





La Ciudad Teatro.  
El lugar de la escena  
y otros lugares

**La Ciudad Teatro.**  
**El lugar de la escena y otros lugares**

(c) Andrés Garcés A.  
Nº Registro 367.478  
ISBN 978-956-17-0819-8

.:Tig.:  
Taller de Investigaciones Gráficas  
Ediciones e[ad]  
Escuela de Arquitectura y Diseño PUCV  
ediciones@ead.cl

Ediciones Universitarias de Valparaíso  
Pontificia Universidad Católica de Valparaíso  
Calle 12 de Febrero 21, Valparaíso, Chile  
Email: euvs@pucv.cl  
www.euv.cl

Impresión: Salesianos S.A.

HECHO EN CHILE

Valparaíso, mayo 2019.

Andrés Garcés A.

# La Ciudad Teatro. El lugar de la escena y otros lugares

 EDICIONES  
UNIVERSITARIAS  
DE VALPARAÍSO  
PONTIFICIA UNIVERSIDAD  
CATÓLICA DE VALPARAÍSO

 Ediciones e[ad]  
Escuela de Arquitectura y Diseño  
Pontificia Universidad Católica de Valparaíso

## Índice

- Introducción: arquitectura y teatro 9
- Prefacio 13
- 1 Grecia y Roma, el espacio escénico y la extensión 19
- Lo extraordinario de asistir al teatro 20
  - El acto de distanciarse: salir de lo cotidiano 23
  - El ditirambo y el origen de la tragedia 24
  - El coro y el corifeo 28
  - El Hipócritas, el coro, el poeta 29
  - Elementos formales del teatro 34
  - El *theatron* 40
  - Principios de la tragedia griega 41
  - Los primeros cambios 45
  - El sentido de lo cómico por sobre lo trágico: transición al teatro romano 45
  - El anfiteatro 51
  - Anexo 1 57
- 2 La Edad Media, la procesión y la estructura lineal del acto teatral 63
- El contexto social 64
  - Las expresiones escénicas de la Edad Media 69
  - Las formas del espacio escénico en la Edad Media 74
  - El Teatro Total como acto lineal de la Iglesia católica 78
  - El cuerpo y su representación 85
  - El acto escénico como apropiación de la calle 87
  - Anexo 2 97
- 3 El Renacimiento y la condición privada de la escena 103
- La perspectiva, reciprocidad entre las artes 109
  - La extensión representada al interior del edificio 112
  - El valor del espacio escénico en la ciudad renacentista 124
  - Principios del teatro barroco, la *meraviglia* 130
  - Anexo 3 134

4	Los nuevos paradigmas del espacio escénico	137
	Las vanguardias como encrucijada de las artes	140
	La Bauhaus: el arte transforma a la sociedad	145
	Oscar Schlemmer: el cuerpo, unión de todas las artes	147
	El Arte Total desde la arquitectura	152
	Anexo 4	156
5	La Ciudad Teatro	
	El otro lugar: el extraño y el extranjero	159
	El lugar y los actos	162
	Valparaíso: Ciudad Teatro	164
	El otro lugar: el turista y el inmigrante	165
	El teatro en la ciudad	168
	El <i>theatron</i> urbano	177
	El acto de oír y ver	178
	Yo es otro	182
	Lo mortal en el teatro	183
	La <i>Phalène</i> : la poesía hecha por todos	184
	Anexo 5	188
6	La doble función en la arquitectura	193
	Aalto: la idea madre como principio de teatralidad	194
	El emplazamiento de la obra	195
	La idea madre y el sentido poético del habitar	197
	El sentido de mimesis, el juego y el teatro	202
	La forma da cabida al acto arquitectónico	205
	Expresiones de doble función o paradigmas en el arte actual	208
	Anexo 6	211
	Conclusiones	215





## Introducción: arquitectura y teatro

La tesis doctoral del arquitecto Andrés Garcés sobre la ciudad como teatro puso de manifiesto el enorme vacío intelectual, que apenas se está llenando, sobre la importancia de las dimensiones espaciales en la civilización humana.

Dos datos previos ya me advirtieron que algo estaba a punto de suceder. El primero era la enorme importancia de las experiencias teatrales y festivas en las escuelas primarias infantiles, cuando yo les pedía construir ciudades individual o colectivamente, bien con piezas de madera, bien con representaciones gráficas. En todas las culturas y circunstancias, el teatro y las fiestas eran esenciales. Este impacto se ha mantenido en casi ya cincuenta años de experiencias en este sentido.

Otro grupo de datos viene de la revolución combinada de las teorías de la relatividad de Einstein y de las últimas teorías sobre la importancia del espacio en las culturas humanas contemporáneas. Contra más se acelera el tiempo en nuestro mundo digital y global, más importancia gana el espacio, aunque en una dirección sorprendente, como lo fue la teoría de Einstein en lo físico-astronómico. Esta tesis es un primer paso en esta sorprendente dirección, hoy mismo anunciada, por ejemplo, en el campo de la lucha contra el cáncer con el giro inesperado de no estudiar tanto el tumor sino mucho más la interacción específica entre cada tumor y órganos precisos del cuerpo, analizando el origen de las metástasis.

Este libro de Andrés Garcés analiza la arquitectura como realidad socio-física y va mucho más allá de los análisis tipológicos de teatros, o iglesias, tan comunes. Busca, así, la articulación entre educación, arquitectura y vida social y política, propuesta ya hace mucho por Aristóteles, al equiparar en su ética la legislación social y política de la ciudad, con la educación y con la arquitectura al servicio de la democracia. No es pues extraño que su trabajo se fundamente en la Grecia Clásica Antigua, contemporánea de este genial filósofo, uno de los fundadores de la civilización humanística occidental. Desde Grecia hasta la Ciudad Abierta de Ritoque en Valparaíso, una de las escuelas de arquitectura más prestigiosas del mundo hoy en día, Andrés Garcés descubre uno de los "nervios" fundamentales de la arquitectura humana que analiza, desde una generación de conocimiento no-lineal, la capacidad poética de proyectar y de diseñar de los arquitectos. Cuando hace ya más de treinta años, Alberto Cruz, ya fallecido, director de la escuela y uno de sus fundadores, me invitó a colaborar en las tesis doctorales de sus profesores, mi impresión desde la primera visita es de que estamos ante una de las experiencias pedagógicas de la enseñanza de la arquitectura más importantes del siglo veinte. Este libro de Andrés Garcés lo confirma.

La arquitectura está hecha de "nervios" generadores y no hay duda de que el libro sigue uno de ellos, que es el de los lugares que unen una acción específica con un escenario específico, es decir, que tienen poética. Y todavía más, pretende enseñar arquitectura a partir de esta capacidad poética de los lugares. Y es que no se equivoque el lector, pensando que esta capacidad se dio en el mundo antiguo y que hoy ya no existe. Es totalmente lo contrario, hoy es la capacidad poético-espacial la que todo el

mundo busca y necesita y, como he indicado, es la base de una muy reciente revolución científica en el campo de la lucha contra el cáncer de impacto mundial digital y global.

Tal como Andrés Garcés lo explica y lo dibuja, esta relación poética y socio-física analiza las interacciones entre forma y función desde una perspectiva teatral que relaciona acciones representadas y "escenarios" de estas acciones, es decir, formas construidas como "trasfondos" específicos de funciones específicas que en ellas se desarrollan. Es también extraño que este tipo de escenarios de referencia de las acciones humanas no se haya analizado con mayor detalle antes. En mis propios trabajos yo he analizado con mucha extensión que ello se debe a una interpretación errónea del arte abstracto en general, que ha tenido un efecto muy negativo en el caso de la arquitectura, especialmente en su crítica y en su educación. Basta con leer los trabajos de crítica de pintura, escultura y arquitectura de Lewis Mumford, de Robert Slutzky y de muchos otros, para darse cuenta de lo que se podía haber hecho en crítica y en educación de la arquitectura si se hubiese aceptado, como indica Robert Slutzky, que contra más abstracto se pinta, más figurativo se vuelve el cuadro, usando en profundidad las ideas filosóficas de Paul Ricoeur o de Mijail Bajtin sobre la poética.

El teatro tiene, a este respecto, una gran ventaja y también una limitación. La gran ventaja es la riqueza sociofísica espacial del teatro que le acerca mucho a la experiencia arquitectónica y así se superan algunas de las dificultades de otras artes como la música, la pintura, etc. La limitación es que el teatro ha de ser teatro para que funcione, es decir, ficción. Teatraliza la guerra o la paz, pero no la guerra y la paz reales, lo cual sería, o muy sangriento o muy ridículo. Estamos pues en el mundo de lo posible, de lo que podía haber sido, de lo poético en una palabra, en la educación, en la crítica y en el proyecto. Pensar que habría que pedir al teatro ser, además, la pura realidad de lo que ocurre, sería despojarle de toda su fuerza. Lo cual no significa generar un pensamiento apolítico y conservador sobre el espacio, creer esto sería no haber entendido nada de lo aquí dicho ni de lo que dice este libro. Y acabo con un dato contemporáneo que es esencial en este mismo sentido.

Se ha celebrado la gran fiesta este año sobre la Bauhaus en su edificio fundacional con un enorme y apasionante festival este mes de marzo de 2019, y más de uno se llevará la sorpresa de que no tiene ningún parecido con la Bauhaus ortodoxa que nos han explicado dirigida por dos o tres arquitectos geniales que revolucionaron su profesión. La Ciudad Abierta es casi la única escuela histórica de arquitectura que está invitada, aparte de los sucesores en Alemania de la Bauhaus, como Ulm. Casi todas son instituciones que llamamos hoy "alternativas" y "antisistema", y completamente "atípicas", interartísticas, interculturales e interdisciplinarias, privilegiando el espectáculo, el teatro y las "performances", ante las tecnologías, las "Smarts Cities" o las prestigiosas escuelas, hasta el punto de que el sur y el norte de Europa casi desaparecen y aparecen África, Asia y América del Norte y del Sur, permaneciendo Inglaterra y los Países Bajos como los lugares más revolucionarios en la línea de la auténtica Bauhaus que se desea celebrar, que es la Bauhaus que en los años veinte rompió con todo y planteó un nuevo mundo, y una nueva materialidad, enfrentándose de esta manera a una tecnificación

masificadora y sin cultura que preparaba las guerras mundiales. Grandes y prestigiosas escuelas, que presumen de seguir a la "auténtica Bauhaus" no están en este festival, poniendo en evidencia la paradoja teatral en sí misma a la que me acabo de referir. Será un festival de lo "posible", no de lo que pasa, de lo que ha pasado o de lo que ha de pasar, dentro de la más "auténtica" arquitectura que describe este libro de Andrés Garcés. No en vano en el programa de este festival de la Bauhaus solamente está fotografiada la acción de enseñar a proyectar de una única escuela: el ritual de la Ronda poética de la Escuela de Arquitectura de la Ciudad Abierta de Valparaíso, rito arquitectónico tan moderno como ancestral, y tan revolucionario como lo fueron las "máscaras" africanas de Picasso o los "cadáveres exquisitos" de Dalí y García Lorca. "Caminante, descubre el camino al andar..." –dijo el poeta.

Disfruten del libro como lo he disfrutado y lo disfrutaré , y vayan al teatro, por favor.

Josep Muntañola



## Prefacio

Las primeras ideas de este libro comenzaron a gravitar en mí hace ya muchos años, cuando siendo estudiante, a principios de los 90, nos reuníamos con compañeros de la Escuela de Arquitectura y Diseño de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso (PUCV) a realizar el montaje para la 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, sin mucho conocimiento, encarnábamos al escenógrafo, al vestuarista, al diseñador y al tramoya como un solo cuerpo encargado de concebir todas las dimensiones del espacio escénico.

Luego de titularme, por cuestiones de la vida partí a Santiago y comencé, en conjunto a mi ejercicio profesional de la arquitectura, a realizar montajes para obras de teatro, danza y ópera en colaboración con actores, músicos, directores, pintores, escultores y poetas. Tal experiencia adquiriría un sentido mayor gracias al apoyo constante de Alberto Cruz, fundador de la Escuela de Arquitectura y Diseño PUCV, con el que nos reuníamos todas las semanas y quien me alentó a construir una relación entre Teatro y Arquitectura a partir del ejercicio de mi oficio de arquitecto.

Detenerme en la experiencia propia ha implicado situarme en lo que el pensamiento abre y ejecuta durante todo este recorrido biográfico y formativo e indudablemente, en este proceso no he querido obviar aquello que ha sido pensado, ganado y señalado anteriormente por otros. Por tanto hoy, ante la publicación de este libro, no puedo cosechar el fruto de mi trabajo sin reconocer el amparo de la escuela que me formó como profesional y singularizó mi manera de pensar la arquitectura: la impronta de seguir el destino por difícil que este sea.

Alberto Cruz y los viejos fundadores nos inspiraron a través del acto de haber inventado una *ciudad abierta*,<sup>1</sup> un espacio desde el cual intentamos día a día reformular y compartir la vida, el trabajo y el estudio, y la importancia que tiene construir el presente de cada vez.

Con Alberto, nos juntamos religiosamente durante más de cuatro años, todos los sábados en la mañana, lo pasaba a buscar a su casa en Reñaca y luego en Cerro Castillo y partíamos a recorrer la ciudad de Valparaíso para dibujarla. Alberto tenía ya más de 80 años y, aun así, nunca bajó la guardia. A estos encuentros que llamamos el Taller de lo Abierto se sumaron otros amigos, también exalumnos de la Escuela, y subíamos todos a un mismo auto para dibujar y conversar sobre los temas que estaba trabajando cada uno, respecto de la vida, del propio oficio y del cruce que se daba con la extensión del mar como horizonte.

Esta experiencia, unida a los montajes escénicos en los que he participado a través del tiempo—siempre en un contexto experimental y muchas veces precario—, fue

---

1 La Ciudad Abierta de Amereida fue fundada en 1971 a unos 25 km de la ciudad de Valparaíso, Chile. Es un lugar habitado en comunidad por arquitectos, diseñadores, poetas, músicos, biólogos, bailarines, y pensado bajo la convicción de que la condición humana es ante todo poética.

articulando una serie de preguntas respecto a la relación entre Teatro y Arquitectura y, en un sentido más profundo, en la relación 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? La primera manera de resolver esta inquietud fue que debía partir rumbo al origen: ir a ver con mis propios ojos y experimentar aquello sobre lo que había trabajado y documentado en el taller (y creo que mi condición de americano, carente de originales legados por la historia occidental tuvo que ver en esto). Así, mis primeros intereses gravitaron en torno al problema del emplazamiento de estos edificios, del territorio donde fueron construidos, más que a una cuestión de carácter técnico que hubiese podido tal vez resolver con la documentación que tenía a mi haber. ¿Dónde estaban emplazados estos edificios? ¿Qué rol jugaban? ¿Qué relación tenían con la extensión de Grecia? Estas preguntas me parecían mucho más significativas que llegar a conocer tan solo sus medidas y soluciones programáticas.

Sin conocerlos aún en vivo, y en el contexto del taller que hacía con Alberto, surgió una primera hipótesis: parecía ser que a los griegos les resultaba coherente emplazar sus teatros frente al valle, a una viña o frente al mar, pues a través de estos parámetros espaciales-territoriales sus representaciones contaban con un fondo de escena *pleno de sentido* para su desarrollo, cosa que pude observar y comprobar en tres viajes realizados a Grecia, sur de Francia y norte de Italia en los años 1997, 2006 y 2008, respectivamente –cada uno durante el período de un mes en recorridos hechos en auto–, que me permitieron conocer los teatros griegos, romanos, villas medievales y ciudades durante sus actos celebrativos. Estos viajes ordenaron mi ruta para la elaboración de una tesis doctoral que es ahora este libro. (Cabe mencionar que gran parte del material visual que aquí se presenta fue recolectado a lo largo de estos periplos, a excepción de un pequeño número facilitado por otros autores).

Desde que salí de la universidad he tenido la oportunidad de realizar varios montajes escénicos, en su mayoría de autores europeos, para músicos y directores de teatro local. Estos encargos arrojaron interrogantes sustanciales que terminaron configurando mi marco teórico. Los recibía como dando por hecho que contenían una cuestión gravitante para nuestra sociedad, pero la realidad latinoamericana, y más aún la de Valparaíso, era ajena al origen de las obras, haciendo muy difícil la comprensión del contexto a partir del cual estas se habían generado, dejando con ello una sensación de vacío. Entonces, ¿cómo podíamos realizar una obra traída desde fuera, de otro contexto y cultura, y colocarla en medio de unas dunas frente al Pacífico Sur? La intuición y la creatividad –prácticamente nuestro único soporte– nos decían que había que darle lugar a la abstracción, extraer lo esencial de la obra para hacer aparecer la forma del texto en su más mínima expresión.<sup>2</sup>

Había en todo esto algo semejante al trabajo de los maestros artesanos del barroco americano que a partir de una imagen –seguramente unos cuantos bocetos– imi-

---

2 Al ver este proceso con distancia, y dadas las circunstancias precarias en que trabajábamos, me da la impresión de que la abstracción en el arte, tal como la conocemos hoy, bien pudo haber sido un invento americano.

taban la forma y figura del original de una iglesia construida a más de diez mil kilómetros de distancia, de la cual no sabían prácticamente nada, y debían ingeniárselas para replicarla bajo la condición de esclavitud en la que se encontraban. Tal fue el caso del escultor mestizo brasileño Antonio Francisco Lisboa, el Aleijadinho (1730-1814), quien por una enfermedad degenerativa debía amarrarse 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 las proporciones del edificio original. Asimismo, a falta de originales nos hicimos una ruta de trabajo creativo muy *underground* para los montajes, pues nos pasaban los teatros a última hora el día anterior al estreno para que en esa única noche comenzáramos a montar la escenografía que había sido encargada bajo la extraña sensación que sugiere el espacio vacío de los teatros cuando están despojados de la acción teatral.

La precariedad en que hacíamos todo esto la transformamos en *levedad para diseñar*, como dice el poema de *Amereida*,<sup>3</sup> constatando con ello el modo en que se construye en América como algo propio de un continente que se las bate entre tener y no tener, lleno de instancias que requieren improvisación para obrar, para construir. Trabajábamos con telas o maderas de muy bajo presupuesto para el diseño de los objetos, con las que formábamos grandes espacios cúbicos que llevábamos comprimidos bajo el brazo para volver a montarlos en cualquier teatro. Luego de estrenar y representar, nos repartíamos los materiales para almacenarlos en nuestras propias casas, pues no había dónde más guardarlos. Surgía otra pregunta: ¿por qué en el teatro se piensa la escenografía a partir de materiales y tamaños falsos? ¿Acaso en el teatro la apariencia de las cosas no es igual a su esencia?

En ese momento nos resistimos a esta realidad de los materiales falsos y las metáforas, a esta hipocresía de la materia, y dijimos no; los materiales deben entregar el significado que le es propio a su expresión. Con esto parafraseábamos a Vasili Kandsinsky cuando decía que el arte debía valerse de los medios que le son propios a su expresión. Creíamos que en el teatro se debían utilizar elementos reales que representaran correctamente el argumento de la obra sin perder su integridad de ser y aparecer.

Ante esta actitud y voluntad intentamos montar *El sonido amarillo* de Kandinsky. Claudio Girola y Francisco Méndez, escultor y pintor 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, pues muchas veces estas obras no son equilibradas en todos sus componentes, pero a cambio, por esencia resultan fundamentales para la composición escénica y particularmente en el teatro. Las artes se reúnen y se conjugan entre sí para configurar un arte cuyas reglas son las del espacio escénico donde todo debe estar en un correcto y preciso equilibrio. Otra hipótesis: hay que constituir un cuerpo escénico entre varios, no por uno solo sino por una colectividad. Esto es fundamental en teatro, y creo que ha sido uno de los aportes relevantes de los teatros precarios, callejeros, de organización colectiva que han surgido a lo largo de la historia.

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 importan-

---

3 "¿estamos en una tierra donde el obrar es leve?" en VV.AA. (1967). *Amereida*, vol. I. Santiago de Chile: Cooperativa Lambda, p. 95.

tes de su existencia, puesto que era la manifestación visual y sensorial de la presencia de los dioses en su realidad.

Al pararnos en la *thimela* del Teatro de Delfos, si conocemos en algo la tragedia griega, caeremos en la cuenta de que probablemente esta ubicación no era para los griegos una cosa aislada de su contexto. El personaje que declamaba desde este lugar era un puente entre la extensión natural, sus dioses y los espectadores; y a su vez este espectador desde su perspectiva asistía a la materialización de esa realidad divina, humana y natural como un todo único.

De este modo, el rito trágico resonaba en el espacio del *theatron*, el que luego se volvería a manifestar de manera distinta en otro momento histórico: el acto litúrgico de la Edad Media, 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 escena-espectador, que pese a no saberlo 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? Y desde una perspectiva más amplia, ¿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 contemporáneo espera que todo se le presente de manera simultánea, y la ciudad está dispuesta a responder a este tráfago. Si esto es bueno o malo, no constituye la preocupación concreta de este libro, aunque tengo la impresión de que algunas luces se pueden recoger de entre estas páginas. Lo importante es que se ha trazado un camino para observar el comportamiento o los principios de teatralidad que han existido en gran parte de las manifestaciones escénicas a través de la historia, de un modo tal vez menos lineal de lo que se quisiera con el objeto de ir cruzando, casi al unísono, aspectos que permitan vislumbrar el desenvolvimiento de estas dos artes, Teatro y Arquitectura, en la actualidad.

El propósito de este trabajo ha sido revisar las correspondencias que pudieron o pueden existir entre Teatro, como representante y representación de la condición humana, y Arquitectura, en cuanto que da forma y cabida al espacio social, ya que 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 sobre el lugar de la escena a través de la historia –cuestión difícil y un poco ambiciosa para el alcance real de este estudio–, partiendo desde sus orígenes en el ditirambo griego hasta ubicarnos en las vanguardias de 1900, intentando esbozar las acciones que se sucedieron hasta ya entrada la primera mitad del siglo XX, fundamentalmente porque estos antecedentes históricos nos permitirán conocer y tal vez entender la relación teatro-ciudad hoy en día como fenómeno sociocultural, su dimensión físico-espacial y su dicotomía espectador-espectáculo. La relación escena-espectador que se manifiesta en el universo del teatro tiene su correlato, incluso su participación, dentro del espacio de la ciudad, del espacio público, de la arquitectura y de la extensión inscribiéndola en sus procesos socioculturales sin reducirla al análisis formal del edificio.



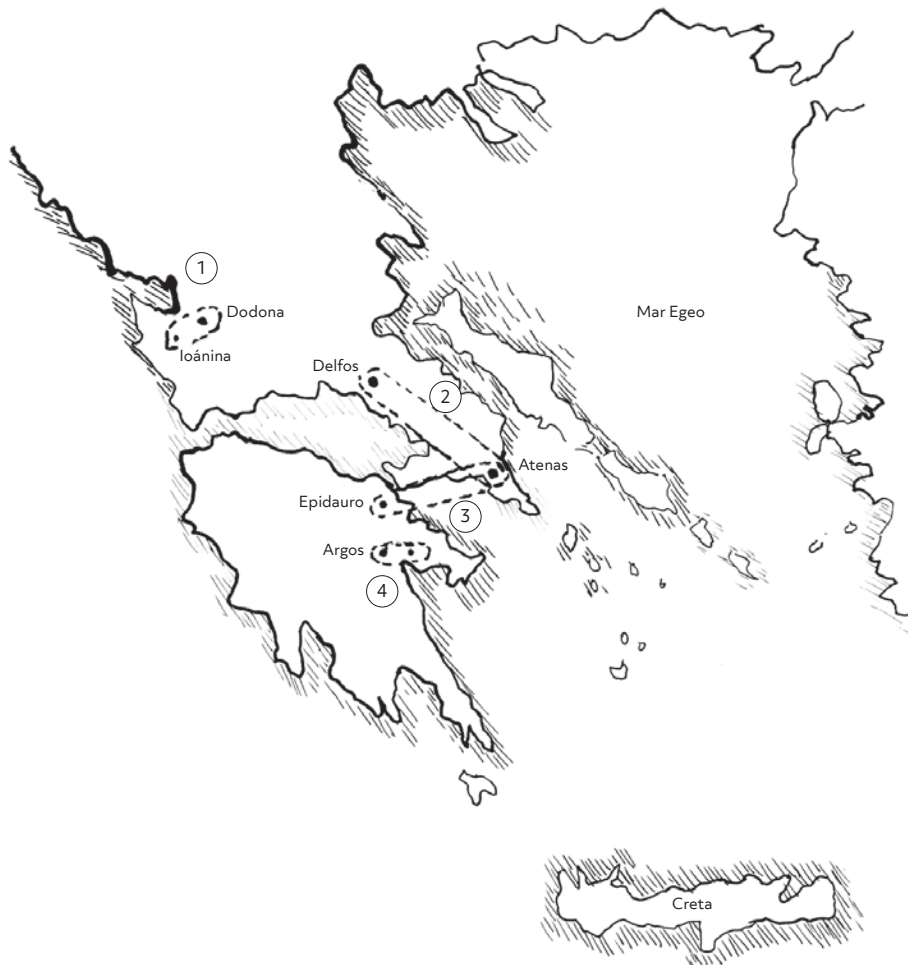
Esta relación propia de la cultura griega y de otras culturas ancestrales era eminentemente sagrada. Los rituales de los pueblos americanos ubicados en México antes de la llegada de los españoles a América y las danzas de gran parte de las tribus africanas, o los ritos de los pequeños pueblos australes del sur de Chile, son muy explícitos a este respecto. Espacio, forma y acto como un todo escénico configuran un acto pleno de sentido para las comunidades que participan en él. Sin embargo, en Occidente estos elementos se encuentran cada vez más distanciados entre sí, y en muchos casos se confunde con malas traducciones del pasado que solo buscan sacar partido al turismo de masas que transita por el orbe y desvirtúa el valor de la relación social y cultural que se ha cultivado a través de un largo y lento pasar del tiempo en el corazón de una comunidad. Una comunidad festeja para recordar y 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 mimesis 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.



## Grecia y Roma, el espacio escénico y la extensión



- d 1 Grecia (1) Santuario de Dodona a unos 30 km de Ioánina; (2) Santuario de Delfos a unos 140 km de distancia de Atenas, unas 30 h a pie, entre 4 y 5 días de viaje; (3) Santuario de Epidauro, a unos 70 km incluyendo un importante trayecto por mar; (4) Argos, a unos 2 km del centro de la ciudad actual, y a unos 7 km de la costa.

## Lo extraordinario de asistir al teatro

Todavía hoy, al viajar por Grecia, es posible advertir 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 los teatros actuales emplazados en el corazón de la ciudad. Se trataba más bien de un acto extraordinario que consistía en ir, asistir y quedarse por varios días en lugares que tenían una gran 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 solo espacios de representación, ya que en su infraestructura incluían recintos destinados al cuidado de la salud física como los baños termales y los espacios deportivos. Asimismo están el Oráculo de Delfos o el Santuario de Dodona que, junto con incluir representaciones escénicas en sus teatros, 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.

A las fiestas panhelénicas<sup>4</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. Para lograr esto se proclamaba una tregua sagrada entre las poblaciones que estaban en conflicto permanentemente, y como señal de la condición extraordinaria en la que se inscribían estos acontecimientos, se 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 un carácter sagrado que era aceptado y ofrecido a los dioses por toda la concurrencia.

Pero cabe considerar que en Grecia no estaba emplazado dentro de los muros de la ciudad política. Por ejemplo, el Teatro de Dodona se ubicaba a unos 30 kilómetros de la ciudad de Ioánina en el noroeste de Grecia, mientras que el Teatro de Delfos estaba emplazado a unos 140 kilómetros de Atenas. [d1]

La relación espacial entre teatros y ciudades –en muchos casos tardías y respondiendo a causas disímiles– no fue solo fruto de motivos espirituales, también se originó en contextos sociales relacionados con factores comerciales que con el pasar del tiempo reclamaron su existencia y consolidación partiendo de un estado muy primitivo e incipiente: una pequeña construcción en un establo para guardar animales o una modesta posada para recibir forasteros y campesinos, quizás junto a un mercado de abastos, los que posteriormente se transformaban en espacios de reunión adecuados para representaciones escénicas.

Ciertamente, el Teatro en Grecia, como forma de representación de lo divino, estuvo comúnmente 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. E incluso

---

4 Pan: Prefijo del griego que significa "todo", "de todo(s)", en Moliner, 1973. Las fiestas panhelénicas conforman el conglomerado de juegos griegos realizados en la Grecia clásica. Estos 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.