

# Lugar para ver. El cuerpo de la mirada del teatro

**ALEJANDRA SÁEZ**

Pontificia Universidad  
Católica de Valparaíso

## **RESUMEN**

El teatro es una práctica artística que históricamente ha estado asociada a la mirada; de hecho, su definición como disciplina ha sido determinada por la vista como limen, modo de demarcación del lugar de la ficción del lugar de lo real, constituyéndose un régimen ocularcéntrico en torno a la experiencia escénica. Este trabajo analiza el aspecto visual de la teatralidad a partir de su etimología, y lo pone en tensión con la raíz verbal que comparte con teoría, para problematizar el desplazamiento del cuerpo en dicho régimen ocológocéntrico.

**Palabras clave:** Teatro, lugar para ver, teoría, edificio teatral, ritual

## **ABSTRACT**

Theater is an artistic practice that has historically been associated with the gaze; in fact, its definition as a discipline has been determined by vision as a limen, a way of demarcating the place of fiction from the place of reality, constituting an ocularcentric regime around the scenic experience. This paper analyzes the visual aspect of theatricality from its etymology, and puts it in tension with the verbal root it shares with theory, in order to problematize the displacement of the body in this ocologocentric regime.

**Key words:** Theater, place to see, theory, theater building, ritual

Trabajo desarrollado en el marco del Seminario “La mirada disyecta, el trabajo de los ojos en la escritura de mujeres”, dirigido por el profesor Raúl Rodríguez Freire en el Doctorado en Literatura de la PUCV, 2022.

Desde sus comienzos en la institucionalización de la práctica y del lugar específico determinado para sus funciones, el teatro se constituyó a partir de la mirada. Si bien su nacimiento, antes que visual, fue ritual, y probablemente iniciado por el gusto antes que la vista en los ditirambos dionisiacos, su desarrollo en la cultura ateniense va a comportar todo un ejercicio de comunión social

determinado por la mirada como lugar. Un lugar que unificará lo humano, la naturaleza y lo divino mediante el drama trágico —el anfiteatro envuelto por las colinas, y el cuerpo de los *histriones*—, fundando veinticinco siglos de espacialidad y práctica teatral.

Sin embargo, antes de llegar a tener popularidad como espectáculo de masas atenienses, el drama trágico fue *tragodia*, fiesta ceremonial que no se sabe si debe su nombre al canto de la cabra ofrendada a Dionisio o al carácter caprino de las máscaras de los primeros actores integrantes del coro en las rudimentarias acciones sacras dionisiacas (D'Amico, 1950, p. 16). De cualquier modo, Tragedia como lamento de cabra o canto humano, era una actividad ceremonial religiosa, en un inicio improvisada por los devotos, y posteriormente preestablecida en forma de verso, en la cual, como describe Silvio D'Amico en *Storia del Teatro I*, “Il coro dei cantori si indirizzava all'ara, o *thymele*, dove si aveva da offrire il sacrificio; e si disponeva in circolo intorno ad essa, cantando” (1950, p.16).

Es a partir de ese primer canto unificado en torno al sacrificio de la cabra que emergerá la tragedia griega como la conocemos, pues el coro se dividirá en dos semicoros cada uno guiado por un corifeo que intercambiará partes musicales en diálogo con un *hipocritès* (D'Amico, 1950, p. 16), y este, a su vez, responderá las palabras de Dionisio, estableciéndose así el diálogo como mecanismo de proyección de personajes invocados por el coro (D'Amico, 1950, p. 16). Ahora bien, el actor o histrión no emergerá sólo de la partición vocal de las diversas entidades que suscita el trance dionisiaco. De algún modo, la división de roles al interior del rito hace parte de una acción visual. Como señala Frederic Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia*, antes que emerja el diálogo, y por lo tanto se estructure el Drama, Dionisio no es representado. Si bien es el héroe genuino y punto central de la visión, no está verdaderamente presente (Nietzsche, 2018), solo “más tarde se hace ensayo de mostrar como real al dios y de representar como visible a cualquier ojo la figura de la visión, junto con todo el marco transfigurador, así es como comienza el “drama” en sentido estricto” (Nietzsche, 2018, p. 61).

Encarnado el dios, el diálogo viene a delimitar un adentro y un afuera demarcado por la expectación, marco de acción que circunscribirá lo que posteriormente será llamado teatro. Es el tránsito del canto hacia

la visión el que hace de la tragedia un Drama. Una acción, un lugar para ver. Es la encarnación del dios mediado por la música que excita dionisiacamente a los oyentes *haciéndolos ver* la figura de una visión (Nietzsche, 2018, p. 61), que hace aparecer al actor, y así el teatro como un lugar, cuya primera frontera, marco, o limen, es la escucha hecha mirada. El ritual hecho espectáculo.

Con el inicio del drama, la estructura mítica religiosa de la tragedia muta hacia la espectacularización. Aquí el teatro ejerce su primera escisión sobre el cuerpo social como actividad espectacular operada por la vista como lugar. Si en la *tragodia*, como lo describe Nietzsche, “(...) el coro ditirámico es un coro de transformados, en los que han quedado olvidados en todo su pasado civil, su posición social, se han convertido en servidores intemporales de su dios, que viven fuera de todas las esferas sociales” (Nietzsche, 2018, p. 59), donde la comunidad asistente es toda ella una comunidad de actores transformados, con el Drama, la acción está destinada a quienes no pueden ejercer dicha transformación. De este modo, la mirada, antes situada al centro de la propia transición metamórfica de los participantes del ritual, cuyo centro gravitacional era el altar o *thymele*, ahora se ve en la necesidad buscar un “altar espacial” que circunscriba mediante la mirada aquello que la voz ya no tiene autorización para transformar. La voz estará destinada a transformar únicamente a quienes la vocalicen, y la mirada hará de diferenciador, de juez, de límite moral entre el aquí del público y el allí de la acción, relación que posteriormente el edificio teatral esgrimirá a partir de su propio punto de fuga que será el escenario, consolidándose definitivamente en el teatro a la italiana. De ahí la definición que Josette Féral (2003) da de teatralidad como un lugar para ver delimitado por un marco, limen, que se construye a través del límite diferenciador de la mirada, a través de la cual se establece la ficción mimética, por un lado, y la realidad del espectador, por otro. Ahora bien, antes de dar este paso histórico, conviene *ver* qué implica esta transformación vocal/óculo/espacial en el teatro mismo como práctica y lugar.

El desplazamiento a un lugar físico donde pueda operar la vista extrayéndosela del ritual, para satisfacer la imposibilidad libidinal de quienes no deben y/o no pueden hacer parte del rito orgiástico transformador, funda la división del teatro políticamente. Separación

que Nietzsche entiende mediante la duplicidad apolínea y dionisiaca del arte (Nietzsche, 2018, p. 21). En ese sentido, lo apolíneo en contraposición a lo dionisiaco es una redención que se funda en la apariencia<sup>1</sup>,

él nos muestra con gestos sublimes cómo es necesario el mundo entero del tormento, para que ese mundo empuje al individuo a engendrar la acción redentora, y cómo luego el individuo, inmerso en la contemplación de ésta, se halla sentado tranquilamente en medio del mar, en su barca oscilante. Esta divinización de la individuación, cuando es pensada como imperativa y prescriptiva, conoce una sola ley, el individuo, es decir, el mantenimiento de los límites del individuo, la medida en sentido helénico. (Nietzsche, 2018, p. 36)

Para Nietzsche (2018), la tragedia ubicará en la mirada la función apolínea/moralizante de la acción, desposeyendo el canto y posteriormente los diálogos de la capacidad de infundir su poder metamórfico/dionisiaco sobre el público. Para controlar la posibilidad que la desmesura fuese considerada como verdad de la naturaleza, lo apolíneo abolió y aniquiló lo dionisiaco (Nietzsche, 2018, p. 37). De este modo, el público sólo se reconocerá frente al drama como un sujeto moral con la capacidad de identificarse como individuo, y esta particularidad será acentuada por la estructura espacial del edificio teatral como un ojo totalizante de la práctica antes ritual. De ahí la crítica que Jean Luc-Lagarce (2007) desarrolla en *Teatro y Poder en Occidente* a partir de la etimología de teatro como lugar para ver, definición a la que volveré más adelante. Para Lagarce (2007) el teatro “en un espacio restringido fija los límites de cada división interna del colectivo: los refuerza, los vuelve evidentes y absolutos” (p.44), cristalizando el lugar social y reuniendo al grupo como la representación simbólica de la asamblea pública.

El traslado de la mirada de la acción del rito al anfiteatro griego, o más precisamente a lo que será la *orchestra*, ese espacio circular plano reservado para el baile y el coro (Dilke, 1948, p. 127), se da paulatinamente. El teatro se erige de piedra en la colina después de haber sido un espacio bastante más rudimental. Su primer asiento fue el declive mismo de la colina. Luego los espectadores comenzaron a asistir sentándose sobre gradas de madera (D'Amico,

**1.** Apariencia en términos platónicos que, si pensamos en términos disciplinarios, desde el nacimiento del teatro como arte, proviene de la peligrosidad que implica la aparición de dios a través de su representación. Acusa la posibilidad de corromper los límites de la realidad democrática y apolínea.

1950, p.19). Según D'Amico, la anécdota histórica que da paso a la edificación del edificio teatral, recogida por el *Suda*, relataría que fue tanta la afluencia de público en Atenas en la setentava olimpiada (500-496 a.C) que las gradas de madera cedieron, naciendo así el teatro de Dionisio (D'Amico, 1950, p.19). Por otro lado, O. A. W. Dilke (1948) comenta que la inspiración del edificio teatral proviene de las escalinatas del Ágora de algunas localidades de la Grecia clásica, que habrían sido usadas como tribunas creando un “espacio teatral” para ver procesiones, atletismo u otros concursos (Dilke, 1948, p.127-128).

Ahora bien, es por una necesidad estructural de la práctica dramática en su ahora doble función, práctica y espectacular, como lugar para ver y como lugar desde donde se ve, que se erige el teatro. Aunque D'Amico (1950) es riguroso en señalar que antes de la edificación del teatro de Dionisio situado en una vertiente del Acrópolis, en la Grecia arcaica, ya habría existido el *théatron*, de *theomai*, ver: lugar desde donde se mira, mientras que el Drama habría sido un producto de la antigüedad clásica (D'Amico, 1950, p.19). Este *theatron*, según los presupuestos arqueológicos de Carlo Anti, que D'Amico cita, presupone la existencia de un espacio poligonal, escenario donde se realizaban las acciones litúrgicas, danzas y paradas civiles antes de la construcción de la *orchestra*, por lo que, para Anti, el nacimiento del edificio no coincidiría con el del drama (D'Amico, 1950, p.19). Si bien no podemos hacernos cargo de dilucidar este enigma arqueológico, la idea de un lugar para ver, un *theatron* como lugar antes que un *teatro* como práctica, y posteriormente como edificio, nos permite *visualizar* que tanto la noción de teatro como lugar, como la de teatro como práctica, se ensayaba en la mirada. Es decir que, si tanto la práctica teatral constituida a través de la mirada, como el espacio mismo produciéndola, determinaban el sentido del teatro, este se constituye de forma indisoluble a través de una mirada con cuerpo y espacio. De modo que el lugar para ver del teatro será un todo conjunto que implica una relación indisoluble entre cuerpo y lugar, que en la Grecia clásica se trataba de la inmensidad de la naturaleza circundante. Cuestión de la cual la filosofía va a buscar separarse mediante la teoría.

A pesar del tránsito de un pasado impregnado de religiosidad y rito a una representación de la mirada civilizadora, definida por el edificio mismo, que como señala Lagarce, “remite a la Polis, como principio

y modelo, replegada sobre su propia individualidad, perfecta” (Lagarce, 2007, p.59), el teatro seguirá manteniendo la unificación cuerpo-espacio-rito en su práctica, cuestión que los diversos regímenes de poder buscarán reglamentar mediante la ley moral y/o normativa. Ahora bien, la función apolínea moralizante del drama no se produce de forma automática. Lo que hace de este lugar para ver un espacio civilizador, es toda la discusión filosófica que se sostiene en torno al teatro, y que, como menciona Jonas Barish (1985), alimenta los dos mil años de controversia en el debate de las artes sostenido desde la muerte de Platón hasta nuestros días.

Para el filósofo griego, de todas las artes imitativas, el teatro era la más peligrosa. Ello, por la confusión que, según él, podía generar su carácter imitativo. Siendo dios el creador esencial de todas las cosas de la naturaleza, y el artesano quien las materializa dándoles forma, el teatro —al igual que la pintura, la música y la poesía—, sólo podía generar una imitación equivocada confundiendo la gobernabilidad del rey y la verdad (Platón, 2022). Dicho de otro modo, al querer imitar la apariencia de lo que ha sido creado más auténticamente por el artesano, que proviene de la esencia del mundo dada por dios, el teatro errónea y forzosamente genera falsas imitaciones, desviando la ley moral de la naturaleza. Esta idea proviene de las situaciones que proponía la poesía imitativa, presentando hombres entregados a acciones forzosas o voluntarias, de cuyo resultado depende que se crean dichosos o desgraciados, promoviendo la alegría o la tristeza, situaciones frente a las cuales, *los hombres*, guiados por la pasión, no pueden mantener el sosiego determinado por la preexistencia de la ley o la razón (Platón, 2022), absorbiendo acciones imitativas contradictorias. El teatro mostraría cómo “lo esencial” regido por la ley divina, se vería desbordado por lo pasional, imitación descontrolada de la verdad del hombre, generando dos partes opuestas, movimientos contrarios con relación al mismo objeto, inclinando la moral, desviando el gobierno (Platón, 2022).

Más allá de las impugnaciones que realiza Platón para legislar la mirada que ha de adquirirse hacia el teatro, lo que aquí se pone en pugna es el carácter de verdad al que se quiere someter la mirada. Aquí convendría recordar el valor platónico de la racionalidad implicada en la noción de teoría y su filiación semántica con el teatro.

Está más que dicho: teatro significa lugar para ver. Según la Real Academia Española proviene del griego θέατρον *théatron* y de θεᾶσθαι *theâsthai* ‘mirar’, D’Amico (1950) señala su procedencia de *theomai*: ver, o lugar desde donde se ve, compartiendo raíz etimológica con teoría, del sustantivo *theoria* que significa contemplación y pertenece a la experiencia humana de ver, al campo de visión (Cavarero, 2022, p. 123). Lugar de contemplación donde el mundo ideal del filósofo se erige en contraposición al lugar para ver del teatro donde el mundo se ensaya, se pone a prueba con el cuerpo y en el espacio. Dos visiones sobre la mirada como modelo de adquisición del mundo que en sus fundamentos contraponen el *lugar del cuerpo* en la *visión*.

Si *theatron* implica un lugar para ver desde una espacialidad con cuerpo, como hemos visto con la construcción y práctica del teatro griego, para Adriana Cavarero (2022) “la teoría, en cambio, trata de la visión solitaria de un orden de objetos de otro mundo, abstracto, universal y, sobre todo, estable” (p.124), donde se puede prescindir del cuerpo para concebir platónicamente el mundo. O, mejor dicho, donde la experiencia del ojo corporal es sustituida por la del ojo de la mente, a partir de la cual se absolutiza el circuito autónomo entre permanencia del objeto y el ahora de la mirada construyendo la inmutabilidad de la idea (Cavarero, 2022).

En ese sentido, la filosofía clásica buscará a toda costa separar el cuerpo del origen del mundo, de la materia. Porque el cuerpo es finito y alma eterna, hay que saber mirar con amor por el saber, de forma racional, escribirá Platón (2022) en *La República*. Para Luce Irigaray (2007), el mito de la Caverna es el relato paradigmático de esta filosofía fundada en y con Platón, en el que la caverna será vista como un *recinto teatral de la representación* (Irigaray, 2007 p.222) donde se perpetúa la ficción de lo lineal, imagen sensible del modelo inteligible cuyo ojo es el órgano de comprensión más precioso y donde la mirada es la ley, y es masculina, escribirá la autora. Economía de la reproducción de la producción de la ley del padre.

Y, por otro lado, el teatro buscará integrar el mundo con el cuerpo, usando como recurso la voz, el canto y la danza en el espacio, manteniendo su unión indisoluble en y con la naturaleza. No hay que olvidar que independientemente de la aparición de la *skené*,

al principio una simple barraca de madera y luego una pared de piedra como pared de fondo del escenario (Lagarce, 2007, p. 59) —lo que para Lagarce constituye la marca diferenciadora de la función ritual respecto de la función civilizatoria del drama trágico—, de todos modos el edificio teatral estaba inserto en la colina y las representaciones se realizaban siguiendo el ciclo del sol, iniciándose en el alba hasta apagarse con el ocaso. También, muchas de las expresiones volcadas hacia los Dioses en los diálogos de las tragedias eran invocaciones para conseguir su protección de los eventos naturales de la cual los ciudadanos de la civilizada Polis griega se sabían indefensos; manteniendo, a pesar de la edificación, reminiscencias rituales de un todo unificado.

De este modo, el teatro produce un lugar para ver diverso del lugar para ver que la filosofía impugna. Si no es controlado, delimitando su práctica mediante un espacio y catalogándolo de poco serio, hace peligrar el gobierno interior de cada individuo, porque al exaltar las pasiones, instala como gobernante lo que ha de ser gobernado (Platón, 2022). Es así que, ya gobernado por la mirada, el teatro ha de ser reglamentado por el texto mediante un certamen, el que entrega al vencedor un coro y los medios para realizar su composición en una fiesta donde toda la ciudad le dedicaba sus honores a Dionisio (Mirailles, 2007). Aquí el filósofo reproductor de la economía de su propia verdad, inscribirá “(...) las líneas generales que deben seguir en sus mitos los poetas, con el fin de no permitir que se salgan nunca de ellas” (Platón, 2022, p.128).

Por otro lado, esta función político moral, además de ser regulada por el certamen mismo, la adquirirá el teatro a través de su institucionalización sostenida por la educación de los atenienses. Carlos Mirailles (2007), en la introducción de *Paideai*, sostiene que el poeta trágico compartía con el maestro la palabra *didáskalos*, vocablo que se refería tanto a la instrucción que debían recibir los actores y el coro por parte del coreuta para la ejecución de la representación teatral, como a la instrucción de los niños por parte del maestro que enseñaba las tonadas, poemas, voz y música. Así,

el *didáskalos* acabó siendo básicamente un maestro de la letra (*grammatistés*, uno que enseña la letra, a leer y escribir) y el poeta dramático uno que escribía obras algunas de las cuales,

desde la mitad del siglo IV, nunca tenían que ser representadas (o sea, palabras en papiro, escritura que busca lectores), pero originariamente enseñar, tanto el poeta como el maestro, significaba también la música y el movimiento corporal. (Mirailles, 2007, p.51)

Así, la mimesis, antes que teatral, se impone filosóficamente, instruida por el filósofo griego en la regulación de la aparición mediante la indicación, creando las condiciones para que la mirada teatral sea llevada al cuerpo de la letra donde la *aparición* del dios, que comporta el desdoblamiento transicional del sujeto, la desaparición de la liminalidad naturaleza-divinidad-humano, esté controlada. El proceso de representación en el teatro, le permitirá a la filosofía encubrir la desmaterialización del cuerpo en la producción de su pensamiento, cegando el precedente matricial, tomando una expresión de Irigaray (2007), adquiriendo la forma de una verticalidad inmóvil y estática (Cavarero, 2022). De este modo el teatro será custodiado bajo una nomenclatura, un orden determinado por el ojo controlador de la filosofía totalizante, consagrándose al edificio teatral y al texto, lugar donde la teoría puede circunscribirlo, cercarlo, y donde la mirada platónica puede restringir la mirada infinita del teatro que se funde con el todo universal. Como consecuencia, la filosofía le da al teatro un cuerpo para contener su desbordamiento y formar él mismo sus mundos posibles.

Para David Abraham (2008), a diferencia de Féral (2003), antes de pensar la mirada como productora de mimesis, marca diferenciadora *per se* de la teatralidad, hay que reconocer un proceso de institucionalización dado por Aristóteles en el que se establece un marco general de producción de mundo ficcional con verosimilitud interna (Abraham, 2008) cuyo proceso asume *La República* para construir un juicio acerca de las prácticas artísticas incluso antes que exista un margen diferenciador.

De cualquier modo, entre teoría y teatro se va a disputar todo un paradigma que no sólo define el lugar del cuerpo en la mirada, sino más bien las posibilidades mismas del cuerpo. Ahí, la filosofía lo pone a prueba, lo restringe, produciendo y reproduciendo su mecanismo de imposibilidad, haciendo ver sin embargo al teatro como lo imposible.

Aquí conviene detenernos un momento para recapitular el camino que hemos trazado antes de dar el paso siguiente. Si el teatro

como práctica (para ver) adquirió un lugar como espacio (para ver), independientemente que el espacio haya existido ya en su función de expectación para otras actividades, fue gracias a su separación autónoma del ritual, fusionándose lentamente con el lugar. Posteriormente la filosofía organizó la mimesis mediante una norma, cuyo símbolo es la representación del texto en el edificio teatral. Con la *skênê* de fondo y el resto de los artificios de la escena, el teatro se vuelve un producto apolíneo. Para Lagarce, “(...) la *skênê* reemplaza definitivamente el mundo natural, el espacio inmenso que remite el hombre hacia el infinito. Marca la irremediable separación entre la búsqueda metafísica del hombre ante a naturaleza y la ilusión de una creación social” (Lagarce, 2007, p. 59). Ahora bien, incluso con esta división interna, el teatro griego todavía mantiene en su cuerpo un conjunto de relaciones que no son sólo el edificio teatral, a diferencia de lo que se verá en el renacimiento italiano. Todavía el teatro en la antigüedad clásica, cómo señala Fabrizio Cruciani (1992), presenta una morfología que sustancia el mito, donde máscaras, máquinas y otros mecanismos modifican la escena, configurando una historia compleja, no lineal de los espacios teatrales en Grecia, en comunión con un todo natural más que humano.

Ahora, lo que interesa de esta revisión, que he querido pensar en términos vocal/óculo/espacial, es el viaje que realiza el teatro focalizando su atención en la mirada, viajando desde el canto del rito a la aparición, de la aparición al diálogo y, del diálogo al edificio teatral, no totalmente hermetizado y culturizado como el que dará a luz el renacimiento italiano, sofisticando los mecanismos de división visual gracias a la arquitectura del edificio teatral y a la perspectiva.

Si bien no podemos homogeneizar la práctica teatral históricamente, pues en cada período el teatro dialoga de diversa forma con su contexto y cultura, teniendo diversas expresiones, es el teatro a la italiana que mediante su edificación dará su modelo definitivo al mundo, definiendo toda una forma de hacer y de ver teatro hasta nuestros días. Como señala Cruciani (1992),

il teatro all'italiana, nella sua morfologia di spazio organizzato unitariamente di sala e scena e nella definizione specifica della sala e della scena, nei mestieri di cui si è venuto costituendo, è una parte notevole, la più consolidata e organizzata, del nostro

pensare il teatro e lo spazio scenico, nella sua storia e nelle sue possibilità. (p. 47)

El teatro a la italiana conforma nuestro imaginario de teatro unificando práctica y lugar en un solo espacio. Ello sucederá no por una simbiosis espectacular donde el cuerpo y espacio se conforman como un todo, como vimos sucedía todavía en el anfiteatro griego, incluso normativizado. La cristalización de esta doble función espectacular, entiende el teatro como un espacio que se va a constituir a través de la mirada del público, que posteriormente el edificio absorberá y consolidará estratificándolo internamente, representando también la división externa de la ciudad.

Pero volvamos al relato histórico antes de concluir. Como documenta Cruciani (1992), los tipos de teatro que suceden simultáneamente en Europa antes del s. XV son diversos, y tienen como precedente el teatro medieval —carros alegóricos, Pasiones, Misterios y Milagros—, que durante todo el *quattrocento* influenciará el desarrollo de representaciones en plazas públicas, carros, iglesias, todos estos espacios acondicionados para la representación mediante la construcción de gradas y escenarios provisorios. La sucesión de espectáculos de diversa índole en Francia e Italia que ya en el *cinquecento* se profesionalizan, estableciéndose a *pagamento* (Cruciani, 1992), hace proliferar diversas expresiones artísticas. Así se realizan representaciones también en salones y palacios, donde además de las gradas para el público, se construirá un palco especial y privilegiado al interior del escenario para la visión de los duques. De este modo, ya sea en la plaza, la iglesia o los salones ducales, se repite la forma del lugar de representación gracias a las graderías dispuestas frente al *frons scenae* (Cruciani, 1992). Este será el modelo estructural del teatro antes del edificio. De este modo, en el siglo XV y XVI el espacio escénico se pone en presencia de una idea de teatro que el recuerdo de lo antiguo define. Aquí toma como modelo para su edificación las estructuras greco-romanas, constituyéndose finalmente como edificio bajo el orden social renacentista.

Este es el punto neurálgico de la atadura visual. Teniendo sus propias prácticas teatrales, el teatro renacentista se inspira en el pasado greco-latino para construir su proyecto arquitectónico, imponiendo, de cierta forma, una estructura visual que modifica sus

propias expresiones artísticas. Sumado a lo anterior, cabe recordar el cambio de paradigma que produce el renacimiento en términos visuales, transformando toda una forma de ver que se experimenta en la arquitectura. Si la perspectiva triunfó en las artes pictóricas, en el teatro encontró su lugar privilegiado. Para Hans Belting (2012), “en el escenario teatral, el arte de la perspectiva se desplegaba con una pureza como sólo podía darse en el plano ideal” (p.154) y en ello el decorado tomó un rol protagónico. La perspectiva modificó la mirada del público construyendo un gusto especial, causando admiración entre la gente de la época que entendía la propuesta visual como una “visión correcta” de una “perspectiva bien lograda” (Belting, 2012, p. 157). Si bien, no desarrollaré en profundidad este punto, es importante mencionarlo para recordar el orden visual que el renacimiento estructuró en función al punto de fuga, es decir, a una mirada que se organiza como un artefacto visual del creador que define las normas del ver, rearticulando el punto de vista del espectador.

De este modo, la absorción del edificio teatral clásico, bajo las normas perspectivistas renacentistas, sumado a la estratificación social de la distribución de los palcos, refuerza la normativización visual del teatro imponiéndosela a los espectadores doblemente. Si en la antigüedad clásica este procedimiento fue dado por la normativización visual del filósofo, ahora, en el renacimiento, se impone una doble norma visual: la remanencia clásica reforzada por la división entre la representación social y la ficticia sostenida por la perspectiva unificadora. Es en este momento histórico donde se terminarán de fundar los modos de ver y hacer en el teatro iniciados con los edificios teatrales en Grecia y Roma<sup>2</sup>, donde la mirada antes puesta en el centro mismo de la práctica, se disloca, siendo trasladada al centro mismo del poder, reflexión que Lagarce (2007) aborda ampliamente en su ensayo.

En el s. XVII el cambio de decorados, y los entreactos, permiten disociar la representación de la escena del drama o comedia. Esto acentuó la consideración del teatro como lugar de ilusión. De ahí que la nueva realidad fuese evadirse de un mundo de ensoñación, puesto que la mirada perdía la realidad viendo tan solo la ilusión (Belting, 2012). Con la misma estructura de palcos, en el siglo XVIII, el principio de la perspectiva se había vuelto absolutista, pues se sometía a la

**2.** Si bien por cuestiones de extensión se hace imposible abordar el teatro romano, es importante señalar que su conformación se inspira en el anfiteatro griego.

mirada absoluta del rey a la vez que suscitaba en él la ilusión de que podía abarcar con la mirada su reino entero tan perfectamente como el teatro (Belting, 2012), de modo que las obras y los teatros comenzaron a estructurarse rompiendo la estructura interna, reflejo de una estructura social externa que había incorporado la vista arquitectónicamente.

En los siglos sucesivos cada expresión teatral dialogará con sus estructuras de poder, sin embargo, como enfatiza Cruciani (1992), es el edificio a la italiana que consolidará el cuerpo de la mirada teatral. Es gracias al teatro a la italiana que se consagra el modelo por el cual la forma del teatro quedará en la consciencia cultural de quien mira. O, dicho de otro modo, el teatro a la italiana instalado en la ciudad, consagrará el modelo por el cual el lugar de teatro se ve desplazado por el espacio que reúne la mirada del público como la de poder sobre esa mirada. Con la edificación del teatro, y sus posteriores versiones, el edificio definirá los límites de la ilusión teatral que en su cuerpo recoge la mirada platónica, reforzada con la perspectiva, línea dirigida hacia el frente, el escenario, un fondo infinito que sólo puede considerarse como una ficción hermética, mimesis, representación de imposibles. Una mirada donde se estructura la imposibilidad del teatro de presentar otros modelos de mundos, porque a quien le corresponde la verdad es al filósofo, y posteriormente al rey.

Para concluir, más que sostener que en la arquitectura, forma y modelo del teatro a la italiana se instituye la historia de una práctica artística, me gustaría proponer que es a partir de ahí que se consolida definitivamente una historia de la mirada hacia dicha práctica, una mirada intermediada por la idea de verdad, que en su génesis implicaba la linealidad de la ley moral de la Polis, ensayándose el correcto comportamiento del espectador como público. Homologación del comportamiento del ciudadano frente al estado, y consecutivamente del ciudadano frente al poder de turno.

Sería errático pensar que la historia del pensamiento filosófico no ha cambiado en los veinticinco siglos de historia que nos distancian de Platón, y que de las tradiciones greco-romanas nos quedan el acercamiento al mundo de forma intacta. Sin embargo, es importante visualizar cómo las tradiciones del pensamiento, refundadas a partir de la revisión de los clásicos, han transmitido su mirada, y aquí el

teatro ocupa un lugar paradigmático. La relación entre teatro y teoría, así como el modelo de teatro definido arquitectónicamente como paradigma de esta tensión, permite *visualizar* el estatuto del cuerpo de la mirada del teatro, siempre en disputa con la norma; la primera, legal, en tanto espacio de representación que tiene como fundamento la integración de lo que la norma disgrega; y la segunda norma, textual, en tanto espacio que busca construir otros mundos posibles, alternativa de las posibilidades dialécticas que el lenguaje no puede todavía dominar.

## REFERENCIAS

- Abraham, D. (2008). *Escenas que sostienen mundos. Mimesis y modelos de ficción en el teatro*. CSIC.
- Barish, J. (1985). The platonic foundation. En *The Anti-theatrical Prejudice* (pp. 5–37). University of California Press.
- Belting, H. (2012). *Entre Florencia y Bagdad. Una historia de la mirada entre oriente y occidente* (J. Chamorro, Trad.). Akal.
- Cavareto, A. (2022). Teoría política. Definición de un campo. En *Politizando la teoría* (pp. 123–64). CIECS.
- Cruciani, F. (1992). *Lo spazio del teatro*. Laterza.
- D'Amico, S. (1950). *Storia del Teatro I*. Garzanti.
- Dilke, O. A. W. (1948). The Greek Theatre Cavea. *The Greek Theatre Cavea The Annual of the British School at Athens*, (43), 125–192.
- Féral, J. (2003). *Acerca de la teatralidad*. Nueva Generación.
- Irigaray, L. (2007). *Espéculo de la otra mujer* (R. Sánchez Cedillo, Trad.). Akal.
- Lagarce, J.L. (2007). *Teatro y poder en occidente*. Atuel.
- Miraillés, C. (2007). Introducción. En C. Miraillés (Ed.), *Paideia. Protagoras, de la Republica y de las Leyes* (Platón, Autor). Biblioteca Nueva.
- Nietzsche, F. (2018). *El nacimiento de la tragedia*. (A. Sánchez Pascual, Trad.). Alianza.

Platón. (2022, 12 de enero). *Libro X. La República*. clásicos-universales.com. <http://clasicos-universales.com/la-republica-de-platon-libro-10>

“Real Academia Española”. <https://www.rae.es/>, [dle.rae.es/teatro](https://dle.rae.es/teatro).  
Accedido el 10 de diciembre de 2022.

**Recepción:** 10/07/2024

**Aceptación:** 29/07/2024

**Cómo citar este**

**artículo:** Saéz, A.

(2024). Lugar para ver.

El cuerpo de la mirada  
del teatro. *Teatro*, (11),

195-209. [https://doi.](https://doi.org/10.5354/0719-6490.2024.76785)

[org/10.5354/0719-](https://doi.org/10.5354/0719-6490.2024.76785)

[6490.2024.76785](https://doi.org/10.5354/0719-6490.2024.76785)

Este trabajo fue financiado por la Agencia Nacional de Investigación y Desarrollo (ANID), Subdirección de capital humano, Beca Doctorado Nacional 2022 - 21221868.