

La fábula de Basilisa, la Luz y el Fuego, de Rafael Curci: teatro de sombras y liminalidad

SORMANI, Nora Lía / IAE - noraliasor@hotmail.com

Eje: Teatro para Niños y Títeres - Tipo de trabajo: ponencia

» *Palabras claves: teatro de sombras – teatro de actor – teatro de títeres*

> **Resumen**

Se caracteriza la poética del teatro de sombras a partir de sus procedimientos principales, su historia y su relación con la liminalidad teatral. Se sigue como referente el libro *Más allá de la pantalla. Hacia una identidad en el teatro de sombras contemporáneo* (2016), del director y escenógrafo Fabrizio Montecchi. El teatro de sombras trabaja con las tensiones entre materialidad / inmaterialidad; presencia / ausencia; teatro de actor / teatro de títeres / teatro de sombras; teatro convivial / teatro tecnovivial (cercano al cine, las imágenes proyectadas, los hologramas). Se analiza el caso de *La fábula de Basilisa, la Luz y el Fuego*, del titiritero Rafael Curci.

> **Presentación**

El teatro de sombras se suma al espectro de los modos que adquiere la liminalidad en el teatro. Dentro del marco teórico propuesto por Jorge Dubatti (2017), el teatro, en tanto acontecimiento, está raigalmente atravesado por el fenómeno de la liminalidad, y, en tanto unidad, es abierto y está dotado de pluralismo. Dentro del teatro-matriz, hay teatro(s). De esta manera el teatro es un genérico implícito que per-forma los materiales que convoca o absorbe y transforma. A partir de esta (re)ampliación del registro genérico, del teatro a teatro-matriz, se considera teatro tanto a las formas convencionalizadas por la Modernidad (teatro de prosa o en verso representado por actores en salas especialmente diseñadas), como aquellas que desbordan el prototipo moderno. Entre estas últimas ubicamos el teatro de sombras, en el que sin duda está presente lo liminal: es un fenómeno de fronteras, zonas compartidas de intercambio o combinación, fusión o conflicto, tránsito, circulación y cruce de componentes diversos, como enseguida señalaremos.

> **El teatro de sombras: su historia, sus técnicas**

El teatro de sombras tiene una larga tradición y un fuerte arraigo en las artes escénicas. Por eso posee un lenguaje muy tensionado entre lo ancestral y la contemporaneidad. La historia del teatro de sombras es milenaria, y está asociada al teatro de títeres y muñecos. “El títere nació en el primer amanecer, cuando el primer hombre vio por primera vez su propia sombra y descubrió que era él y al mismo tiempo no era él”, escribió Javier Villafañe (1944, p. 84). Si bien se sostiene que el precedente más inmediato son las sombras chinescas, el historiador cubano Freddy Artiles (1998) confirma que el teatro de sombras es mucho más antiguo y con un origen probable en la India. Bil Baird (1965) da cuenta de las prácticas del teatro de sombras para representar los poemas épicos de *Mahabharata* y *Ramayana*. El carácter ceremonial de estas representaciones queda de manifiesto en varios aspectos: desde el ritual para dar prosperidad o paz al público, hasta la duración del espectáculo, que se prolongaba toda la noche. En la isla de Java, Indonesia, los títeres de sombras, conocidos como *wajang kulit*, representaban a personajes mitológicos, demonios y héroes para narrar las historias de la tradición oral. En China los primeros testimonios datan de la dinastía Tang (618-907) y logran su mayor desarrollo durante la dinastía Song (960-1279). Se los llama *piying* y los títeres consisten en siluetas hechas con pieles curtidas de burros, bueyes y búfalos, con cabezas intercambiables y quitables de los cuerpos para contrarrestar la superstición de que pudieran cobrar vida durante las noches. La historia de este tipo de teatro nos lleva a los territorios de Malasia, Camboya, Tailandia, Turquía y su llegada posterior a Europa y América.

Nos centraremos en las técnicas de sombras para el teatro y no en aquellas otras manifestaciones del arte, numerosas, que hacen uso de las técnicas representativas con otros fines. Nos situamos en el mismo marco que Fabrizio Montecchi (2016)¹ cuando trata de indagar en las posibilidades expresivas de las sombras, subordinadas a la noción de teatro como tal, asumiendo que tanto el hacedor como el espectador son conscientes de esto. Así,

la sombra deja de ser una técnica y comienza a ser la materia prima de la que está hecha una puesta en escena (...) La sombra es el *médium* del cual se sirve el *performer* para favorecer un encuentro distinto con el espectador; para conducirlo, de un modo diferente, a otro mundo” (p. 36).

Esta originalidad, sin embargo, no lo transforma en un género aparte, ya que la técnica de las sombras es compartida por varias artes.

Desde el punto de vista de las Ciencias Físicas, la sombra es el resultado de una proyección generada por una fuente luminosa, natural o artificial, en el encuentro con un cuerpo opaco. Es un volumen que se expande al infinito en el espacio, una zona de oscuridad, que sólo cuando es interceptada o seccionada, por otro cuerpo, genera una figura. La sombra no es bidimensional (Montecchi, 2016, *passim*). El cuerpo

¹ En su libro *Más allá de la pantalla. Hacia una identidad en el teatro de sombras contemporáneo* (2016), el director y escenógrafo Fabrizio Montecchi, en tanto artista-investigador, desde una Filosofía de la Praxis Teatral, auto-observa y auto-analiza sus propias producciones a lo largo de una trayectoria de décadas.

que intercepta la sombra es definido como superficie de proyección. Es sobre la superficie que la sombra se detiene y se revela. Es importante la presencia de esta superficie para que aparezca la figura. La sombra no es reflejo, es proyección. Entre los estudiosos hay quienes la definen como un hueco en la luz.

En el teatro, tal como lo expone Montecchi (2016), hay un actor-animador que anima las sombras y les otorga un alma acorde con lo que quiere expresar en su creación. El teatrista italiano piensa la sombra en el teatro como el resultado de una doble proyección: la luz que proyecta un cuerpo físico y crea una figura; y el espectador que proyecta, en esa figura, su cuerpo psíquico y crea una entidad diferente de sí a la cual la dota de un alma.

En el teatro la sombra deja de ser privada (la que proyectan nuestros cuerpos o los objetos en la vida diaria) y se convierte en pública al transformarse en *poíesis*, se hace instrumento de una narración del mundo, al mismo tiempo que mundo paralelo al mundo, en el doble estatuto de la *poíesis*: proceso de construcción y constructo/artefacto. La sombra es construida, en la *poíesis* productiva, por el equipo creador, y en la receptiva por el espectador y su imaginación. De la interacción surge, por multiplicación, la zona de experiencia donde la *poíesis* se vuelve convivial.

La técnica del teatro de sombras trabaja con un dispositivo proyectivo y la sombra es el resultado de lo que el dispositivo proyectivo proyecta. Variando la posición del cuerpo respecto de la fuente luminosa, se obtienen zonas de sombra diferentes. El misterio de la sombra tiene que ver también en que es índice de una presencia, una prolongación velada de lo real. Siempre remite a otra cosa. Como afirma Montecchi (2016):

Si la juzgamos desde un punto de vista semiótico, es siempre índice, puesto que tiene una contigüidad efectiva con el objeto y refiere a él. Es casi siempre ícono, porque expresa una similitud con el objeto y, dados los tantos significados que se le atribuyen, puede ser también símbolo (...) siempre quiere decirnos algo sobre la relación entre la apariencia y la realidad, el cuerpo y el alma, la vida y la muerte; y la sombra, no sin razón, a menudo es asumida como eficaz metáfora para representar estas oposiciones. (p. 49-50).

En este tipo de creación el actor-titiritero anima las sombras, no las manipula.

Otra característica que define la teatralidad de la sombra es su carácter de realidad paralela. La sombra existe en el aquí y el ahora, es efímera, como el teatro. Es decir que la sombra tiene una vocación performativa que proviene de su mismo estatus fenomenológico (Montecchi, 2016) e instala múltiples campos de referencia: se auto-refiere, y al mismo tiempo reenvía al objeto y la luz que la producen, así como a referentes extra-escénicos (la sociedad, la política, etc.) y poéticos (ficción, metáfora, semiosis ilimitada).

La liminalidad encuentra su eje en el hecho de que el teatro de sombras es un lugar privilegiado para que las sombras (fenómenos físicos y filosóficos) expresen su fuerza y su misterio. La sombra es anterior al arte, convive con la Humanidad desde sus orígenes, y ha merecido el interés de los grandes pensadores,

desde Platón hasta Antonin Artaud, de Francis Bacon a Gaston Bachelard, entre muchos. Las técnicas de animación son los instrumentos que el teatro de sombras usa para la construcción de sus mundos poéticos. El actor titiritero se encarga de infundirles vida y sentidos, para que luego haga lo propio el espectador. Como bien dice Montecchi:

Si logramos, en el escenario de nuestro teatro de sombras, hacer que existan sombras "verdaderas", capaces de darse en la plenitud de sus características y potencialidades fenomenológicas, entonces nuestro teatro será vital y estimulará percepciones únicas en el espectador, que lo sacudirán ya sea en el plano racional como en el emocional. (p. 53).

Los cinco niveles básicos de presencia que existen en el teatro de sombras son:

- ← la luz (y su fuente) (por ejemplo, una linterna)
- ← la sombra
- ← el dispositivo material sobre el que se proyecta (por ejemplo, una pantalla)
- ← el cuerpo-objeto del cual se informa (por ejemplo, una silueta de cartón)
- ← el cuerpo-performer (actor-titiritero) del cual se anima, y que puede también convertirse en cuerpo-objeto.

El vínculo que se entabla entre la sombra, el titiritero y el objeto es proyectivo. Hay aire en el medio, están separados. Para que estos tres niveles de presencia se den en el escenario, el teatro de sombras necesita implementar un dispositivo proyectivo. Un espacio tridimensional definido en sus extremos por la fuente luminosa y por la superficie de proyección y que tiene la función de crear las sombras desde los cuerpos. Luz-cuerpo-pantalla es una relación administrada por el artista. El títere de sombras es el intermediario entre el mundo material e inmaterial. Y la síntesis de estos cinco niveles, sumados al espectador, es el hecho teatral.

Montecchi describe los modos ontológicos en el teatro de sombras:

El cuerpo del *performer* está en el espacio y en el tiempo presente, es la insustituible presencia testimonial del *aquí y ahora* teatral. El cuerpo-títere de sombra es una presencia con estatus variable: puede remitir a otro espacio o a otro tiempo, si bien no es forzoso que lo haga. La sombra, en cambio, está presente, pero parece habitar en un a-lugar que no pertenece a la geografía física de la escena, en otro lugar diferente del aquí; en un a-tiempo, que no pertenece al tiempo histórico, en un *ahora* inseparable de un *antes* y de un *después*, en un *siempre* inseparable de un *jamás*. La sombra, podemos decir, no tiene tiempo ni espacio, habita la escena como una presencia ausente o como una ausencia presente. (p. 57)

Elocuentemente, Montecchi despliega las diversas condiciones de la liminalidad en el teatro de sombras: materialidad / inmaterialidad; presencia / ausencia; teatro de actor / teatro de títeres / teatro de sombras; teatro convivial / teatro tecnovivial (cercano al cine,² las imágenes proyectadas, los hologramas).

> ***La fábula de Basilisa, la Luz y el Fuego***

Queremos ofrecer a los lectores un caso en el que se verifica esta liminalidad a la que nos referimos en párrafos anteriores. Se trata de la obra del titiritero Rafael Curci³ titulada *La fábula de Basilisa, la Luz y el Fuego*, incluida en el libro del autor: *Antología breve del teatro para títeres* (2005). Elegimos esta pieza porque ha sido escrita específicamente para el teatro de sombras. Su subtítulo lo confirma: “Versión para teatro de sombras y transparencias”.

La fábula... contiene componentes propios del cuento maravilloso tradicional. Es la historia de la pequeña Basilisa, que tiene la misión de conseguir la luz y el fuego para cuidar a su padre del frío del invierno. La heroína parte de la casa paterna para enfrentarse con el mundo, aventura que implicará logros, desafíos y la consecuente autoafirmación personal. El *leitmotiv* de la obra es: “La nieve es triste, como la vida”, frase que al final de la pieza se revierte en “Si así de linda es la nieve... ¡Imagínate qué hermosa será la vida!” (p. 27).

Ya en la introducción Curci refiere a la importancia de una dramaturgia específica para cada una de las obras que escribe:

Entiendo que escribir para títeres implica revelar primero todas las variantes de su compleja identidad escénica para luego poder aspirar a construir un lenguaje. Dicho de otra manera, los títeres no se mueven, no hablan y no accionan como los humanos, por eso necesitan de una escritura que los favorezca, que potencie su performance escénica. (...) En consecuencia, me atrevo a aseverar que cada técnica titiritera necesita de una dramaturgia que la contemple (o al menos que la tenga en cuenta), máxime si la elección de esa técnica define al mismo tiempo el espacio escénico, el modo de representación, y los demás componentes que convergen en el espectáculo. (2005, p.7)

Y acota con respecto a esta obra pensada para la técnica del teatro de sombras:

Puede ser que el lector se sorprenda por la singularidad de algunas acotaciones que aparecen en el texto de *Basilisa...* tales como: “Primer plano del rostro y luego de los ojos de la muñeca”, o “Baba-Yaga y la lechuga levantan vuelo y se funden hacia la luz”. Estas acciones son casi imposibles de realizar en el teatro convencional, pero son factibles en el teatro de sombras gracias a la posibilidad que brinda esta técnica de lograr primeros planos, o acercamientos a modo de *zoom* y esfumados, variando la distancia o la posición

² Véase enseguida la reflexión de Rafael Curci sobre la capacidad del teatro de sombras de emplear técnicas cinematográficas de focalización, como los primeros planos o el esfumado.

³ Rafael Curci es titiritero, autor, docente, teórico y director de teatro de títeres.

de la luz respecto de los títeres ubicados en la pantalla. Esta técnica condiciona a sus protagonistas (títeres planos realizados en cartón o en acetatos transparentes) a moverse de manera bidimensional (arriba y abajo, adelante y atrás), incluso los personajes son fabricados para aparecer en escena siempre por el mismo lado. Para poder confrontarlos entre sí, se recorta la figura de perfil según el ángulo que ocupará en escena (izquierdo o derecho); en el caso de los protagonistas se suele fabricar dos figuras con perfiles opuestos del mismo personaje, para que pueda ingresar a escena y confrontar por ambos lados. (2005, p.8).

Esta pieza tuvo su puesta en escena por parte de la Compañía Anima Teatral, bajo la dirección de Eleonora Dafcik.⁴ La directora optó por recrear una versión que combina los títeres de mesa con los de sombra. El diseño y realización de sombras estuvo a cargo de la directora, junto con Paula Cueto, Alma Curci y Katy Raggi.

En las carpetas de presentación del espectáculo a las que accedimos se lee:

La obra presenta un espacio escénico atravesado por muñecos de manipulación directa que se animan en mesas y por sombras en dos pantallas situadas a los laterales de la mesa que acompañan con sus imágenes y completan el entorno de los diferentes ámbitos de la travesía de Basilisa y son utilizados para generar diversos focos de atención durante el transcurso de la obra.⁵

El teatro de sombras no sólo se limita a trabajar con títeres, muñecos y objetos. Los cuerpos de los artistas son muchas veces los protagonistas de esta manifestación artística tan exquisita y milenaria. La puesta de Eleonora Dafcik, por su parte, acentúa la relación liminal entre las poéticas de teatro de actores, títeres y sombras.

⁴ Ficha técnica: Autor: Rafael Curci. Intérpretes: Paula Cueto, Florencia Orce, Marcelo Lizarraga, Eleonora Dafcik. Diseño y realización de títeres: Alejandra Farley y Katy Raggi. Diseño y realización de escenografía: Víctor Chacón, Renata Montalbano, Paula Cueto. Diseño de iluminación: Víctor Chacón. Música original: Cristina Añón. Diseño gráfico y fotografía: Alma Curci. Dirección general: Eleonora Dafcik.

⁵ Registro documental en nuestro archivo.

Bibliografía

Artiles, F. (1998). *Títeres: historia, teoría y tradición*. Barcelona: Plaza & Janés.

Baird, B. (1965). *The art of the puppet*. New York: MacMillan.

Curci, R. (2002). *De los objetos y otras manipulaciones titiriteras*. Buenos Aires: Tridente Libros.

Curci, R. (2005). *Antología breve del teatro para títeres*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro. Dubatti, J. (2017). "Teatro-matriz y teatro liminal. El problema de la liminalidad en el acontecimiento teatral y el corpus de los estudios teatrales". En J. Dubatti, coord., *Poéticas de liminalidad en el teatro*. Lima: Fondo Editorial ENSAD, pp. 13-36.

Montecchi, F. (2016). *Más allá de la pantalla. Hacia una identidad en el teatro de sombras contemporáneo*. San Martín: UNSAM EDITA.

Villafañe, J. (1944). "El mundo de los títeres". *Cuadernos de Cultura Teatral*, 20, pp. 71-84.