verdadera invención arquitectónica, como una suerte de segunda fachada para el edificio.



2. Imágenes del interior del Teatro Olímpico de Palladio. Cabe considerar que los espacios escénicos que conocemos del Renacimiento se diseñaron al interior de salones y fueron construidos casi completamente de madera como es el caso del Teatro de Palladio o posteriormente el Teatro Farnese.





3- Imágenes del Teatro Farnese en Parma. Vista desde el escenario hacia la platea de madera. Vista desde la platea al escenario y vista desde las bambalinas y hacia la *bocaescenae*.

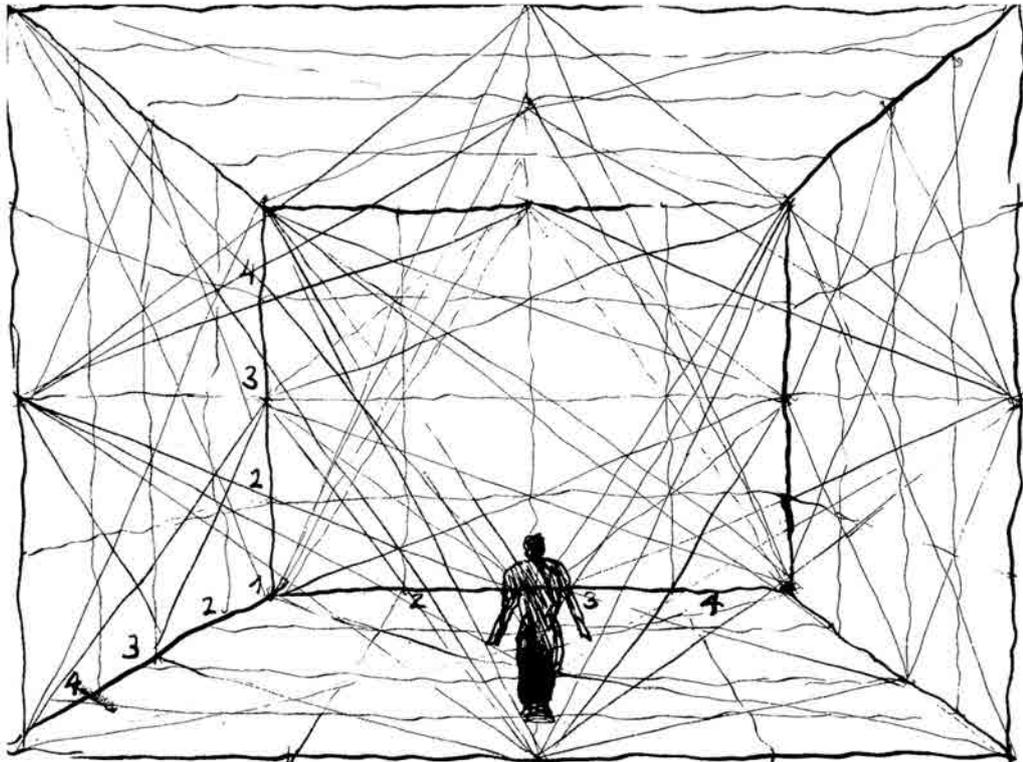
4- Los jardines de Boboli mirando al Palacio Pitti. La primera imagen desde el Teatro al aire libre y la segunda, de la parte alta del cerro por el sendero principal que enfrenta al edificio.





D 90

## LOS NUEVOS PARADIGMAS DEL ESPACIO ESCÉNICO.



Schlemmer: El cuerpo humano en su espacio. Espacio que lo contiene como proyección de su cuerpo. Espacio de influencia directa.

En el siglo XIX Richard Wagner (1813-1883) propone un reordenamiento de los elementos fundamentales de la escena lo que conlleva una reformulación completa del espacio teatral, pues, a su juicio, el edificio del Teatro debía supeditarse a realzar los acontecimientos de la escena por sobre toda otra condición del espacio.

Es el nacimiento de una nueva concepción del Arte escénico, el resurgimiento de la idea de un Teatro Total que, si bien los antiguos ya la habían expresado en sus edificios, ahora tenía verdadero nombre. Conjunción de música, palabra y drama, que Wagner formuló partir de sus observaciones al pensamiento de grandes filósofos como Schopenhauer, Goethe, Hegel, Schiller y Nietzsche, quienes en un principio sustentaron y apoyaron la idea para la concepción de este proyecto.

Según Fernando Quesada, en la visión de Wagner sobre la Ópera, subyace una identificación con el contexto socio-cultural donde se desarrolla, y que vendría a ser el reflejo de lo que sucedió en la antigüedad clásica con la tragedia. Para él, la polis y la tragedia son los únicos dos artefactos creados desde el espíritu de la comunidad para sí misma<sup>93</sup>.

Esto fue la base de un pensamiento que exploró una nueva armonía entre todas las artes. Wagner buscó un ideal que también se manifestó en la arquitectura alemana de su época y que tenía como propósito definir el “verdadero estilo alemán”, el que luego se verá reflejado claramente en su antisemitismo. Asimismo, su crítica a los decorados y a la estructura espacial de la Ópera italiana, lo llevaron a construir un contexto dramático de carácter mitológico que le dio la expresión monumental a sus obras.

Otra dimensión es la búsqueda de expresiones más puras para la puesta en escena de sus obras, anteponiendo en ello el concepto de *wirkung* que a su juicio tiene un significado de efecto, resultado y acción, las tres definiciones a la vez, por sobre la significación corriente de efecto solamente, que otros autores desarrollaban y que según él no provoca ningún resultado o acción, lo que consideraba como un factor determinante en el propósito de la obra escénica.

Su visión radical incorporó una búsqueda de la identidad de su pueblo en la concepción de sus obras, realizadas en su sentido más democrático: modificando la platea para que todo el espacio del teatro quedase en dirección frontal y equivalente a la escena suprimiendo las galerías y los balcones laterales, devolviéndole con esto al “espíritu alemán” el verdadero sentido de su propio origen a través de los argumentos dramáticos de carácter mitológico que tenían sus óperas.

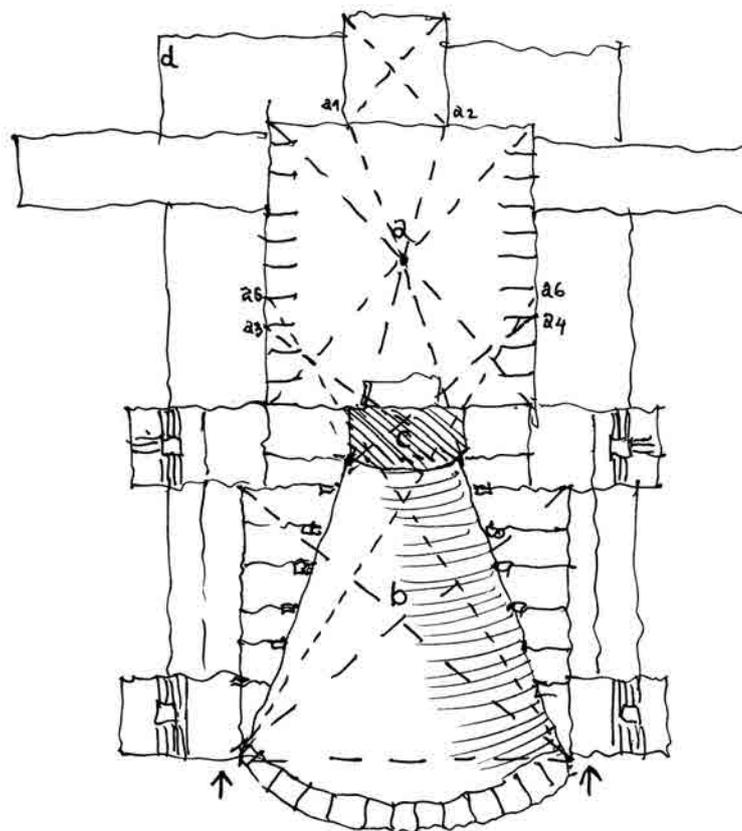
El Teatro de Bayreuth, diseñado por Otto Bruckwald y asesorado por Gottfried Semper (1872), fue, en el interior de su sala, la expresión más fiel de sus ideas, ya que en él se conjugan con precisión el acto de “oír y ver”, desarrollado por esta caja acústica pensada como un instrumento sonoro, y donde el actor, desde el escenario, puede darse por completo a su público, quien no tiene otra posibilidad, dada las características del espacio, que observar la escena donde el actor se desenvuelve<sup>94</sup>.

93 Quesada, Fernando, *La Caja Mágica. Cuerpo y Escena*, Madrid, Ed. Fundación Caja de Arquitectos, 2005, p. 33.

94 Quesada, *ibidem*, pp. 25-46.

D 91

Teatro de Bayreuth  
 El Teatro y sus dos cavidades en el  
 dibujo se proyectan los ángulos de  
 visión del escenario.  
 (a1, a2, a3, a4, a5, a6)



Cabe considerar que en esta intensión, donde se anulan en gran medida las jerarquías visuales, de platea, palco, galería, etc, definido por Wagner como anhelo social, el diseño del edificio deja ángulos de visión ciegos que probablemente afectan a los espectadores las esquinas de la sala o hacen que las representaciones deban considerar esta variable al momento del diseño escenográfico de sus óperas. [d 91]

“Ver y oír” serán parte de las preocupaciones fundamentales de Wagner para la construcción de este espacio destinado a su público, al que colocó en el centro de sus investigaciones y que complementó con su idea de que la obra era la vida misma representada desde el escenario, el que consideraba como el “universo entero donde el actor habitaba”<sup>95</sup>. Todo lo que conjugó Wagner tenía por objeto final resaltar la escena en cuanto condición sobrenatural de lo humano, dimensión por la cual será posteriormente muy criticado. Según Quesada, buscaba magnificar la escena y todo lo disponía para que ella quedara resaltada a través de un muro virtual, un anillo atmosférico generado por la orquesta que separa lo virtual de lo real<sup>96</sup>.

El emplazamiento escogido para el edificio estaba ubicado en una pequeña ciudad, entre Berlín y Múnich, y el diseño demuestra austeridad en todos sus espacios, tanto exteriores como interiores, que eran coherentes con la visión que Wagner quería darle a todo el conjunto. La forma exterior conformada por la unión de dos

95 Wagner, Richard, *La Obra de arte del futuro*, Ed. Universitat de València, 2000, p. 144.

96 Quesada, *op. cit.*, pp. 25 - 46.

volúmenes refleja directamente lo que sucede en el interior de la sala y la escena, claramente visibles, resaltando el sentido de que “la arquitectura deberá responder desnudamente al uso”, y en el caso particular del teatro, al uso de la más alta finalidad que es el arte, y de éste el drama como dirá el propio Wagner.

“Sólo aquel edificio que está totalmente al servicio de una finalidad humana está construido por necesidad; ahora bien, la suprema necesidad humana es la artística y la suprema finalidad artística es el drama”.

#### LAS VANGUARDIAS COMO ENCRUCIJADA DE LAS ARTES.

Comprender más o menos acertadamente lo que sucedió a principios del siglo XX requiere analizar muchos puntos de vista, históricos, políticos, sociales, artísticos, que serían una tarea mayor que abarcaría con certeza todo el tema de una tesis y quizás un largo período de tiempo. Para nuestro caso, considerando que nuestra búsqueda se centra en los *principios de teatralidad* que en el tiempo pudieron o pueden ser recíprocos al espacio urbano y arquitectónico. Ya con la visión de A. Artaud, se abre un universo completo de reformulaciones que por un lado pareciesen alejarse más y más de las tradiciones escénicas, pero que en el fondo intentan volver al origen de lo que entendemos por representación. Un espacio de la acción es el que apelará con coraje el poeta<sup>97</sup>.

Tratar de indagar en este siglo desde la dimensión del teatro, como quien se afirma de la rama de un árbol, tampoco dejaría de ser una tarea mayor, porque quizás, tanto como en épocas pasadas, y tal vez de un modo más complejo aún –ya que en este siglo no se puede hablar sólo de individuos–, por tratarse en la mayoría de los casos de manifiestos que reúnen el pensamiento de diversos autores en torno a un problema semejante: la síntesis de las artes y el Arte total. Y porque de esta época contamos con una gran cantidad de antecedentes que permiten ahondar desde muchos puntos de vista en la problemática teatral, y porque además para muchos, dada la proximidad con la actualidad, ha sido uno de los períodos más trascendentales para el mundo del Arte y de la humanidad.

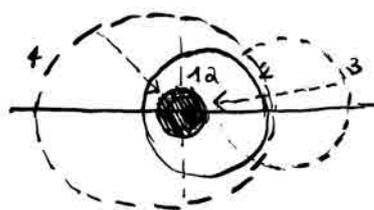
Tampoco –por los motivos que se expusieron anteriormente– es sencilla la tarea de precisar en esta materia de quién fue el primero en decir o hacer tal o cual cosa, lo que además podría redundar en una mirada limitada sobre un hecho histórico con muchas ramificaciones y de origen diverso.

El afán de intentar reunir en un sólo gran espacio el universo completo de la escena, de convocar a un público diverso e intentar igualar el modo de contemplar la escena democratizándola, de transfigurar el espacio para cumplir con los propósitos dramáticos por sobre los actorales, fueron parte de las interrogantes de principios del siglo XX, con respuestas que fueron a su vez desplazadas constantemente por nuevas

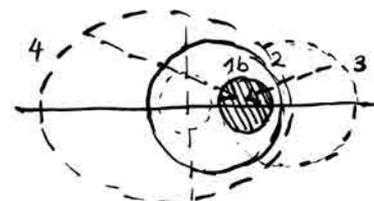
97 Artaud, Antonin. *El Teatro y su doble*.

D 92

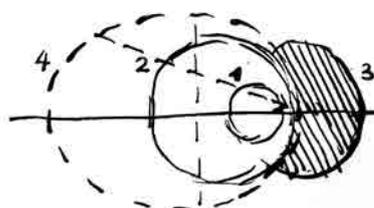
Walter Gropius, planta del *Teatro Total* con sus tres posiciones de escenas.



I. Posición central.



II. Posición de proscenio.



III. Posición tripartito en profundidad.

preguntas, que hoy siguen abriendo caminos para nuestra comprensión, instaurándose como verdaderos paradigmas del Arte.

Un caso fundamental en esta acción fue la solicitud que le hizo Edwin Piscator a W. Gropius para el diseño de un Teatro que diera respuesta a los requerimientos políticos de su visión comunista del mundo. El “Teatro Total” de Gropius, junto con proponer toda una complejidad mecánica de funcionamiento para el edificio, también fue la expresión de una idea de cómo la sociedad debía reunirse en torno a una escena. Ya no más las jerarquías de unos por sobre los otros, ya no más el espacio privilegiado de los que están más cerca del drama por sobre los que están más lejos, para Gropius el “Teatro Total” debía ser el espacio de la igualdad social y para lo cual diseña tres tipos de escenarios móviles que van girando para quedar más cerca o más lejos del público. [d 92]

Otro aspecto fundamental fueron los acontecimientos que ya venían sucediendo desde los siglos XVII, XVIII Y XIX y que, en gran medida, son los responsables de esta crisis o encrucijada, entendida en el sentido de un cruce, entre todas las artes. Dimensión que ya vimos reflejada en el pensamiento de Wagner y que se materializó claramente en su edificio para la Festspielhaus. Las sentencias de Wagner fueron cruciales para entender el movimiento que se fue gestando a principios del siglo XX. Su visión, si bien no dejó ni deja a nadie tranquilo, fue una antesala para entender y configurar el cambio en la percepción y expresión de todo el Arte.

Desde distintas perspectivas, aunque a estas alturas este concepto puede ser totalmente equívoco o al menos muy divergente a como se entendió en el renacimiento, las manifestaciones artísticas de la época utilizaron el Teatro o lo teatral como punta de lanza para sus cometidos y manifiestos. Tanto los surrealistas, cubistas, futuristas, concretos y abstractos, vieron en esta forma de expresión la posibilidad de

una “síntesis” para sus manifestaciones, la que si bien, se presentó como la gran respuesta, incluso en arquitectura, a juicio de esta tesis, vinieron a reducir el problema de la relación de las artes con el espacio, ya que antes que todo la palabra síntesis, en cuanto significado, es reductiva porque significa que, de todo lo observado (recolectado, visto, etc.), se extrae sólo una parte para contribuir a la obra total, lo que no deja de mermar la finitud de cada una de las partes.

Por esto convendría llamar a la obra de “Arte total” como la posibilidad de ser una “encrucijada de las artes”, definición dada a por ciertos pensadores de Teatro, actores, escultores, poetas y arquitectos chilenos, en el ámbito de unos talleres realizados en la Ciudad Abierta, en Valparaíso, Chile, en el año 1996, a raíz del montaje de *La Historia del Soldado* de Igor Stravinsky que fue realizado en un campo dunar, al aire libre, que existe en ese lugar y quienes, al plantearlo así, ponían de manifiesto la complejidad de los componentes de la obra, los que eran tratados de un modo multidisciplinar para con el afán de no reducir en nada lo determinado por su creador<sup>98</sup>.

Esta obra en particular articula un texto dramático semejante al de Fausto de Goethe: un soldado que retorna de la guerra a su pueblo, y que en el camino se encuentra con el diablo quien le ofrece un violín a cambio de su alma. Una suerte de fábula de la vida, de quien por la codicia, la ambición de poseerlo todo, pierde lo esencial, su alma. Toda la obra gira en torno a esta lucha entre el soldado y el diablo que se manifiesta de muchos modos para engañarlo.

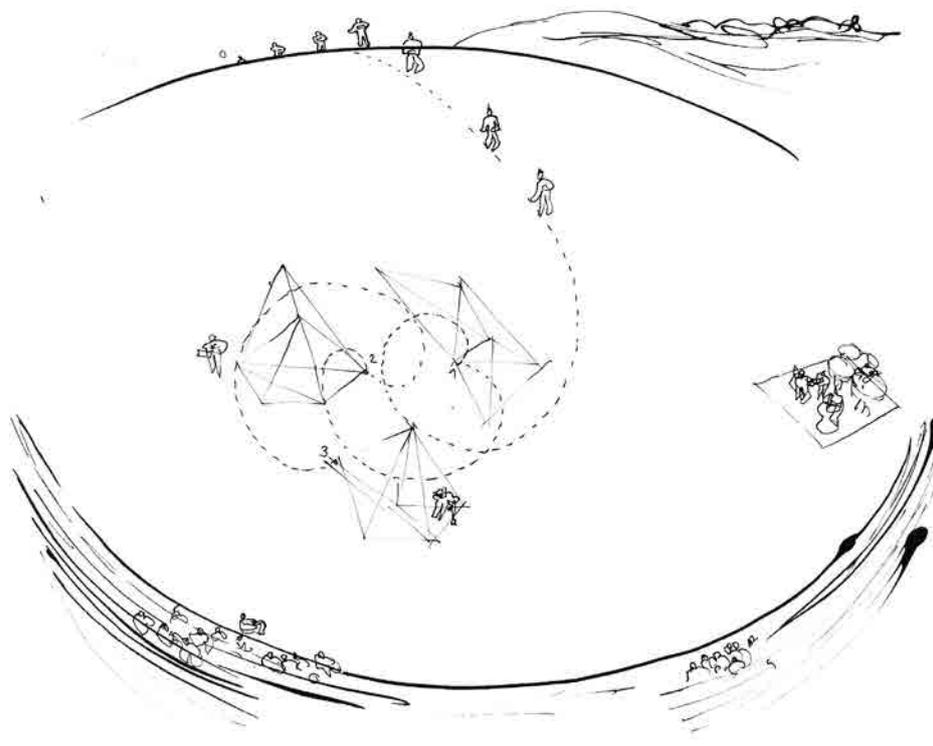
En la obra actúan también un narrador que hace la suerte de coro, que interpela al diablo, que interviene en los acontecimientos para advertir al espectador, toma partido como en el *choros* griego. También otros personajes como unas bailarinas, participan de los actos de la obra, tal vez con una presencia menor, menos relevante para el texto pero complementarias a la composición musical. Sin embargo, tanto el texto, como la acción, no alcanzan el valor que tiene la obra en cuanto composición escénica<sup>99</sup> que en dicha representación, al aire libre, en ese espacio abstracto de extensas dunas, permitía que el deambular del soldado, que en la obra debía recorrer un viaje de regreso a su hogar, pudiese aparecer a unos 100 metros de distancia, trayendo a la representación la lejanía que en los contextos teatrales vistos en los capítulos anteriores, sólo se podía construir en el espacio de los jardines del renacimiento o barroco. [d 93]

98 La Ciudad Abierta de Amereida, conocida en el ámbito de las artes y la arquitectura por ser un lugar donde se reúnen los oficios para pensar y construir una ciudad bajo la perspectiva poética de *Amereida*, poema anónimo creado en 1965 a partir de un viaje o *Travesía* por el continente americano.

99 Stravinsky, Igor. *La historia del soldado*, creada en el año 1917. composición en 4 actos, personajes: el soldado, el diablo, el narrador, dos bailarinas. Comparsa de 7 músicos: violín, contrabajo, fagot, corneta, trombón, clarinete y percusión. Ha sido representada en pocas ocasiones y el año 1996 fue estrenada en Chile y representada en el teatro municipal de la ciudad de Viña del Mar y luego en un campo dunar en los terrenos de la Ciudad Abierta, en un lugar que se conoce por al Ágora del fuego, que es una hondonada en la arena con forma de un gran teatro al aire libre. La obra fue dirigida por el Director musical Boris Alvarado, las escenografías para los dos espacios de Andrés Garcés, y los alumnos de la Escuela de Arquitectura y Diseño de la PUCV.

D 93

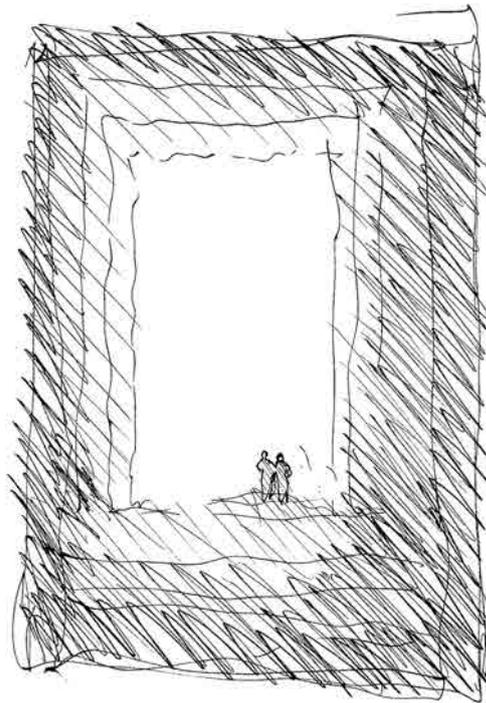
*La Historia del Soldado.*  
Representación en Ciudad  
Abierta.



Stravinsky para componer esta obra, en el año 1917, piensa en una suerte de carronato para 3 actores y 2 bailarines más una comparsa de 7 músicos, que dadas las contingencias de la primera guerra mundial no permitían darse el lujo de representar obras en grandes teatros. El tiempo que se vivía llevó a los artistas a replantearse el espacio donde debían suceder sus acciones y Stravinsky no estuvo exento a esta reinención.

Debemos considerar, también, que muchos de los artistas que planteaban esta propuesta de crear una síntesis, lo hacían en un contexto creativo que en algunos casos era de real colaboración entre los que participaban del movimiento, como lo fue la Bauhaus, pero también muchas veces estas ideas no se expandían más allá del propio ámbito creativo y solitario del artista, como una suerte de visión ideal del mundo que querían construir.

La obra *El Sonido Amarillo* de W. Kandinsky, creada en el año 1909, cuyo estreno en el año 1914 quedó suspendido por el estallido de la primera guerra mundial, forma parte de un conjunto de obras que le artista creó a principios del siglo XX y que indagaban sobre la construcción de un poema escénico-sonoro, desde la palabra con su argumento poético hasta los elementos escénicos como el movimiento de los personajes, el color y forma de sus trajes y el espacio donde acontecía la escena. En esta obra, cuya primera realización vino a suceder recién en el año 1972, por el grupo Zone, en el Museo Guggenheim de Nueva York, se observa que la condición poética



Diseño de escena para *Hamlet*. E. G. Craig.

profundidad del espacio  
valor cromático  
lejanía  
abstracción

y no dramática de la palabra, hace que todo en ella se exprese en un tono más visual y plástico que determinado por alguna acción y conflicto propio del drama<sup>100</sup>.

Kandinsky, creó para la escena un sistema de objetos que se desplegaban interactuando unos con otros, llevando todo a una dimensión plástico-formal distinta a la escena creada por actores y derivada de un argumento. La correspondencia de sus trabajos con la visión de Edward Gordon Craig<sup>101</sup>, respecto del concepto de supermarioneta o incluso el Modulador Luz-Espacio de Moholy-Nagy, el que es un sistema mecánico escénico, nos permiten comprender el camino por donde estos artistas querían llevar el arte de la pintura. Sacarlo de los límites bidimensionales del cuadro. Lo cual no dejaba de parecer extraño e incomprensible a sus contemporáneos. [d 94]

El fantasma de Wagner estaba presente en muchos de estos artistas, que en la realidad concebían el Arte Total como “el propio arte total”, es decir, aquel arte generado en el pensamiento y genialidad de un solo autor capaz de realizar todos los actos creativos. No sólo Kandinsky, también Klee, Schlemmer, incluso Malevitch a través de sus Arquitectonics, salieron de los campos que le eran propios a su oficio para adentrarse en este diálogo con las otras artes con las que experimentaron y a las que aportaron reflexiones profundas para la construcción del siglo XX.

Así, un factor fundamental de este diálogo fue la relación permanente de trabajo que tenían estos autores (Kandinsky, Schlemmer y Klee) en el ámbito de la Bauhaus, la que en sus solo catorce años de vida (1919-1933) forjó un universo de experiencias en torno a esta idea del arte como constructor de una nueva sociedad.

100 Ihnen, Ximena. Wassily Kandinsky, El sonido Amarillo. Memoria de Título de Diseño Gráfico. Talleres de Investigaciones gráficas de la Escuela de Arquitectura de la Universidad Católica de Valparaíso.1981. Profesor guía Claudio Girola.

101 Edward Gordon Craig, director, escenógrafo y vestuarista Ingles, (1874-1966), contemporáneo a W. Kandinsky y los movimientos de vanguardia concentrados en el centro de Europa.

## LA BAUHAUS: EL ARTE TRANSFORMA LA SOCIEDAD

Fundada por Walter Gropius, arquitecto alemán (1883-1969) quien desde un principio y motivado por la realidad catastrófica Primera Guerra Mundial en el año 1919, vino a definir a la Bauhaus como un espacio para que las artes y la artesanía, en conjunción con la industria, puedan constituirse como un todo, de modo que los artistas que participaron de ella pudieran contribuir con esta visión multidisciplinar a una nueva construcción de sociedad.

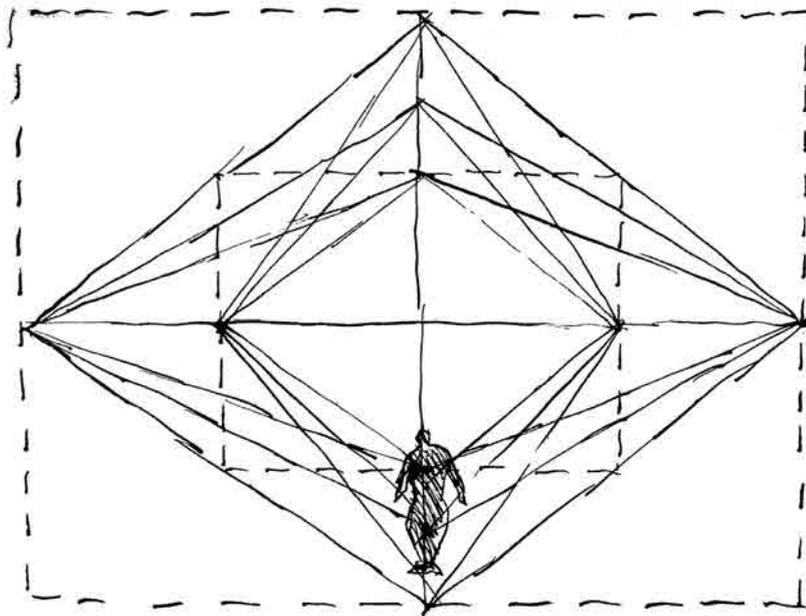
Se trataba de un trabajo colectivo, donde la visión de cada uno podía dar frutos en lo comunitario. Había una fuerte preocupación por el proceso formativo de los alumnos, en el que se cuidaron las dimensiones creativas desde el principio de los talleres a través de los “cursos propedéuticos” impartidos en el primer año de estudio. Gropius abogaba por una idea del “hombre” o mejor dicho de la “naturaleza humana” capaz de transformar la sociedad, para lo cual el proceso formativo debía pasar por varias experiencias sensitivas que incluían, entre otras, los talleres de danza. Gropius, según Andreas Haus, exigía una comunión espiritual que, según él, era lo único que podía aportar al ritmo natural de la colectividad<sup>102</sup>.

El aporte de Gertrud Grunow en la Bauhaus es fundamental para entender la incorporación de las prácticas de gimnasia asociada a las teorías del color que trabajó con J. Itten, a favor de una conciencia corporal, considerada esencial para suscitar la idea de un “Arte total” que cambiara las costumbres habituales del hombre común y por ende de la sociedad. El espíritu de la Bauhaus era, en las imágenes que vemos de sus cursos y festividades, por sobre todo, el de un espíritu nuevo, alegre y riguroso a investigar en todas las dimensiones del ser humano, que permitiesen llevar al hombre a un contexto superior. Evidentemente, había que levantar el ánimo y la voluntad de la sociedad destruida por la guerra, pero la Bauhaus daba una respuesta que incluso al movimiento político nacionalsocialista le parecía incómodo por el alcance de la libertad que ellos promulgaban, que radicalmente se salía de los márgenes de lo convencional propio de principios de siglo, y del contexto sociopolítico que se vivía.

En este sentido, se pueden distinguir dos líneas de trabajo bien claras pero que en momentos –y diremos que por sobre todo en el proceso productivo– se cruzaban, una de carácter esotérico o metafísico y la otra de carácter práctico-industrial, que buscaba vincular el arte al mundo de la industria: la primera, que resulta especialmente interesante para esta tesis, se trataba de una corriente más vinculada a lo suprasensible, a lo metafísico, incorporada a la Bauhaus por la visión del trabajo, del cuerpo y la salud, donde se cumplía un estricto modo de vida, que relacionaba estas dimensiones a otros factores, y que permitían a los estudiantes –según sus teóricos– alcanzar una conciencia corporal y goce del movimiento, como dirá Ute Ackermann<sup>103</sup>. Johannes Itten era el mejor representante de esta visión. A cargo de los cursos propedéuticos, los que llevaría de modo riguroso, ya que estos buscaban formar a un estudiante íntegro y crítico de su época en un contexto no sólo corporal o físico sino también ideal y metafísico.

102 Haus, Andreas, *Bauhaus*, p. 17.

103 Ackermann, Ute, *Bauhaus*, Op. Cit. p. 131.



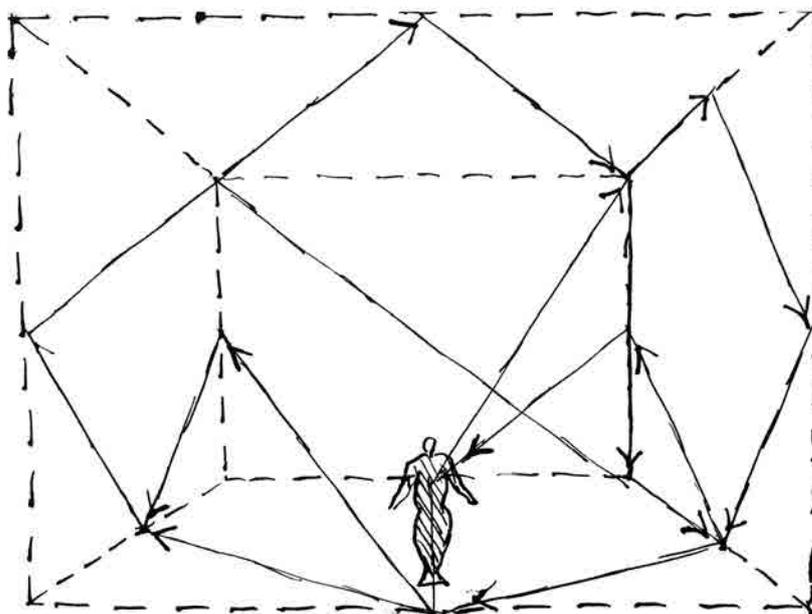
Schlemmer: El cuerpo y la caja que lo contiene, sus tensiones y direcciones según el acto escénico.

Itten era admirador y seguidor de la doctrina Mazdaznan<sup>104</sup>, no sólo seguía la filosofía de este movimiento de origen persa, también lo llevaba a su vida y al pensamiento teórico y práctico que aplicaba en estos cursos preliminares, que sin embargo, se distanciaban de la conjunción artesanía-industria que también quería aplicar Gropius a través de la visión de otros artistas y profesores como Moholy-Nagy, lo que concluyó el año 1923 cuando Itten abandonó la Bauhaus, dejando una profunda huella entre sus alumnos y compañeros artistas. Era la dimensión espiritual que poco se muestra en la trayectoria de la Bauhaus pero que gravitó muy de lleno en el ámbito cotidiano de esta escuela a través de la fiesta, el teatro y la danza.

Considerando que este trabajo busca reconocer las correspondencias entre teatro, ciudad y también la sociedad, en la Bauhaus se puede ver que dichas relaciones estaban arraigadas en su malla formativa: la relación de los cursos propedéuticos y el aporte de la gimnasia por parte de la “protectora de almas” –nombre con el que llamaban a Gertrud Grunow– contribuían a que el teatro fuese entendido no sólo como un curso más o como un complemento a los otros cursos, sino más bien como una dimensión constitutiva de la visión global que se quería construir.

Evidencia de esto fueron las fiestas que se desarrollaron desde su fundación con la intervención de profesores y alumnos, como fueron la Fiesta de los Metales y la fiesta por la nacionalización de Kandinsky. En ellas se vivía un esplendor que se expandió incluso a las ciudades de Weimar y luego Dessau y se buscaban los más diversos motivos para realizarlas: el cambio de estaciones, el semestre, el inicio del año, etc. En su preparación participaban todos los profesores y alumnos, como es el caso de las máscaras y trajes del grupo de teatro que dirigía O. Schlemmer o las fiestas del *enfant terrible*, Xanti Schawinsky, preparadas en el interior de su propio taller.

104 Movimiento esotérico, variante de la teosofía, que se ramifica por Europa y Norteamérica a principios del siglo XX.



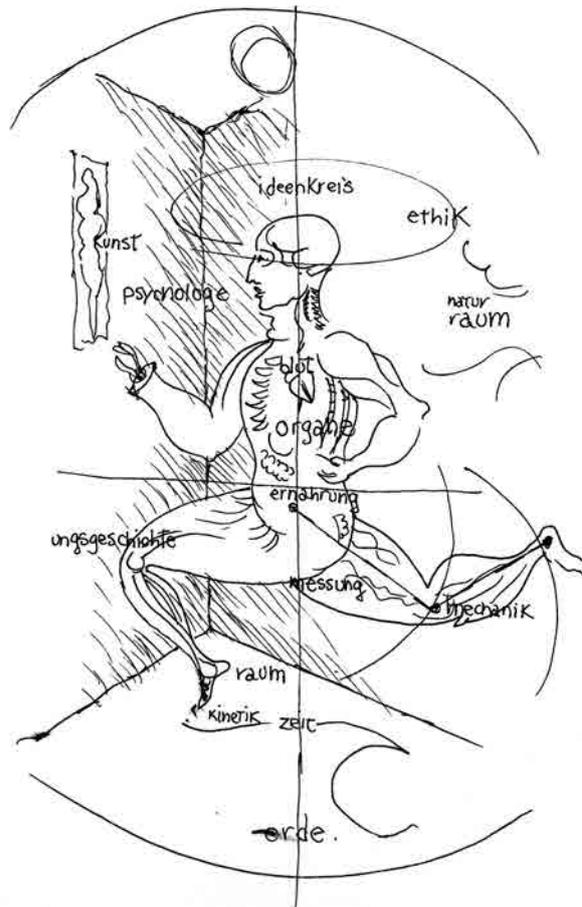
SCHLEMMER, EL CUERPO COMO MEDIO PARA UNIR A TODAS LAS ARTES.

Hemos querido recorrer las dimensiones históricas y culturales en las que se forjó la Bauhaus para llegar al trabajo de Oscar Schlemmer, quien fuera el mayor exponente del arte escénico surgido en ese contexto. Su personalidad, según Kay Kirchmann<sup>105</sup>, le permitía conjugar los polos opuestos, que hemos nombrado recién, entre los conceptos teóricos y prácticos, entre las dimensiones más esotéricas dirigidas por Johannes Itten y las más industrializadas que propugnaba Lázlo Moholy-Nagy. En este sentido, el trabajo de Schlemmer venía a equilibrar la tensión que había entre ambas visiones.

Profesor de varios talleres dentro la Bauhaus que giraron en torno a un mismo tema, el que bien pudo haber sido su modo de quedar posicionado entre estas dos fuerzas. Su preocupación por “el Hombre” se manifestó en el taller que impartió a partir del 1928, considerado por él como “el medio para unir a todas las artes”. La medida del cuerpo humano fue recurrente en sus obras pictóricas, escultóricas como escenográficas y en los interesantes y extraños murales de alambre que colgaba de las paredes; el cuerpo humano desplegado en una posición tanto de perfil como de frente y dispuesto al movimiento, como la de los bailarines, lo que viene a manifestar, no solamente la importancia del cuerpo y sus gestos, sino también su valor metafísico, su trascendencia en la construcción de una nueva sociedad, que reconoce una cosmovisión distinta a la clásica, donde el cuerpo se encuentra con un nuevo campo geométrico que reconoce con el cual se relaciona espacialmente. [d 95]

El Ballet Tríadico, estrenado por primera vez en 1920, fue su obra más reconocida, aunque no en su momento, ya que nunca alcanzó el financiamiento que le permitiera solventar los gastos para una producción masiva. Sin embargo, vino a

105 Kirchmann, Kay, *Bauhaus*, *Op. cit.*



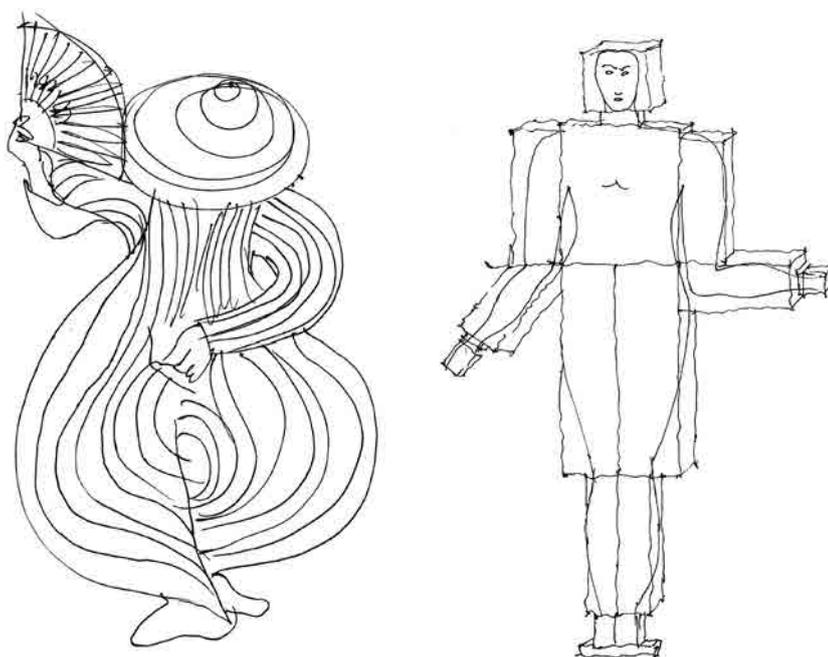
El ser humano en su contexto. 1928. Tiempo, espacio, ética, psicología, historia del desarrollo, medición, órganos, musculatura, etc. Definiciones que inscriben al cuerpo en el espacio.

sintetizar las ideas más lúcidas que tenía de sus estudios del cuerpo humano, que con sus múltiples envolventes de formas geométricas, adquirirían significación propia y le daban un carácter plástico y objetual, recodificando las relaciones del cuerpo dentro del espacio. Esta obra significó una verdadera revolución para el arte escénico, tal vez en el tono de un paradigma difícil de replicar. Ya Kandinsky, con *El Sonido Amarillo*, había desplegado sobre el escenario un sistema de objetos que sobresalían de la corporeidad humana, para entrar a una dimensión plástico-formal distinta, y que repitió para escenificar la composición “Cuadros de una Exposición” de M. Mussorgsky en el año 1874.

Tal vez, Schlemmer como sus contemporáneos, realizó todo esto con el objeto de hacer aparecer la pura plasticidad de la obra, como una imagen que cobrara vida desde su propia naturaleza formal, a la cual se le incorporaba el tiempo, a través del movimiento, que en el campo pictórico no tenía cabida aparente. Por un lado, la sublimación del cuerpo humano y sus proporciones, y por otro, el movimiento de los sistemas mecánicos; Itten y Moholy-Nagy en conjunción. Los trajes de los bailarines, cada uno con una significación distinta, según el mismo autor, venían a proponer una nueva manera de configurar el movimiento del cuerpo en el espacio: sus trajes eran una extensión formal del cuerpo en varias dimensiones –espaciales, pictóricas, temporales– de tal modo de llegar con esto a una “unidad visual” en el espacio escé-

D 97

El cuerpo como voluptuosidad, aquí lo relevante son las líneas curvas como extensión del cuerpo, y como particiones en paralelepípedos rectos. Cuerpos geométricos.



nico. Lothar Schreyer, primer director del taller de teatro de la Bauhaus, escribió en *Der Sturm*, en 1916, que el escenario es un “espejo cósmico” donde el nuevo cuerpo en definitiva quiere transformar el espacio que lo contiene.

“Las formas básicas [del teatro] son los cuerpos y planos matemáticos. Sus colores primarios son el negro, azul, verde, rojo, amarillo y blanco. [...] el color en movimiento es la luz o un cuerpo en movimiento. Un cuerpo en movimiento es la forma en movimiento. El movimiento del cuerpo transforma el espacio”<sup>106</sup>. [d 96]

Hay una clara relación entre la gimnasia, las fiestas, las mascaradas y teatro al interior de la Bauhaus. Ellas conjugaban la expresión temporal de una idea “unidad visual” que se replicaba en todas las artes y que de un modo lúdico se irradiaba a todo el contexto social y cultural de este grupo de profesores y alumnos y que se puede apreciar en el gran número de celebraciones de donde participaban todos. Rompiendo las jerarquías y diferencias que, seguramente dadas las radicales visiones, habitaban en su comunidad. Era la fiesta, que en palabras del poeta Godofredo Iommi, en su poema *la carta del errante*<sup>107</sup>, cumplía un rol consolador, de dar suelo a la existencia, o como dijera Octavio Paz<sup>108</sup>, donde el tiempo cotidiano suspende su carrera, deja de ser sucesión y vuelve a ser el origen, donde desaparecen las jerarquías y los órdenes, que hemos visto desde el carnaval en la edad media y que la Bauhaus supo recoger para dar fuerza a su visión. [d 97]

106 Wesemann, Arnd, *El Teatro en la Bauhaus*, op. cit. p. 539.

107 Iommi, Godofredo, *La Carta del Errante*. Op. cit.

108 Paz, Octavio, *El Laberinto de la Soledad*. Cap. “Todos los santos, día de muertos”, Pág., 70-73.

Desde el punto de vista del teatro, en cuanto a sus dimensiones internas, por su parte, E. Gordon Craig, planteaba la necesidad de reemplazar al actor poniendo en escena una suerte de “super-marioneta”, exigiendo con esto la abolición del acto escénico, propiedad de los actores, a los que a través del tiempo fue repudiando cada vez más en sus trabajos, aversión que lo acercaba a la idea de un objeto plástico en movimiento, la cual era muy semejante a la propuesta definida por Schlemmer y sus compañeros en la Bauhaus.

Los futuristas, por su parte, tomaban el Teatro de Variedades como la única gran voz de lo inmediato y veloz, tirando por el suelo todas las formas escénicas a las que encontraban burguesas, provocando un corte con el arte escénico clásico pero valorando la fuerza e impacto inmediato que este tenía en la sociedad. Del mismo modo, y dentro de este caos que se venía manifestando en todos los contextos socio-políticos, la figura de Antonin Artaud (1896-1948) fue muy relevante, quien, sin sacar al personaje de la obra, buscaba centrar todo el esfuerzo en “hacer Teatro a partir de la acción”, la que debía estar por sobre la idea de cualquier argumento preconcebido.

Artaud planteaba que es la escena el lugar donde se debía generar la obra y que el texto podía llegar a ser un estorbo para la acción escénica, arguyendo que llegaría el día donde el protagonista sea la escena, la puesta en escena y donde la palabra debiese surgir desde ella<sup>109</sup>.

“La Puesta en escena. El lenguaje típico del Teatro tendrá su centro en la puesta en escena, considerada no como el simple grado de refracción de un texto en escena, sino como el punto de partida de toda creación teatral. Y en el empleo y manejo de ese lenguaje se disolverá la antigua dualidad entre actor y director, reemplazados por una suerte de creador único al que incumbirá la doble responsabilidad del espectáculo y la acción”<sup>110</sup>.

Los dadaístas también propusieron espacios escénicos que materializaban sus planteamientos transformando la relación entre palabra y espacio como se ve en el poema *Corazón a Gas* de Tristán Tzara (1896-1963), que descontextualiza al personaje de su interprete o directamente el actor, entendido como un ser humano completo. En esta obra, las partes del cuerpo adquieren un valor propio dentro de la escena. La mano, la nariz, la boca, la oreja. No es el hombre el que interpreta, no es una imagen de el, y por lo tanto no se produce el reconocimiento de parte del espectador, de ver para verse a si mismo como se diera en todo el teatro clásico. Se rompe la relación clásica, aristotélica, actor-espectador. Ahora la escena es algo extraña a quien la observa y por lo tanto este (el espectador) deberá reconstruir lo que acontece en ella, configurando en esto su propia interpretación.

W. Kandinsky, por su parte, propuso en el desarrollo de sus composiciones escénicas<sup>111</sup>, como en la serie de los sonidos, la representación de todo un pensamien-

109 Artaud, Antonin, *El Teatro y su Doble*, Barcelona, Ed. Edhasa, 1978

110 Artaud, Antonin. *Op.cit*, p. 106.

111 Kandinsky, W. *El Jinete azul*, [Der Blaue Reiter], publicado por primera vez el 1912, por Kandinsky y August Marc. Almanaque del arte de principios del siglo XX, donde se explicitan los postulados de los movimientos de Vanguardia. En el ensayo *acerca de la composición escénica* Kandinsky expone los principios que dan sentido a sus obras escénicas.

to en torno a un arte de carácter total, reflejado en su constante colaboración, principalmente con músicos, para avanzar en estas nuevas experimentaciones. En esta línea, por ejemplo, destaca la correspondencia que sostiene con Schönberg, la cual les permitió proponer ideas que luego se vieron materializadas en las obras, *El Sonido Amarillo* y *La Mano Feliz*, de Kandinsky y Schönberg respectivamente<sup>112</sup>.

Sin embargo, al revisar estas obras no podemos dejar de constatar que la complejidad plástica con que fueron concebidas, dejan, para el caso de *El Sonido Amarillo*, en un segundo plano las dimensiones escénicas de la obra y por otro, para el caso de *La Mano Feliz*, la composición musical es mucho más compleja y rica, creativamente hablando, que sus textos.

Desde cierta perspectiva, en estas obras, algunos de sus componentes pueden ser complejos y estar llenos de matices, pero otros, pueden carecer de fuerza artística, puesto que lo que se refleja como su cualidad principal dada por el autor y su oficio, que es plástica o musical, pone en evidencia la carencia o rol secundario, en ambos casos, de sus componentes complementarios. Algo visto en la obra de muchos autores de este periodo, tanto en el ámbito de las artes plásticas, música, teatro, y particularmente en arquitectura.

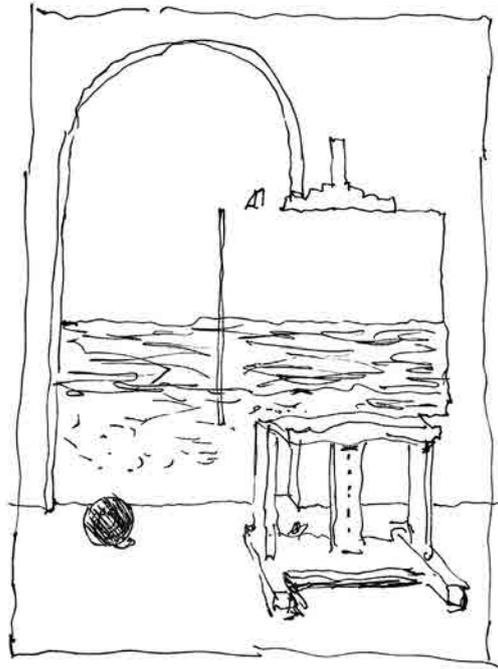
Tal aspecto –sin despreciar el inmenso aporte que estas obras dejaron como abertura a un nuevo pensamiento del arte del siglo XX– se puede advertir también en la composición de Igor Stravinsky, *La Historia del Soldado*, que ya hemos revisado, donde la dimensión dramática, que si bien tiene un trasfondo interesante, no estaba a la altura de la composición musical que había realizado el autor. Sin embargo, lo fundamental en estas obras radicó en su capacidad de enfrentar y poner un pie sobre la gran interrogante acerca del arte Total, como modo de pensar un universo creativo nuevo, que reuniera a todas las artes en su estado más sublime –como planteara Wagner en su momento– y que, sin embargo, en la vida cotidiana, dadas las experiencias citadas, siempre se escapa de las manos.

#### EL ARTE TOTAL DESDE LA ARQUITECTURA.

La colaboración de Le Corbusier con I. Xenakis y E. Varèse para el diseño del Pabellón Philips en la exposición de internacional de Bruselas, en el año 1958, también fue una expresión de lo que el mismo Le Corbusier venía materializando desde su visión sobre la “síntesis de las artes” reflejada en su concepción poética, el *Poema del Ángulo Recto*. La colaboración entre el arquitecto, y el músico-Ingeniero y de pensamiento matemático, que ya existía en obras anteriores como el diseño de la serie de los ventanales para el convento de la Tourette, donde Xenakis hace un exhaustivo estudio del ritmo en el orden y tamaño de las ventanas<sup>113</sup>. Encontró su punto culmine en esta obra que reúne estos principios de “arte total” que Le Corbusier, venía desarrollando en sus escritos y que también se ven reflejados en obras posteriores como la capilla de

112 Schoenberg, Arnold - Kandinsky, Wassily, *Cartas, cuadros y documentos de un encuentro extraordinario*, Alianza editorial, Madrid, 1992. 2da edición.

113 Xenaquis, Iannis. *Música y arquitectura*. Ediciones Akal, S.A. 2009. Pág. 73-128



D 98

La Condición Humana  
René Magritte, 1935.

La pintura deviene paisaje / el  
paisaje deviene pintura. ¿Qué es  
realidad?

Saint Pere, en Firminy, construida el año 2005, por uno de sus discípulos y donde la materia intangible, como el sonido, la luz, el color, la forma conforman un complejo espacio vacío, cargado de resonancia y penumbra, un espacio sobrecogedor cargado de ese misterio semejante en algo al de las pequeñas capillas del románico. El arte total entendido como un espacio total, donde todos estos fenómenos de la naturaleza se conjugan, y se transforman para dar cabida a un acto de ausencia, de silencio ante lo sublime.

Esta pregunta acerca del reunir todo el arte en una sola obra, donde se ponen en juego todas las artes, no era exclusiva de los artistas de vanguardias y podemos decir incluso que ha estado presente desde el origen del Teatro, tal vez porque en ella se entrecruzan parámetros tan complejos como el de la naturaleza humana, con el tiempo, el espacio, el sonido, el color, la luz, todos conformando un universo, un todo integral, que bien podía servir para la construcción de una síntesis entre todas las artes que visualizaron y buscaban estos artistas.

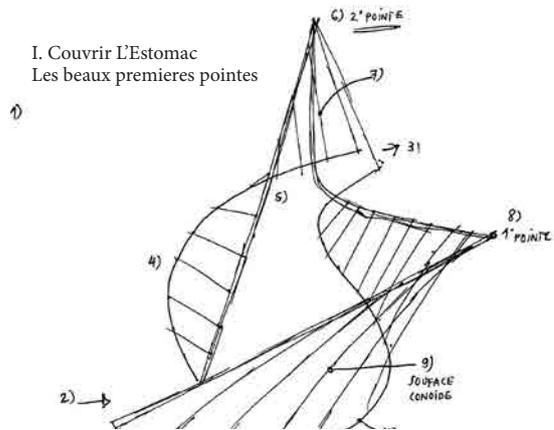
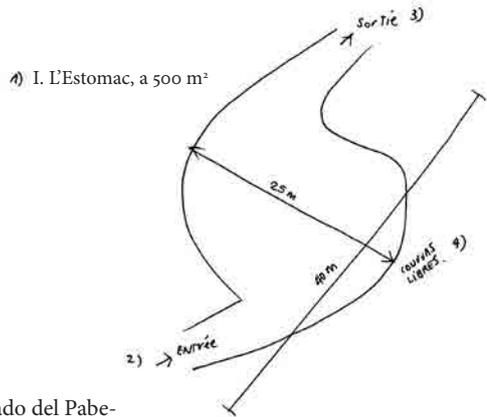
El teatro tiene una capacidad para conjugar esa interrogante que los artistas, desde la antigüedad –como hemos visto en esta tesis–, han querido responder, y en esa perspectiva ha sido bastante lógica su incursión en el teatro donde lo esencial o centro radica en lo propiamente humano –como la imagen de condición humana que pintó Magritte<sup>114</sup>– o en este tiempo-espacio de “vida comprimida” como muy bien nombra Peter Brook<sup>115</sup>. [d 98]

El pabellón Phillips, cuyo encargo el mismo Le Corbusier sintetiza como un “poema electrónico”, (dado que la empresa quería dar a conocer sus productos relacionados con el mundo de la iluminación y la electrónica), y donde el arquitecto

114 René Magritte (1898-1967), pintor surrealista belga.

115 Brook, Peter, *La Puerta Abierta*, Barcelona, Ed. Alba, 2007, p. 41.

D 99

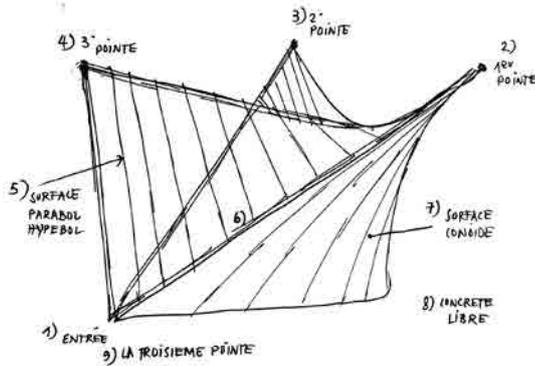


Esquemas del trazado del Pabellón Phillips, desarrollados por Le Corbusier.

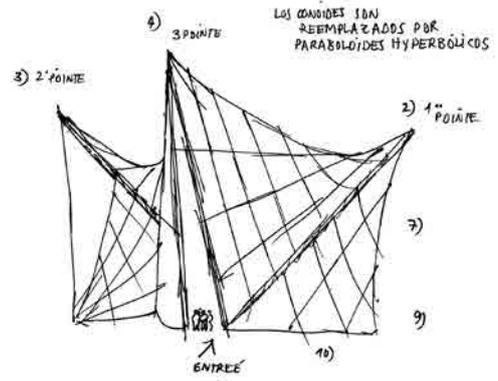
El campo geométrico de los cuerpos, de una multitud que asiste a un acto escénico.

La caja escénica como *teatro total* para quedar dentro.

III. La Troisième pointe



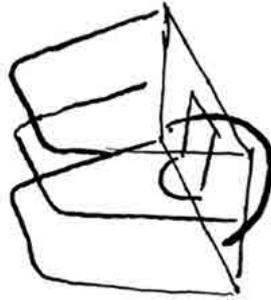
IV. Dépuration de la Forme



asumía desde el principio tanto el diseño de la arquitectura como también el espectáculo óptico que el espacio debía alojar como acto eventual, con música de Edgar Varese e imágenes proyectadas que Le Corbusier escogiera. Serían la expresión de la síntesis de las Artes que sus autores querían construir. Xenakis y Le Corbusier lamentablemente no llegaron a estar completamente de acuerdo con los aportes que cada uno hizo al proyecto y fue Xenakis quien se hizo cargo de concluir el proyecto por lo que tuvo importantes reparos con la autoría de todo su trabajo. Maestro y discípulo ponían fin a una importante relación que contribuyó a dejar una gran interrogante, preguntas abiertas acerca de los límites de la arquitectura.

Cabe destacar la visión preliminar que tuvo Le Corbusier respecto de los primeros esbozos del Proyecto y en particular a las condiciones lumínicas del espacio:

2.-lucos de color, proyecciones filmadas. Los horizontes de color y volúmenes que crea la luz reflejada deben ser fantasmagóricos. Por lo tanto añadir a las superficies planas superficies fugadas o receptoras de lucos perpendiculares, oblicuas, rasantes, que creen volúmenes cambiantes , que se cierren, que se abran, se arremolinen.



Esquema Farkas Molnár del Teatro en U. Bauhaus Weimar 1924.



Andres Weiniger, Bauhaus Dessau 1926.  
Teatro Esférico.

Del mismo modo y con extremada precisión y sensibilidad describe las condiciones acústicas que debía garantizar la forma del edificio:

3.-auditorio, receptáculo de los desarrollos actuales de la música basada en medios electroacústicas. Para controlar toda clase de imprecisiones espaciales la reverberación tiene que ser muy débil. En razón de las reflexiones múltiples, las superficies planas paralelas deben ser desterradas. También los ángulos triedros, ya que se acumulan reflexiones sobre los planos bisectores de los ángulos diedros. [d 99]

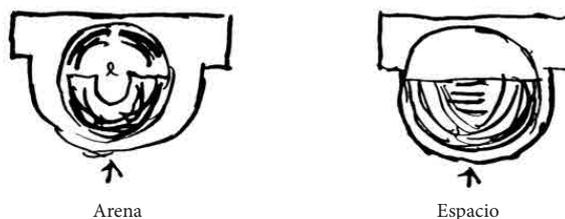
Para las vanguardias el Teatro era el puente ideal donde tratar el problema social desde la perspectiva del arte. Era la expresión humana del arte que Gropius, como gran parte de los artistas de la época querían utilizar para provocar una transformación social, cultural y política, la que a través del Teatro adquiriría un inmenso vigor puesto que ponía al hombre como protagonista del cambio. En ese contexto, el trabajo de la Bauhaus permitía a muchos artistas colaborar entre sí y llevar adelante sus teorías respecto del campo escénico y plástico, como fue el caso de O. Schlemmer, L. Moholy-Nagy, P. Klee y hasta el propio Gropius, quien llegó a elaborar una teoría del Teatro a partir del diseño de su edificio para el Teatro total. [d 100]

Gracias al encargo de Erwin Piscator para proyectar un teatro en el año 1927, Gropius junto a las ideas de este director alemán, realizó en el contexto de la Bauhaus la propuesta de un teatro que permitía rotar sus escenarios, todos de distinto tamaño, en tres posiciones distintas haciendo variar la distancia y relación del escenario con la cávea, conformando con esto un Teatro multifuncional, una suerte de caja mecánica capaz de aumentar o disminuir su capacidad de acuerdo al tipo de obra que se presentase en él.

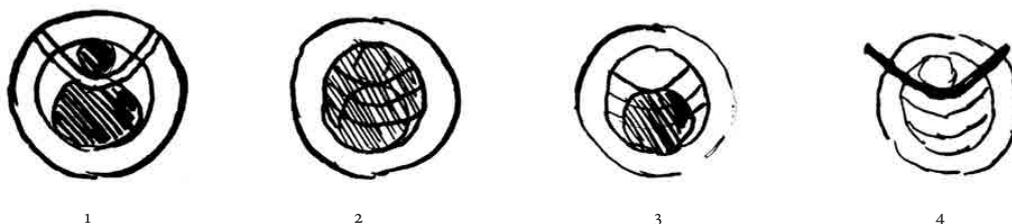
D 101



Sistema del Palioscenio del Questors Theatre de Ealing.



D 102



Brigada Asnowa, Teatro Sintético en Swerdlowsk, 1932, concurso, autor desconocido.

El teatro nunca se construyó pero la visión política de Piscator, de hacer un Teatro para el pueblo, un Teatro que respondiera a los principios del comunismo que profesaba, vino a configurar el sentido paradigmático de ciertos espacios escénicos que, a través de la historia, han producido un cambio radical en la relación escena-espectador, pero que también, en el fondo, han reflejado la complejidad social en la que se inscribieron. Tal reciprocidad está presente en dichos momentos, sociedad y espacio escénico, y ellos se reflejan en estas obras en las que la condición político-social es fundamental. Esta problemática de construir el “ver y oír” enunciada por Wagner, es la que lo lleva a construir ese espacio místico para sus obras, semejante al ideal griego que incorporaba la extensión, en Gropius y Piscator, la multifunción del espacio, como espacio democrático, vendrían a constituir los *principios de teatralidad* que buscaban colocar a la condición humana, por sobre todas las cosas, ante su propio origen. [d 101 - 102]



1- Máscara. Schlemmer. Museo Reina Sofía, Madrid 2012.

2.



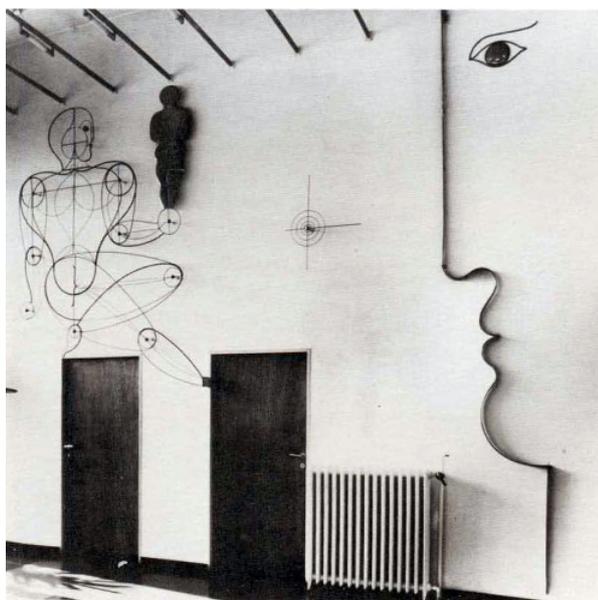
3.

2 - 3 - 4 - 5. Secuencia de esculturas de Schlemmer. Museo Reina Sofía, Madrid 2012.

4.



5.



6. El vestuario del Ballet Triádico: cuatro personajes fabricados con esponja, plástico, papel maché, metales, madera. Evidentemente toda esta materialidad no permitía grandes movimientos de los cuerpos en la escena, por ello requerían de una coreografía apropiada para sus posibilidades.





D 103

LA CIUDAD TEATRO



Estar juntos, inmediatos; unos mayores y otros menores; ancianos y niños, videntes y no videntes.

EL OTRO LUGAR; EL EXTRAÑO Y EL EXTRANJERO.

En más de alguna ocasión todos hemos experimentado que al volver a la ciudad donde nacimos y a un tiempo de no haber estado en ella, percibimos por un instante que aquel espacio urbano que tenemos delante de nosotros ya no nos pertenece. Algo extraño ha sucedido, incluso, aunque la calle, las viviendas y prácticamente todo permanezca intacto, casi inmóvil, uno ya no es de ahí. Ha pasado que, sin quererlo, hemos quedado fuera del tiempo de esa realidad, casi como si esos lugares fuesen indiferentes a nuestro andar, y en ello nos volvemos extraños o extranjeros de casi todos los acontecimientos ordinarios que allí suceden.

¿Por qué este espacio se nos presenta como desconocido? Incluso cuando recorremos los lugares por donde tantas veces hemos pasado, encontramos que las proporciones de esos lugares no son las mismas: la altura de las viviendas, el tamaño de las calles, la densidad, etc. Evidentemente el lugar no ha cambiado más que por el deterioro natural que le sucede a todas las cosas y por el cual urge la necesidad de su regeneración, sino también por el aspecto de los materiales que con el tiempo van mutando permanentemente. Sin embargo, la percepción de este “extraño” es que el lugar es otro, muy distinto al que conoció tan bien en su infancia, y estas diferencias para él no se deben fundamentalmente a estos cambios. En cada uno se construye una ciudad que nunca será igual con la que nos volvemos a encontrar, como tampoco será igual a la de otro: la ciudad se transmuta, cambia, se modifica a pesar de nosotros mismos, y a la cual debemos entender como una entidad viva, como la creación más compleja del ser humano en sociedad, al modo como dijera Lewis Mumford, que junto con el idioma la ciudad es la obra de arte más grande del hombre<sup>116</sup>.

Es claro que la ciudad la habitamos en esa doble condición de estar dentro y fuera de ella: estamos dentro de nuestro hogar y por ende dentro de la ciudad, pero cuando salimos de él, quedando fuera, entramos a un segundo plano, el de la ciudad. Estamos fuera pero dentro a la vez, y de esta manera, en distintas escalas, alcanzamos el territorio de la provincia o de la región. Asimismo se da cuando viajamos al extranjero: estamos fuera de nuestro país pero dentro de otro. Es cuando esto sucede que se puede ver con más claridad el sentido de apropiación al que se refiere Manuel Delgado<sup>117</sup>, respecto de lo que hacemos propio, de lo que nos parece nuestro por pura gratuidad o por factores emocionales, sociales o históricos. Por ejemplo, cuando volvemos recurrentemente al mismo bar o a la misma panadería por el solo hecho de que nos parece agradable la atención. Todas son dimensiones difíciles de captar, aceptar y diseñar, más aún para los urbanistas que tendemos a sintetizarlo todo, a reducir los factores sociales que acontecen en la ciudad llevándolos a una suerte de tabla rasa de los espacios y sus acontecimientos más propios –como dijera el mismo Delgado respecto del pensamiento de Jane Jacobs, a propósito del libro *Muerte y Vida de las Grandes Ciudades*.

116 Mumford, Lewis, *La Cultura de las Ciudades*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1945, p. 14.

117 Delgado, Manuel, *Sociedades Movedizas*, alianza forma, 2007, p. 12.

“Las ciudades están rodeadas de un tipo de conglomerado urbano que está en las antípodas de aquellos que Jacobs deseaba y que no eran una utopía, puesto que existían y demostraban sus beneficios estructuradores para la vida comunitaria”<sup>118</sup>.

La experiencia de la “síntesis de la artes” en la vanguardias nos sirve, de algún modo, para darnos cuenta de que el asunto no es nada fácil de abordar, y nos atreveremos a decir que el camino apunta más a comprender la encrucijada que se produce en el espacio público que a tratar de reducirlo a través de un sistema de planificación, basado en criterios cuantificables, como se hace cuando se zonifican los territorios. ¿Cómo se proyecta la apropiación del espacio que surge espontáneamente e incluso a pesar del propio diseño?.

En los últimos años, en Chile se ha trabajado bastante en este sentido, siguiendo los ejemplos de países más desarrollados donde ha sido fundamental incorporar al trabajo de los urbanistas los procesos de participación ciudadana, como actores claves en la decisión formal y de uso de sus espacios, para intentar con ellos que los proyectos no pierdan, por un lado su grado de creatividad e innovación tan esperados en la arquitectura contemporánea, pero también integrando la apropiación de parte de los ciudadanos desde el principio de la concepción del proyecto.

Aquí, es fundamental referirnos inmediatamente a las advertencias de Peter Brook sobre los tipos de espacios escénicos que define en su libro *El Espacio Vacío*<sup>119</sup>, y que para el caso, replicaremos al espacio urbano. Es lamentable advertir el sinnúmero de “espacios mortales” que proliferan en las ciudades actuales fruto de esta falta de comprensión de lo social como uno de los articuladores esenciales del espacio. Un proyecto arquitectónico o urbano (o de planificación), fácilmente, y en poco tiempo, puede acabar con los valores sociales que le dan sentido a un determinado lugar.

Como nos dijo Jacobs<sup>120</sup>, “es fácil suponer y creer que unos toques de buena vida crearán un buen barrio” o una buena ciudad. Según ella, se ha comprobado que en algunos casos el efecto ha sido inverso y que, citando a Reinhold Nieburhr<sup>121</sup>, tal fenómeno se puede nombrar como “la doctrina de la salvación por el ladrillo”.

Tanto el urbanista como el arquitecto son –la mayor parte de las veces– extranjeros del espacio que deben proyectar; y el modo de aproximación a este espacio debe considerar una disposición de salir de lo propio para poder entrar en los parámetros arraigados al lugar. No es algo que se pueda evitar, y se requiere de una sensibilidad particular para ver lo esencial del espacio. El acto de lo humano que emerge de los lugares donde el hombre habita, trazándolo, acentuándolo, puntualizándolo,

118 Jacobs, Jane, *Muerte y Vida de las Grandes Ciudades*, Madrid, Capitán Swing, 2011, p. 19. Prólogo de Manuel Delgado.

119 Brook, Peter, *El Espacio Vacío*, Barcelona, Ed. Península, 2002. Él define que hay cuatro tipos de espacios teatrales: el espacio mortal, el espacio sagrado, el tosco y el inmediato.

120 Jacobs, Jane, op. Cit. P.143, *Teórica del Urbanismo y Activista Político-Social*. Scranton, 1916-Toronto, 2006.

121 Reinhold Nieburhr (1892-1971) teólogo y politólogo estadounidense.

dividiéndolo, vinculándolo, acortándolo, demorándolo, en fin, todas las manifestaciones de los actos que construyen ciudad con una complejidad y diversidad que no puede quedar reducida a un modo único y absoluto.

Para entender una ciudad –como manifestación esencial de la condición social de lo humano– hemos de ocuparnos abiertamente de las combinaciones y mezclas de usos, no de estos por separado<sup>122</sup>.

#### EL LUGAR Y LOS ACTOS

La Escuela de Arquitectura y Diseño de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, en Chile, se refundó en el año 1952 bajo la premisa de que la arquitectura debía estudiarse en las calles. Así, tomó los cuadernos de viaje de Le Corbusier y de tantos artistas y arquitectos antiguos como su carta de presentación ante los medios nacionales y extranjeros en cuanto metodología sensible del espacio para la formación de arquitectos y diseñadores. Salir a observar por medio del croquis, permanecer en el lugar para que a través de ese acto, de pura presencia, se desvele la esencia del lugar.

El acto de observación que postula “la Escuela de Valparaíso”<sup>123</sup> –como la llaman en el extranjero– es el simple acto de vivir el presente de la extensión, sin más pretensiones que recogerla a través de un croquis que no dibuja la completitud del espacio, como lo hicieran los románticos o un dibujante realista, sino más bien una abstracción de él, el cual tampoco es una síntesis, puesto que al recoger lo sustancial pone sus acentos en la experiencia vivida por el observador sin con esto tratar de resumir o reducir lo acontecido a una sola cosa o dimensión.

Sí, la observación arquitectónica es esencialmente subjetiva, porque es una encrucijada entre la experiencia del observador y la del lugar. Por eso los talleres que imparte la Escuela requieren volver a los lugares permanentemente y por eso el aula es principalmente el espacio abierto de la ciudad y de la extensión en general. Esto es muy importante en la “Escuela de Valparaíso” ya que para este grupo la arquitectura es la extensión misma, que orientada por ciertos factores que se han observado en ella, da cabida a los acontecimientos, Actos, de la naturaleza humana<sup>124</sup>.

De este modo, volver a los lugares permite caer en la cuenta de que somos más bien nosotros, los seres humanos, los que cambiamos nuestra percepción, la que varía según la experiencia que acumulamos a través del tiempo y que sumada a los

122 Jacobs, Jane, *op. Cit.* p. 175.

123 Pérez de Arce, Rodrigo. Pérez Oyarzun, Fernando. *La Escuela de Valparaíso, grupo Ciudad Abierta*, Tanais Ediciones, España 2003..

124 La frase “la arquitectura es la extensión orientada que da cabida” pertenece a Alberto Cruz C., profesor y fundador de la Escuela de Valparaíso, quien planteó esta afirmación en 1972 para la exposición que celebraba los 30 años de dicha escuela, Esta afirmación es uno de sus fundamentos más importantes y entorno a la cual esta escuela ha construido toda su visión educativa. (Parte de esta exposición de 1972, fue reproducida por el Museo Reina Sofía de Madrid, España ,en el año 2010 la que tuvo por nombre Desvíos de la deriva El catálogo de la Exposición da cuenta de estos escritos).

factores del presente construyen una impresión de ciudad y no la ciudad absoluta que solemos construir en nuestro imaginario. En este sentido, es particularmente interesante estar en ciudades que tienen esa riqueza de mostrarnos una cara totalmente distinta cada vez que las visitamos –aspecto que no se construye de una sola vez y que requiere el paso del tiempo, propio de aquello que se forja y amasa lentamente, fruto de infinitos factores sociales, culturales, históricos, físicos, materiales, naturales y metafísicos.

Volvemos con esto a la propuesta de la Bauhaus, de entender que el arte contribuye a la sociedad porque entrega esa sensibilidad o conciencia sensible del espacio y del tiempo, y que para eso, ellos pensaban, se requería formar personas con un alto grado de libertad. De igual modo, es comprensible la propuesta de la “Escuela de Valparaíso”, que sugiere el andar por la ciudad como modo de apropiación del espacio, a través de la metodología de la observación, para poder proyectarlo con más arraigo en lo que subyace tras su extensión –la extensión entendida como ese lugar que está fuera de lo tenso, o más bien, como la última tensión del espacio que habitamos y por el cual éste tiene su existencia en el presente, su texto y contexto<sup>125</sup>.

rostros vendados en un acto que oye a un poeta  
 los cuerpos sentados en el pavimento o en un cuclillas  
 luces en diagonal mayores a medida que persisten; comienzan a ver los  
 ojos vendados  
 luces discontinuas agrandándose hacia las esquinas; siguen los ojos ven-  
 dados en un campo que se asemeja a una hoja en blanco  
 negro sin luz, pero con otra luz central semejante a esos naranjas más allá  
 de su saturación de los sueños en colores; continúan los ojos...<sup>126</sup>

Un académico extranjero, en una ocasión viajó a Chile a realizar unas conferencias entre Valparaíso y Santiago, y reparó que toda la zona por donde había viajado, el trayecto que separa las dos ciudades, era un gran y exuberante bosque, algo que hasta ese momento, los que comentaban este hecho, nunca habían constatado, bajo esa imagen, como si hubiese surgido desde ese momento. Su palabra había hecho aparecer en ellos algo que siempre había existido pero que por ese estado cotidiano no habían visto.

¿Por qué en ocasiones un extraño al lugar donde vivimos es capaz de revelarnos algo que no hemos visto, aun cuando pasamos por ahí todos los días? ¿Es, acaso, que ese extraño ve relaciones en el espacio por primera vez y por lo tanto el lugar se le presenta como único? La percepción del territorio conjuga la misma variable de extrañamiento que le sucede al extranjero o al turista –quienes por su condición probablemente atribuyen menos significaciones a lo que ven–, que azarosamente lo-

125 Revisar los cuadernillos de la Biblioteca Constel, [www.ead.pucv.cl](http://www.ead.pucv.cl), proyecto achupallas o los fundamentos para una capilla en el fundo pajaritos.

126 Cruz C., Alberto, Estudio acerca de la Observación en Arquitectura, Taller de Investigaciones Gráficas, Escuela de Arquitectura, UCV, Biblioteca Constel, [www.ead.pucv.cl](http://www.ead.pucv.cl), Viña del Mar, 1982.

gran dar con aspectos de la ciudad o de la extensión que para quien vive allí resultan obvios. En este sentido es recomendable mantener como “requisito de urbanidad” el sentido de extrañamiento traído desde el ámbito teatral por Brecht, aunque sea de vez en cuando, para poder revisar lo que acontece como si apareciese por primera vez.

El drama de las ciudades, para quienes viven en ellas, es que pueden volverse ordinarias, parejas, inmóviles, sin vida; que sus habitantes pierdan el sentido de vivir ahí por la poca oferta y demanda que ellas ofrecen, pero también puede suceder que ellas estén siendo pensadas como espacios escenográficos, para quienes vienen de afuera a visitarlas, transformándose en verdaderos museos donde todo se dispone para lo eventual y provocando por defecto, fruto de la especulación económica inmobiliaria, la emigración, entendida como gentrificación, de sus habitantes originales.

#### VALPARAÍSO: CIUDAD TEATRO.

Valparaíso, ciudad recién nombrada Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO, el año 2003, ha desarrollado un plan director de mejoramiento urbano con el objeto de recuperar su patrimonio arquitectónico. Con esto se zonificó una parte de la ciudad para su recuperación implementando una serie de proyectos tanto urbanos como arquitectónicos y normativos para conservar y recuperar los inmuebles. Esto provocó una especulación económica de los inmuebles que en diez años ha superado el mil por ciento de su valor original, lo que ha significado, el gran interés por vender y con esto la emigración de gran parte de las familias que históricamente han vivido en estos sectores.

Como el resto de la ciudad no tiene los atributos de la zona escogida –que por lo demás comprende la zona de los primeros asentamientos desde el año 1536–, entonces no recibe los mismos beneficios ni los mismos parámetros normativos, permitiendo el desarrollo inmobiliario de grandes edificios emplazados en la parte alta de los cerros, que vienen a cambiar radicalmente la morfología original y las relaciones sociales que existían en estos sectores. Valparaíso es una ciudad muy sensible a los cambios, puesto que puede verse a sí misma como un total, como un gran teatro abierto: desde diversos puntos se puede reconocer la ciudad como un todo, considerando que en cada promontorio de los 50 cerros de la ciudad que se distribuyen en forma de herradura, existe un mirador por muy precario que éste sea.

Cuando se dice erróneamente que Valparaíso es un gran “anfiteatro” que mira al mar –puesto que se reconoce por anfiteatro la mala costumbre de llamar así a los teatros al aire libre–, podría pensarse, que este error, arraigado en la cultura porteña, se debe a su configuración en forma de herradura, como un gran teatro griego que mira su extensión de mar desde todos sus frentes. A juicio de esta tesis, Valparaíso es un buen ejemplo de Ciudad-Teatro por sus cualidades geográficas y su urbanas. Y, si bien este título surgió por diversas razones, desde un punto de vista más histórico y cultural que urbano, con el tiempo andado vemos que no cualquier ciudad puede ser nombrada así y que a su vez dicho título nos permite distinguir algunas diferencias entre ciudades escenográficas y ciudades-Teatro.

Existe una diferencia fundamental entre una ciudad, sin fondo, sin algo que le de soporte, identidad, consistencia, historia y otra que tiene fondo, fruto de su identidad, de sus cultura, de sus ritos cotidianos y extraordinarios, como también hay un riesgo en una ciudad cuando, por querer capitalizar estas virtudes, esta se transforma en un verdadero producto temático. Valparaíso tiene esa capacidad de ver y verse, de subir un cerro y recorrerlo para encontrarse de vez en cuando con una ciudad nueva con la constante presencia del mar. Ya quisieran los griegos haber tenido una ciudad como ésta, siempre convergiendo para quedar ante su propio destino –que para el caso de los porteños es el mar, océano pacífico.

Podemos contemplar las ciudades actuales y valorizarlas por su capacidad de reflejar o no su propio destino, como lo fuera el Teatro para los griegos. Tal condición, nos puede llevar a otra medición que es cuando las ciudades fruto de sus ofertas y su comercio, se van volviendo espacios de espectáculo, a través de productos temáticos que las van estigmatizando. Las ciudades del ver o las ciudades visuales, como diría Guy Debord<sup>127</sup> que, más rápido de lo que se quisiera, van siendo tomadas, apropiadas por un sistema (casi siempre económico) que sólo mira hacia afuera perdiendo trágicamente su identidad.

El teatro o estos *principios de teatralidad* que hemos encontrado en la historia, nos permiten considerar que, teniendo un espejo podemos revisar lo que está dentro y lo que está afuera, medirlo, equilibrarlo. Es el ajuste que posibilita tanto al ciudadano como al extranjero, reconocer lo mismo, distinguir lo verdadero de lo verosímil o falso.

Valparaíso de esta manera corre el riesgo de perderse, incluso, aunque su reconocimiento patrimonial fuera por el valor intangible de su sociedad, aun así, y ya recorriendo sus calles seudo-nuevas, se puede ver la pérdida de lo original tanto en lo socio-cultural como en lo material. Tarea nada de fácil es esta de restaurar sin perder el estado inmediatamente previo en el cual se reconocía su originalidad. ¿Qué pasó con el óxido de las planchas de aluminio ondulado que habían otrora en las calles del cerro Concepción y que le daban su identidad? Preguntará quien vuelve a la ciudad luego de un tiempo de no haber estado en ella y por las cuales reconoce su historia, la propia y la de todos.

#### EL OTRO LUGAR: EL TURISTA Y EL INMIGRANTE

Cuando salimos de vacaciones a otra ciudad, ésta rápidamente se nos presenta como desconocida y entramos en asombro. El turista se asombra porque se dispone ante lo desconocido, donde todo le resulta extraño por muy parecido que sea a su mundo cotidiano. Es la disposición del turista, que siendo un extranjero, comprende el lugar que recorre o visita a partir de ciertos elementos físicos que lo ordenan, podríamos decir, desde los “hitos de lo imperdible”. El turista va a ellos ya que están identificados

127 Debord, Guy, *La Sociedad del Espectáculo*, 2007, p.43

previamente, y salirse de ese cálculo, en la medida que no altere el cálculo total de su tiempo y del grupo con que anda, es un logro, un trofeo que lo guarda en el tiempo con celo creyendo incluso que este acontecimiento le ha sido únicamente revelado a él.

Pareciera que el turista tiene una medida del tiempo en lo extraordinario y cuando pasa esa línea de lo extraordinario, es decir, de aquello que sucede por única vez y entra en la medida de lo ordinario, en donde los acontecimientos son repetibles y se vuelven corrientes, esta realidad deja de ser tal.

J. Huizinga ha definido muy bien los parámetros que gravitan en esta experiencia. Cuando se entra al campo de juego se está en un tiempo extraordinario convenido por todos para jugar y cuando se sale de él se vuelve a lo cotidiano de la vida. Se juega dentro de un espacio-tiempo delimitado, encerrado en sí mismo. El turista cuando viaja y recorre lugares lo hace en un tiempo encerrado y protegido, fundamentalmente, porque en el viaje agota su curso y romper esta esfera puede significarle salir del juego y por ende perder el viaje. Tal vez, otra dimensión fundamental del turista es que su viaje tiene principio y fin, no se prolonga eternamente. Caben en él todos los parámetros formales del juego: tensión, fruición, roce con el espacio que se recorre y tiempo extraordinario. Sin embargo, lo que acontece, acontece como real, no es un “como si fuese” la realidad, es la realidad misma la que transcurre, pero de un modo fragmentado, casi sinóptico, y seguramente ideal a la verdadera o más completa realidad de quien vive en el lugar. El juego como el teatro y el turistear son acciones fuera de la vida corriente.

“Resumiendo el juego en su aspecto más formal es una acción libre ejecutada ‘como si’ y sentida como situada fuera de la vida corriente, pero que, a pesar de todo, puede absorber por completo al jugador, sin que haya en ella ningún interés material ni se obtenga en ella provecho alguno, que se ejecuta dentro de un determinado tiempo y un determinado espacio, que se desarrolla en un orden sometido a reglas y que da origen sometido a asociaciones que propenden a rodearse de misterio o a disfrazarse para destacarse del mundo habitual”<sup>128</sup>.

Otra posición es la del extranjero residente: el inmigrante que no tiene la urgencia de lo imperdible, pero al que sin embargo la ciudad se le presenta con cierta ambigüedad y conflicto. Por un lado, no tiene la prisa ni el asombro por lo nuevo ya que ha de aferrarse a lo cotidiano para construir su familiaridad en ello; y, por otra, requiere toparse con lo nuevo, cruzarlo, vivirlo para abrirse camino dentro de esta condición ambivalente. El espacio le parece extraño porque reconoce que no es parte de esa realidad que tiene enfrente y ha de descubrirla; y en el camino, a tientas, la ciudad se le presenta, podríamos decir, de reojo, puesto que debe realizar las labores de su estancia con un ojo puesto en lo inequívoco, y con el otro en el camino, en la incertidumbre, donde va apareciendo una ciudad nueva, desconocida. El inmigrante también padece esa doble condición de estar en un lugar del que intenta ser parte

128 Huizinga, Johan, *Homo Ludens*, Madrid, Emecé Editores, 1968, p.22.

D 104

La Rambla. Contemplar y pasear, una acción de libertad sin desrtino fijo. Mientras me detengo un grupo de personas se para junto a mí como si fuese a pasar algo. Otro grupo de personas pasa rápido, se cruzan distintos modos de andar como una encrucijada de distintos tiempos en el largo de este espacio.



para poder adaptarse pero que en el fondo no le pertenece y a la cual probablemente nunca pertenecerá, por cultura, por las condiciones que la sociedad impone, por el trato, los gustos, los olores, el color, etc, la diferencia de “ser un otro” como dijera Rimbaud. Es muy difícil que un inmigrante logre arraigarse completamente en un país. Siempre el corazón estará dividido por el hecho de ser forastero, de estar lejos de los suyos, de su sangre, de su historia, y así, esta condición “a medias” le impide entrar de lleno en la cotidianidad apacible de quien nace, tiene tradiciones y la cultura de un mismo lugar.

#### EL TEATRO EN LA CIUDAD [d 104]

Escena primera: Caminando por la ciudad antigua de Barcelona –lo que se conoce por el barrio gótico cercano a la Catedral–, en el aparecimiento fortuito que se desencadena al caminar por sus calles estrechas, de pronto una plaza amplia frente a la iglesia y a un costado de ella, en una explanada sin niveles y en el encuentro de cinco calles que llegan a ese lugar, un hombre eleva al cielo sutilmente una rueda con fuerza moderada pero que lentamente va in crescendo hasta llegar a lo mas alto.

Vestido con un traje negro y con algunas distinciones de color que lo diferencian de todos los que están ahí. Un pequeño número de personas se reúne alrededor suyo formando un círculo también pequeño al principio, pero que se agranda a medida que la rueda aumenta su distancia con el suelo. Niños y adultos siguen el movimiento de esta rueda asombrados por la altura que alcanza el cuerpo y con alegría festejan la destreza de este personaje. El acto dura un tiempo suficiente para que los que pasean por la ciudad se detengan y agranden el ruedo, pero también no se alarga indefinidamente para no aburrir la gratuidad de la detención.



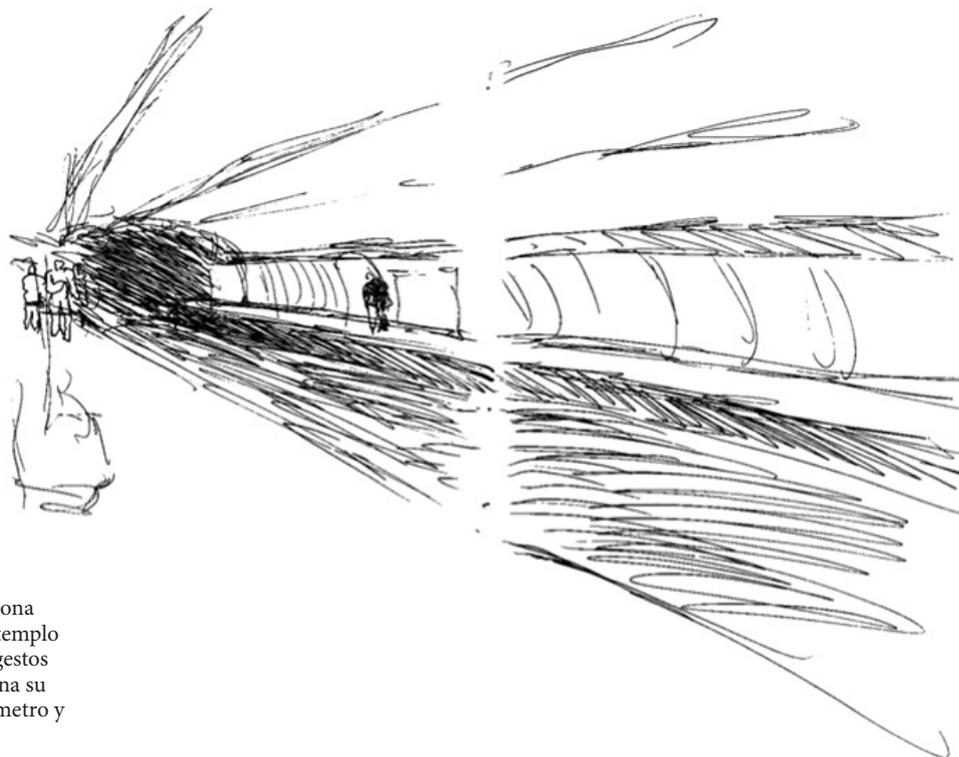
En la Rambla de Barcelona unos actores se colocan ocupando los bordes de esta explanada, las personas se detienen por un instante a ver, un hombre con su cabeza sobre una mesa donde hay un cartel que dice “menú del día”. el que pasa siente curiosidad por este acto inmóvil, donde se reconoce pero el acto le resulta extraño.

Dos parámetros significativos podemos observar aquí: el primero es la relación de la altura de la rueda con el diámetro del círculo que forman los espectadores, una relación directamente proporcional entre ambos. Aumenta uno y por lo tanto aumenta el otro, pero, tal vez, lo realmente interesante de esta situación no es caer en la cuenta del tamaño del espacio, sino más bien en que dicho acto sucede porque la altura provoca asombro en quien la ve, y a su vez mantiene la incertidumbre del riesgo, puesto que si cayera sobre alguien desencadenaría tal vez una pequeña tragedia.

Escena Segunda: En La Rambla del barrio gótico de Barcelona –permanentemente llena de personas que pasean y la atraviesan de lado a lado–, en uno de sus frentes, un hombre sentado sin cabeza, y junto a él una mesa, y sobre ella una bandeja que sostiene la cabeza aparentemente del mismo hombre. Lentamente esta acción, aislada y en solitario, va generando en los transeúntes el interés suficiente para detenerse y empezar a llenar el espacio que rodea la acción. El acto es casi inmóvil, solo se mueven la cabeza y las manos del personaje. Los transeúntes que asisten a ver lo que está pasando forman un coro alrededor, o bien, se detienen por un momento sorprendidos y riendo, y sacan unas cuantas fotos antes de retomar el paso. La sorpresa que desencadena el acto en los peatones se debe, principalmente, a que lo que allí acontece no corresponde a un hecho posible en la realidad cotidiana. [d 105]

Escena Tercera: ¿Qué pasaría si, por un momento, un andén del metro de nuestra ciudad, con ciertas características idóneas, se transformara en un espacio escénico? Un grupo de personas bajamos del tren y nos sentamos, como habitualmente hacemos, pero esta vez a mirar lo que acontece: a las personas que llegan y se van o que esperan junto a nosotros el siguiente tren el que no debiera tardar más de unos cuantos minutos. La típica situación de espera que se da en estos casos. De pronto, mientras estamos en eso, en el andén del frente entra un joven y se sienta a esperar

D 106



El espacio teatro. Una persona sale del otro andén; la contemplo a cierta distancia, veo sus gestos y dónde comienza y culmina su andar...de pronto llega el metro y desaparece.

igual que nosotros; luego de un instante, una mujer se le acerca, le golpea y se va. El joven se toma la cara con las dos manos y nos mira a todos los que estamos del otro lado con cierta vergüenza y probablemente impotencia por lo que le ha sucedido, inmediatamente parte corriendo y desaparece. <sup>[d 106]</sup>

Según Peter Brook esta escena podría ser todo lo que se necesita para realizar un acto teatral. Esta frase que escribe en la primera página de su libro *El Espacio Vacío*, dice:

“Puedo tomar cualquier espacio vacío y llamarlo un escenario desnudo. Un hombre camina por este espacio vacío mientras otro lo observa y esto es todo lo que necesito para realizar un acto teatral”<sup>129</sup>.

En esta afirmación de Brook podemos distinguir tres elementos: primero, el espacio vacío o escenario desnudo, que en el ejemplo anterior sería el andén; segundo, el hombre que camina por este espacio vacío y se sienta a esperar y es golpeado por la mujer; y tercero, el que lo observa a cierta distancia, que seríamos nosotros, los que estamos frente a la escena. Estos tres elementos –según Brook– son todo lo que se necesita para conformar un acto teatral.

Esta afirmación –antes de dejarla en ese estado de las grandes frases que tienden a destruir el verdadero sentido y contexto en el que fueron dichas–, como nos recomienda el mismo Brook, debiésemos cotejarla con otra que, a nuestro juicio, revela esa condición de lo que el Teatro es para la sociedad. Según Brook, el Teatro es, antes que todo, “*vida comprimida*”; y para que exista diferencia entre Teatro y no Teatro,

entre la vida diaria y la vida teatral, es necesario que se produzca una compresión del tiempo que es inseparable de una intensificación de energía<sup>130</sup>.

Tanto para Gropius con su idea de Teatro total, como para Le Corbusier a través de su *Poema del Ángulo Recto*, y en general para las vanguardias del siglo XX, la idea de una “síntesis” conjugaba muy bien con estas formulaciones pasando a ser la gran consigna que promulgada en su tiempo la que se asentaba en el principio de abstracción que todo arte construye pero que en esos tiempos adquiriría distintos sinónimos, como el de “Arte concreto” para Kandinsky o Suprematismo para Malevitch, todos con el afán de manifestar un camino a seguir para abordar esta nueva realidad con la que se encontraba el ser humano, a principios de siglo.

De este modo, el concepto de Brook viene a incluirse a los de síntesis y abstracción dichos en las vanguardias, pero les agrega algo que ayuda a comprender su inexactitud como definiciones, ya que parece ser más difícil sintetizar la vida que comprimirla. Al menos al apretarla, como si utilizásemos una prensa o algo similar, esta realidad sigue siendo entera, en cambio, al sintetizarla extraemos de ella solo algunos elementos, lo esencial a juicio de quien realiza el procedimiento pero que no deja de ser subjetivo. Del mismo modo, y como decíamos, en cuanto a la abstracción, en las vanguardias varios artistas prontamente cambiaron el concepto por el de “Arte concreto” –como lo dijera Kandinsky en *La Gramática de la Creación*<sup>131</sup>–, puesto que el arte siempre ha sido –desde sus primeros tiempos– una abstracción de la realidad, y la propuesta de un arte como lo viera Kandinsky, pasaba por otorgarle la condición de ser en sí mismo concreto y real porque, por un lado se despoja del objeto y por otro se centra en los elementos propios de la pintura. Desaparece el puente.<sup>132</sup>

La ciudad constantemente nos viene a mostrar esa condición de que detrás de lo planificado –por tanto aparente– existe otro mundo menos visible, o que siéndolo, esconde otra realidad distinta a la de los usos habituales. Vivimos en un espacio que la ciudad nos concede con precisión y por esto nos decimos en propiedad que formamos parte de ella, pero hay infinitas lecturas en la ciudad y si nos detenemos un poco, comprenderemos que habitamos en un punto que dista mucho de lo que aparentemente suele ser el centro, y que somos uno más dentro de la constante y compleja armonía, no la clásica como la de los griegos, si no más bien divergente y confusa, que en ella se manifiesta.

“Afectados por un máximo nivel de reserva estarían los desconocidos con los que uno practica la vida pública, de los que nos protegemos mediante el anonimato, el disimulo y la máscara, ejerciendo nuestro derecho a no dar explicaciones acerca de lo que pensamos o sentimos, e incluso de quienes consideramos que somos en realidad”<sup>133</sup>. [d 107]

130 Brook, Peter, *La Puerta Abierta*, 2007. pag. 41. (¿?)

131 Kandinsky, Wasily, *La Gramática de la Creación, el Futuro de la Pintura*, Paidós estética. Barcelona, 1987. p.133 - 150.

132 Kandinsky, Vasili, *La Gramática de la Creación*, Barcelona, Ed. Paidós Ibérica S.A., 1987, p. 142.

133 Delgado, Manuela, *Sociedades movedizas, pasos para una antropología de las calles*, anagrama ediciones, Barcelona, 2007, p. 31.

D 107

Cinco personas sentadas en el metro. Las observo sin que ellas se den cuenta, ésta, acaso, ¿no podría ser una acción teatral? Una familia, dos adultos y tres niños conversan de frente y todos los que estamos junto a ellos los observamos, al menos es la simple acción de contemplar una acción humana entre varios, lo que supone un aire escénico.



Pero lo que debiera suceder para que la frase de Brook realmente tenga peso y sea efectiva, es que estos tres elementos, espacio, actor y espectador, se correspondan entre sí de tal modo de constituir la cualidad *Theatrón* que los griegos construyeron. El espacio contiene al hombre que camina, el hombre camina dentro de este espacio, y hay otro hombre que lo observa y que puede estar dentro del mismo espacio o fuera de él.

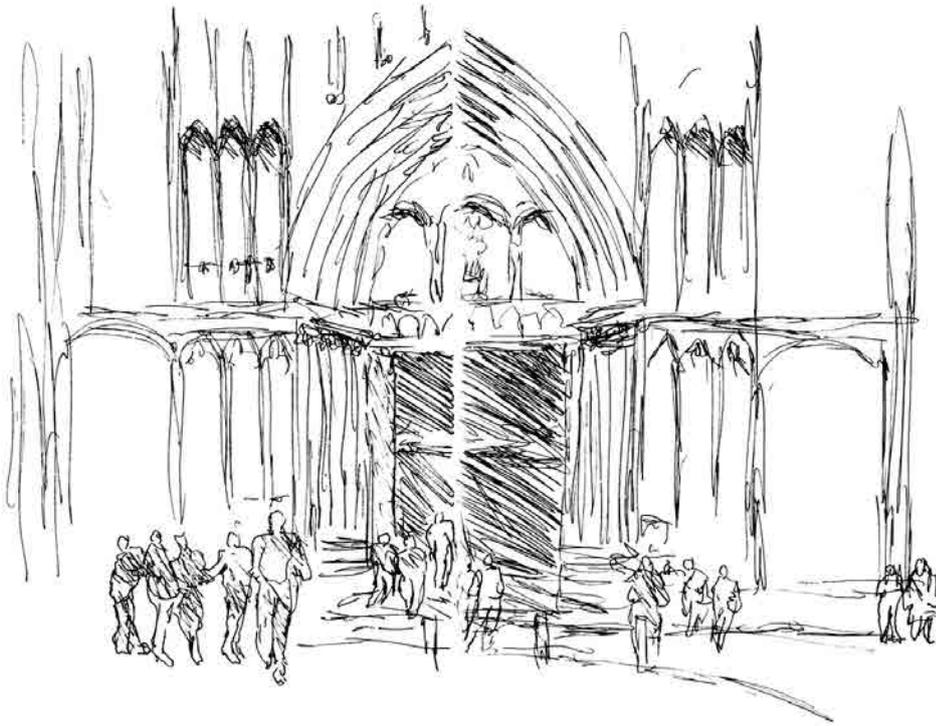
Sin embargo, hay una distancia necesaria para que el acto se desencadene y que es requerida por la forma del acto mismo, como si lo mirásemos tras una ventana, la cual es determinante para separar el acontecimiento de la realidad, por muy próxima que se encuentre, cabe en esto volver a revisar la pintura de Magritte, “la condición humana”<sup>134</sup>, o más explícito aún “Las Meninas” de Velazquez que ya daban cuenta de esta separación entre un espacio y otro.

Si bien en las vanguardias se quería romper con esta distancia que Wagner llegó a precisar radicalmente a través de la reubicación del foso de la orquesta, los intentos de las artes de posguerra por hacer sucumbir el muro virtual, no produjeron los resultados para pensar en una completa desintegración a excepción de acciones muy puntuales. El trabajo de la *Fura dels Baus* en los años 80, luego del franquismo en España, vino a demostrar que si bien se podían producir estas rupturas entre el muro del teatro y el de la ciudad, de modo radical, agresivo y directo, siempre mantuvo la diferencia de los dos mundos.

Es extraño e innecesario que el teatro cohabite con la realidad, quizás en la Edad Media o en los teatros de Corte se producía esta fusión entre un mundo y otro, pero no para decir que ambos formaban parte de lo mismo. Ese “como si” del juego

134

“La condición Humana”, Rene Magritte. *Op. Cit*, cap. anterior.



D 108

La fachada de la iglesia del Pi y su atrio, el patio de la ciudad donde la iglesia con su fachada es la representación para quedar ante la religión y el acto de asistir a lo religioso. Así, el pórtico de la edad media y todos sus bajorrelieves con sus imágenes representaban y enseñaban la fe al hombre público. ¿Podríamos ver qué es lo que nos enseñan los grandes edificios de hoy, a cual fe nos quieren invitar los grandes rascacielos?

D 109



Una esquina de un edificio y dos calles que forman dos entradas profundas desde donde llega la gente que pasea por este sector del gótico. El espacio y su profundidad culmina en esta plaza abierta donde me encuentro y a donde la gente llega a descansar. Estos espacios, ¿no serían la antesala para que los arquitectos del Renacimiento representaran el espacio de la profundidad en la pintura y luego en la escena?

es el que marca el corte que deja siempre al personaje habitando ese mundo místico, extraño, donde el que entra corre el riesgo de no salir más, tal como lo presenta con cierta crueldad y fascinación Terry Gilliam en *El Imaginario Mundo del Doctor Parnassus*<sup>135</sup> a través de la cortina del carromato a la cual se puede entrar pero difícilmente se puede salir..

La dimensión dentro y fuera del teatro expresada en esta película es reveladora, pasando por todos sus estados de estar dentro de la escena y fuera de ella, donde actor y espectadores conforman ese dentro del espacio total o *Theatrón*, que es el lugar donde la tríada escénica se desenvuelve y mantiene su equilibrio. [d 108]

#### EL THEATRÓN URBANO

Este ejemplo del que ve tras una ventana, lo que sucede en el interior de un recinto, ¿acaso no deja también en evidencia esta posibilidad del otro lugar? Hay un límite, tangible e intangible, que a la vez es un umbral entre el espacio del acto y del que observa –y al parecer insalvable– pero que el Teatro, en su trayectoria, en muchas ocasiones ha querido romper, y esto se puede advertir en los cambios que ha sufrido la posición de la escena en la historia del edificio del Teatro.

Ya en la Grecia antigua junto al espacio constituido del *Theatrón*, existía la representación callejera que vinculaba al hombre corriente, al desposeído, con los hechos de la ciudad y sus políticos. Eran la comedia y la sátira las formas de representación que se encargaban, en los espacios públicos, de encarar y exaltar el espíritu del pueblo en contra de sus gobernantes por medio de la burla y la risa.

Concretamente la ficción que acontece en el espacio escénico, es decir, lo no verdadero o no perteneciente a la realidad –fuera de ella, aunque verosímil–, a la cual el observador-espectador asiste sólo para quedar físicamente “ante” ella y no “dentro” de ella. Como dirá J. Muntañola acerca de la definición de metáfora de P. Ricoeur, en cuanto el ser y el no ser de lo verosímil que “es” y “no es” a la vez<sup>136</sup>, con lo que entramos en el extraño mundo de la metáfora y para lo cual tendríamos que adentrarnos en la idea de objeto estético transparente que Ortega y Gasset define para la metáfora.<sup>137</sup>

Podemos establecer que esta es una diferencia radical con el espacio arquitectónico, ya que éste se configura a través de los límites que da la forma y que nos entrega –al ser humano– la posibilidad de quedar “ante” la obra y “dentro” de ella simultáneamente, y donde su realidad es verosímil y verdadera a la vez. El Teatro es pura ficción. Y aunque el umbral o ventana, como aquella distancia que separa ambos mundos, en momentos parece no existir, sin embargo existe, aunque su realidad se ubica fuera de los acontecimientos cotidianos de lo humano.

135 Gilliam, Terry, Director de cine fantástico, conocido por sus películas, *Brazil*, *Ocho Monos* y éste film estrenado en el año 2009.

136 Montañola, Josep, *Topogenesis*, ediciones UPC, Barcelona, 2000, P. 33.

137 Gasset, Ortega, *La Deshumanización del Arte*, editorial Biblioteca nueva, España, 2005.



D 110

Un cantante de ópera canta en una pequeña calle. La gente junto a la Catedral de Barcelona, principalmente turistas, se detienen y lo rodean. El sonido del canto ocupa todo el espacio, el espacio es propicio para el canto. La condición de ver y oír.

En este sentido, y tomando como referencia lo que precisa J. Huizinga en su libro *Homo Ludens* respecto del juego, el Teatro, como forma de juego ha de desenvolverse en un tiempo y un contexto extraordinario a la vida corriente del hombre, dentro de unos límites visibles o imaginarios que están demarcados de antemano por quienes han de jugar o representar dicho acto<sup>138</sup>. [d 109]

Así, la idea de este “otro lugar” se origina por el hecho de que hay un límite visible o imaginario entre el *acto* representado y el observador que lo contempla. En un sentido metafórico, es la tragedia del arquitecto, el no pertenecer a ninguna de estas naturalezas: la del actor, la del espectador, ni la del lugar. Una suerte de anti-teatro como dice J. Muntañola en su *Topogénesis* de lo que es la arquitectura, porque en palabras suyas, el arquitecto ha de colocarse en el lugar del otro cuando ni el otro, ni el lugar, ni el espectador lo ven.

La definición de Teatro viene de la palabra Theatrón que significa “lugar desde donde se ve”. El significado de la palabra denota una posición para ver, que para el teatro, estaría dentro de un lugar asignado, lo cual implica que fuera de él ya no se está en esa posición. Es el lugar desde donde el espectador ha de contemplar plenamente lo que tiene delante de sus ojos. Así este espectador asiste a un *acto* para ver aquello que le ha de estar garantizado ver, por lo que su posición tiene unos márgenes que están, tanto en la dirección entre escena y espectador, como también en el sentido opuesto de esta relación. [d 110 -111]

D 111

Desde el otro lado de la Catedral de Barcelona, la libertad que nos otorga caminar por las calles de la ciudad y ver el acto desde un nuevo ángulo. Nos encontramos con él pero lo escuchamos desde lejos, el canto que envuelve el entorno de la iglesia, esto no deja de dar vueltas en mí, repitiendo de algún modo lo que ya sucedía hace unos ochocientos años. Es el acto de oír el canto que se desprende del espacio mismo y el acto de ver en sus fachadas, todo está lleno de sentido para un extranjero que por primera vez visita la ciudad.



#### EL ACTO DE OÍR Y VER

En el año 1996, en Valparaíso, se realizó el montaje escénico para el estreno, en Chile, de *La Historia del Soldado* de Igor Stravinsky, a cargo del director y compositor Boris Alvarado, la cual fue presentada en dos momentos correlativos: el primero en el Teatro Municipal de la ciudad de Viña del Mar, y luego en un espacio abierto en una hondonada de arena muy profunda que está dentro de los terrenos de la Ciudad Abierta<sup>139</sup>, un campo dunar que tiene por nombre “Ágora del Fuego”, donde los miembros de esta comunidad se reúnen para debatir los temas de gobierno y que eventualmente también es utilizado para otro tipo de actividades, como actos, con actos y conciertos.

La obra se representó en dos espacios *Theatrón* que tenían un contexto totalmente opuesto. Lo que sucedía y aparecía con todo lo realizado, era que para la obra escenificada dentro del teatro cerrado, lo fundamental se manifestaba por el juego de la luz y la no luz de esa caja negra, que es una de las típicas copias americanas de un teatro a la italiana y donde todo se expresaba por ese juego de aparecimientos precisos que no tenían distancia. En cambio en las dunas, el montaje fue a plena luz del día y lo que quedaba gravitando en la percepción de los espectadores, era la profundidad de la escena y los límites del espacio donde acontecía todo.

Aparecía un límite invisible para el *Theatrón* que condicionaba el *acto* pero que variaba mientras sucedían los momentos en cada escena, a veces el límite era cercano, inmediato, y en otros momentos ocupaba toda la extensión natural de las dunas, el mar, el bosque, todo ese contexto se volvía el ámbito de la obra. Sin embargo,

139

La Ciudad Abierta de Amereida, *Op. Cit.* emplazada en la costa del Pacífico central de Chile.



Otro músico en otro costado de la misma catedral, el espacio acústico propicio, sin embargo, nadie se detiene a escucharlo, ¿acaso la música melancólica de la samba argentina no genera compasión? Sí, pero pareciera que el turista no ha de permitirse escuchar aquello que le cause tristeza, prefiere la risa, o la representación de lo alegre. El músico tiene a su espalda el borde de un muro de unos veinte metros de altura, es un ensanchamiento de la calle para acoger esta entrada lateral a la catedral.

la forma de esta hondonada tenía un límite determinado por lo acústico, y cuando se salía de él ya no se podía escuchar la obra bajo una cualidad acústica que permitiese quedar contenido dentro de su espacio<sup>140</sup>, la acústica era un factor determinante para quedar dentro o fuera de los acontecimientos. Asimismo sucedía otra dimensión importante: el soldado (personaje principal de la obra) podía aparecer desde el fondo de la duna, bajando por ella, viniendo desde unos cien metros de distancia y con esto, lograr una verdadera magnitud del viaje que realizaba en la obra y que estaba descrito en su argumento.

De este modo, la extensión lejana quedaba incluida como un hecho real para todos, posibilidad única pero imposible de construir en cualquier teatro convencional, lo que nos lleva a recordar el trampantojo de Scamozzi en el teatro olímpico de Vicenza. Hacer la obra al aire libre permitía incorporar y transformar la realidad natural en realidad escénica sin alterar las verdaderas magnitudes. El resultado era conmovedor. Con esto se conseguía romper con dos dimensiones de la escena: el límite acústico y el límite visual, que en cualquier Teatro quedan sujetos a la palabra y la imaginación. La imaginación del espectador podía transitar por un instante en un espacio semi-real. La experiencia cruzaba los dos campos y traía la realidad con sus distancias naturales, como quien trae a presencia algo que no está, al personaje de la obra que habita en su propio argumento, como si por un momento todo fuese real. Este límite entre realidad natural y realidad escénica es una de las dimensiones fundamentales que nos aportaron los griegos con sus teatros emplazados y dispuestos hacia la extensión y los arquitectos y paisajistas del Renacimiento a través de sus jardines.

140 Este trabajo fue realizado en conjunto con la Escuela de Música de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, cuyo director fue Boris Alvarado con quien trabajamos desde esos años en montajes escénicos de esta índole que relacionaban las artes entre sí.

D 113

La Plaza del Rey en Barcelona, un espacio abierto pero con un solo acceso y rodeado de edificios. Este lugar más bien parece un gran patio que una plaza pública. En este espacio se puede percibir que en el 1500 había cierta preocupación en la configuración escénica de la ciudad y sus edificios. Una gran plataforma con una escalinata en el fondo, acceso y altar o escenario a la vez, el gesto de ir entrando y dar la vuelta para saludar al pueblo y para que este lo reconozca. Asimismo, la presencia del rey sobre esta escalera seguramente adquiriría cierto tamaño antes de salir del edificio.



Para el Teatro, el camino y tal vez uno de sus objetivos principales, es que el espectador pueda entrar a la realidad escénica. Sin embargo, no está obligado a hacerlo y sólo lo logra por esa capacidad de seducción que el personaje y el acto provocan en él.

Para Aristóteles esta dimensión podía entenderse como “reconocimiento”, pero para Brecht será el “extrañamiento” con que el arte del siglo XX comprende la relación obra-espectador. Ya no más esa dimensión de vernos tal cual somos, como semejantes a nosotros mismos. Con Brecht el espectador cuestiona, y al hacerlo participaba de la respuesta. Del mismo modo la extensión nos trae la pregunta acerca de la realidad que habitamos, y nos invita a ser parte del *Theatrón* de la obra, del espacio total que por la obra se completa. No podemos hablar de un Teatro total si no es por una obra que construye *lo total* entre el espacio contenedor, el personaje y el espectador.

Además, el espacio escénico del *Theatrón* no es sólo un lugar para ver sino también para oír. Ambos sentidos son receptivos y permiten quedar dentro de la obra. Sin ellos, no habría posibilidad de comprender lo que ahí sucede. Entonces asistimos al acto teatral para quedar “ante” su representación y “dentro” de su espacio *Theatrón*, lo que nos induce a pensar que en alguna parte de todo esto, ha de existir un elemento motor que desencadena estos acontecimientos. [d 112 - 113]



#### EL ARGUMENTO

Aristóteles dejó muy claro cuáles eran los principios del acto escénico en su *Poética*. Para él, el argumento y toda su estructura escénica era el soporte de la existencia de una tensión teatral entre personaje, escena y espectador. Es el personaje que tira la rueda hacia el cielo o el hombre sin cabeza en la Rambla, ejemplos citados anteriormente, los que contienen dentro de sí los elementos propios de las reglas de un juego, necesarios para generar este espacio *Theatron*.

En la definición de la tragedia de Aristóteles, las partes del argumento, con sus unidades, son los que, al estar en juego “con cierta belleza”, desencadenarán la tensión necesaria para que se produzca la compasión y el temor en el espectador, llevándolo a la purgación de tales afecciones, es decir a la catarsis.

“Aristóteles: es pues, (1) la tragedia imitación de una acción esforzada y completa, (2) de cierta amplitud, (3) en lenguaje sazonado, (4) separada cada una de las especies (de aderezos) en las distintas partes, (5) actuando los personajes y no mediante relato, (6) y que mediante compasión y temor lleva a cabo la purgación de tales afecciones”.

La definición de espectador que Aristóteles nos planteó es la que nos induce a pensar que a éste debe sucederle algo que lo con-mueva para quedar dentro de la obra, no físicamente, en el sentido de que lo que se revela en el acto le suceda concretamente a él, sino en la posibilidad de que lo que sucede ahí, bajo la figura de una ficción, podría “tal vez” sucederle a él.



La particularidad de este “otro lugar” –según lo anterior– ha de mover en el espectador la posibilidad de purgar el temor y la compasión a partir de lo que tiene enfrente. La mujer golpea al hombre del metro y, ¿qué nos sucede a nosotros? En ese gesto queda lanzado el movimiento hacia el espectador, ya que este hecho podría sucedernos a nosotros sea cual sea la posición que adoptemos, como víctima o victimario.

El esfuerzo por escarbar en la naturaleza del “otro lugar” apunta básicamente a poner sobre la mesa su realidad, como un acontecimiento que tiene más dimensiones que las que cotidianamente percibimos. La profundidad y la perspectiva del espacio físico, reconstruida con tanto esmero por más de cuatrocientos años llegó a la culminación de su ciclo vital, y hoy no se puede seguir ese patrón sin antes cuestionar su soporte.

En este sentido, las vanguardias de 1900 tomaron el toro por las astas, y el resultado trajo consigo la posibilidad de una “síntesis”. El “otro lugar” no era solamente lo extraño, aborígenes de otras culturas traídos a los pabellones de exposiciones que se celebraban con tanto éxito en París y otras ciudades europeas como si fuesen un trofeo, que desde las colonias de África o América transformaban en pequeñas escenografías la realidad en la que vivían sus habitantes en sus lugares de origen. Había que ir a lo extraño, y en este sentido la condición de héroe que se les otorgó a los poetas malditos demostró que “lo extraño” había de ser “lo desconocido”.

“Yo es otro”, dijo Rimbaud. El verbo en tercera persona denota la exterioridad del otro, ya fuera de sí mismo y de su círculo, es decir “de los míos”, los cercanos y familiares. El otro, aquel que está ahí, en la otra cuadra y que transita sin enterarse de nuestra existencia. Podríamos sostener que el modelo dialógico propuesto por J. Muntañola para la arquitectura es la cultura del *Yo es otro* anunciado por Rimbaud en su poética.

Para J. Muntañola: se trata de una palabra que sobrepasa el límite entre el yo y el otro, co-construyendo, en el diálogo, nuevos razonamientos y usando nuevas clasificaciones que se adapten y que expresen las diferencias entre los sujetos de este diálogo. Para él, usando una moral con principios éticos se reconoce al otro en sus costumbres y sus hábitos. [d 114]

#### YO ES OTRO

En teatro, el lugar donde acontecen las acciones es la escena y, más concretamente, la escenografía que contiene la o las escenas. La *skene* proviene del griego y tiene dos acepciones, *skenographía* y *skiagraphía*. La primera significa choza, cobertizo, edificio primero de madera, rústico. La segunda, en cambio, significa telón de fondo pintado a partir de luces y sombras<sup>141</sup>.

En el espacio escénico “el lugar” es un universo que se desprende y surge del argumento de la obra, nada sobra y todos los elementos que allí se disponen tienen una razón de ser, significan algo para la obra y son articulados en su apareamiento, dentro de ella, según un orden determinado por la luz, cuando es representada en un teatro cerrado, siendo la luz, principalmente, la que hace aparecer el lugar, o bien, desde un orden dado por la profundidad que se reconstruye desde la perspectiva. En este sentido, en teatro, la idea de lugar y no lugar es muy precisa y el espectador asiste a esta manifestación. Un personaje grita, indica con el dedo un lugar que no está en la escena y todos comprenden que se refiere a un lugar lejano que está fuera de la escena.

Aproximándonos a una afirmación podríamos decir que el teatro es el arte de representar de un modo verosímil, aunque no ciertamente verdadero, la realidad o desenvolvimiento de la naturaleza humana.

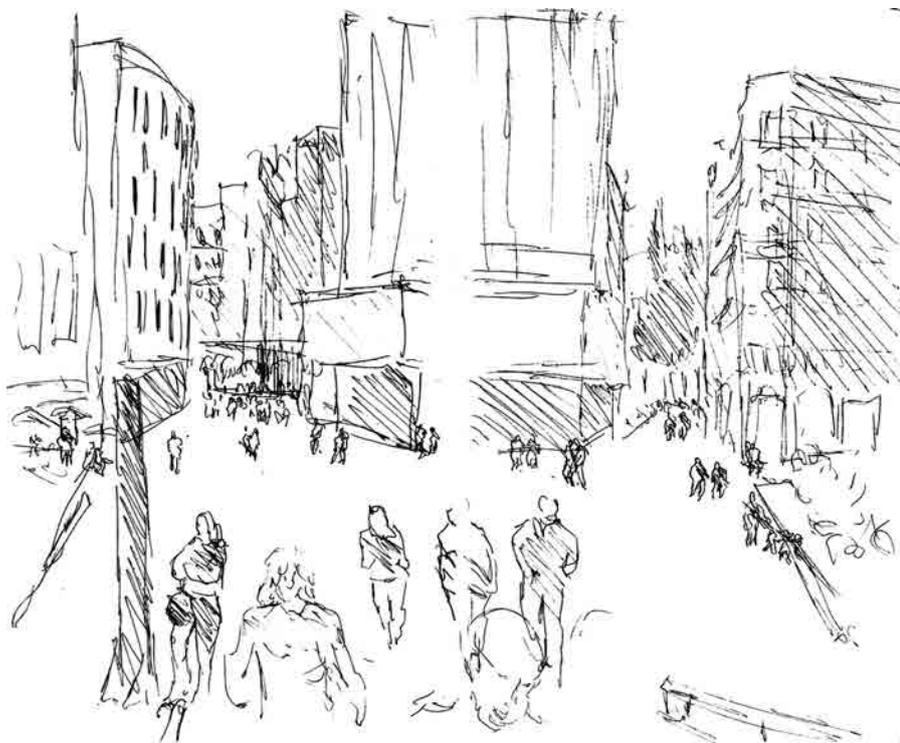
#### LO MORTAL EN EL TEATRO

¿Por qué los teatros son los lugares más anti-históricos que existen? Para entender esto es necesario observar lo que sucede cuando el edificio del teatro está inactivo. Por ejemplo, el teatro de Bayreuth al margen del festival, o lo que sucede con los

141 Revisar el Capítulo 1 de esta tesis.

D 115

El espacio público puede tener la potencia de ser un catalizador del espacio escénico. Esto lo saben muy bien los artistas callejeros: el cruce de muchas calles, una gran explanada, una esquina, el ensanchamiento de una calle, todo lo necesario para oír y ver. Tradición que se puede recoger con mucha claridad desde la Edad Media, cuando aparece el edificio como lugar de representación. El teatro se toma las calles, era la iglesia con sus vía crucis y sus dramas litúrgicos, el germen de una nueva forma de representación, la de los juglares y trovadores.



pabellones de exposiciones fuera de su ciclo, todo el esfuerzo que significa realizar un montaje y todo el empeño que significa después sostenerlo porque estos espacios dependen de su eventualidad. En este sentido habría que seguir la hipótesis de P. Brook sobre la realidad del teatro mortal y la sociedad que lo sustenta, y de acuerdo a esto, remirar la enorme cantidad de “teatros mortales” que existen en distintas ciudades del mundo y en particular en Sudamérica. En ellos está presente –cual fantasma– la temporalidad de la obra y lo que ella ha desencadenado. De cierto modo, los teatros responden al esplendor de una sociedad determinada, siendo su presencia, culminante a través del teatro callejero o por medio de sus salas. Cabe considerar, por ejemplo, que Valparaíso en el siglo XX llegó a tener unos cuarenta teatros en la ciudad, en sus años de esplendor y quedando en la actualidad solo dos activos y en estado deplorable, lo que nos viene a advertir la falta de inversión pública y de interés que tiene la ciudad para el estado, aun cuando en los últimos años ha habido una creciente transformación de la ciudad sobre todo por inversiones privadas que están de a poco gestionando nuevos espacios para la cultura.

Así, pareciera que el teatro y su naturaleza buscan estar en el centro de los acontecimientos de la sociedad para representarla. Con lo cual podemos afirmar que si el soporte es el tiempo –y con él el tiempo de cada obra que se representa–, entonces, su realidad se transmite en lo anti-histórico porque aunque por él (por el teatro) pasen todas las historias con sus tiempos particulares y distintos, el mismo no tiene tiempo propio. [d 115]

¿me engañan los ojos  
o el deseo?

donde existió  
un teatro  
ahora es solo calle  
o  
¿la calle toda  
ahora  
es  
un  
teatro?  
me engañan  
los ojos  
o  
el deseo?<sup>142</sup>

#### LA PHALÈNE: LA POESÍA HECHA POR TODOS

En el año 2010, en Madrid, se realizó un seminario en el Museo Nacional Reina Sofía con motivo de la exposición *Desvíos de la Deriva* que se montó en este espacio. El fundamento de la Escuela de Valparaíso y *Amereida* fue reunido con otras manifestaciones de América que de un modo semejante han recogido lo que el viejo mundo instauró a principios del siglo XX, pero que sin embargo –y casi al mismo tiempo– han roto con él<sup>143</sup>.

En este ámbito artístico (de *Amereida*) cabe considerar como principio de este desvío que la extensión abierta o territorio de América es telúrico, es arena, es océano, mar interior, volcánica y prontamente, dadas estas características, se necesitó redirigir el rumbo. En este sentido la acción del grupo de Valparaíso nació como una “deriva” pero pronto se tornó “*Phalène*”, porque ésta es antes que todo un rito, y todo rito originado por el poeta trae a presencia el origen.

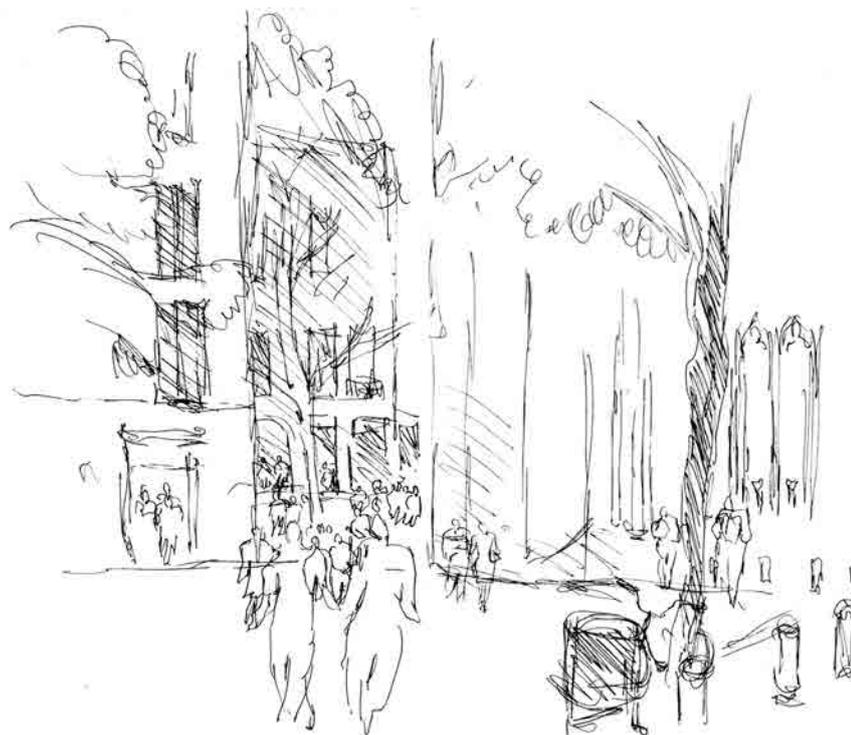
Ahora, la *Phalène*, diremos –y conforme al axioma del Conde de Lautréamont, en cuanto a que “la poesía ha de ser hecha por todos y no por uno”– es con la presencia del poeta, que no tiene otra función que la de articular el poema que surge en el cruce del “todos” con el lugar. Encrucijada de la extensión con lo que está tenso por la palabra, que nace como el poema de la *Phalène* hecho por todos y que es la invitación a toda la humanidad –o simplemente a los que estén– a vivir la experiencia

142 Poema anónimo escrito en la fachada que tiene dibujado un trampantojo, en la calle de la Cruz, en Madrid. España.

143 Existe un catálogo de la exposición *Desvíos de la Deriva*, donde se explicita el contexto poético y social de la phalène, en conjunción con la realidad cultural que se vivió entre los años 50 y 80 en América.

D 116

Plaza del Pi. Barcelona. La ciudad construye sus desahogos en donde el ciudadano ha de recrearse. Dos personas atraviesan la plaza del Pi por la diagonal, vienen de una plaza contigua y aparecen abruptamente, como si entrasen por un umbral, puesto que esta plaza, un poco oculta, tiene tres esquinas muy cerradas no permitiendo ver lo que está más allá de ella.



poética estando dentro de un poema, siendo parte de él, cruzando lugar y palabra. Pero es necesario recalcar que ha de estar el poeta en un estado que llamaremos “trance poético”. Algo de esto vendrá de las transfiguraciones de la pitonisa en el oráculo de Delfos, o en los ritos del aúrupice en la fundación de la ciudad antigua, la fiesta de los “transformados” a la que invitaban las *bacantes*. Sin embargo, cada poeta, como creador articulará a su modo el curso de los hechos. Es la condición del poeta que para este grupo de *Amereida*, es el dador de fiesta, puesto que la “poesía desencadena la fiesta, y la fiesta es el juego, supremo rigor de mi libertad”, como señalara Godo, su poeta fundador.

“Me digo: es necesario obedecer al acto poético con y a pesar del mundo para desencadenar la fiesta. Y la fiesta es el juego, supremo rigor de mi libertad. Tal es la pasión del poeta porque el mundo debe ser siempre re-apasionado”<sup>144</sup>.

De este modo la acción de la *Phalène* –como la “deriva– es abrir esa condición de “lugaridad” y retenerla para ver a través de ella la globalidad y viceversa. “Globalización”, decía Francesc Muñoz<sup>145</sup> a raíz de este seminario. Ambas coinciden en esto y tal vez solo una sutil distinción hace que para la primera, la *Phalène*, se requiera del “trance poético” que recoge y articula la palabra.

Pero para nosotros –y aquí será necesario distanciarse del poeta quien sabrá rebatir o sostener a su modo lo que se dice–, para la arquitectura, esta convivencia

144 Iommi, Godofredo, *Carta del Errante*, Valparaíso, Escuela de Arquitectura UCV, 1976.

145 Francesc Muñoz, geógrafo urbano catalán quien fuera invitado al seminario para hablar de la deriva urbana.

expande el dilema que nace de la encrucijada entre naturaleza humana y naturaleza espacial. [d 116]

P. Brook lo deja claro, sólo se necesita un observador –fuera del acto– para conformar un espacio escénico; pero lo que sucede en las ciudades, es que el actor de dicho espacio, el transeúnte, por momentos se revela a quien lo observa e incluso puede pasar el mismo a ser observador, puesto que este espacio es derecho de todos por igual, no hay jerarquías en este sentido, es un campo donde todos podemos transitar sin tener que explicitar por qué lo hacemos. Así, la *Phalène* se encuentra con esta realidad y es atravesada por lo que está fuera de sí, y en ella se consume y muere. La *Phalène* es un acto mortuorio como en la tragedia de I. Kadaré<sup>146</sup>, como una procepción que acompaña el cortejo, pero con ese matiz que nos revela la fiesta de los muertos en Verges, Cataluña, o como la fiesta de los muertos en México, fiesta consoladora como dijera G. Iommi, aunque en el fondo, y como su inverso proporcional, celebra el “hecho vivo” como si cada cierto tiempo lo humano quisiese festejar lo vivo *per se*. La *Phalène* es en sí una fiesta constituida por el trance o tránsito de la extensión<sup>147</sup>.

Cuando se está en *Phalène* se da un acto simultáneo de abrir y cerrar el espacio, este es su ritmo, el que permite cruzar los espacios locales con esa dimensión o idea de lo global que cada uno construye. En cierto sentido, la *Phalène* es puro teatro o teatro primordial y no anti-teatro, puesto que su acción es ditirámica, acto mortuorio, acto nupcial, etc., pero se distingue de las múltiples formas del teatro en cuanto este es representación y ella es puro presente, porque se desenvuelve como un hecho único e irrepetible. De cierto modo también la *Phalène* es el Teatro total de lo humano, porque surge como un hecho extraordinario, tiempo-espacio, de la vida, vida comprimida como dijera el mismo Brook, como la expresión vivida del gran Teatro del mundo de Calderón o como la visión inversa de los personajes sin autor de Pirandello. Pero se distingue de ellos en cuanto que el que observa el acto también se observa a sí mismo porque forma parte de él, es la construcción del yo determinada por el nosotros. en su doble condición, nos-otros

¿No ha pretendido siempre la naturaleza humana atrapar de algún modo esa posibilidad de completitud? El acto de la *Phalène* atrapa por un instante, a los que entran a ella, y los lleva a ese estado, de ver y verse. Sin embargo, no se puede vivir en *Phalène* todo el tiempo, es una invitación del poeta, quien provoca esta instancia, que cada cierto tiempo –y mientras se requiera– la utiliza para desencadenar el cruce entre palabra y lugar. Ella es un acto extraordinario como el juego, pero a diferencia de éste, incluye incluso al “aguafiestas”.

La *Phalène* es un acto de locura, trance del loco, que deja a la naturaleza humana frente a su propio misterio de “qué es la realidad”. Nos pone en esta disyuntiva de invertir los roles, entre lo que acontece ordinariamente y lo extraordinario que surge en su tiempo. Se requiere plena disponibilidad y podemos decir que esta es su principal y casi única regla. Disponibilidad de ser llevados por un camino incierto, fortuito, inesperado, y dejarse atravesar por él.

146 Kadaré, Ismael, *Op.cit.*

147 Revisar la obra de Foustel de Coulange, *La ciudad Antigua*. Editorial MAXTOR, 2006.

En Madrid existe un acto muy constituido de entrar (de estar dentro), puesto que se construye muy bien dicha espera para entrar. Pareciera que para un madrileño esperar es un acto pleno. Esto se ratifica cuando se entra a un bar que está lleno, lo que no significa que no se pueda entrar en él. Ellos han inventado el “ir de tapas”, que no es otra cosa que esperar de pie en la barra mientras se desocupa una mesa para comer. La espera es precisa, no dura más de media hora, tal vez quince minutos, de modo que el tiempo no se extienda más de lo aceptable para quien espera tomándose algo y conversando. Dicho acto tiene la misma precisión que la del actor callejero que comprende los tiempos del transeúnte y la seducción necesaria para detenerlo por un corto tiempo, del que provoca el malabarista en las calles, o el de los personajes momias en medio de la Rambla, quienes juegan y disponen del tiempo de los que pasan y así construyen los múltiples actos urbanos de la ciudad.

El teatro entra en la vida urbana de modo muy sutil y se disemina en la mayoría de los actos públicos donde la naturaleza humana se desenvuelve. Un mirador para contemplar la ciudad es un lugar desde donde se puede ver, al modo del *Theatron* griego. Lo importante sería comprender cómo lo hicieron estos antiguos, ya que dicho acto los completaba como sociedad y constituía con ellos la totalidad humano-divina a la que pertenecían. Si mirásemos este modo como los antiguos disponían sus espacios, con un ojo más atento, tal vez cuidaríamos mejor las disposiciones espaciales de la ciudad y nuestra manera de habitar en ellas sería más plena y equilibrada.



1. Imágenes de actos urbanos generados por la Escuela de Arquitectura y Diseño PUCV, con motivo del ingreso de nuevos estudiantes y el egreso de los que han terminado la carrera.

2. Imagen de Valparaíso desde la cima de la ciudad, en Montedónico.

3. Imágenes de Valparaíso. Desde la parte alta de los cerros una vista panorámica del total de la ciudad, y otra vista desde una de las quebradas mirando hacia el mar. Valparaíso mira al mar, que es su destino y su condición de vivir en la vertical que la geografía condiciona para quedar enfrentados a esta realidad.



4. Imágenes de Valparaíso. Al fondo de una calle se encuentra la Iglesia de la Matriz. No deja de ser impactante la similitud con las perspectivas de Sebastiano Serlio dibujadas en el Renacimiento.

5. Asimismo la calle Carampangue, pintada a raíz de un proceso de participación propuesto por el programa de recuperación de barrios. Este tipo de intervenciones parecen un poco extrañas, ya que imponen estereotipos de otras culturas que vienen a ocultar la propia identidad del cerro.

6. El acto callejero del diábol. Un hombre vestido con traje de colores, sombrero, pantalones cortos y zapatos también de colores, inicia una acción desde un punto, define el centro de la acción, luego un radio que sería el margen necesario para que se ubique el público. Comienza con el acto mismo.





7- Imágenes de la Fiesta de Verges que se realiza todos los años en Cataluña, donde se representa la Pasión de Cristo a través de un acto que tiene a lo menos cuatro momentos, organizados en distintos lugares del pueblo. El acto es realizado por la propia comunidad de Verges. Familias, niños, adultos que organizan y ensayan las escenas durante el año. En un momento de la procesión, en las paredes de las calles del pueblo, un sinnúmero de pequeños caracoles son pegados en los muros de las casas y en su interior se prende una pequeña vela. Es el acto de los espectadores que deben encender estas luminarias para cuando pasa la procesión por ese lugar. Otro factor muy significativo de la procesión es el cuarteto de calaveras que según un baile muy esquemático, danza el baile de los muertos que sigue la procesión y que le da el tono dramático a la fiesta.



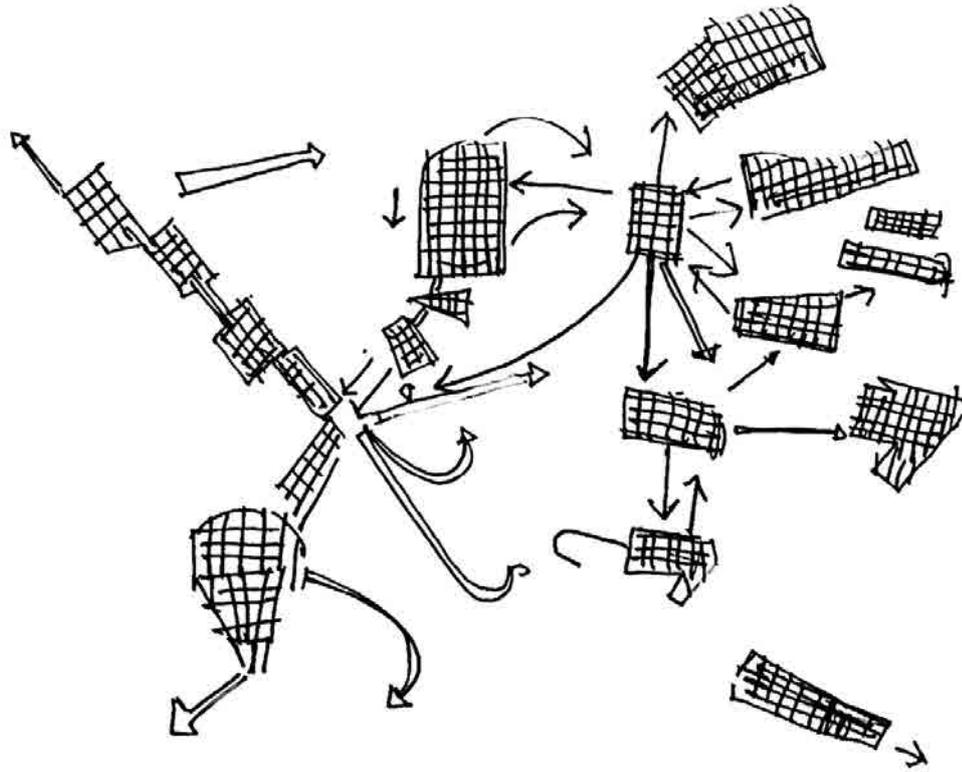
8. El acto de la *phalène*, realizado en Madrid y organizado con el Museo Reina Sofía a raíz de la exposición *Deseños de la deriva* del año 2010. Imágenes del acto: la foto superior muestra los objetos que se iban recolectando en el camino; a la izquierda dos participantes enrollan un lienzo que se dibujó al final del acto; y la imagen de la derecha muestra el almuerzo que realizamos en los espacios abiertos del museo, en el patio de Jean Nouvel.





D 117

## LA DOBLE FUNCIÓN EN ARQUITECTURA [d 117]



Plano de Naked City, representación "situacionista" de París, Guy Debord 1957.

## AALTO: LA IDEA MADRE COMO PRINCIPIO DE TEATRALIDAD

¿De qué modo el teatro, como la forma y expresión artística que tiene por función representar los actos humanos, puede tener cierta reciprocidad con la arquitectura, entendida como la forma que da cabida a dichos actos?

Hemos visto cómo los arquitectos del renacimiento, en su afán de aventurarse hacia todos los ámbitos del Arte, pudieron establecer vínculos reales entre el mundo ideal del teatro y el mundo real de la ciudad, permitiéndose llevar el campo de lo uno hacia el campo del otro, sin por ello empobrecer la expresión propia de cada una de sus artes.

Brunelleschi, tal vez uno de los más grandes arquitectos de todos los tiempos, utilizó la perspectiva cónica para trazar el diseño de sus obras, lo que a su vez, fue fundamental para el trazado de las escenas pictóricas y de carácter escenográfico de otros grandes como Masaccio, en su obra pictórica *La Santísima Trinidad*.

Del mismo modo los arquitectos del Barroco, dieron un sentido escénico a sus trazados urbanos, por la necesidad de magnificar la presencia del catolicismo en toda Europa, dándole al Papa Sixto V la fuerza para generar los primeros ejes que permitieron vincular los distintos poderes religiosos y laicos en la ciudad de Roma, pero también, como un modo de ordenar sus ciudades, las que hasta ese momento no contaban con un planeamiento urbano definido. Visto así, no era algo nuevo que los arquitectos de principio del siglo xx integran en sus concepciones urbanas y arquitectónicas ciertos parámetros que los acercaran a sus antepasados. Lo que sí parece peculiar es que un arquitecto escandinavo, que para la gran mayoría de los que conformaban el vigoroso mundo europeo, haya generado tanto interés y que además viniera a revitalizar de modo tan preciso estos *principios de teatralidad* que hemos visto a lo largo de la historia y que se explicitan tan claramente en su obra.

Alvar Aalto, nació en una pequeña ciudad de Finlandia, Kourttane, en el año 1898 y estudió arquitectura en el Politécnico de Helsinki donde obtuvo su título el año 1921 a los 23 años. Ya prontamente al año siguiente se casó con Aino Marsio, arquitecta con quien trabajó durante 25 años hasta su muerte. Luego en el año 1949 se casó con Elissa Makiniemi quien lo acompañó hasta su muerte en el año 1976.

De los arquitectos de las vanguardias del 1900 Aalto fue el mayor representante de los países escandinavos, desarrollando su obra principalmente en Finlandia durante sus 54 años de profesión. Treinta años más joven que Wright y 10 más que Le Corbusier y Van der Rohe, vino a ser uno de los más grandes arquitectos de su época. Sus primeros proyectos fueron pabellones de exposición, los que le influenciaron a tener un planteamiento claro para la creación de una arquitectura de expresión nacional que se vio reflejado en su obra.

Dentro de su prolífica obra y de grandes formatos, Aalto diseñó una edificación medianamente pequeña que destinó como espacio para proyectar gran parte de sus trabajos. Inició el diseño de este “Taller del Arquitecto” el año 1953, treinta y un años después de su titulación, y terminó su construcción el año 1956. La propiedad está ubicada en la ciudad jardín de Munkkiniemi, a orillas del “Laajalahti Bredviken”,

a corta distancia de su casa construida 20 años antes, en la esquina entre las calles, Tiilimäki y Tuulaspolku, rodeada de bosques tanto en el interior del terreno como en sus alrededores.

Hasta el lugar trasladó su estudio que hasta entonces tenía en su casa, donde trabajaban alrededor de 8 ayudantes que trabajaban en una sala blanca que ocupaba uno de los cuerpos de la vivienda.

El taller de Aalto, era el lugar donde él recibía a los clientes y donde diseñaba las obras que iban a concurso, exposiciones o proyectos especiales. Una para maquetas, un pequeño cuarto para dibujo y en un nivel inferior una pequeña sala de recepción más una oficina para dos secretarías. A juicio de esta tesis, lo particular de esta obra, sin embargo, está en el patio (no directamente en el edificio), el que rodeado de árboles, estaba habilitado con un auditorio donde Aalto organizaba conciertos para sus amigos y visitas, tal vez una pequeña sutileza de la forma del edificio será la que vino a dar cuenta de una doble función del espacio en esta obra y que hace indisoluble la relación formal del edificio con este espacio exterior.

#### EL EMPLAZAMIENTO DE LA OBRA.

El terreno tiene una pendiente aproximada entre un 10 y un 15%, la obra se emplaza en forma de L, con un volumen en la parte alta del terreno dispuesto en forma transversal a él y con otro volumen que baja con la pendiente, privilegiando un exterior protegido que se genera con la vivienda claramente asentada sobre el terreno y donde se ubica el Auditorio.

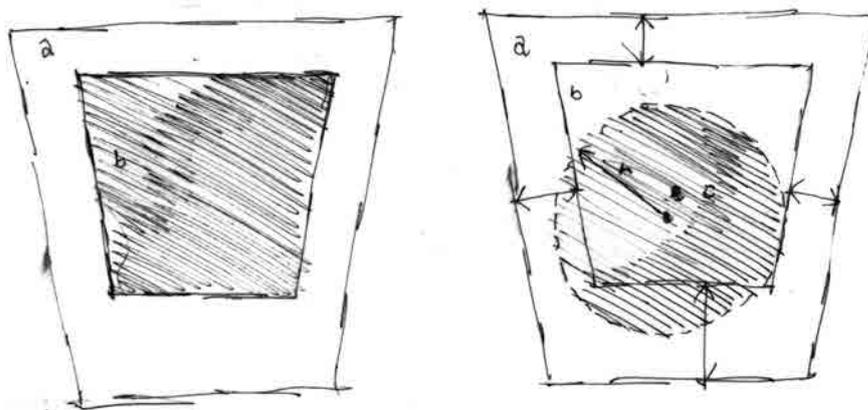
Los volúmenes se ordenan de tal modo que dan forma al auditorio, que es un espacio vacío como resultado de esta forma. El vacío formado por un lleno que le da cabida y por el cual se genera una dimensión espacial orientadora para todo el edificio.

En el patio, la fachada superior, es de forma cóncava y tiene su centro en su otro extremo, donde Aalto construyó una pequeña pared contigua al otro volumen que hace de fondo de escena.

La propuesta de “humanización de la arquitectura” que plantea Aalto, puede ser comprendida en este proyecto por un pensamiento creativo que propone la forma a partir de un acto que es propio de la naturaleza humana<sup>148</sup>. Aalto define un centro para el edificio y los volúmenes pasan a ser los límites espaciales y formales de dicho centro, el edificio de vez en cuando se retira, casi desaparece para dar cabida a los actos que realizaban en este auditorio. [d 118]

Este auditorio que diseña para el exterior del taller, es lo que podríamos llamar, en palabras de Aalto, la *idea madre*, y para nuestra tesis es aquella idea que viene a dar con la forma primordial del edificio, en lo esencial de él, su generatriz formal, y que permite disponer todos los elementos arquitectónicos a partir de su concepción.

148 Aalto, Alvar, *La Humanización de la Arquitectura*, Tusquets editores, 1978



Plantas de arquitectura y del trazado de un círculo que tiene su centro en el escenario del auditorio al aire libre, ubicado en el patio, con el cual Aalto define la curvatura del edificio.

La arquitectura no es tan solo la expresión de los aspectos formales de la obra, ni menos aun solamente de los aspectos funcionales. A ella le es implícita la condición de “dar cabida al habitar” de la naturaleza humana con sus acontecimientos y actos propios. Pero sin embargo, en su sentido más racional y para quienes también velan por una expresión más funcional de la arquitectura, en el proyecto del taller, pareciera que este auditorio, que da cabida a los actos eventuales que Aalto realizaba, fuese algo excéntrico, o tal vez innecesario para la función aparentemente primordial, puesto que las necesidades de dar forma al taller no requerirían de este otro espacio, y si aún lo requiriese no tendrían por qué surgir de la misma forma racional y funcional del edificio, tanto así como para volverlo tan determinante.

Y por lo tanto el arquitecto podría haber separado los dos programas, edificio por un lado y auditorio por el otro, de tal modo de no producir ninguna alteración formal en las funciones interiores del taller.

Aalto tenía muy claro la diferencia entre función y funcionalismo. En sus conferencias “de la Humanización de la arquitectura”, dice que:

“Pero la arquitectura sigue siendo un fenómeno sintético de combinación de miles de funciones humanas definidas, y sigue siendo arquitectura”...

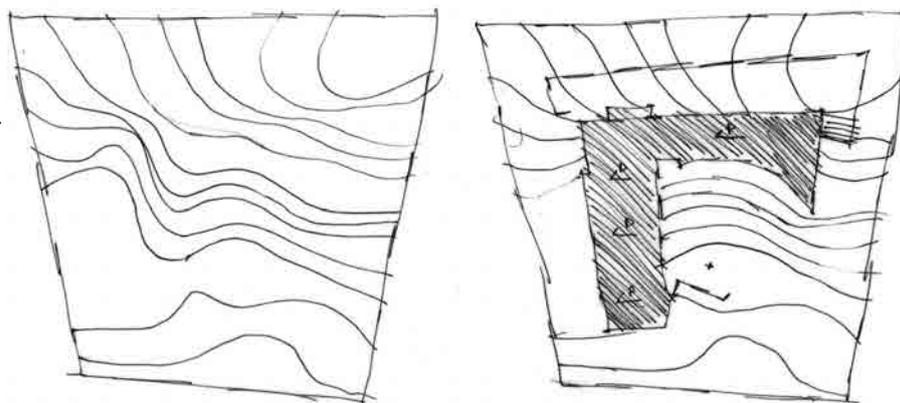
Y luego dice: “su propósito sigue siendo armonizar el mundo material con la vida humana, hacer más humana la arquitectura significa hacer mejor arquitectura y conseguir un funcionalismo mucho más amplio que el puramente técnico”.<sup>149</sup> [d 119]

¿Qué se puede entender cuando Aalto habla de humanizar la arquitectura? ¿Y esto acaso lo podemos ver en su obra?, no sea como el caso de Adolf Loos, que después de escribir *Ornamento y Delito* es invitado a participar del concurso para el edificio del Chicago Tribune donde propone como edificio una gran columna dórica a modo de rascacielos, dejando a la vista su visión irónica de la arquitectura de su tiempo pero también su contradicción formal y teórica, que por lo demás era fruto de

149 Aalto, *Ibidem.*, pág. 29.

D 119

Plantas del terreno y emplazamiento del taller de Alvar Aalto.



los acontecimientos y contradicciones propias de una época llena de nuevas irrupciones que surgieron como respuesta a un mundo conservador que fue poniendo freno a las pasiones de los primeros tiempos de las Vanguardias.

#### LA IDEA MADRE Y EL SENTIDO POÉTICO.

En tiempos de Aalto se estaba en un momento de manifiestos, de declaraciones de nuevos principios para el Arte y para la Arquitectura, que a partir de la Escuela de Chicago tuvo en esta revolución su propio desenvolvimiento y donde fue evidente que las cosas estaban germinando para abrir campos no tratados con anterioridad. Bajo esta perspectiva Loos no tiene la culpa.

Cabía preguntarse y cuestionarlo todo y en este sentido la obra de arte no estaba exenta de interrogantes. ¿Qué es el arte?, ¿cuál se su rol en la sociedad? poniendo con esto en cuestión todo el arte clásico que sucumbía en el ocaso del siglo XIX.

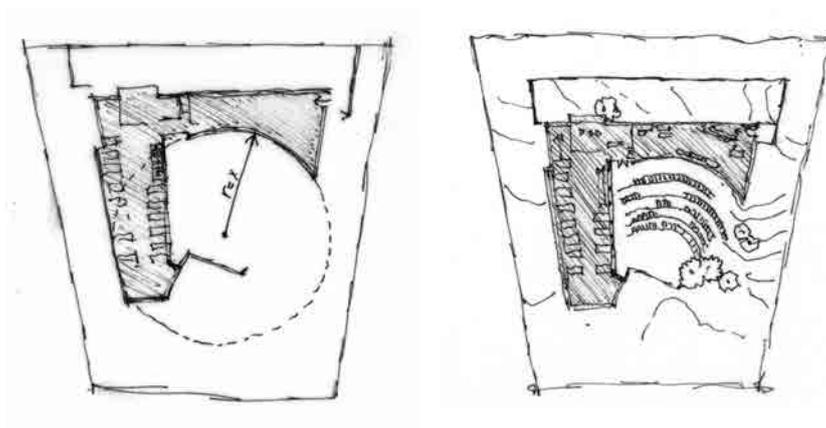
Una primera interpretación pasa por llevar la arquitectura a un campo semejante a como se desenvuelve lo humano, como dijera Aalto, hacerla más humana, de lo que obviamente se desprende una metáfora implícita que debiera ubicar cada una de estas palabras, humanizar y arquitectura, estrictamente en contextos distintos. [d  
120]

En este sentido y antes que todo, pero sin querer cambiar el rumbo de esta tesis, debemos ver qué es la humanización que planteaba Aalto y a partir de esto tratar de comprender, aunque sutilmente, qué es propiamente lo humano e interrogarnos acerca de la naturaleza humana, en cuanto tal y distinta a otros seres vivos.

F. Hölderlin, poeta alemán del 1800, que particularmente desarrolló su obra en lo que Heidegger definió como la esencia de la poesía o el ser poético<sup>150</sup>, dice en su poema “En Adorable Azul”<sup>151</sup>:

150 Heidegger, Martin, *Arte y Poesía*. Fondo de Cultura Económica.

151 Hölderlin. “En adorable azul” ??



Programa del Taller y planta del Auditorio.

...en tanto la benevolencia  
 En el corazón con pureza dure todavía  
 Sin desventura puede medirse al hombre  
 Con la divinidad. ¿Es Dios desconocido?  
 ¿Es evidente como el cielo?  
 Esto creo yo más bien. De los hombres es medida.  
 Pleno de méritos, pero poéticamente habita  
 El hombre sobre esta tierra. Pero no es más pura  
 La sombra de la noche con las estrellas,  
 Si así puedo decirlo, cuando  
 Al hombre se la llama imagen de la divinidad...

Esto de decir lleno de méritos, significa que la naturaleza humana puede recibir un castigo o premio por las acciones cometidas, puede funcionar o no, pero para nuestro análisis, lo significativo del poema es que junto con ellas o a pesar de las mismas, esta naturaleza por sobre todo “habita poéticamente sobre la tierra”.

¿Pero qué es esto de habitar poéticamente? La poesía tiene su origen en la palabra *poiësis*, que significa hacer, que es más que sólo construir, puesto que esta primera condición no distingue al hombre de las acciones de otro ser vivo, como un pájaro que construye su nido para criar sus polluelos o un tigre que caza para sobrevivir. La posibilidad poética de la naturaleza humana, a juicio de Hölderlin, tiene que ver con la capacidad de construir y construirse. Puesto que en el pájaro la construcción de su nido será siempre la misma y este no cuestionará dicho hacer, al menos que corra peligro o cambie su estado de sobrevivencia y adaptación, en este sentido sus acciones actúan por necesidad. En cambio en lo humano dichas acciones pueden variar por pura gratuidad o innecesariamente. Construye para mejorar las condiciones de vida de la sociedad, pero se construye para mejorarse a si mismo, lo que significa que se perfecciona pero que también busca integrar en dicho perfeccionamiento una dimensión nueva, una variable que antes no estaba en la construcción.

En este punto se ve claramente el sentido de mimesis que plantea Aristóteles en el Capítulo primero de la *Poética*, cuando nos dice que la tragedia (o el teatro y concretamente el Arte) es la imitación de una acción, lo que definitivamente es una cuestión natural e inherente a todo lo humano puesto que quienes realizan dicha imitación lo hacen actuando para provocar en el espectador la compasión y temor que los lleva a purgarse de lo que los afecta<sup>152</sup>. Por un lado, el hombre construye y por otro se construye imitando las acciones de otros hombres.

Un niño establece sus primeras relaciones con el mundo cuando imita los sonidos que oye, cuando degusta los sabores de las cosas llevándolas a su boca, cuando repite lo que sus hermanos o padres dicen, se construye al hacerlo, sin embargo este acto primordial de supervivencia se vuelve pleno en él, adquiere una connotación distinta cuando culmina en la posibilidad de ser y construir una obra propia, trayectoria que es una suma de complejidades que se van forjando en él, pero que, sin embargo, no bastan para comprender esta condición poética que lo identifica, puesto que todos los seres vivos realizan este acto de aprendizaje.

Sin embargo, hay un distingo. Según J. Huizinga<sup>153</sup>, es en el juego el que nos puede dar una pista a este dilema puesto que siendo cuestión primordial a todo ser vivo, sin embargo, cuando el juego se vuelve posibilidad de regla, cuando se puede re-presentar, adquiere un distingo respecto si es de naturaleza humana o animal.

Cabe considerar la relación indisoluble que existe entre poesía y juego, puesto que la primera, como factor de cultura primordial, nace en el juego, y viene a ser una función lúdica que las culturas primitivas desarrollaron originalmente a través de sus poetas.<sup>154</sup>

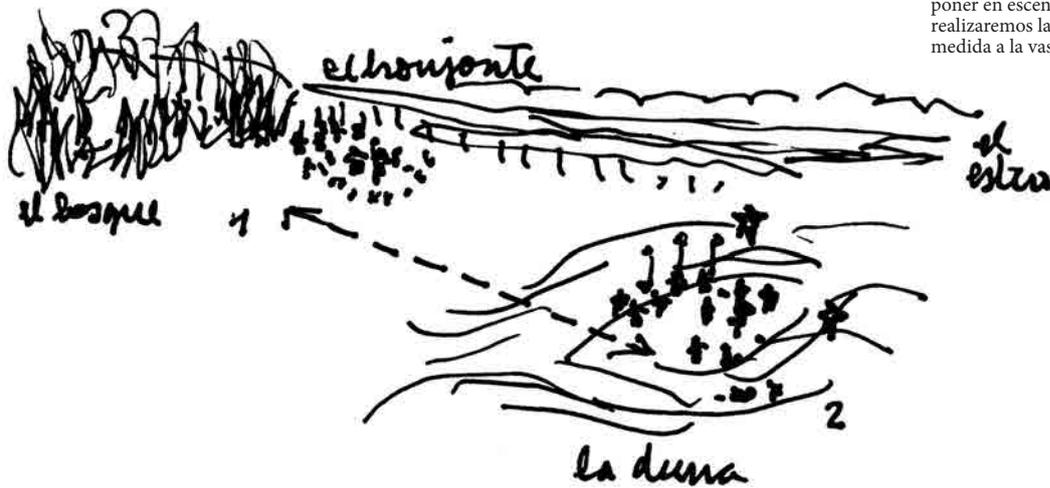
La Escuela de Arquitectura de Valparaíso y la Ciudad Abierta, desde sus inicios ha impulsado esta relación entre juego y poesía, tanto así que dentro de sus actividades curriculares, dirigidas por sus profesores, han logrado constituir una real experiencia en torno a esta relación entre juego y poesía, como función lúdica. Todos los miércoles desde hace ya unos 30 años, los poetas, miembros de la Corporación Amereida y los profesores de la Escuela, reciben en los terrenos de la “Ciudad Abierta” a sus alumnos antes de iniciar el “Taller de Cultura del Cuerpo”, que viene a ser una redefinición de lo que normalmente entendemos, sin querer extendernos en este tema, por actividades deportivas y que se realiza semanalmente al aire libre en este lugar. En ese momento del día y para dar curso a los deportes que lo siguen, todos los alumnos y profesores, se reúnen a los pies de un campo dunar y realizan una actividad que tiene por objeto conjugar poesía y juego. Son unas trescientas personas reunidas que dan forma a una figura donde los poetas convocan a los participantes, para desencadenar entre todos, este leve cruce entre lugar y palabra, en torno a un poema que se recita entre varios y donde surgen ciertas improvisaciones que dan el ritmo del acto.

152 Aristóteles. *Poética*.

153 J. Huizinga, *Homo Ludens*. Op.cit.

154 *Idem*. 72/p. 143 - 162.

## Momento Primero



Acto de San Francisco,  
notas de los dibujos:

Momento primero: La extensión:  
poner en escena el contexto en que  
realizaremos la acción. Su medida, dar  
medida a la vastedad, a lo vasto.

## Momento Segundo



Momento segundo: La sonoridad de la  
palabra, dentro del ruedo de báculos, la  
poesía habla en este espacio contenido,  
primero (3) quedamos descalzos para  
habitar una materia distinta, el agua  
y por ella surge una sonoridad donde  
ella no solo desde el punto de vista del  
cuerpo, del sentido del tacto.  
El agua, ustedes sabrán es un excelente  
elemento reflejante, las ondas sonoras  
se reflejan muy bien sobre su superficie  
y mejor dentro de ella puesto que es  
un excelente conductor. Puedo decir  
y ustedes podrán reparar que este  
momento nos trajo a presencia es  
contexto-momento cuando se está bajo  
una cúpula.  
Lo podríamos llamar la cúpula inver-  
tida puesto que pone la palabra en una  
manifestación del cosmos.

D 123

Momento Tercero

Momento tercero: El gusto tiene al menos dos momentos, dos sabores-la palabra.

Primero picante luego se disipa en el gusto de las lentejas.

El segundo la temperatura que requiere que nos demoremos en el desenvolvimiento del (espacio) acto.

Nos quedamos, nos dilatamos un tiempo.

El momento de quedar dentro.

Todo acto de esta naturaleza requiere de desencadenar un paso de estar "ante" la extensión a estar "dentro" de ella. Pero dicho acto debe entrar en la condición humana, mansamente, no podemos forzar a lo humano para que deje pasar lo que esta ante él para quedar dentro. (principio de teatralidad)

Los cocineros y los actores y el arte en general lo saben muy bien.

Hoy a primera hora de la mañana la palabra por esa condición de dicción y silencio, al cabo de un tiempo entra en la condición humana de quienes la recibimos.

A esto lo llamamos el tiempo del Acto o mejor dicho el pulso del Acto.

Entiéndase pulso como ritmo o tempo.



D 124

Momento Cuarto



Momento cuarto: Extraemos un pedazo de báculo y lo ponemos en la leña.

Es necesario un acto de prender el fuego, un niño tocará a quien deba prender el fuego. Luego de eso el poeta invoca-llama para que los que quieran puedan decir algo.

Todo el acto se desenvuelve entre actuar en el acto y recibir al acto. esto es una primera condición para ser parte de él. Pero no se da connaturalmente, hay un equilibrio entre ambos. Los músicos de ayer sabrán muy bien que la importancia del ritmo en la forma.

Se recogen dimensiones del lugar que están presentes en ese momento y la disposición de las personas es fundamental para generar el ámbito propicio. Se tiene lo mínimo para garantizarlo, para que dicho acto se realice en ese lugar, entre el tumulto y la palabra, con el objeto de que entre ambos se tenga un primer instante lúdico del día.

Las reglas son las menos, se reúnen a pie de cerro e inventan, cada vez, el modo de subir la duna, de a uno, en grupos o en parejas de la mano formando una fila, todo lo necesario para que exista solamente el roce entre todos. Conformar ese estado inicial, primordial en que todos son iguales, cuerpo a cuerpo, es la primera condición del acto. Luego de eso se reúnen con una forma definida entre todos los presentes, un círculo, un perímetro cuadrado, dos líneas enfrentadas, o la forma que surge de este primer desplazamiento, para dejar un vacío entre todos, donde todos están contiguos o separados pero por sobre todo intentando conformar ese espacio sagrado para oír y ver a la poesía que tienen el rol convocar el día, de traer la palabra poética, de poner en boca de todos, de augurar los acontecimientos que están presentes en el mundo y en el quehacer de esta Escuela.

Se oye a la poesía en un ámbito natural evocando el poema de Hölderlin, “Ida al campo”, para quedar ante y dentro de lo abierto, de esa extensión que se abre y se presenta de manera distinta cada vez. Luego de eso, entre todos o sólo algunos se declama un poema, construido conforme al espacio que se ha configurado y que entrecruza los elementos sintácticos del poema, se trabajan los silencios, la intensidad, el tiempo del poema y los acentos con que son declamados cada uno de los versos. Si bien no es precisamente la poesía hecha por todos, es una forma de la poesía dicha por todos, donde cualquiera de los presentes tiene la facultad de articular los acontecimientos de ese aquí y ahora.

La Escuela de arquitectura de Valparaíso tiene al menos 11 clasificaciones de Actos donde palabra y forma lúdica se entrecruzan, la *Phalène* como acto poético inaugural o primordial, los actos poéticos propiamente tales, donde los miembros de esta comunidad desencadenan un juego con reglas que luego son tomados como una suerte de fundamento poético para diseñar y construir las obras de arquitectura en la Ciudad Abierta. Los torneos que son esta forma lúdica de representación, juego y estética, con leves y radicales transgresiones a las reglas de los juegos tradicionales. Las celebraciones y otras tantas expresiones más de formas de jugar que se inventan en el propio devenir de esta comunidad. Ya son sesenta años construyendo una historia en torno a los juegos, que son la expresión de esta dimensión poética manifestada en Actos, por esta comunidad de personas, quienes han querido construir un mundo oyendo la palabra poética, para construirse como grupo humano, sin premuras ni presiones externas, entendiendo que con ella, la poesía, la vida se renueva constantemente. [d 121 -122 -123 -124]

## EL SENTIDO DE MÍMESIS, EL JUEGO Y EL TEATRO

Lo mismo sucedía con el teatro, que en su estado original fue el ditirambo, dejando de lado por un momento las fiestas africanas o el origen que le atribuye I. Kadaré como acto mortuario<sup>155</sup>. En este principio el teatro era un juego rural o campestre, en el sentido de que se realizaba fuera del contexto de la civilidad de las ciudades griegas y porque tenía un componente arraigado en las actividades agrícolas que rendían culto a Dionisio, dios que fue adquiriendo paulatinamente más importancia en un contexto en que Zeus perdía paulatinamente su importancia en esta cultura.

En un momento este acto inaugural adquirió una regla, una necesidad de constituirse en método para ser repetido tantas veces se convocara el rito, (gesto de reunión y organización que lo podemos ver hasta el día de hoy en las acciones cotidianas germinales de los juegos de niños). Se separaron los corifeos, κορυφαῖος, *koryphaîos*, una suerte de director del coro, de los coreutas, χορευτής, *khoreutēs* y con ello apareció la figura del hipócrites o primer actor con lo cual este acto primitivo, primordial, se volvió complejo, adquiriendo una dimensión adicional a la naturaleza de todo ser vivo y que es propio de lo humano: el “diálogo”, y con ello el “conflicto”, pero por sobre todo este acto hizo aparecer una dimensión estética conformada por este conjunto de reglas, que en su primer estado eran formas lúdicas y como dice Huizinga, se desarrollaron en el juego y como juego, refiriéndose a la cultura en general<sup>156</sup>.

Nos extendemos en este punto, porque vemos que esta posibilidad del hombre, de construir y construirse, no está ligado solamente a su posibilidad de hacer bien las cosas, hay algo que le es dado como un regalo, que incluso puede parecer innecesario para las funciones de uso del espacio, pero que en el fondo lo completa y vuelve más pleno en cuanto naturaleza humana, podríamos decir que lo re-nueva. Del mismo modo la imitación de un niño renueva la condición de lo humano como tal, porque incluso su padre o sus hermanos a quienes imita, al ver al niño imitándolos, les permite reconocer lo esencial de ellos. En la *Poética* de Aristóteles esta cuestión es fundamental para comprender el sentido y rol del teatro en la sociedad. El sentido de mimesis en la re-presentación como reflejo y dimensión de reconocimiento que los actores gatillan en los espectadores a través de la compasión para desencadenar en ellos la *katharsis*.

De un modo semejante el concepto de regalo en la naturaleza humana, de hacer, siendo el hacer un regalo o presente y siendo este presente una posibilidad de renovarse, de construir mundo, propuesto por el grupo *Amereida* y expresado en su primer poema, en cuyos versos se habla del modo como apareció América ante los españoles y que a su juicio vino a cambiar la percepción de mundo que se tenía hasta ese momento en occidente.

155 Kadaré, Ismael, *Op.cit.*

156 Huizinga, J. *Homo Ludens*, *Op.cit.* p. 205.

“esta tierra  
 irrumpe en regalo  
 mero  
 el regalo  
 surge  
 contrariando intentos  
 ajeno a la esperanza  
 [...] pero un regalo es presente mero que por mero  
 vuelve todo presente filial  
 ¿no es ésta la peculiar aparición de américa?”<sup>157</sup>

En cuanto al concepto de humanización que propone Aalto, este puede ser entendido como esa condición poética inherente a lo humano, en cuanto ser *algo más*, un regalo en palabras de *Amereida*, que deja la condición del hombre en plenitud, renovando su propio habitar. El auditorio del taller del arquitecto, viene a ser un regalo a los actos de habitar que se dan en ese lugar pero también viene a ser ese “algo más”, que renueva la arquitectura, en cuanto a función y valor estético simultáneamente, puesto que toda la forma no quedó expresada meramente como un hecho simbólico. El muro posterior del edificio, se curva y crece para contener este espacio exterior y a su vez da forma al edificio en sus relaciones espaciales internas.

Otros artistas de la época, como Kandinsky pensaban algo semejante, respecto de su obra pictórica, al definir que debían ser los propios medios de la obra de arte, como el color, la línea, el plano, los argumentos, principios formales y de orden, los que debían darle forma. Así mismo Le Corbusier, y el mismo W. Gropius apelaban por desnudar a la arquitectura de todo lo sobrante y dejaban la propia materia del edificio en una plena tensión entre lo estructural, lo estético y su función.

Alvar Aalto a esto le incorpora que los usos del espacio pueden incluir, en su concepción, un acto complementario, el de los conciertos que se pudieran dar cada cierto tiempo en el auditorio, como si esto fuese un regalo, un “algo más” que completa y hace más pleno los usos habituales y cotidianos de la obra. En su conferencia acerca de la arquitectura y el arte concreto profundiza en esta afirmación que hemos dado, al plantear que la importancia de los distintos elementos que intervienen en la obra, sociales, humanos, económicos, etc., todos constituyen complejo de relaciones que no pueden ordenarse, ni deshacerse de un modo racional.

“Las exigencias sociales, técnicas, humanas y económicas que se presentan a la par con los factores psicológicos que conciernen a cada individuo y a cada grupo, sus ritmos y el diálogo interior, todo ello constituye un nudo que no puede deshacerse en modo racional...”

...Diseño, dejándome llevar totalmente por el instinto, y, de pronto, nace la idea madre, un punto de partida que aúna los distintos elementos antes citados, muchas veces contradictorios, y que los combina

armoniosamente”.

“...La arquitectura y sus detalles son biología, [...] quizás el arte concreto es una simplificación que nos permite experimentar únicamente nuestros sentimientos.

[...] las formas nacen con una estructura propia, tanto en la naturaleza como en el cuerpo humano”<sup>158</sup>.

Esa naturaleza propia de las formas, para Aalto, es aquella que surge de una *idea madre* que combina armoniosamente todos los elementos o condiciones del proyecto y que probablemente ya están en el espacio pero que antes de ser obra no dialogaban entre sí.

Aquí Aalto plantea una cuestión fundamental respecto del rol del arquitecto en la creación de la obra, cuando se trata de proyectos complejos, con procesos complejos de participación de especialidades, de actores públicos y políticos, como en los casos que el mismo diseñó, lo cual viene a tener un profundo significado porque explicita que el arquitecto debe combinar armoniosamente todos estos elementos y participaciones en la generación de la obra, a partir de esta síntesis dada por la *idea madre* que el mismo crea, en este sentido, no basta con la síntesis y reunión de todos los factores de manera funcional, que a juicio de un ingeniero sería suficiente para que todo funcione bien. Es necesario esta concepción primordial que el arte de la arquitectura le puede otorgar a la obra.

El análisis de Luis Domínguez para el escenario del Pabellón de exposición de Tampere en 1922, de Aalto, viene a posicionar la condición poética que se expresa en su obra:

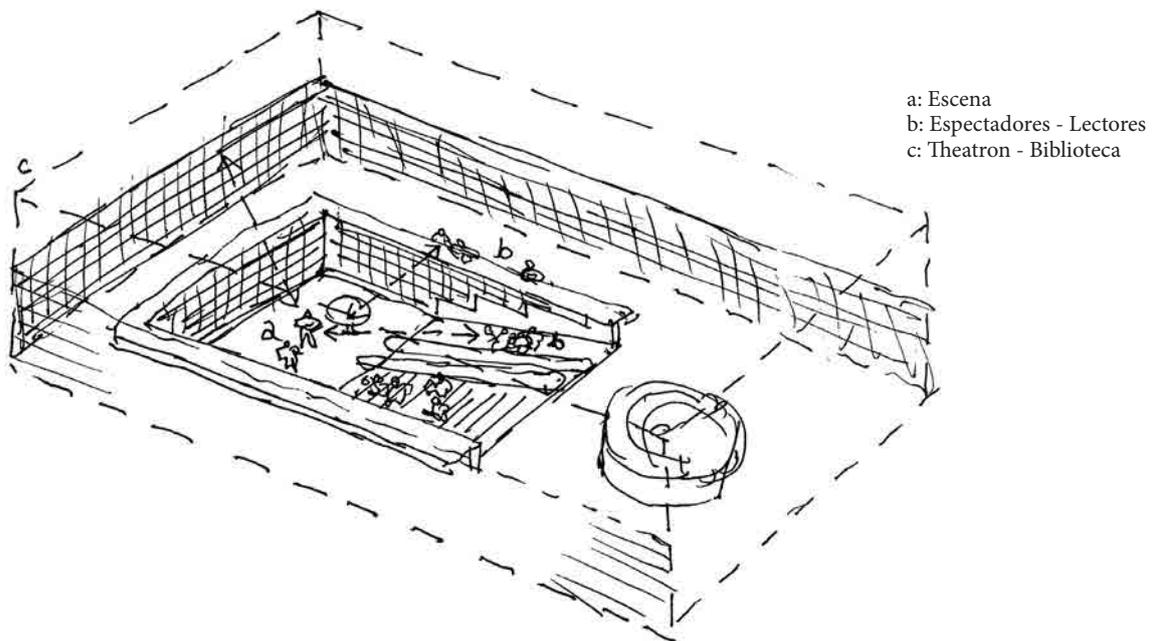
“La propia estructura del escenario presenta en sí misma una serie de contradicciones Venturianas que, lejos de confundir en su re-presentación, enriquecen con significados diversos la propia obra y alimentan un interesante estudio de la obra fragmentada en elementos que posibilitan un análisis poético de la misma a través de sus categorías”<sup>159</sup>.

En este sentido humanizar la arquitectura, a nuestro juicio quiere decir que, es necesario incorporar ciertos elementos, que por un lado son de naturaleza biológica pero que además agregan *algo más* a las funciones precisas del espacio y la forma. Una suerte de *doble función* del espacio que forma un todo indisoluble entre las partes. Aquí es cuando volvemos al planteamiento de Aristóteles en su *Poética*, al definir el sentido de unidad que debe tener la obra de arte, donde ninguno de sus elementos podría ser eliminado, ya que sin ellos “el todo se verá quebrado y perturbado”.

Compleja condición de la obra de Aalto, puesto que en ellas se puede ver constantemente esta propuesta de *doble función*, que a nuestro juicio viene a com-

158 A. Aalto, *La Humanización de la Arquitectura*, capítulo: Arquitectura y Arte concreto, pág. 43. (publicado en *Domus* 225, 1947), Tusquets ediciones, 1982.

159 Domínguez, Luis, *Alvar Aalto, Una Arquitectura Dialógica*. Edic. UPC 2003.



plementar esta suerte de regalo al programa y a la forma pero que también conforma una dimensión indisoluble con ella.

El taller de Helsinki, del cual hemos hablado, la biblioteca Municipal de Viipuri, a través del diseño de una escalera central que unifica el espacio vertical y horizontal en sus dos niveles, y que además adquiere la connotación de elemento fundamental de la obra, una suerte de gradinata, una escalera-cávea para contemplar los actos eventuales que se puedan dar en torno a la lectura y donde la misma biblioteca con sus libros constituyen el telón de fondo o teatro total del acto. De un modo semejante, el auditorio de la Universidad Tecnológica de Helsinki, el cual por dentro cumple con su condición específica y por fuera duplica esta condición con la forma del edificio, utilizando la techumbre como escenario para las terrazas exteriores. Asimismo la propuesta para la recuperación para los restos del castillo de Siena, con un teatro en su foso y que tiene la particularidad de conformar tres espacios escénicos, uno interior, otro exterior y otro tipo anfiteatro, que reúne ambos espacios. Todos ejemplos de esta integración de una doble función del espacio que a juicio de esta tesis vienen a reflejar claramente uno de los *principios de teatralidad* que hemos estudiado y que se manifiesta claramente en su obra. [d 125 - 126]

#### LA FORMA DA CABIDA AL ACTO ARQUITECTÓNICO

De un modo semejante, pero abordado con una perspectiva distinta, el museo Xul Solar de Pablo Beitía, diseñado entre los años 1987 y 1993, en colaboración con la cátedra Adesso-González, de la Escuela de Arquitectura de la Universidad Buenos Aires,

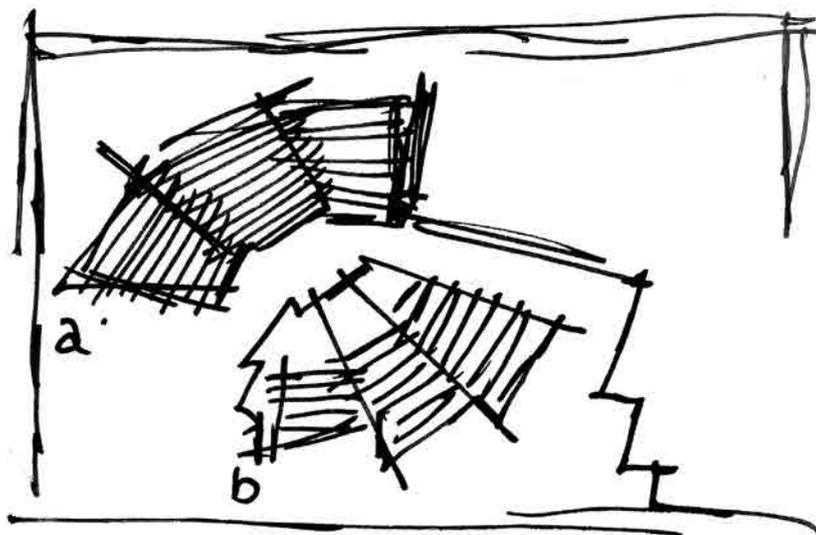
D 126

a + b: Teatro Abierto Anfiteatro

b: Teatro Cerrado

c: Teatro Abierto

1966, Siena.

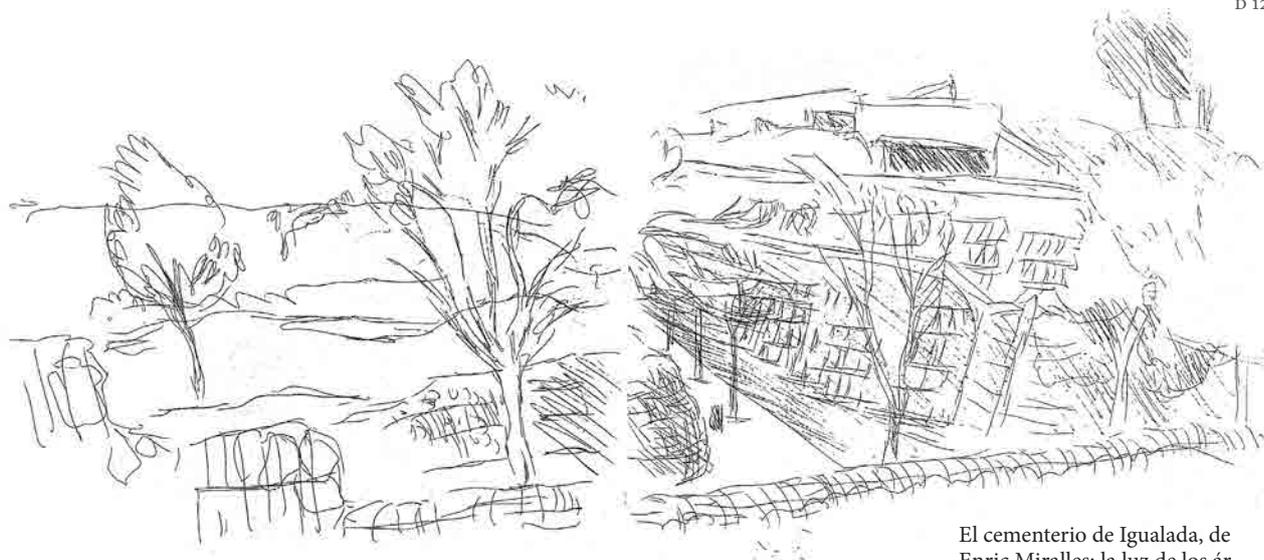


en Argentina, propone un complejo de relaciones que van desde la interpretación del valor patrimonial histórico del inmueble hasta la definición de la propuesta museológica para la exposición de la colección del pintor Xul Solar<sup>160</sup>, pasando por el cruce de propuestas materiales, que enriquecen la complejidad del conjunto.

El encargo realizado por la mujer del pintor ya fallecido, al equipo Beitía y Adesso-González, conjuga una dimensión de *doble función* del espacio, muy radical. Cuando se entra y se recorren las salas, abiertas e integradas al total del espacio interior, se comprende que la visión museográfica definida por la trayectoria del pintor, conforme a su propuesta de guión museográfico, esconde otra realidad que se desvela una vez que se ha realizado todo el trayecto, la de estar dentro de un teatro. Esta generatriz arquitectónica que comienza como un museo y culmina como un teatro, viene a dar cuenta de uno de los *principios de teatralidad* que además cumple con la premisa de doble función implícito en el modo de estar y recorrerlo y que el espacio de este edificio y por tanto su forma puedan estar sostenidos por un acto arquitectónico que construye el vacío de la obra.

Otro ejemplo, de este modo de abordar el proyecto se puede apreciar en el edificio de Álvaro Siza, para el Museo Ibere Camargo construido en el año 2007 en la ciudad de Porto Alegre, Brasil, donde el arquitecto dispuso una distribución de salas en distintos niveles pero conectadas y articuladas por unos rampas que se separan del edificio, semejantes a las mangas de pasajeros en un aeropuerto, o como los dedos de una mano, como se expresa en los dibujos del arquitecto, como principio o “idea

160 Artista argentino, vinculado a las vanguardias trasandinas de principios del siglo XX, amigo de J.L. Borges, cuya obra se destaca por su expresión surrealista, que incorpora espacios y elementos figurativos y abstractos, arquitecturas geométricas habitadas por personajes que las recorren o que se suspenden dentro de ellas.



El cementerio de Igualada, de Enric Miralles; la luz de los árboles, las sombras, la hondonada natural que baja y termina en este pozo. Luz-color, amarillo, gris, clarísimo.

madre” de la forma. Siza comprende que contemplar una obra de arte requiere de un estado, en el espectador, que no puede ser continuo, al modo como se recorren los grandes y clásicos museos definiendo para el proyecto un modo de contemplar que tiene implícita su distensión. El visitante puede estar ante la obra pero, al momento de pasar a otro nivel, para seguir en su acto de contemplación, debe retirarse, dejar de contemplar, y pasar por estas mangas casi sin ninguna vista, sin nada que contemplar, sólo unas pequeñas aberturas que le devuelven al visitante una puntual relación con el exterior, pero que no interrumpen este momento de suspensión necesario para construir ese momento ausente de obras. [d 127]

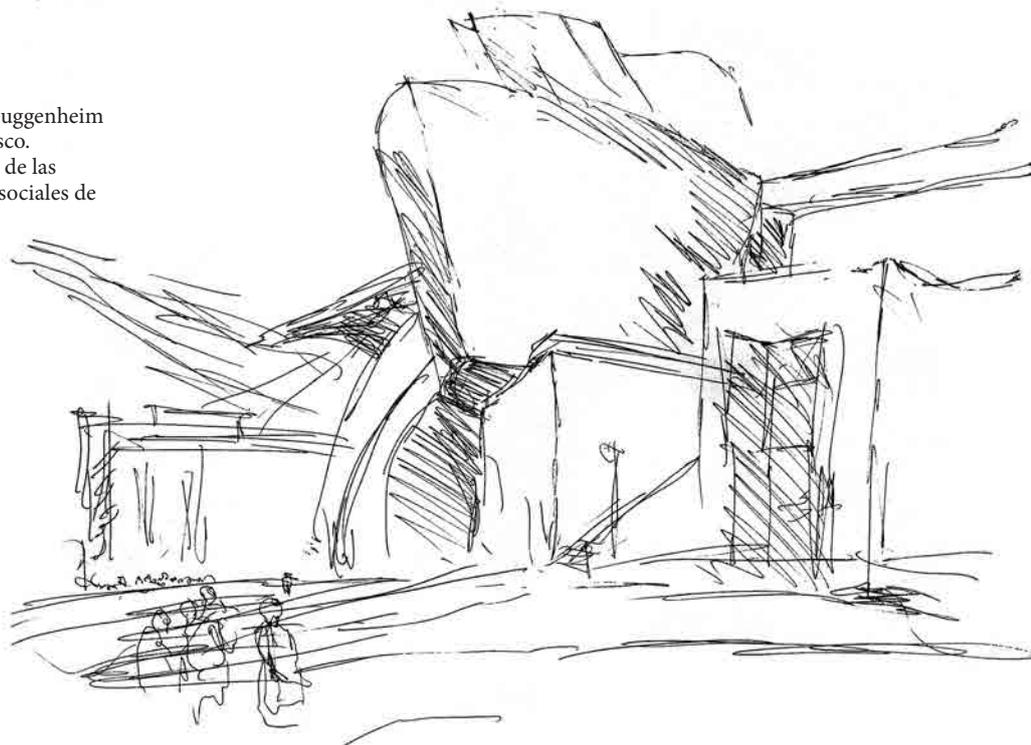
Una doble condición se da en este acto arquitectónico, donde el acto de habitar el espacio pasa por estas dos instancias complementarias y necesarias para que el estar ante la obra este pleno de sentido, tensión y distensión. Contemplar para Siza no debe ser un acto continuo y único, requiere de un tiempo donde el cuerpo, su mente, su espíritu, estén ausentes de obra, de este modo el cuerpo del visitante se resetea cuando pasa de un nivel a otro a través de estas rampas que se alejan del edificio.

Para comprender con más profundidad esto, del Acto de habitar la arquitectura, podemos referirnos al proyecto de F. Ghery, para el museo Guggenheim de Bilbao que viene a establecer una relación espacial distinta con su contexto urbano donde está emplazado.

La propuesta surgida también desde la concepción de una “idea madre”, semejante al modo como lo planteara Aalto, diseñada a partir del contexto portuario donde se emplaza, recoge, como una suerte de abstracción, la forma de una embarcación que es principio de la forma pero que Ghery descompone a través de un complejo trabajo creativo. El edificio se implanta en el contexto urbano de la ciudad de Bilbao, estableciendo un diálogo irruptivo con esta.

D 128

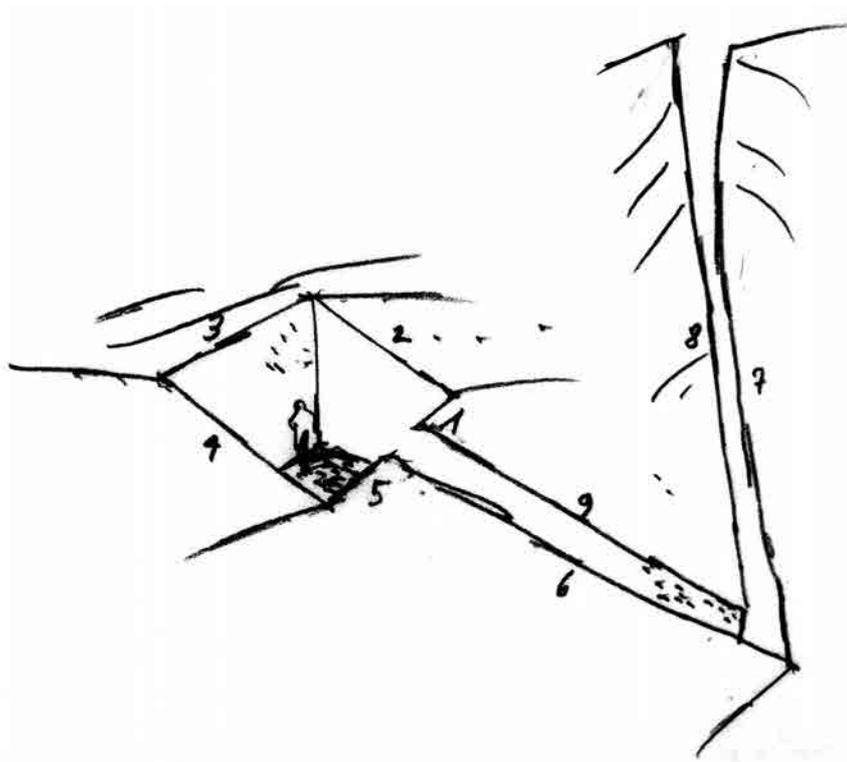
Frank Gehry, Museo Guggenheim de Bilbao 1997, País Vasco. Metáfora deconstruida de las relaciones culturales y sociales de la ciudad.



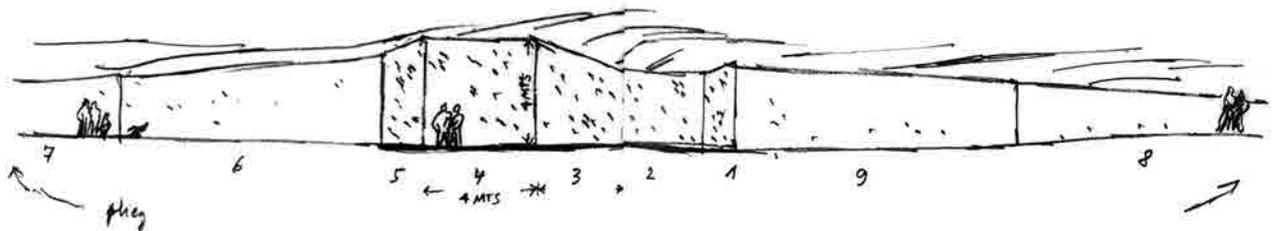
Tal vez su primera carta de presentación, entendida bajo el principio de “proyecto detonante”, que luego de habitarlo y transitar por él, le devuelve al visitante el origen de su impronta. Se de-construye la forma madre para producir en el espectador esta primera sensación y percepción de “extrañamiento”, que Brecht impusiera, y tal vez necesaria para que el ojo contemporáneo, pueda re-construirla y de algún modo ser parte de ella, como co-creador. Construcción de un extrañamiento que lleva a un reconocimiento posterior y que de algún modo nos dice que, en la propuesta de Ghery, se parte por Brecht y se llega a Aristóteles.

Si bien, el proyecto de Ghery probablemente no tendría el mismo resultado sin el soporte y consistencia que la fundación Guggenheim le otorga al modelo de gestión del edificio, podemos decir que hay un antes y un después de este proyecto, en la interpretación que los arquitectos han utilizado para intentar provocar nuevas dinimizaciones del espacio urbano. Véase el caso de la biblioteca España en Medellín, Colombia, donde la gestión del gobierno, asociada a un buen modelo de gestión educativo y social con la comunidad, permite configurar la demanda necesaria para que el edificio se sostenga en el tiempo.

En este sentido el edificio de Ghery tiene un *principio de teatralidad* que actúa en cuanto objeto con valor escénico, como expresión de su forma, pero que no constituye por si misma un acto arquitectónico. El edificio es pura presencia, y cuando se accede a él, el Acto de estar dentro de la obra, surge como un conglomerado de instancias fragmentadas entre sí. Un Acto donde el habitar viene a revelar una metáfora de una realidad, donde la condición humana se presenta y representa de manera fragmentada y dispersa. [d 128]



D 129



D 130

#### EXPRESIONES DE DOBLE FUNCION EN EL ARTE ACTUAL.

Francisco Méndez Labbé, arquitecto y pintor chileno, fundador del grupo *Amereida* de sus primeros años y que luego emprendiera un camino distante al de la Escuela, hizo un escrito para su exposición en el museo de Bellas Artes de Santiago el año 2002, en el que decía que, “la pintura ha de ser un puro acto de presencia”, una entidad viva que por el solo hecho de serlo y aparecer, provoca un cierto o incierto estado, en el espectador y por ende el ser humano, de ser movido por ella, una conmoción, aclarando con esto que a ella no le compete nada más<sup>161</sup>.

161 Francisco Mendez Labbe, Arquitecto y pintor chileno, fundador del grupo Amereida. Este escrito fue expuesto en la exposición retrospectiva del Museo de bellas Artes de Santiago de Chile, el año 2002.

Asimismo lo ya planteado por V. Kandinsky en los albores del siglo XX, en su definición para el arte concreto, en la cual define que todo arte debe expresarse a través de sus propios medios, más la propuesta suprematista de Malevitch a través de su “Blanco sobre Blanco”, donde pinta un cuadrado blanco levemente girado dentro de otro cuadrado blanco. Si entendemos esto como la máxima síntesis en el arte de la pintura, puesto que en ese blanco se produce el doble efecto de que en él residen todos los colores, pero que a su vez lo pintado no representa casi nada. En esta propuesta de ausencia, de silencio, de síntesis absoluta es cuando surge un nuevo modo de pensar la obra de arte que, a juicio de Claudio Girola,<sup>162</sup> escultor del grupo *Ame-reida*, viene a conformar una suerte de paradigma irreplicable que sólo se da de vez en cuando y que produce las transformaciones que cambian el modo como se expresa el Arte en el tiempo.

Algo semejante sucede, también, con la obra de John Cage cuando compone su obra “4’ 33”” con la que deja entrar durante este lapsus de tiempo, donde no produce sonido alguno, todo el sonido de la audiencia en la composición, como si fuese el mismo ruido que surge aleatoriamente el que viene a componer y completar la obra cada vez.

Esto es radical y pone en jaque la relación entre el silencio de la partitura y el silencio del medio ambiente. Tal vez Cage quería traernos el ruido ambiente para oírnos a nosotros mismos, lo cual a juicio de Aristóteles cumpliría en pleno el axioma de reconocimiento que toda obra Artística provoca en el espectador, pero visto por el filtro de “extrañamiento” que Brecht nos propuso a principios del siglo XX. Nos resulta moleestamente extraño y difícil de sostener, durante tan aparente poco tiempo, un silencio de este tipo, que no hace otra cosa que recoger lo que está entre todos, tanto así que el tiempo mismo se vuelve eterno, interminable.

Claudio Girola, en el año 1976, construye una obra escultórica que se acerca al límite de lo arquitectónico puesto que para verla, comprenderla, en el sentido de quedar prendidos por ella, es necesario entrar. Se trata de *El Pozo*, una obra de ladrillo que horada una pequeña ladera de una quebrada, a través de un surco de no más de 80 cm de ancho por unos 10 m de largo, que se adentra gradualmente en línea recta por el cerro, hasta llegar a una esquina para girar y avanzar hacia un cubo vacío, de unos 3 x 3 m, para dejar al cuerpo humano totalmente unos 4 metros bajo la superficie del terreno. [d 129 - 130]

Esta obra, conforme a lo que hemos planteado, es también un paradigma de la escultura puesto que revela y cuestiona esa condición de estar ante o dentro de la obra que se distingue claramente entre una escultura, una obra de arquitectura y una obra de teatro y que Girola, con una sutil semejanza a la obras de Richard Serra, aunque unos años antes que él, viene a plantear como cuerpo escultórico, de hecho la escultura es puro vacío, es un surco que se abre paso en la tierra y que de algún modo nos revela que no hay nada más, una suerte de laberinto que no conduce a nada, donde uno solo va, entra y llega a este cubo vacío, y que sólo nos deja ante el cielo, pero sin

162 Claudio Girola, escultor argentino, 1907-1993. –sobrino de Godofredo Iommi y hermano del también escultor Enio Iommi– quien se radica en Chile formando parte de la comunidad de arquitectos y artistas que crean el grupo *Ame-reida* en 1952, en la ciudad de Viña del Mar, Chile.

orientación aparente. Tal vez la condición que distingue que sea una obra escultórica es justamente que la obra deja al cuerpo humano sin una orientación espacial, sino que habitando en una nueva orientación que la obra propone por sí misma, en lo cual este, lo humano, queda perplejo.

La escultura, a diferencia de sus hermanas las otras artes, es un modo de expresión humano que viene a revelarnos una suerte de cambio de orientación, de posición, de ritmo, pero como reflejo de lo humano, ya sea en cuanto semejanza o por total oposición. La Escultura de Girola viene a sugerirnos permanentemente esto. Sus esculturas sin base, o donde la base es la escultura misma, el cambio de soporte que propone en ellas nos dice que ese objeto que está ahí, delante de nuestros ojos, pone en tensión el espacio con su sola presencia. Lo mismo que nos decía Francisco Méndez de la pintura: “pura presencia y nada más”.

Con el teatro sucede algo, tal vez, más complejo de sostener para quien mira desde la periferia del oficio. Los movimientos de este arte, las compañías actuales han querido rayar la cancha y salir de los límites, ser más directos y no tan metafóricos, seguramente porque la naturaleza humana así lo requiere. *La Fura des Baus*, compañía catalana que en los años ochenta partía como una comparsa de teatro callejero, venía a romper los límites de la escena llevando a los espectadores por espacios transformados por ellos mismos y forzándolos a romper la distancia entre actor y espectador. ¿Dónde está en ellos la pura presencia que Méndez Labbé declarara? (cabe considerar también que este artista participó de la creación de la Escuela de Ensayo de la Pontificia Universidad Católica de Santiago, en Chile, en los años 50, y también en la creación de una buena parte de los actos poéticos y obras de teatro que realizó la Escuela de Valparaíso a través del grupo Amereida), tal vez a través de esta relación del que observa la escena con quien la ejecuta. Relación que es por sobre todo distancia entre uno y otro, por mucho que, cada cierto tiempo, se quiera romper. Espejo de la realidad, que en la historia del teatro se ha contado a través de muchos formatos y que revela esa pregunta primordial de la naturaleza humana por saber quien es y por qué está aquí.





1. Phalènes, Ciudad Abierta 1974.





2. Actos de Cultura del Cuerpo, Ciudad Abierta 2012.



3. Fiesta de San Pedro, Valparaíso 2010.



4- Secuencia del Ascensor Artillería, Valparaíso.



5- Torneos, Ciudad Abierta.



5- El Museo Guggenheim, Bilbao  
2006.



5- Escultura El Pozo, Claudio Girola,  
Ciudad Abierta.





## CONCLUSIONES

El propósito de esta tesis ha sido demostrar que existe una visión arquitectónica que ha incorporado principios propios de la escena teatral, que han enriquecido la creación formal del proyecto y su vinculación con los usos y actos humanos en la construcción de la vida en sociedad en su expresión espacial, en el contexto arquitectónico y urbano.

Para desarrollarla ha sido necesario remitirse a la historia del teatro y en parte de la arquitectura, en lo referido principalmente a obras que han recogido esta cualidad y donde hemos podido revisar si esta hipótesis se demuestra. Grecia es fundamental en este proceso porque, no solamente el teatro cumplía un rol determinante en la construcción de la civilización, sino también, porque los elementos formales que se fueron sucediendo en el tiempo nos permiten dar cuenta de la relación que tenía el acto teatral con el espacio teatral y su contexto, dimensión que cambia radicalmente, o se interpreta de distinto modo, en los tiempos posteriores.

Al comparar estos momentos históricos podemos comprender lo esencial que subsiste en todas las épocas. En este sentido vale la pena detenerse en las transformaciones de las que fueron objeto los Anfiteatros y Teatros romanos en tiempos de la Edad Media y ver el modo cómo estos espacios fueron recuperados muchos siglos después, más de mil años en muchos casos, pasando a tener un uso totalmente distinto del que fueron concebidos, pero donde se puede apreciar todavía la cualidad esencial con la cual fueron concebidos.

Un ejemplo es el anfiteatro de Lucca, en el norte de Italia, el cual hoy es la gran plaza de la ciudad, cuyas edificaciones de departamentos, que forman la elipse del anfiteatro, construidas a partir de sus vestigios, nos dan la percepción del enfrentamiento convergente de quienes hoy viven ahí, alrededor de los acontecimientos que hoy se expresan en el lugar. Cambia la escena pero el principio de teatralidad perdura.

Otro ejemplo también lo podemos ver en aquellos espacios que tienen una doble función, escénica eventualmente y recreativa permanentemente, como los jardines de Boboli, en Florencia, Italia, que siendo diseñado como un gran parque en sus usos cotidianos, sin embargo, en momentos extraordinarios puede ser usado y comprendido como un gran teatro al aire libre y donde se pueden reconocer estas cualidades espaciales propias de un teatro.

Si bien, estas expresiones se han visto reflejadas en el diseño de la forma arquitectónica, he sido necesario remitirse a los componentes propios del teatro, componentes dramáticos propios de la acción y los de su forma y revisar sus transformaciones en el tiempo, para comprender a través de estos componentes su reciprocidad con la construcción y transformación del espacio arquitectónico. Para los griegos el espacio escénico se presentaba como una dimensión única, absoluta. Sin embargo para la edad media, la procesión exigía que este espacio se fragmentase y se dispusiera en distintos momentos de un recorrido lineal.

Del mismo modo la condición de “reconocimiento” impuesta por Aristóteles se modifica radicalmente en el siglo XX dado que lo que se imita o expresa en el arte ya no se reconoce, y lo que se produce en el espectador es un “extrañamiento”, por lo cual el debe no sólo interpretar, si no que también, completar con su apreciación lo que observa, pasa a ser parte de la completitud de la obra.

En estos principios de teatralidad nos hemos encontrado con que lo fundamental está en la construcción de un Acto, que es propio de la condición humana y por la cual ella es plena, lo que, llevado a la arquitectura, podría ser entendido como una pieza necesaria para que la arquitectura se humanice y deje de ser un objeto que vale solo por su belleza formal.

El Museo Ibere Camargo de A. Siza es un buen ejemplo de esta doble condición, puesto que si bien su forma se expresa como un objeto con valor propio, “extraño” para quien lo observa, metafórico incluso, sin embargo en su interior, hay un “acto” que la función arquitectónica debe garantizar. El “acto” de contemplar necesario en todo museo pero que además contiene otro “acto” que Siza incorpora y complementa, que a juicio de esta tesis lo enriquece, se trata del acto de distanciarse de la obra museal, para quedar en un recorrido sin obras, ausente, distante, que permite al visitante reiniciar el “acto” de contemplar cada vez que se pasa a otra sala y otro nivel del edificio. En este edificio se habita el espacio en esa doble condición del acto de contemplar.

Siza nos invita a vivir este modo de recorrer el museo en esta complementariedad de sus salas con sus mangas o “dedos que abrazan el edificio”, espacios de circulación que salen del edificio y que construyen su propio acto que exige que la forma sea así, sin ornamentos, sin disimulos. Una eurytmia, o buen ritmo de la obra, está dado por este Acto que recorre el visitante.

Los “actos”, que pueden llegar a entenderse como los ritos que la humanidad realiza a diario, vienen a ser el *leitmotiv* o propósito del teatro, que busca representarlo. El teatro imita las acciones humanas, es su reflejo y por esto la búsqueda de reciprocidad, entre uno y otro oficio, resulta tan fundamental en esta tesis. La arquitectura le da casa a los actos de habitar, el teatro los representa. Ambos oficios miran

lo humano desde una perspectiva semejante pero desde lados opuestos de la calle.

La arquitectura es un espacio presente, vivo, directo, verosímil y real, el teatro es un espacio de representación, verosímil pero ficticio, en donde lo que acontece “podría ser” pero no es, presente cada vez pero que dura mientras exista el “acto”. Luego muere o desaparece, pero también es un acto vivo porque quienes lo llevan adelante lo hacen de cuerpo presente y por tanto cada vez, aunque se represente día a día, es distinto, en donde cada vez el ojo que lo observa es otro y por tanto la relación escena espectador se renueva y por lo tanto vuelve a ser un hecho único para todos los que están en esa relación.

El espacio arquitectónico a veces muere también, cuando se abandona o cuando está mal concebido, ausente de humanidad y sin embargo este “no-lugar” resultante, con algo de tiempo, puede cobrar otra existencia de quien lo ha pensado, pero también puede permanecer muerto, como tantos espacios residuales que han sido mal concebidos o que han sido abandonados. El ciclo vital de los espacios nos permite diagnosticarlos, su obsolescencia, decadencia, vigencia, tendencia, a partir de los actos creados o resultantes del espacio concebido por el arquitecto.

Estos “no-lugares” pueden ser una oportunidad para generar nuevos actos. Los actores callejeros, por lo general, los toman, los ponen en tensión y nos permiten reflexionar acerca de su vigencia, como espectadores o solamente transeúntes, y ponen la discusión sobre la construcción de sociedad que todo ser humano realiza, en cuanto al ser y la expresión de lo que se es o se quiere ser. El teatro callejero, en galpones abandonados o en sitios eriazos, los actos poéticos, las derivas, la Phalene, etc. son expresiones de esta tensión que el teatro representa ante la sociedad.

En la actualidad el proceso es complejo porque aparece un espacio arquitectónico que puede incluir todos los principios de teatralidad históricos que hemos tratado y tal vez muchos más. A su vez el teatro puede utilizar todos los formatos espaciales para su expresión. Sin embargo, la lógica se repite, y se mantienen algunos modelos, unas matrices conceptuales, como aquella afirmación de P. Brook en la que solamente se requiere de alguien que observe desde una distancia. En la arquitectura no hay un ante, así de preciso, se puede estar ante y dentro de la obra, y por sobre todo no hay representación del acto. El acto es puro presente, por esto las *Derivas* y *Phalene* son tan difíciles de atrapar, sistematizar y comprender, por lo que es necesario estar en una para comprenderla, porque salen de las estructuras convencionales y al ser contenidas en un formato predecible, mueren y simplemente no se cumplen.

Al incorporar estos principios a la arquitectura se dinamiza el proyecto, éste entra en diálogo, inevitablemente, con su entorno. El edificio deja de ser un objeto para quedar solamente ante el, y se produce un proceso de calces y descalces con las distintas escalas con las que se relaciona el edificio con su contexto, procesos de estar ante y dentro según sea el caso. Ante el edificio y dentro del barrio, o ante el barrio y dentro de la ciudad.

El teatro es un ámbito de relaciones entre la escena, el actor y espectador, todos dentro de un campo delimitado física o virtualmente, semejante a las reglas del juego. La obra arquitectónica es un ámbito de relaciones entre edificio-forma, su vacío y quien lo habita, pero que lo hace estando dentro de él o ante él. Por tanto,

el habitante, en momentos está distante y en momentos es parte o está dentro. Este campo de relaciones se dan por la construcción de la perspectiva, que en teatro, es otra complejidad del espacio escénico porque es un cálculo geométrico del espacio que puede ser verosímil y no necesariamente verdadero.

Sin embargo, el arquitecto debe construir estos distanciamientos con el habitante a distintas escalas urbanas y arquitectónicas y el edificio puede retirarse para dejar que se cumplan los actos o imponerse para que represente algún valor simbólico. En alguna medida el edificio puede y muchas veces es representación de alguna visión de ciudad, de propiedad, de poder económico y político. Solo basta con revisar la carrera por la vertical que se instaló en Nueva York en los años 30 o la exuberante expresión de las formas en libertad que se emancipó por todo el globo a partir de las premisas de Duchamp. Por lo tanto, esta revisión de la arquitectura desde la mirada del teatro nos permite comprender este juego de relaciones metafóricas y espaciales que surgen con la obra y advertir a través de ella, la verosimilitud, falsedad o verdad de los actos humanos que construyen el mundo de la arquitectura y de las ciudades.

La arquitectura siempre es real y verdadera por muy escenográfica que parezca o haya sido pensada, como ha sido el caso de varias ciudades nombradas patrimonio de la humanidad y que prontamente se han transformado en representación de sí mismas perdiendo sus cualidades esenciales que le dieron su valor. Esta precisión y diferencia, entre verosimilitud y verdad, parecía ser muy nítida en la antigüedad y no generaba las confusiones de hoy, los artistas y arquitectos del renacimiento sabían de un orden arquitectónico que recogieron de la antigüedad a través de los escritos de Vitruvio, pero además en ellos no existía esta segregación o especialización del oficio como hoy sucede en el ámbito profesional, que no permite ver con facilidad la complementariedad entre ambos campos del Arte, y que para nuestro caso es fundamental para abordar la cuestión arquitectónica.

En la actualidad, al parecer, esta precisión no está tan clara, el espacio goza de un manierismo formal que no permite desvelar una ley dada por una eutimia del espacio y de la forma como lo dijera el mismo Vitruvio. Hay una disputa entre los órdenes arquitectónicos y las formas arquitectónicas. Si bien, las Vanguardias rompieron con la regla de la simetría y de los órdenes clásicos, (Girola, 1980) la disputa actual entre los órdenes en libertad y las formas en libertad no está saldada. (A. Cruz, 1972).

En la historia del Teatro no existió un solo modo de construir el acto teatral, se desplegaron múltiples modos, los que en la actualidad podrían actuar todos en conjunto, simultáneamente en un mismo espacio, dado el panorama complejo de la escena teatral que ha salido de los formatos convencionales y que puede utilizar todo tipo de recursos tecnológicos. Sin embargo, los principios de teatralidad, parece que siguen siendo los mismos que en la antigüedad.

La Procesión medieval con todas sus expresiones callejeras transgredió los límites de la escena griega y romana, de un modo, tal vez más mecánico que el que se utiliza hoy para las fiestas urbanas. Pero en ambos momentos, el principio, la búsqueda, los propósitos siguen siendo semejantes. Construir el espejo que permita revisar, en un contexto extraordinario, lo que hacemos.

Estos principios teatrales nos permiten pensar la arquitectura desde el “acto y no desde la forma”. Dimensión que la Escuela de Valparaíso introdujo en su enseñanza como un factor fundamental para el desarrollo del proyecto, ya hace más de 50 años. En esta escuela la forma arquitectónica surge de un orden dado por un “acto” arquitectónico que vincula las acciones humanas con su contexto, el lugar de la obra y su ex-tensión, como aquello que está fuera de las tensiones del lugar pero que son determinantes para su existencia. Para esta escuela el arquitecto, antes que todo, orienta la ex-tensión para que “los actos humanos, cogidos por las tareas del mundo permanezcan en plenitud y fiesta” (Cruz P. Fabio, Talleres e[ad] PUCV).

Asimismo, estos principios permiten tener una visión del modo como se construyen y se conservan las ciudades actuales, y como se recoge la historia o su patrimonio sin perder en ello lo esencial que le ha dado existencia.

La ciudad no es un complejo de obras que permiten un uso funcional de los espacios, ellas son un sistema vivo que requiere, como toda naturaleza, de relaciones vivas, dinámicas, que se aproximen y distancien de quienes viven o pasan por ella, donde se reconozca lo esencial pero donde también podamos sentirla extraña, y por ende construirla cada vez, contar una nueva historia desde lo vivido en ellas. El teatro cumple el rol de advertir a los seres humanos el mundo que construimos a cada instante y en cada lugar, la risa que provoca es reflejo de lo que hacemos y de cómo lo hacemos, el drama que muestra en sus escenas permite modificar nuestras propias acciones, nos da otra oportunidad para cambiar el rumbo de las cosas o prepararnos para enfrentarlas cuando estas llegan. El propósito de esta tesis ha sido invitar al arquitecto a mirar desde el espejo.



## INDICE BIBLIOGRÁFICO

- ADRADOS, FRANCISCO R. *Del Teatro Griego al Teatro de Hoy*. Alianza editorial, Madrid 1999.
- ALIGHIERI, DANTE, *La divina comedia y la vida nueva*, 7a edición, editorial Porrúa, S.A., México 1991.
- ARAVENA, ALEJANDRO. *El lugar de la Arquitectura*. Ediciones ARQ. Santiago de Chile. 2002.
- ARAVENA, ALEJANDRO. *Elemental: manual de vivienda incremental y diseño participativo*. Santiago de Chile. 2012.
- ARRIAGADA, SILVIA, BRUNSON, BROWNE, TOMAS, *Claudio Girola, tres momentos de Arte, Invención y travesía, 1923-1994*. Ediciones Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, 2007.
- ARTAUD, ANTONIN, *El teatro y su doble*, editorial Edhaza, Barcelona, 1990.
- AUGÉ, MARC, *Los No lugares, espacios del anonimato. Una antropología de la sobre modernidad*. Editorial gedisa, barcelona, 2005.
- AVILA, ANA. *Imágenes y símbolos en la arquitectura pintada española*, Anthropos, editorial del hombre, barcelona, 1993.
- BLANCHOT, MAURICE. *El espacio literario*, Ediciones paidós básica, barcelona, 1992.
- BROOK, PETER. *La Puerta Abierta, reflexiones sobre la interpretación y el teatro*. Editorial Alba. Barcelona, 2007.
- BUZZICHELLI, PIERO, *Elementi di spazio scenico, nomenclatura teatrale, teatri e scenografie*, Firenze, editrice Alinea, 2007.
- CAMAGNI, R. (2005). *Economía Urbana*. Barcelona, España: Ediciones Antoni Bosch.
- CAMUS, ALBERT. *Teatro, El malentendido, Calígula, El estado de Sitio, Los Justos*. Editorial Losada, S.A. Buenos Aires, 1955.
- CASANUEVA C. MANUEL, *Libro de Torneos*, Ediciones Universitarias de Valparaíso, 2009.
- CASANUEVA, MANUEL, *El Barrio Acantilado como identidad de Valparaíso*. Ediciones Universidad Andrés Bello, 2009.
- CASTEDO LEOPOLDO, *Historia de la Arquitectura Latinoamericana, desde la Época Precolombina hasta hoy*. Editorial Pomaire. Barcelona.1970.
- CASTILLO, M., HIDALGO, R. (2007). *1906-2006: Cien años de política de vivienda en Chile*.
- CHIANG, P., KLIWADENKI, I. SEPULVEDA, R. *Tipología del desarrollo progresivo*. Santiago de Chile: Instituto de la Vivienda, FAU U. de Chile. 1987.
- CHILLIDA EDUARDO, *Escritos*, Editorial la Fabrica, Madrid, 2005.
- COCTEAU, JEAN. *Teatro. Los padres terribles, los monstruos sagrados, la Máquina de escribir*, Editorial losada S.A. Buenos Aires, 1959.
- CRUCIANI, FABRIZIO, *Lo spazio del Teatro*, Roma-Bari, edition laterza, 2005.
- CRUZ COVARRUBIAS, ALBERTO. *Música de las Matemáticas*. Ediciones e[ad], PUCV, Viña del Mar, 2002.
- DE BLAS GOMEZ, FELISA, *El Teatro como Espacio*, Colecciones Arquia/tesis, num. 29, fundación caj de arquitectos, Barcelona, 2009.
- DEBORD, GUY, *La Sociedad del Espectáculo*, Ediciones Pre-textos, Valencia, 2007.
- DELGADO, MANUEL. *Sociedades movilizadas, pasos hacia una antropología de las calles*. Editorial anagrama. Barcelona 2007.
- ELIADE MIRCEA. *Herreros i Alquimistas*, Alianza editorial, Madrid, 1996.
- ELIADE, MIRCEA, *El mito del eterno retorno*, Paris, alianza editorial. 1995.

- ELIADE, MIRCEA. *Lo Sagrado y lo Profano*. Editorial Labor, S.A. Colombia, 1992.
- ELIADE, MIRCEA. *Mito y Realidad*. Editorial Labor, S.A. Colombia, 1991.
- EURIPIDES, *Tragedias. Alcestes, Medea, Hipolito, Hecuba, Las Troyanas, Ifigenia en Aulide, Ifigenia en Tauride, Las bacantes, El ciclope*. Ediciones EDAF S.A. Madrid. 1983.
- FOUCLAUT, MICHEL; DELEUZE, GILLES. *Theatrum Philosophicum, seguido de Repetición y diferencia*. Editorial anagrama, Barcelona, 2005.
- FRIGOLE, JOAN. *Un Etnologo en el Teatro, ensayo antropologico sobre Federico Garcia Lorca*. Muchnik Editores, S.A. Barcelona, 1995.
- FUSHIKADEN, ZEAMI, *Tratado sobre la Practica del Teatro No y cuatro dramas No*. Trotta ediciones, pliegos de oriente. Madrid, 1999.
- GARCIA Y BELLIDO, ANTONIO, *Urbanistica de las grandes ciudades del mundo antiguo*, Madrid, consejo superior de investigaciones cientificas, 2009.
- GHUL, E. & KONER, W. *Los Griegos, su Vida y sus Costumbres*. Editorial Biblioteca, historia. España, 2002.
- GIEDION, SIGFRIED, *Espacio, Tiempo y arquitectura*. Edit Reverté, Barcelona, 2009.
- GIEDION, SIGFRIED, *La Arquitectura, fenómeno de transición, las tres edades del espacio en arquitectura*. Edit Gustavo Gili, S.A. Barcelona, 1975.
- GIOVANNI FANELLI Y MICHELE FANELLI, *La Cupula de Brunelleschi, Historia y futuro de una grande estructura*, Firenze, ediciones mandragora, 2004.
- HAKIM, ADEL; AZAMA, MICHEL; FICHET, ROLAND; RULLIER, CHRISTIAN. *Dramaturgia Francesa Contemporanea, Primera Mirada*. Editorial Cuarto Propio. Santiago, 1998.
- HEIDEGGER, MARTIN, *¿Qué es de Filosofía?*, Editorial SUR, Buenos Aires, 1960.
- HEIDEGGER, MARTIN, *Arte y Poesía*. Fondo de Cultura Económica. Mexico, 1995.
- HEIDEGGER, MARTIN, *Ser y Tiempo*, Ediciones Universitaria, Santiago de Chile, 1997.
- HUIZINGA, JOHAN, *Homo Ludens*. Editorial alianza Emece. Madrid, 1972.
- ÍNDICE BIBLIOGRÁFICO
- IONESCO, EUGENE, *Teatro, el Peaton del Aire, Delirio a Duo, El cuadro, Escena para cuatro personajes, los saludos, la Ira*. Editorial Losada, buenos aires, 1965.
- JAEGER, WERNER, *Cristianismo primitivo y paideia griega*, Brevarios del fondo de cultura economica, Madrid 1995.
- JAUREGUI, JORGE MARIO. *The Favela-Barrio Project*. Machado, editor. EEUU, 2003.
- JORDI ROCA I ROVIRA, *La processó de Verges*, Diputacio de Girona, Cuaderns de la revista de Girona, num. 4. Girona, 1997.
- KADARÉ, ISMAÍL, *Esquilo, el gran Perdedor*, Madrid, biblioteca de ensayo Sireula, 2006.
- KANDINSKY, VASILI. *De lo espiritual en el arte*. Editorial Labor, Barcelona, 1991.
- KANDINSKY, VASILI. *La gramática de la creación*. Editorial Labor, Barcelona, 1991.
- KANDINSKY, VASILI. *Los cursos de la Bauhaus*. Editorial Labor, Barcelona, 1991.
- KANDINSKY, VASILI. *Punto y Línea sobre el Plano. Contribucion al analisis de los elementos pictoricos*. Editorial Labor, Barcelona, 1991.
- KAPLAN, DONALD M; LITTLEWOOD, JOAN; SCHECHNER, RICHARD; LEBENSOLD, FRED; BAKER, PAUL. *La Cavidad Teatral*, Barcelona, cuadernos Anagrama, 1973.
- KIPNIS, JEFFREY, *A time for freedom, arquitectura interruptus*, Wexner Center for the Arts, The Ohio State University, 2007.
- KOSTOF, SPIRO. (2005). *Historia de la Arquitectura*, Alianza forma.
- KOSTOF, SPIRO. *The City Shaped, urban patterns and Meanings. Through History*. Thames & Hudson, edic. London, 2009.
- KURODA, TAISUKE, Lucca 1838, *Trasformaciones e riuso dei ruderi degli anfiteatri romani in italia*. Maria pacini fazzi editore. Italia, 2008.

- LANG VIACAVA, RICARDO, *Diseño, Acto y Celebración*. Ediciones Universitarias e Valparaíso, 2008.
- LAUREL, BRENDA, *Computers as Theatre*, EEUU, Addison-Wesley Edic. 2004.
- LE GOFF, JACQUES Y TRUONG, NICOLAS, *Una Historia del Cuerpo en la Edad Media*, Buenos Aires, ediciones Paidós Iberica S.A. 2006.
- LOMBA FUENTES, JOAQUÍN, *Principios de filosofía del arte griego*, Barcelona, Anthropos, editorial del hombre, 1987.
- LOPEZ GAULY, RAMON, *Diseño teatral 40 años*. Ediciones ARQ, Santiago, 2009.
- MACKINTOSH, IAIN. *La Arquitectura, el Actor y el Público*. Editorial arco libros. S.L. Madrid, 2000.
- MASSIP B. FRANCESC. Edic y curatoria MASSIP B. FRANCESC. *Formes Teatral de la Tradició Medieval*, Actes del VII Col·loqui de la Societat Internacional de l'Estudi del Teatre Medieval. Girona, juliol de 1992. Varios autores. Institut del teatre de Barcelona, 1995.
- MASSIP B. FRANCESC. *La Ilusión de Icaro, Un desafío a los Dioses*, Comunidad de Madrid, Consejería de Educación y Cultura. 1997.
- MASSIP B., FRANCESC, *A cos de rei, festa cívica i espectacle del poder reial a la Corona d'Aragó*, col·lecció Antines, Cossetania edicions, Valls, Barcelona, 2010.
- MASSIP FRANCESC, *El Teatro medieval, voz de la divinidad-cuerpo del histrión*. Montesinos Editor, Barcelona, 1992.
- MAVROMATAKI, MARIA, *Mitología Griega, Cosmogonía, los Dioses, el Culto, los Heroes, Atenas*, ediciones xaitali, 1997.
- MINVU. *Un siglo de políticas en vivienda y barrio*. Ediciones Gobierno de Chile, Santiago 2004.
- MIUR, EDWARD, *Fiesta y Rito en la Europa Moderna*, Madrid, Editorial Complutense, 2001.
- MORRIS, A.E.J. *Historia de la Forma Urbana, desde sus Orígenes hasta la Revolución Industrial*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 2004.
- MUNTAÑOLA, JOSEP, *Comprende l'Arquitectura*. Editorial Tiede, Barcelona, 1985.
- MUNTAÑOLA, JOSEP, *Topogénesis, fundamentos de una nueva arquitectura*, Ediciones UPC, Barcelona, 2000.
- NIETZSCHE, FRIEDRICH "Del leer y el escribir", *Así habló Zaratustra*, Alianza Editorial, Madrid, 1988.
- NIETZSCHE, FRIEDRICH, *Estética y teoría de la Artes*. Alianza editorial, Madrid, 2007
- NIETZSCHE, FRIEDRICH, *Paideia*. Alianza editorial, Madrid, 2007
- NIETZSCHE, FRIEDRICH. *El Nacimiento de la Tragedia*. Alianza editorial, Madrid, 1995.
- OCAMPO, ESTELA, *Apolo y la Mascara*, Icaria Editorial S.A. Barcelona, 1985.
- PARCERISA, J., RUBERT, M. (2000). *La ciudad no es una hoja en blanco*. Santiago de Chile: Ediciones ARQ.
- PARDO, JOSE LUIS. *Las formas de la Exterioridad*, Valencia, editorial Pre-textos, 1992.
- PAWLIK, JOHANNES, *Teoría del Color*, Paidós estética, Barcelona, 1996.
- PÉREZ DE ARCE, RODRIGO. (2000). *Guillermo Jullian obra abierta*. Santiago de Chile: Ediciones ARQ.
- PÉREZ DE ARCE, RODRIGO. (2006). *Domicilio Urbano*. Santiago de Chile: Ediciones ARQ.
- PEREZ OYARZUN, FERNANDO, *Le corbusier y Sudamérica, Viajes y Proyectos*,
- PEVSNER, NICOLAUS, *Breve Historia de la Arquitectura europea*, Alianza editorial, Madrid, 1994.
- PLATON, *Apología de Sócrates, Critón o el deber del Ciudadano, Banquete*. Mestas ediciones, Madrid, 2001.
- PURCELL F. JUAN. *Visión de Valparaíso, 1953-2011*. Ediciones Universitarias de Valparaíso, 2014.

- RAMON GRAELLS, ANTONI, *El Lloc del Teatre, Ciutat, Arquitectura i Espai Escènic*, Barcelona, España, Ediciones UPC, 1997.
- REYES GIL, JAIME, *Carta de Alemania*, Valparaíso, e[ad] Ediciones, Viña del Mar 2010.
- RIGHETTI, MARIO, *Historia de la Liturgia*, Tomo II, “la Eucaristía, los sacramentos, los sacramentales”. Biblioteca de autores cristianos, Madrid 1956.
- ROGOTTI, GIORGIO. *Urbanismo, La composición*. Editorial Labor, S.A. Barcelona, 1961.
- ROSENAU, HELEN, *La Ciudad Ideal*, Madrid, alianza editorial, 1986.
- ROSSI, ALDO. (2007 segunda edición). *La arquitectura de la ciudad*. Barcelona: Ediciones Gustavo Gili.
- RUZÉ, FRANCOISE; AMOURETTI, MARIE-CLAIRE, *El Mundo Griego Antiguo*. Ediciones Akal. Madrid, 1992.
- RYKWERT, JOSEPH. *La Idea de Ciudad, Antropología de la Forma Urbana en Roma, Italia y el Mundo Antiguo*. Ediciones Sígueme, Salamanca, 2002.
- SAN AGUSTIN, *Confesiones*, Alianza editorial, Madrid, 1996.
- SARTRE, JEAN-PAUL, *Teatro, Nekrasok, Kean*, Ediciones Losada S.A., buenos Aires, 1957.
- SCHWARZ, ARTURO, *Peter Halley, Utopia's diagrams*, Tema Celeste Ediciones, Milano, 1998.
- SEGRE, ROBERTO, *Ministério da educação e saúde*, Romano Guerra, Editora, São Paulo, 2013.
- SLOTEDIJK, PETER. *El pensador en Escena, El materialismo de Nietzsche*. Editorial Pretextos. Valencia, 2000.
- SOFLOCES, *Ayante, Electra, Las Traquinianas*, Espasa-Calpe, S.A., Madrid, 1970.
- SOFOCLES, *Ajax, Antígona, Edipo Rey*. Editorial SALVAT, Navarra, 1970.
- SOLÀ-MORALES I RUBIO, MANUEL DE. *Las Formas de crecimiento urbano*. Ediciones UPC, Barcelona, 1997.
- SUMELL, MERCE, *El Teatro Contemporáneo*, Editorial UOC, Barcelona, 2007.
- TAYLOR, GRIFFITH, *Geografía Urbana, Un estudio del emplazamiento, evolución, forma y clasificación de pueblos, villas y ciudades*, Ediciones Omega, S.A., Barcelona, 1954.
- TOYNBEE, ARNOLD. *Los Griegos: Herencias y Raíces*. Fondo de Cultura Económica, Mexico, 1995.
- TRIAS, EUGENIO, *Filosofía y Carnaval y otros textos afines*, Barcelona, ediciones anagrama, 1984.
- URBINA, XIMENA. (2011). *Los conventillos de Valparaíso, 1880-1920: fisonomía y percepción de una vivienda popular urbana*. Ediciones Universitarias de Valparaíso.
- VALIENTE, PEDRO, *Robert Wilson, Arte escénico planetario*, Naque Ediciones, Ciudad Real, España, 2005.
- WIJDEVELD PAUL, *Ludwig Wittgenstein, architect*. Editorial the Pepin Press, Amsterdam, 2000.
- WISNIK, GUILHERME. *FOLHA explica Caetano Veloso*. Editorial Publifolha, Sao Paulo, 2005.
- WRIGHT, FRANK LLOYD, *El Futuro de la Arquitectura*, Editorial Poseidon, Buenos Aires, 1958.
- WRIGHT, FRANK LLOYD, *El Futuro de la Arquitectura*, Editorial Poseidon, Buenos Aires, 1958.
- WRIGHT, FRANK LLOYD, *La ciudad Viviente*, Compañía general Fabril Editora, buenos aires, 1961.
- ZEVI, BRUNO *Saber ver la Arquitectura, Ensayo sobre la interpretación espacial de la Arquitectura*, Editorial Poseidón, buenos Aires, 1958.





Viña del mar, mayo 2015.