



LA TRIDIMENSIONALIDAD ESPACIAL EN EL TEATRO DE SOMBRAS CONTEMPORÁNEO

Experimentaciones junto a Teatro Lumbra (Brasil)



Universidad Nacional del Centro
Facultad de Artes
Maestría en Teatro
Mención en Dirección Escénica



Dirección: Mgtr. Guillermo Dillon
Año: 2025



Resumen	2
Abstract	3
Introducción	4
Capítulo 1. Sobre la investigación	7
1.1 Área temática	7
1.2 Objetivos	7
1.3 Marco teórico	8
Capítulo 2. La espacialidad en el teatro de sombras contemporáneo	10
2.1 Introducción	10
2.2 La espacialidad	11
Capítulo 3. El dispositivo proyectivo expandido	25
3.1 Introducción	25
3.2 ¿Por qué dispositivo, proyectivo y expandido?	27
Capítulo 4. Componentes del dispositivo proyectivo expandido	31
4.1 Introducción	31
4.2 La luz	33
4.2.1 Teatro de sombras contemporáneo y nuevas tecnologías	41
4.2.2 Proyección con tecnologías obsoletas (para el mercado)	50
4.3 Un cuerpo basta para generar sombra	52
4.4 La superficie	63
4.4.1 Proyecciones sobre diversas superficies	72
4.5 La oscuridad	77
4.5.1 La sombra habita la oscuridad	82
4.5.2 Adecuar los espacios a la oscuridad	86
4.6 La mirada	91
4.6.1 Movimiento de la mirada por el espacio	95
4.6.2 El tiempo de lectura de la sombra	99
Conclusión	103
Anexo	108
Referencias bibliográficas	109



RESUMEN:

Experimentar el fenómeno de la sombra más allá del recurso teatral trae consigo la necesidad de deconstruir una idea heredada de que dicha disciplina es un arte bidimensional. Tal definición, no ha hecho más que reducir el potencial expresivo repercutiendo notablemente en el desarrollo artístico de una gran cantidad de producciones.

Este trabajo propone un análisis sobre conceptos de espacialidad en el teatro de sombras contemporáneo, cómo ésta modifica nuestra percepción visual y la importancia de la óptica para determinar nuestra mirada, de sombrista y de público, sobre los fenómenos que generan la luz y las sombras.

Se posiciona en cómo lo entiende Alexandre Favero (Brasil), siendo un artista investigador referente en el ámbito del teatro de sombras a nivel mundial, con quien he compartido procesos creativos, y lo pone en discusión con conceptos de otras personalidades referentes del mundo del teatro de sombras contemporáneo. Amplía el dispositivo proyectivo que propone Fabrizio Montecchi a través de la incorporación de 2 componentes esenciales: la oscuridad y la mirada, ésta última partícipe necesaria de la teatralidad y la conformación del acontecimiento teatral.

La indagación aspira a determinar la influencia que ejerce la conciencia de la percepción de profundidad espacial en la estética y cómo influye en la poética del teatro de sombras contemporáneo que desarrollan las Compañías Teatro Lumbra, de Brasil (<https://www.instagram.com/clubedasombra/>) y Pájaro Negro, de Argentina (<https://www.instagram.com/pajaronegro.sombras/>)



ABSTRACT:

Experiencing the phenomenon of shadow beyond the theatrical device brings with it the need to deconstruct an inherited notion that this discipline is a two-dimensional art form. Such a definition has only served to limit its expressive potential, significantly affecting the artistic development of a wide range of productions.

This work proposes an analysis of spatial concepts in contemporary shadow theater, how they alter our visual perception, and the importance of optics in shaping our perspective—both as shadow artists and as audience members—regarding the phenomena generated by light and shadow.

It is grounded in the perspective of Alexandre Favero (Brazil), a renowned artist and researcher in the field of shadow theater with whom I have shared creative processes, and it engages in dialogue with the concepts of other key figures in the world of contemporary shadow theater.

The research expands on the projective device proposed by Fabrizio Montecchi by incorporating two essential components: darkness and the gaze, the latter being a necessary participant in theatricality and the formation of the theatrical event.

The inquiry aims to determine the influence that an awareness of spatial depth perception exerts on aesthetics, and how it shapes the poetics of contemporary shadow theater as developed by the Teatro Lumbra company from Brazil (<https://www.instagram.com/clubedasombra/>) and Pájaro Negro from Argentina (<https://www.instagram.com/pajaronegro.sombras/>).



Introducción

La presente investigación propone, a través de la producción artística de Teatro Lumbrá (Brasil) y su vinculación con la Compañía Pájaro Negro de Luces y Sombras (Argentina) a la cual pertenezco, indagar en la percepción de profundidad espacial como factor técnico determinante para las creaciones de teatro de sombras contemporáneo. Ambas compañías han generado proyectos en conjunto desde 2020 hasta la actualidad, y sus proyectos teatrales son el fiel reflejo de una investigación constante sobre la espacialidad tridimensional en la cual opera la maquinaria de las sombras.

Se parte del posicionamiento de que la concepción de teatro bidimensional con la que se ha denominado el teatro de sombras, a lo largo de los siglos desde Oriente a Occidente, no hace más que reducir las potencialidades expresivas que esta disciplina posee. Para ello propongo experimentar e incorporar la tridimensionalidad en el teatro de sombras contemporáneo mediante la deconstrucción de los componentes que integran el dispositivo proyectivo que formula el sombrista Fabrizio Montecchi, ya que el mismo expande y habilita nuevas posibilidades expresivas, construyendo una poética transformadora del acontecimiento teatral con las sombras.

Una de las motivaciones más fuertes que se tradujo en el encuentro con Alexandre Fávero, en julio y agosto de 2022 en la Residencia Artística de Vale Arvoredo, fue la de indagar en la tridimensionalidad de la sombra: ¿es y/u opera en la tridimensionalidad? Una pregunta que abrió el juego a la exploración, al laboratorio de experiencias que no tenía otro fundamento más que refutar ese concepto heredado de que la sombra es bidimensional, o que el teatro de sombras es un arte de la bidimensionalidad. Hay razones para pensar el teatro de sombras como un teatro de imágenes. A decir verdad, es un teatro que genera imágenes a través de imágenes. En palabras de Casati (2001): “si la luz es el instrumento de la visión, la sombra será su gran antagonista. Nos ocultamos en la sombra porque la mirada no penetra en la oscuridad” (p.11) Sin embargo, en el teatro de sombras lo que miramos son sombras, y en las expresiones más contemporáneas no sólo miramos sombras sino cuerpos, luces y superficies moviéndose por todo el espacio.

Un componente esencial para las experimentaciones es la observación, de ahí la importancia de incluir la mirada dentro del dispositivo proyectivo. Ya desde los tiempos



de Aristarco de Samos (s. III a.C.), a quien se le atribuye ser de las primeras personas que ubicaron al Sol en el centro del cosmos, se realiza un método geométrico para resolver un problema astronómico, en el cual se coloca la posición de la observación como crucial. Muchas teorías, teoremas, estudios y experimentaciones que llevaron a profundos descubrimientos en el campo de las ciencias se han realizado mediante la observación de la sombra: fases lunares; los meridianos para medir la hora; los eclipses; medición de las pirámides; curvatura de la Tierra y muchísimos eventos del cosmos. La filosofía y la astronomía son hijas de las sombras, de ahí que el presente trabajo intente articular conocimientos que llegan de estos dos ríos del conocimiento. Roberto Casati (2001) menciona que ya en el renacimiento, Biagio Pelacani escribe “Questione di prospettiva” unificando explícitamente la óptica, la perspectiva y la proyección de las sombras desplazando así el estudio de las sombras de la astronomía hacia la óptica.

A lo largo de la tesis, encontraremos, a decir de Hernán Ulm (2024) de que “todo proceso técnico legitima formas del mirar”, y que parafraseando a Flusser “lo que vemos cuando vemos una imagen son los procesos técnicos-políticos que le han construido” De allí que surjan ciertos interrogantes: ¿Qué ha llevado a Teatro Lumbra a que desarrolle singularmente la espacialidad en sus producciones teatrales? ¿De qué manera el teatro de sombras contemporáneo tiende a mostrar las costuras que lo separan de las formas tradicionalistas y modernas?

Hablar hoy de profundidad espacial en el teatro de sombras contemporáneo es posible porque la exploramos y experimentamos en nuestra práctica, de ahí que las ejemplificaciones se realicen a partir de la producción de ambas compañías. Construir un teatro de sombras que contemple la tridimensionalidad de las sombras constituye un espacio de identidad y de comunicación necesaria para la elaboración de nuevos contenidos, trascendiendo las propuestas generadas sobre las bases de la animación tradicional, ya sea porque sugiere nuevas prácticas artísticas, y porque a su vez habilita una estética innovadora que involucra al público en su producción. Trabajar y contemplar la tridimensionalidad espacial nos abriría un horizonte lleno de preguntas en la etapa previa a la creación de una obra, con el fin único de potenciar y expandir las posibilidades expresivas de las sombras: ¿Por qué la sombra? ¿Para qué me sirve? ¿Qué puede aportar una sombra que no lo haga un cuerpo? ¿Qué puede una sombra? ¿Qué relación tiene la



sombra con lo que deseo expresar? ¿Cómo puede una narrativa ser más eficiente con las sombras? ¿De qué es capaz la sombra? ¿Cómo voy a trabajar con las sombras? ¿Qué dificultades tendré si trabajo con sombras? ¿Qué quiero del público al hacer sombras?

Otro aspecto que se abordará en esta investigación es lo concerniente al avance tecnológico en materia de artefactos lumínicos en los últimos 40 años, que ha posibilitado una expansión en cuanto a las experiencias que se desarrollan en el teatro de sombras contemporáneo, a partir de la utilización de las lámparas halógenas bi-pin y los actuales led de alta luminosidad que permiten que los cuerpos puedan separarse de las superficies de proyección sin perder acutancia, a la vez que generar experiencias en espacios no convencionales.

Por las características de la investigación, que me incluyen como participante activo de las experiencias, muchas de ellas realizadas junto a Alexandre Fávero, es que he optado por usar la primera persona del singular para la redacción de esta tesis. En nuestros encuentros con Fávero, hemos percibido que se suele repetir saberes ancestrales sin sentido y que no se está teorizando sobre nuestra actividad actual, en nuestro territorio, cayendo en muchos casos en errores simplistas a la hora de hablar de la potencialidad dramática de la luz y la sombra en escena.

CAPÍTULO 1. Sobre la investigación

1.1 Área Temática

Investigar, a partir de la experimentación conjunta con Alexandre Fávero de Teatro Lumbra (Brasil), la tridimensionalidad espacial en el Teatro de sombras contemporáneo y cómo se aplica a diversos proyectos escénicos que abordamos desde 2020 a la actualidad, utilizando los componentes del dispositivo proyectivo que propone Fabrizio Montecchi: luz; cuerpos y superficies, al cual expandimos con la inclusión de 2 nuevos componentes: oscuridad y mirada.

1.2 Objetivos

Objetivos Generales:

- a) Indagar en la poética expresiva de las Compañías de Teatro de Sombras Contemporánea, Teatro Lumbra (Brasil) y Pájaro Negro (Argentina), poniendo especial énfasis en la exploración de la espacialidad tridimensional que opera en sus creaciones.
- b) Deconstruir los componentes del dispositivo proyectivo que propone el sombrista Fabrizio Montecchi, y ponerlo en discusión con respecto a la inclusión de la oscuridad y la mirada del público, a fin de construir una experiencia más amplia del acontecer del teatro de sombras contemporáneo.

Objetivos Específicos:

- a) Desmontar los procedimientos espaciales de las producciones teatrales conjuntas de las compañías Teatro Lumbra (Brasil) y Pájaro Negro (Argentina), que incorporan el uso de dinámicas de movimiento de los componentes del dispositivo proyectivo expandido.
- b) Determinar algunos procedimientos de proyección fuera de los espacios de representación ficcional.
- c) Incorporar superficies orgánicas capaces de construir sentidos múltiples y que podrían dar cuenta de una tridimensionalidad de la sombra.

1.3 Marco teórico- estado de la cuestión

El primer acercamiento al tema de esta tesis surge de mi experiencia laboral junto a Teatro Lumbra con la obra “Boitatá” que se estrenó en octubre de 2021, y tuvo 2 años de preparación a la distancia producto de la pandemia. Como parte del proceso de creación tuve una instancia de seminario intensivo en enero 2020 en Vale Arvoredo, Morro Reuter (Brasil) junto a sombristas de Brasil. En ella pude conocer la metodología de trabajo de Teatro Lumbra, la cual se profundizó durante todo el 2020 y 2021 en que trabajamos en la creación de “Boitatá”, gracias a la cual pude vivenciar una sistematización de su proceso de trabajo, participar en decisiones de creación y entablar un diálogo sobre la sombra intentando llegar a indagaciones colaborativas sobre cuestionamientos que encontrábamos a partir de nuestro trabajo. Dicha experiencia se profundizó con el presente trabajo de investigación, el cual motivó que durante julio y agosto de 2022 pudiera estar nuevamente en la Residencia Artística de Vale Arvoredo, Morro Reuter, Brasil. Durante mi estancia pude leer la bibliografía específica, en portugués, que Alexandre Fávero posee sobre luces y sombras, cabe aclarar que hay mucho más material sobre la luz que sobre las sombras, así es como me acerqué a autores como: Howard M. Brandston; Pedro Dutra; Roberto Gill Camargo; Baxandall y del mismo Alexandre Fávero, a través de artículos propios en revistas especializadas como Moin-Moin, que posee un número especial dedicado al teatro de sombras. También tuve la oportunidad de entrevistar de manera presencial a Alexandre Fávero en múltiples ocasiones; Paulo Balardim (Director del PPGT, Centro de Artes de la UDESC, Brasil); Témis Nicolaidis (integrante de Teatro Lumbra); y de manera virtual a Sonia García (sombrita de Cosmonautas, Arg-México) y Gabriel Von Fernández (sombrita referente del teatro de sombras contemporáneo en la Argentina). En las mismas se abordó el tema de la espacialidad, la tridimensionalidad en las sombras, lo cual propició diversas teorías y posicionamientos al respecto. Dichas entrevistas están registradas en video y audios. A su vez, junto a Alexandre Fávero realizamos experiencias de sombras en espacios cerrados y a cielo abierto, que se integran en este trabajo para su análisis y ejemplificación de casos.

En relación a la temática específica, no podríamos hablar de la tridimensionalidad en el teatro de sombras contemporáneo sin mencionar a Fabrizio Montecchi (UNSAM EDITA, 2016), que propone la construcción de un dispositivo proyectivo cimentando las bases

teóricas de la presente investigación, y que en este caso, me he tomado el atrevimiento de expandirlo mediante la inclusión de 2 componentes que desde mi punto de vista me parecen fundamentales, como lo son: la oscuridad y la mirada, para el cual han sido baluartes los aportes de Dubatti; Del Estal; y Córnao que contribuyen al concepto de teatralidad.

El diseñador lumínico Gonzalo Córdova (2002) señala que un cuerpo en movimiento crea un espacio en donde la luz está indisolublemente ligada (p.131), dicha apreciación se torna indispensable al momento de explorar los valores de la luz en el espacio, debido al dominio y precisión técnica que aporta, que trasciende cualquier disciplina teatral. Estas concepciones sobre la luz se emparentan notablemente con las propuestas que aporta el director teatral Eugenio Griffiero (2011), que logra diseccionar el espacio para, desde su análisis, construir nuevas formas de narrativa visual en la contemporaneidad.

Hasta el momento de la realización de esta investigación encontré investigaciones académicas sobre el tema específico propuesto en Brasil, realizadas por Fabiana Lazzari de Olivera (UDESC, 2011) y Welerson Freitas Filho (IARTE UBERLANDIA, 2018), que han remitido a conceptos estéticos y al trabajo actoral en las sombras. Así también llegó a mí la tesis doctoral de Marcela Inés Rucq (UNIVERSIDAD DE COIMBRA, 2012), la cual expande el concepto de la sombra más allá de lo meramente teatral.

Algunos capítulos de esta tesis fueron presentados en revistas de investigación teatral, posibilitando así que los mismos pasen por el análisis y evaluación de un jurado especializado, así fue como en 2023 la Revista “El Peldaño” de la UNICEN publicó un artículo sobre conceptos relacionados a la sombra; en 2024 se publicó un artículo sobre el teatro de sombras y las nuevas tecnologías en la “La hoja titiritera” que es generada por la UNIMA 3 Américas; el mismo capítulo integró las Actas de investigación del Instituto de Artes del Espectáculo; también en 2024 el capítulo referido a los cuerpos se integró a la Revista “La Boya” de la UNL. En 2025 se publicará un artículo sobre la importancia del movimiento como uno de los puntos más determinantes y diferenciadores del teatro de sombras contemporáneo con respecto al teatro de sombras moderno y tradicional, en la revista “Artistas-investigadoras/es y producción de conocimiento desde la escena.” Tomo VI que publica la ENSAD/UNAE de Lima, Perú, con el IAE UBA de Argentina. Esta es una investigación que no cuenta con precedentes en lo específico.

CAPÍTULO 2. La espacialidad en el teatro de sombras contemporáneo

2.1 Introducción

Encuentro de suma importancia dedicar un capítulo a la espacialidad ya que es uno de los puntos más determinantes y diferenciadores del teatro de sombras contemporáneo con respecto al teatro de sombras moderno y tradicional.

Analizar los elementos que integran un dispositivo, como así también tomar conciencia de los procedimientos en función de conseguir una mayor operatividad técnica, nos posiciona como artistas sombristas operando en la contemporaneidad, intentando capturar las sombras de nuestros tiempos como diría Giorgio Agamben. Si todo proceso técnico legitima formas del mirar (Ulm, 2024), la técnica, que está dotada de sustancia dramaturgica, se presentaría a partir de procesos técnicos políticos que la han construido. De ahí, la importancia de cuestionar, reordenar, articular, para de alguna forma apropiarnos de esa mirada, y así apuntar a esas zonas oscuras de las que no se suele hablar en los libros de técnica teatral, corriendo el eje, en este caso, de la producción artística que captura toda la atención de recursos propios de la escena, y habilitar la amplitud hacia el territorio de esa presencia que mira lo que hacemos y que desconocemos lo que siente y piensa, y que en la mayoría de los casos no sabe nada de teatro de sombras, que es el público.

Como he mencionado anteriormente, focalizar en un tema como es lo espacial, implica tocar otros componentes del dispositivo proyectivo expandido, de hecho, en el espacio interactúan todos los elementos sobre los que luego me explayaré: luz, sombra, cuerpos, oscuridad y mirada. La luz se propaga y la sombra se proyecta, al propagarse la luz genera una proyección geométrica, de ahí la importancia del estudio de la espacialidad. La sombra es una zona del espacio y está presente en todas las cosas sin llamar mucho la atención. De hecho, no nos detenemos a pensar en ella a cada momento.

Pondré especial énfasis en lo meramente espacial, dejando los componentes para tratarlos de manera individual en el Capítulo 3.

En la práctica sombrística hay varias instancias de articulación con el espacio. Comenzaré profundizando sobre conceptos de espacialidad, para luego abocarme a lo meramente de competencia teatral. Me extenderé en 2 instancias/momentos dentro de un proceso de trabajo que considero esenciales, y que son las que hemos podido elaborar junto a Alexandre Fávero: la primera, refiere a la llegada al lugar donde se realizará la función; y la siguiente, a cómo opera la espacialidad durante la función de teatro de sombras.

2.2 La espacialidad

Ya sea que el espacio esté emplazado en un sitio abierto o cerrado, todo espacio es geométrico. El espacio que comúnmente conocemos y estudiamos se le llama euclidiano, debido a los postulados del geómetra Euclides, y por razones de simplicidad para el presente análisis reduciremos su campo al estudio de las tres dimensiones, aunque hay razones más que suficientes, debido a la teoría de la relatividad de Einstein, para creer que el espacio al menos es tetra dimensional si incorporamos el tiempo.

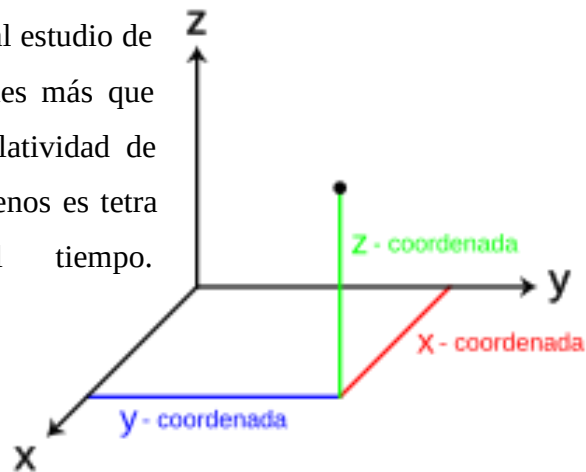


Imagen 1 – Gráfico de coordenadas del espacio euclidiano. Fuente: Wikipedia

Reconozco que existen teorías que elevan el número de dimensiones a diez, como lo es la teoría de cuerdas en la cual, por ejemplo, un punto no se mueve por el espacio, sino que vibra, y de acuerdo a la vibración es lo que podemos conseguir de él. Estas teorías son complejas para analizar, por lo tanto, propongo que pensemos y analicemos la espacialidad desde el supuesto más básico, que es el espacio euclidiano sumado a la dimensión temporal.

Este espacio euclídeo se representa cuadrado o llano, con coordenadas cartesianas, pero la ciencia hoy se pregunta si el espacio es curvo, en lo que correspondería a una geometría no euclidiana. De hecho, Einstein en su teoría de la relatividad considera que el espacio

físico en sí mismo no es euclidiano, y que la teoría sólo se aplica para distancias cortas. La teoría nos interroga desde el punto de que usamos la luz para trabajar. La velocidad de la luz en el vacío es de 300 mil kilómetros por segundo aproximados, lo cual en distancias cortas como la utilizamos dentro de un espacio escénico es imperceptible, de hecho en escala humana es prácticamente inmediata y tampoco notamos cómo actúa el efecto de la gravedad en su dirección, pero en distancias universales notaríamos las diferencias: 8 minutos y 20 segundos demora la luz en llegar desde el Sol hasta la Tierra, y a Plutón 5 horas 28 minutos, de modo que la luz e imagen que visualizamos del cielo es siempre un encuentro con el pasado.

Casati (2001) comenta cómo el astrónomo Roemer descubre en 1676, luego de observar durante años los eclipses en los satélites de Júpiter, que se producía una ralentización de la sombra cuando la distancia entre la Tierra y Júpiter era más lejana, esto lo llevó a concluir que la velocidad de la luz era finita ya que la observación se demoraba más tiempo, retrasándose unos minutos.

Si permanecemos en una realidad euclidiana para representar como modelo del universo físico en el que existe la materia conocida, podemos decir que el espacio está lleno de localizaciones, que no son otra cosa que puntos donde se sitúan los cuerpos, tal cual un GPS (que es un geolocalizador). Estos puntos tienen la capacidad de poder mantenerse en su sitio o desplazarse abandonando su sitio y dirigirse a otro cualquiera del espacio, el cual pone en juego una fuerza esencial, importante para comprender el teatro de sombras contemporáneo, que es el movimiento.

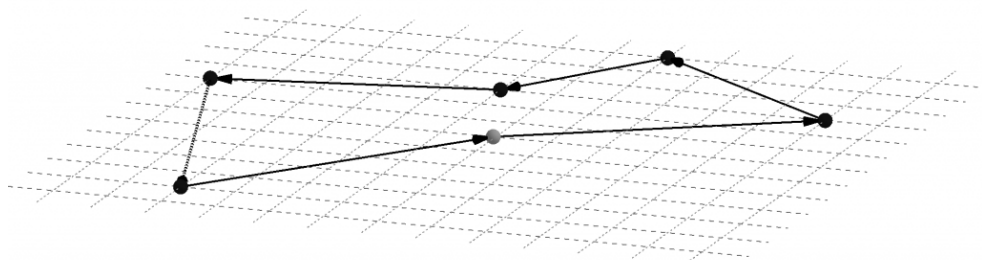


Imagen 2 – Gráfico de movimiento de un punto en el espacio. Fuente: Wikipedia

El movimiento sería *“la duración del cambio de estímulo”*. (Brandston, 2010, p.36), y no sólo aplicaría para un cuerpo determinado en el espacio sino para todos los componentes

que se hayan en dicho espacio, “*el cuerpo en movimiento crea un espacio en donde la luz* (acá me animo a intervenir: “y la sombra”) *está indisolublemente ligada.*” (Córdova, 2002, p. 131).

Para que un cuerpo pueda moverse necesita de la aplicación de una fuerza, y ésta fuerza es la energía que posee un elemento o que se le aplica a ese elemento, y que por ende genera el movimiento, provocando cambios, transformaciones, producción de calor, sonido, luz. El ser humano requiere de energía para sus procesos vitales y muchos de los aparatos, maquinarias y artefactos que empleamos requieren de una fuente de energía: computadoras, lámparas electrónicas y eléctricas, linternas con baterías, máquinas para construir.

La teoría de la relatividad nos indica que cuando hay masa, hay energía. Incluso elementos que se hayan en reposo tienen una gran cantidad de energía acumulada. En los fenómenos naturales también se observan manifestaciones de energía: los rayos del Sol, la gravedad, los mares, el fuego y el viento son algunos ejemplos.

La energía está vinculada al movimiento y la fuerza. Por ello, al hablar de movimiento es importante tomar conciencia de todas las diversas fuentes de energía que se ponen en funcionamiento para transformar y generar cambios constantes en el espacio y el tiempo. El movimiento sucede en el espacio durante un tiempo. La energía sería entonces la capacidad que tienen los diversos sistemas de “hacer algo”.

Por eso hablamos que en el teatro de sombras contemporáneo todo se mueve, porque desde la luz, hasta los cuerpos, las superficies y el público tienen la posibilidad y capacidad de transformarse, de generar cambios. Y este es el verdadero aporte revolucionario que entregan las producciones contemporáneas al teatro de sombras.

A modo de ejemplo, a continuación, comento un momento de la obra “*Escombros*” que dirigí con la Cía. Pájaro Negro (2021), las fotos corresponden a la función del 1 de septiembre de 2023 en la Casa de la Memoria y la Cultura de Godoy Cruz, donde anteriormente funcionó un centro clandestino de detención y tortura durante la Dictadura Cívico Militar de 1976 en Argentina. En ese patio interno que durante la democracia

funcionó la Comisaría 7°, se desarrolla una escena (Imagen 3) donde el público se va desplazando y ubicando para ver mejor las escenas; en este caso 2 sombristas (Máximo Bucci y Valentina Bucci) sostienen y animan una tela que sirve de pantalla para ocultar el cuerpo de la bailarina Agostina Carabajal. La animación de la tela permite ir hacia adelante, atrás, abajo, arriba, deformando las sombras que va generando Agostina y a veces interactuando sombra y cuerpo hasta la deformación.



Imagen 3 – “Escombros”. Cía Pájaro Negro de Luces y Sombras. Foto: Alexandre Fávero. 2023

Podemos decir que el movimiento ya no se reduciría al de las figuras, en caso de que trabajemos con títeres moviéndose pegados a una pantalla, sino al movimiento de figuras, personas, objetos en toda la espacialidad que se genera entre el punto de luz y la superficie de proyección que también se mueve, lo que podríamos denominar distancia de proyección, y que claramente influye en el tamaño de la imagen proyectada, pues a medida que los cuerpos se acerquen al punto de luz sus sombras se apreciarán más grandes que si se alejan y se apoyan sobre la superficie de proyección, donde el tamaño de la sombra será igual al cuerpo que la genera.

“Todo objeto produce una sombra y nuestro cuerpo también. Nuestra estructura física o de otro objeto cualquiera posee masa, forma, volumen y ocupa un lugar en el espacio y casi todo lo que ocupa un lugar en un espacio posee una dimensión.” (Favero, 2016, p 29)

Las siguientes imágenes (4 y 5) ejemplifican este caso, correspondiente a los ensayos de “*A Terra Oca*” (2024) bajo la dirección de Alexandre Fávero. Aquí se logra apreciar cómo en la primera crece el tamaño de la mano del sombrista Cassio Correa al alejarla de la superficie de proyección; y en la segunda, su cuerpo al estar pegado a la superficie de proyección genera una sombra de su mano que es casi del mismo tamaño físico.

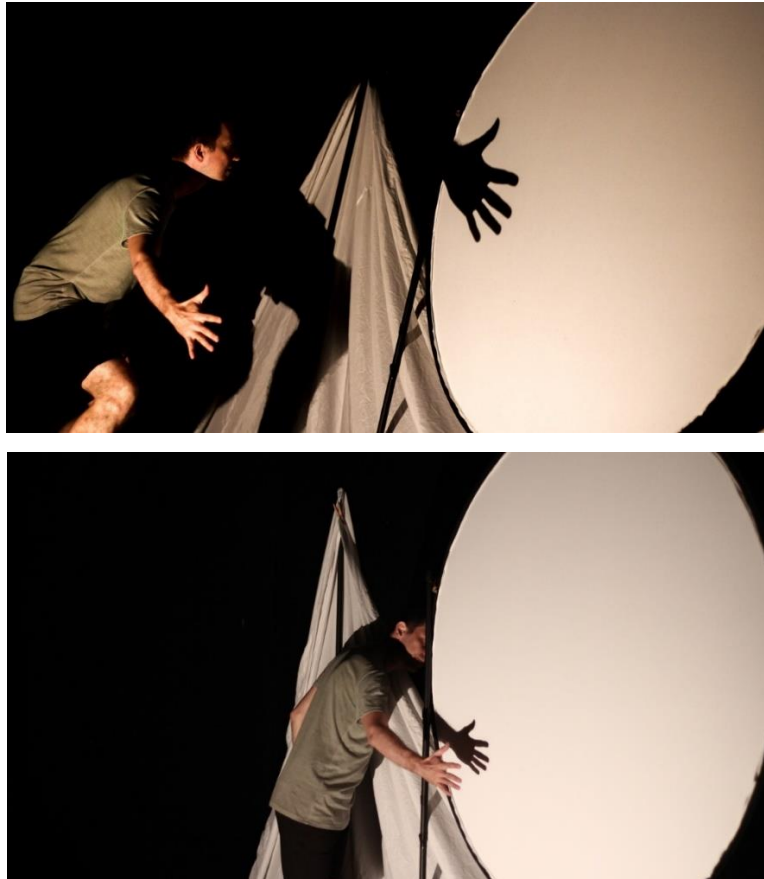


Imagen 4 y 5 – Cassio Correa en ensayo de “*A terra oca*”. Dirección: Alexandre Fávero.

Foto: Pablo Longo. 2024

Esta idea de profundidad permite las condiciones espaciales para la activación del movimiento, y no sólo de los cuerpos de sujetos y objetos sino también de luces y superficies. En definitiva, “*no queda otra que el constante movimiento para poder percibir la esencia de las cosas.*” (Córdova, 2002, p. 120) El teatro de sombras contemporáneo respira movimiento, es el valor que le da vida, el hálito, el engranaje que motoriza todos los componentes en el espacio y el tiempo, “*el movimiento del cuerpo respecto de la luz nos restituye en parte la percepción de su tridimensionalidad*” (Montecchi, 2016, p 110).

Esto también, sumado a las condiciones tecnológicas que, desde la aparición de lámparas halógenas y LED, posibilitan despegar los cuerpos de las superficies de proyección y continuar generando imágenes con alto valor de acutancia¹. Sin embargo, me parece oportuno traer a colación lo que menciona Gonzalo Córdova (2010) al respecto sobre luz y movimiento: *“la luz no se queda quieta, tiende al movimiento, a cubrir, a refractarse, como los gases, como el agua. Se esconde dentro de todos los lugares posibles, intenta deslumbrar”*. (p. 31)

La luz natural, ya sea del Sol o del fuego, como así también cualquier luz artificial está en constante movimiento: *“la luz es un elemento que unifica y diferencia espacios, crea un foco, desenvuelve una jerarquía, y tiene movimiento”* (Brandston, 2010, p. 61). No ocurre lo mismo con la sombra respecto al movimiento natural. Para Fávero (2016), la luz siempre está en movimiento, a merced del tiempo, de hecho *“eso indica que algunas mudanzas en las imágenes de las sombras dependen de esas dinámicas de la naturaleza.”* (p.7)

El sombrista argentino Gabriel Von Fernández (2010) declara que las *“sombras son móviles por naturaleza”*, y trae a colación a Casati (2001) que expresa que las sombras fijas son un invento de la modernidad ya que las bombillas eléctricas no vibran como la llama de una vela, esto cambia la percepción sobre las sombras. (p 22) Ya sea crepitando producto del fuego, o del movimiento del Sol, las sombras se han manifestado dentro de un orden natural, en el cual su presencia cambiante *“nos señala el tiempo”* (Córdova, 2002, p. 69) Por lo tanto, en el espacio, en la luz, en las sombras, en la degradación de los cuerpos, en la lectura de la imagen es que transcurre el tiempo.

Retornando al concepto de espacio euclidiano, nos toca hablar de sus tres dimensiones, que son: altura, ancho y largo, siendo este último llamado también profundidad entre las personas de la comunidad sombrística a diferencia del consenso generalizado en las ciencias o en el público en general, que suele emparentar la profundidad con la altura al posicionarse en un vector vertical. Un claro ejemplo en la cual se pone de manifiesto la profundidad es cuando logramos percibir el punto de luz detrás de la superficie, que

¹ De este punto, relacionado a la acutancia, me detendré más adelante en el apartado especial dedicado a la luz.

muchas veces es tema de conflicto sobre cómo ocultarlo, y se busca una tela ideal para que éste desaparezca de la visión del público, cuando para el público es la clara demostración de la presencia de otro espacio, la cocina donde nacen las sombras.



Imagen 6 – Pablo Longo probando un rebote de la luz con una placa, generando un efecto flare en la lente de la cámara. Foto: Alexandre Fávero. 2022

En nuestro caso, quizás se debe al vincularse con la fotografía o la composición de imágenes dentro de un plano, lo cual nos lleva a pensar en una de las tantas conexiones con el lenguaje cinematográfico, pero también con las artes visuales y las gráficas.

El teórico e iluminador teatral Gill Camargo (2000) remarca la diferencia que el teatro tiene respecto a otras artes que operan con la luz, como lo son la pintura y la fotografía, en las cuales la luz es estática ya que detienen el tiempo, operan sobre un instante; sin embargo, en las artes escénicas la luz es dinámica ya que opera, a diferencia de las otras artes, sobre un espacio tridimensional, y en un presente constante el cual está sujeto a evoluciones del tiempo. Fávero (2016) considera que *“es indispensable el dominio y la precisión sobre las luces para tener control sobre las sombras, y eso acontece en un espacio tridimensional de escenificación.”* (p. 15)

De todas las artes, las escénicas se asemejan más a la arquitectura, utilizando las dimensiones de la espacialidad semejantes a aquellas a las cuales nos acostumbramos en la cotidianidad. *“La tridimensionalidad en el teatro es regulable por medio de la luz”* (Gill Camargo, 2000, pp.80-81), esto posibilita pensar la espacialidad más allá de lo físico

concreto que se nos presenta, *“el volumen cúbico en un escenario es un volumen invisible con uno o varios planos de entrada.”* (Córdova, 2002, p. 138). La profundidad, en nuestro caso, estaría aplicada al largo del espacio, lo que comúnmente se denomina profundidad de campo en la fotografía, y por ende en el cine y el video. La misma consistiría en la cantidad de escena que aparece enfocada dentro de las márgenes de la superficie, o sea, del plano.

Todo lo que tiene que ver con la visión trasciende al ojo, ya que es el cerebro el que organiza la mirada, como sucede con la idea de profundidad, en la cual los objetos se disponen para calcular la dimensión en función de la distancia, conocido como efecto de “ilusión de la Luna”, en la cual ésta parece ser más grande al acercarse al horizonte que cuando se haya en el cénit, que es el punto más alto en el cielo. Si nuestra mirada se acerca demasiado a los objetos, éstos se transforman en pequeños puntos hasta casi volverse una mancha, lo mismo sucede con los objetos que se distancia demasiado. Se requiere mantenerse a cierta distancia para poder focalizarlos con claridad, entenderlos en el contexto para leer su presencia, y que la misma no pierda sus cualidades.

En el teatro de sombras no sería distinto ya que también se busca que la imagen-sombra posea poder de acutancia, y dependiendo la propuesta esto se consigue acercando los cuerpos a la superficie de proyección (pantalla), o llegado el caso, de poseer artefactos lumínicos de halógenas o LED poder trabajar en un rango espacial más distante. Caso contrario, se consiguen sombras desenfocadas, pierden nitidez justo en la zona de línea de la sombra donde se genera un aura de penumbra alrededor de la sombra de la figura.

Lo interesante es cómo, el trabajo con las superficies genera una reproducción del marco de visualización que nos remite constantemente a otras artes bidimensionales: el plano del encuadre fotográfico; el plano audiovisual; el marco de un cuadro de artes visuales. Romper con este patrón de percepción visual que se ha vuelto tan hegemónico para nuestra cultura occidental, fue uno de los objetivos que nos propusimos en nuestros encuentros experimentales con Fávero. Constantemente se me hacía presente la frase de Eugenio Griffiero (2011): *“Occidente ha optado por la forma rectangular para proyectar las dimensiones de nuestros pensamientos.”* (p. 56).



Imagen 7 – Vista frontal
“Fuera de este mundo”.
Cía. Pájaro Negro de Luces
y Sombras en el Teatro
Colón, San Martín,
Mendoza, Argentina. Foto:
Seba Ojer. 2019

Si comúnmente se ha considerado el teatro de sombras un arte bidimensional es debido a esta conexión. El público, por momentos, puede considerar que lo que está viendo es la proyección de una película, sin reconocer que, más allá de la superficie de proyección o pantalla, hay personas operando en el vivo del acontecimiento, pues en definitiva es el aquí y ahora de la teatralidad. Este es un punto sobre el que volveré en el capítulo referido a superficies, pero como he venido sosteniendo a lo largo de todo el estudio, los ejes temáticos tienen una vinculación intrínseca, muchas veces indisociables y que sólo los separamos para su análisis y estudio.



Imagen 8 – Uso de la profundidad para el armado de una sombra colectiva, a partir de la sumatoria de sombras. “Sombras en la Fiesta Nacional de la Vendimia 2019” - Cía. Pájaro Negro de Luces y Sombras.
Foto: Pablo Longo. 2019

El teórico e iluminador teatral Gill Camargo (2000) nos da una apreciación detallada sobre cómo diseccionar el espacio escénico:

“Cuando hablamos en línea horizontal, estaremos refiriéndonos a la dimensión del ancho, relacionando lado izquierdo y derecho. Para la dimensión de profundidad utilizaremos el término “transversal”, relacionando frente y fondo. La dimensión de altura tenemos las líneas que unen parte alta y parte baja, por relación vertical. Las líneas intermedias entre una dimensión y otra, llamaremos genéricamente diagonales.” (p. 113)

Esta profundidad es la que se emparenta con la perspectiva de un sistema de representación en las gráficas, que intenta reproducir de manera bidimensional, en una superficie plana la profundidad del espacio, generando una sensación de tridimensionalidad que impacta en nuestra percepción visual.

“Esa sensación es una ilusión visual de espesura y profundidad representada en sombras. Esa misma sensación puede ser sentida con los

planos, donde vemos una imagen en primer plano y otra más distante, dando esa sensación de tridimensionalidad espacial y perspectiva.”
(Favero, 2016, p. 29)

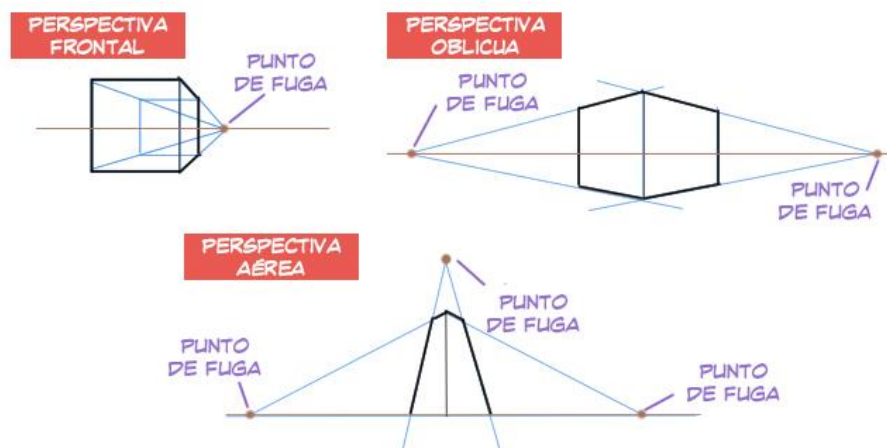


Imagen 9 – Gráfico de perspectivas para dibujo de cómic.

Extraído de <https://www.clipstudio.net/aprende-a-dibujar/archives/160886>

Los problemas de proyección de la sombra están íntimamente ligados a los problemas de resolución de la perspectiva, ya que la sombra al manifestarse sobre una superficie siempre nos da indicios de la posición de la luz. Pese a que la sombra se presente deformada, inclinada, el cerebro consigue estructurar la sombra explotando al máximo sus competencias geométricas. El cerebro lucha por querer entender la imagen y, en su afán, termina por completarla para así darle un sentido.

Pese a que se genere una sensación de tridimensionalidad, en el cual pareciera que las sombras asumen una condición volumétrica que por momentos nos puede parecer que las personas y cuerpos están delante de la pantalla generando un efecto de contraluz, sobre todo si esa imagen se detiene, esa percepción es producto de nuestra visión, lo que nos indica que no basta con que algo sea una sombra proyectada para poder verla como tal. Podemos llegar a confundirnos considerando que las mismas traspasan la superficie, este efecto óptico evidentemente se debe a que nuestro cerebro intenta organizar figura / fondo, como si se tratara de un foco automático que trabaja todo el tiempo intentando identificar la ubicación y distancias de los elementos en el espacio.



Imagen 10 - Previa de la obra “*Fuera de este mundo*” de Cía. Pájaro Negro de Luces y Sombras. Foto: Longo. 2023

En las propuestas escénicas de Teatro Lumbra, y en las cuales he podido participar en su ejecución, como es el caso de “*Distopía*” (2024), se parte de pensar en la plenitud del espacio, que es más complejo que pensar en la superficie de proyección. Eso implica pensar el espacio como “*soporte de nuestro acto de descontextualización. Es donde plasmamos el lenguaje escénico*” (Griffero, 2011, p. 55). Tampoco se parte de un espacio escénico preciso, no decimos: pensemos la obra para este o cual teatro; se trabaja en la ficción, en lo que la historia reclama y, para ello, se interviene el espacio de ensayo en todas sus posibilidades para explorar los valores emocionales de la luz y sus cualidades atmosféricas, tal cual lo proponía Appia al considerar la creación de un espacio escénico no condicionado por la bidimensionalidad. (Gill Camargo, 2000, p. 28).

En lo particular me interesa que le denominemos profundidad, porque sugiere una necesidad de ir hacia adentro de la imagen, de indagar, de introducirnos hacia el fondo mismo de la cosa. Etimológicamente, es avanzar al interior de algo hasta llegar a su límite, y por eso no siempre indica una dirección hacia abajo, de ahí que la luz pueda ser móvil y explorar todas las angulaciones y direcciones posibles. De alguna manera, es una invitación a la mirada que especta; y también una invitación para la persona sombrista que atraviesa ese espacio y lo habita en su interior.

Recuerdo cuando en las primeras experiencias con el teatro de sombras, entre 2009 y 2010, con quienes integrábamos la primera etapa de la Compañía Pájaro Negro nos

preocupábamos por ocultar el punto de luz, por tapar todo y que no se viera nada de la “cocina” del teatro de sombras. No teníamos en esa época referencias de otras compañías, no habíamos visto videos y lejos estábamos de concebir una espacialidad que rompiera con ciertas estructuras de lo que considerábamos que debía ser el teatro de sombras.

Hoy ese punto de luz asume un papel importante en la conformación de la espacialidad. Su presencia sólo se cuestiona en casos donde impacte de frente a los ojos del público. Para Montecchi (2016), este punto de luz garantiza que detrás de la pantalla existe la presencia de un espacio, en su profundidad, y que eliminarlo es un intento de reducir todo a la bidimensionalidad de la superficie. (p. 97)

En una charla con Fávero (Longo, 2025), hablamos sobre la incidencia de la luz en el trabajo del espacio y en cómo hay ocasiones en que el espacio determina cómo se manifiesta la luz. En colación a este punto, Montecchi (2016) habla de 3 características respecto a la posición de una luz en el espacio y su relación con las superficies de proyección, siempre y cuando queramos generar “*un espacio flexible, dinámico y en continuo cambio*” (p. 101). Aprovecho para ampliar estos conceptos, no sólo para la posición de la luz sino también de otros componentes, lo cual podría quedar de la siguiente manera:

- a) **Distancia** entre los componentes que conforman el dispositivo: luz, cuerpo/s (sujeto, que incluye la persona sombrista, y/u objeto) y superficie, y a los cuales le agregaría la mirada de al menos 1 persona como público;

- b) **Ángulo:** uso de perpendicularidad y diagonales de la luz, y agregaría en las superficies y cuerpos, que deforman la sombra proyectada;
- c) **Altura:** la luz puede colocarse al ras del suelo, a la altura de mesa, a lo alto superando la altura humana, y agregaría que la mirada del público también podría alterarse de acuerdo a los diversos puntos de la platea donde puede ubicarse para mirar la obra. Nos hemos acostumbrado a una mirada frontal, pero ya hay propuestas que invitan a romper con esta hegemonía.



Imagen 11 – Pablo Longo a trasluz proyectando a Jacinto con una lámina de rebote. Foto: Alexandre Fávero. 2022

También se puede animar la superficie, que por lo general es una tela pero puede ser otro elemento, y ésta puede cubrir segmentos y mostrar una parte de sombras y otra de cuerpos, o se puede utilizar el piso para proyectar contemplando que el público está mirando desde arriba, por ejemplo.

“A partir de Appia, como también de Gordon Craig, es que se llegó a la conclusión, de que el acto de la escena es un espacio de tres dimensiones que exige al artista encontrar el medio de dar a cada parte de ese espacio su importancia en relación al conjunto”. (Gill Camargo, 2000, pp. 29-30)

La clave sería pensar el espacio y pensarnos en el espacio. En nuestras experimentaciones en Vale Arvoredó, nos concentramos en generar pruebas, realizábamos cálculos, trazábamos líneas imaginarias porque sabemos que el soporte de la escena es el espacio,

como dice Eugenio Griffero (2011) *“lo fundamental es definir la forma geométrica del formato espacial que hemos adoptado.”* (p. 55). Nuestras pruebas operaron en muchos casos sobre la naturaleza misma: proyectando sobre las aguas de un arroyo; sobre la irregularidad de un bambuzal; sobre las copas de los árboles y sobre todo sobre el cielo de la noche misma, disparando una luz y la sombra de Jacinto que nos generó preguntas propias del juego y la imaginación, siendo la más interesante: *“Si la sombra de Jacinto viajó al espacio a la velocidad de la luz el 5 de agosto de 2022, ¿dónde estará Jacinto ahora?”* Esta pregunta nos la hicimos al día siguiente, y así sucesivamente al año exacto. Tanto fue así que posteriormente se transformó en un proyecto denominado *“A viagem de Jacinto”* (2024)² que intenta dar una explicación desde el arte a preguntas científicas que desconocemos sus respuestas.

A continuación, hablaré de forma más detallada de los elementos que componen el dispositivo proyectivo que propone Fabrizio Montecchi (2016), y del cual propongo expandir añadiendo la oscuridad y la mirada, los cuales son sustanciales para conformar el acontecimiento teatral. Componentes que, a su vez, operan en la espacialidad y son atravesados por el inefable tiempo.

CAPÍTULO 3: El dispositivo proyectivo expandido

3.1 Introducción

El presente capítulo trata sobre el “dispositivo proyectivo expandido” en referencia directa al “dispositivo proyectivo” que menciona el sombrista Fabrizio Montecchi en su libro *“Más allá de la pantalla”* (2016). Los elementos esenciales, a los que remite el autor son: a) luz; b) cuerpo-objeto, y c) pantalla, que por momentos también lo denomina superficie de proyección, aunque suele tener una tendencia a centralizarse en el uso de la pantalla para la realización de un espectáculo de sombras.

² Ver en YouTube: <https://youtu.be/vBsTYM-ZEV8?si=rB40wv0fAo7JMOyT>

He decidido concentrar en un capítulo único, al que he denominado Cuerpo, todo lo referido a la distinción entre cuerpo-sujeto cuando se refiere a un cuerpo humano o animal (animado); y cuerpo-objeto cuando se refiere a alguna cosa (inanimado). Allí también he incluido el trabajo corporal del sombrista (animador).

Considero que los elementos mencionados por Montecchi son una versión reducida si de lo que queremos hablar es de teatro de sombras, quizás porque el autor se posiciona en la construcción científica de considerar al teatro un lenguaje anclado en lo semiótico: expresión / comunicación / recepción, aunque no hable justamente de este último apartado. Hay una concepción que sería más abarcadora que incluiría y excede al lenguaje, y es justamente entender al teatro como filosofía (Dubatti, 2016), lo cual nos permite estudiarlo como un acontecimiento: es algo que pasa, que ocurre, dentro del cual nos encontramos y que permite que ese lenguaje se produzca.

Montecchi (2016) sólo una vez menciona explícitamente en su libro que el teatro de sombras, es teatro (p. 35), y refuerza diciendo que es “un acontecimiento que le sucede al actor y al espectador en el aquí y ahora de la representación.” (p. 35). Sin embargo, inmediatamente cambia su enfoque para instalar a lo largo de todo el libro su necesidad de construir un “lenguaje de las sombras”, de hecho, hasta “fija las bases para un vocabulario específico con el objetivo de crear un lenguaje compartido del teatro de sombras contemporáneo.” (p. 31). Este posicionamiento supone que el público recepciona lo que la escena quiere transmitir, y que todo pasa por la comunicación: “el teatro de sombras es... una lengua del teatro que emplea un léxico arcaico, pero con una sintaxis modernísima” (p.36). Anclarnos en el enfoque semiótico genera cierta asimetría comunicacional, en la cual la escena se posiciona por sobre la platea, y el libro sólo indaga en la unidireccionalidad del mensaje, pudiendo así caer en una cierta homogeneización del público. Hay una cartografía muy extensa y variada que modifica, desde la recepción, toda lectura que se pueda construir de acuerdo a la edad; la educación; el contexto socio cultural, social y económico, entre otros.

3.2 ¿Por qué dispositivo, proyectivo y expandido?

Agamben (pp. 12-14, 2016) explica que uno de los sentidos, o acepciones, del término dispositivo refiere a lo tecnológico, y sería la manera en la que se disponen las piezas de un mecanismo, y por extensión, el mecanismo mismo. El concepto está vinculado a la acción de disponer de algo, lo cual implica tener acceso a los recursos para conseguir esos elementos o componentes que conforman dicho dispositivo. Implica una práctica para hacer frente a un problema que se presenta y, por consiguiente, generar un efecto en lo inmediato.

Un dispositivo impone sus reglas de funcionamiento, tiene sus propias leyes. Sucede que el fenómeno de las sombras es algo que ocurre en la naturaleza a cada instante, pero no podemos controlarlo ya que está fuera de nuestras posibilidades humanas; lo que sí podemos es observarlo, de allí el concepto fenomenológico. Justamente la observación nos habilita la posibilidad de reproducir este fenómeno natural, y así es como generamos un mecanismo que intente de manera lo más orgánica posible conseguir el efecto en un espacio reducido; limitado por los recursos técnicos y tecnológicos de cada época; con la intención de poder controlar los componentes para usarlos a favor del relato de una historia.

Agamben (2016) ahonda en la ligación que existe entre el concepto latino “dispositio” y toda la construcción semántica de la “oikonomía” teológica³ que derivará con Clemente de Alejandría en la creación de la palabra “providencia”, la cual, en ámbito de lo religioso se refiere al gobierno de los seres, pero su uso común será el de disponer de antemano de los recursos para alcanzar un objetivo. Dicha palabra en latín se denominará “dispositio” de la cual deriva dispositivo. Por ello, todo dispositivo construye una relación de poder implicando una producción de subjetividad, así como Dios opera y administra los recursos; así también el sujeto que se ubica en el dispositivo ocupará momentáneamente ese rol de poder.

³ Para profundizar en dicho concepto Agamben realiza una investigación sobre la genealogía teológica de la economía, en el cual la palabra *oikonomía* (administración de la casa) jugó un papel importante entre los siglos II y VI, en los cuales se empezó a discutir sobre la Santísima Trinidad: Padre, Hijo y Espíritu Santo. ¿Cómo es posible que Dios sea uno y tres a la vez?

Pienso en las expresiones del teatro de sombras más tradicionales, en las cuales quien opera dentro del dispositivo, oficia como un médium o sacerdote, asumiendo en sí el poder de los dioses para narrar sus historias. Un caso emblemático es el del teatro de sombras de Malabar en el cual el director del ritual (Vachikabhinaya) es el único autorizado a recitar y cantar el Ramayana⁴, y es considerado amo supremo de la ceremonia.

Maryse Badiou en su artículo publicado en la Revista Moin-Moin (2012) detalla que el teatro de sombras chino, denominado Ying-Xi adquiere importancia en el siglo X de nuestra era, y se representaba para conmemorar un nacimiento, una boda, funeral, y cada vez que se necesitaba comunicar con lo sagrado. (p. 59). Este arte ancestral va a diversificarse por la India, más específicamente en Malabar⁵, para después emigrar hacia Malasia y Java.

“En Malabar es únicamente religioso, y por lo tanto, se representa en el interior de los templos, por la noche, en una época determinada del año - la primavera-, sin que sea necesaria la presencia del público. La presencia de los dioses es suficiente para que la ceremonia pueda obtener sus efectos benéficos.” (Badiou, 2012, p. 61)

Las historias siempre son extraídas de libros sagrados, como el Ramayana que narra la historia del rey Rama, encarnación de Visnú. La ceremonia está precedida de varios rituales que duran al menos 2 horas, y recién con la bendición de Ghanesa se puede dar inicio a la historia sagrada del Ramayana. Estas experiencias cumplen con, al menos, 2 objetivos que son esenciales para la celebración de una ceremonia: por un lado, generan un estado casi hipnótico en la mirada del espectador; y por otro, los sombristas danzantes/manipuladores entran a través de la danza y la música en un estado de trance que los vuelve totalmente poseídos por los espíritus de los dioses que bajan para hablarnos de las verdades del mundo. Similar sucede en el teatro de sombras balinés, denominado

⁴ Ramayana es una epopeya, de las obras más importantes de la India antigua, siglo III a.C. atribuido a Vālmīki.

⁵ Malabar: región del suroeste de la India.

Wayang Kulit⁶ que llega importado de Java, en el siglo XIII. Aquí pese a que puede verse como un espectáculo de diversión, forma parte de las ceremonias de los Dewas (dioses y antepasados deificados), exorcismo o prevención contra los malos espíritus. Posee una función litúrgica y según la creencia son la representación simbólica del cosmos:

“la pantalla representa el mundo y la atmósfera, mientras que el Damar - la lámpara- es la referencia eterna del Sol. Delante del manipulador -el Dalang-, sentado en la posición del loto, se encuentra el tronco de platanero que representa a la tierra y donde el oficiante, en el transcurso de la representación, plantará o retirará la varilla principal de sus figuras. Otro elemento icónico -el Kayon-, cuyo significado permanece oscuro, tiene la forma estilizada de un gran árbol y aparece obligatoriamente al principio y al final de cada sesión, así como en otros momentos preciosos de la ceremonia, con el fin de remarcar los episodios cíclicos de este teatro (...) simboliza la fuerza sobrenatural del Wayang Kulit que, según se dice en Bali, hace posible la aparición del mundo de los inmortales, de los muertos, exhumados y llevados a la existencia a través de las sombras.” (Badiou, 2012, p. 64)



Imagen 12 – Detrás de escena del Wayang Kulit. Fuente: <https://proyectoidis.org/wayang-kulit/>

⁶ El término wayang significa teatro, y kulit significa cuero en indonesio y malayo. Este término javanés se puede interpretar también como sombra o imaginación, y tiene además la connotación de espíritu.

Este vínculo religioso, al llegar a Europa se seculariza, de hecho, en el relato de Maryse Badiou hay un claro ejemplo que pinta de cuerpo entero esta concepción eurocentrista y secular, anclada en lo meramente espectacular. Ella relata que luego de presenciar la historia de un extracto del Mahabharata en el Festival de Artes Tradicionales de Rennes, en Francia, en 1980, *“lo que más impresiona al europeo, es la extraordinaria escala cromática que despliegan las sombras de estas figuras articuladas en los hombros, las rodillas y la cintura.”* (p. 63). En ningún momento se detiene en lo sagrado de la ceremonia sino en la construcción de las figuras o títeres de sombras.

Actualmente, en la concepción occidental ya no tenemos al Dalang balinés que reza acompañado por el gamelang -la orquesta-, pero se continúa otorgándole al sombrista el poder de generar las sombras, administrar los recursos técnicos, y por ende de ser el animador de todo lo que esté al alcance de sus posibilidades. Ante este cambio de paradigma cultural, Agamben propone el término: profanar.

“Según el derecho romano, las cosas sagradas o religiosas eran aquellas que pertenecían de algún modo a los dioses (...) Sacrílego era cualquier acto que violara o transgrediera esta especial indisponibilidad que estaba reservada exclusivamente a los dioses celestiales (justamente llamados “sagrados”) o infernales (en este caso, se decían simplemente “religiosos”). Y si consagrar (sacrare) era el término que designaba la salida de las cosas de la esfera del derecho humano, profanar por el contrario significa restituir al libre uso de los hombres.” (Agamben, 2016, pp. 21-22)

Podría animarme a decir que aparece así el concepto prometeico⁷, alrededor de la figura del sombrista de las representaciones ancestrales: Dalang (Wayang Kulit) o Vachikabhinaya (Malabar), en esta concepción de devolver el fuego a los humanos. Hay un sacrificio que acciona y regula la separación entre la esfera de los dioses y la esfera humana. Se instala en el ritual una especie de restitución de aquello que se ha perdido y

⁷ Prometeo es un titán de la mitología griega que le arrebató el fuego a los dioses para dárselo a los mortales, y es castigado por Zeus. Es considerado inventor del sacrificio.

que pertenecía sólo a los dioses. Proporcionan el instante ideal de comunicación con lo trascendental otorgando un beneficio a la comunidad.

El teatro, en todas sus expresiones, posibilita con cada función que lo perdido se recupere, al menos por ese instante, ya que una vez terminada la función todo volverá a la esfera de lo iniciático, se perderá hasta que la función vuelva a realizarse. Por eso, la Filosofía del Teatro instala la idea de la pérdida en el orden de los acontecimientos vivientes que no pueden conservarse, que desaparecen, y que sólo pueden estudiarse a partir de una cultura cristalizada: videos, fotografías, literatura impresa. (Dubatti, 2016). Una de las líneas de preservación y memoria del teatro es justamente la restitución del fuego prometeico que retorna con cada acontecimiento. Vale aclarar que como bien dice Agamben, en la raíz de todo dispositivo radica un deseo muy humano de felicidad.

El sombrista italiano Fabrizio Montecchi (2016) propone pensar el teatro de sombras a través de un dispositivo que ha denominado “proyectivo”, debido a que tiene el objetivo de generar una proyección, y la sombra se proyecta por el espacio. Este dispositivo puede ser dinámico o fijo. *“Se trata de un espacio tridimensional delimitado en sus extremos por la fuente luminosa y por la superficie de proyección. Dentro de ese espacio se mueve el cuerpo que origina la sombra.”* (p. 83) El autor indica que este dispositivo tiene una propiedad cualitativa, ya que la mínima variación de alguno de sus elementos generará modificaciones en la calidad de la sombra, siendo ésta *“el resultado, el efecto, de una proyección generada por una fuente luminosa, natural o artificial, en el encuentro con un cuerpo opaco.”* (p. 43). Si de algo podemos fiarnos es de que, como dice Casati (2001), la proyección de la sombra es un proceso natural que sigue leyes geométricas, por lo tanto, son factibles de estudio.

CAPÍTULO 4: Componentes del dispositivo proyectivo expandido

4.1 Introducción

Este capítulo tiene un corpus más robusto debido a que integra cada uno de los elementos que componen lo que he llamado dispositivo proyectivo expandido, en relación al dispositivo proyectivo que menciona Fabrizio Montecchi que son: luz, cuerpo y

superficie. Dicha ecuación funciona si nos acotamos a observar cómo actúa la luz y la sombra en la naturaleza, pero es una versión reducida si de lo que queremos hablar es de teatro de sombras. Sabemos que ese fenómeno existe porque lo hemos observado como seres humanos que somos, entonces podemos deducir, conjeturar, que eso sucede en otros sitios donde no estamos presentes para observarlo, por ejemplo: los eclipses de Júpiter y sus satélites. Por lo tanto, se decanta la necesidad de incluir la observación, más precisamente la mirada, como una acción activa y presente dentro de dicho dispositivo.

Con Fávero siempre llegamos a la conclusión de que esos 3 elementos que menciona Montecchi no son suficientes para el espectáculo teatral. Él, por su lado, propone incorporar la oscuridad como factor primario, aún antes de habilitar el dispositivo. En lo que a mí respecta, propongo expandir el dispositivo incorporando la mirada del público, pues de nada sirve generar una sombra si ésta no es capturada por alguien que mira y genera una lectura de eso que está mirando, de cuerpo presente, siendo partícipe necesario de todo acontecimiento teatral.

Si hay algo que aprendimos, y que fue revelador (lamentablemente) para quienes estamos dentro de la actividad teatral y atravesamos la experiencia de vivir y producir en cuarentena durante la pandemia mundial del 2020-2021, es la importancia de la presencia del público. Lo descubrimos paradójicamente a través de su ausencia. Esa necesidad de reunirnos, que nos recuerda al ritual de congregarnos alrededor del fuego para nutrirnos y acompañarnos, de pronto se cortó, nos separó, obligándonos en muchos casos a usar la intermediación tecnológica para producir contenidos (Dubatti, 2024, p. 15), tal es el ejemplo propio de la obra *“Boitató”* (2021)⁸ que justamente coprodujimos las compañías Pájaro Negro (Argentina) y Teatro Lumbra (Brasil).

Es justamente a partir de esta vivencia global que decido incluir con más ímpetu la presencia de la mirada de otra persona, y puedo entender que Montecchi no haya reparado en ella ya que su libro es de 2016, y es muy común encontrarnos con material bibliográfico pre-pandemia que sólo se aboque a una labor técnica y artística y no repare en quienes también forman parte del ciclo vital del teatro, que es el público, y que hoy entendemos y podemos dar claras muestras de que su sola presencia modifica la energía

⁸ Ver en YouTube: https://youtu.be/JdX_8EbAinM?si=m6lgg0_DBBPn0JLS

de los cuerpos actuantes en escena; y también entre las mismas personas que integran el público influyendo en la recepción; pues es comprobado que todas estas miradas determinan, complementan y modifican nuestra propuesta dramatúrgica.

Sabemos que el orden de los mismos es indiferente y se exponen aquí sólo para su análisis, ya que todos los elementos confluyen y operan en simultaneidad dentro del dispositivo de las sombras.

4.2 La luz

“Para un filósofo, luz es una metáfora para el conocimiento; para un científico, un componente fundamental de su trabajo; para un artista escénico, una herramienta para manipular emociones.” (Brandston, 2010, p. 23)

Científicos de la Universidad de Birmingham, de la Facultad de Física y Astronomía, revelan por primera vez y con precisión la forma de un fotón, una de las partículas fundamentales de la luz. Esta noticia publicada el 14 de noviembre de 2024 en la Physical Review Journals⁹ ha conmocionado el mundo de la ciencia, ya que, al ser capaces de modelar la geometría de un fotón, se abre un nuevo campo de estudio en la física cuántica que podría revolucionar las tecnologías relacionadas con la luz. Por un lado, aumentando la comprensión del intercambio de energía entre la luz y la materia y, en segundo lugar, a vislumbrar mejor cómo la luz irradia hacia su entorno cercano y distante.

Lo más importante para este estudio es que hasta ahora, los fotones se habían estudiado principalmente en términos de su comportamiento como partículas o como ondas, pero este estudio destaca una nueva dimensión: cómo el entorno puede moldear su naturaleza. Por ejemplo, la forma de un fotón no es fija, sino que varía dependiendo de las condiciones del espacio que lo rodea.

⁹ Artículo: Exact Quantum Electrodynamics of Radiative Photonic Environments.
Link: <https://journals.aps.org/prl/abstract/10.1103/PhysRevLett.133.203604>

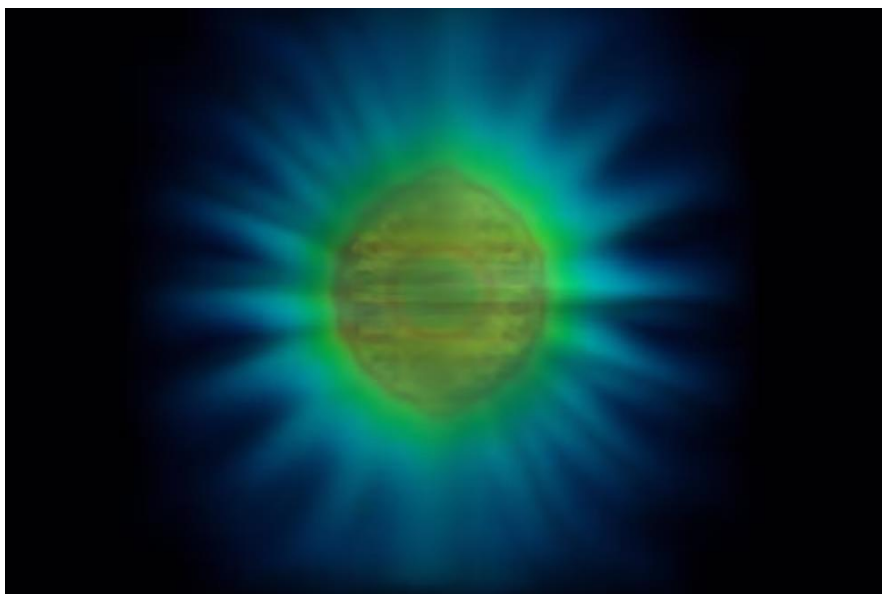


Imagen 13 – La forma de un fotón. Foto: Benjamin Yuen en *Physical Review Journals*. 2024

Pese a que las fundamentaciones de la Física de la luz exceden los conocimientos de esta investigación, considero importante al menos partir de los siguientes principios que rigen el comportamiento de la luz:

a) Los fotones se rigen por el principio del menor esfuerzo.

En su mayoría los fotones favorecen las trayectorias rectas ya que tienden a tomar el camino más económico en relación al tiempo; esto sucede en medios consistentes como el aire, pero no siempre es así ya que hay medios que son complejos, como la atmósfera o el agua. (Baxandall, 1997, p. 18). Durante la Edad Media fue muy popular el efecto generado por la Cámara Oscura, y ya Leonardo Da Vinci mostraba a partir de sus bocetos cómo la luz se propagaba en línea recta formando una imagen¹⁰. Lo mismo sucede con las sombras generadas por el Sol o lámparas puntiformes. Pese a esto, es importante no confundir representación con realidad, ya que los rayos de luz como los representamos a través de una línea en realidad no existen. Por más que hagamos un agujero infinitamente pequeño para atrapar un rayo de luz, la tarea será de por sí, y hasta el momento para la ciencia, imposible de realizar.

¹⁰ Los principios de la cámara oscura que Leonardo recogió en el *Codex Atlanticus* (1515). Fuente: <https://museovirtual.filmoteca.unam.mx/temas-cine/precursores-del-cine/leonardo-da-vinci/>

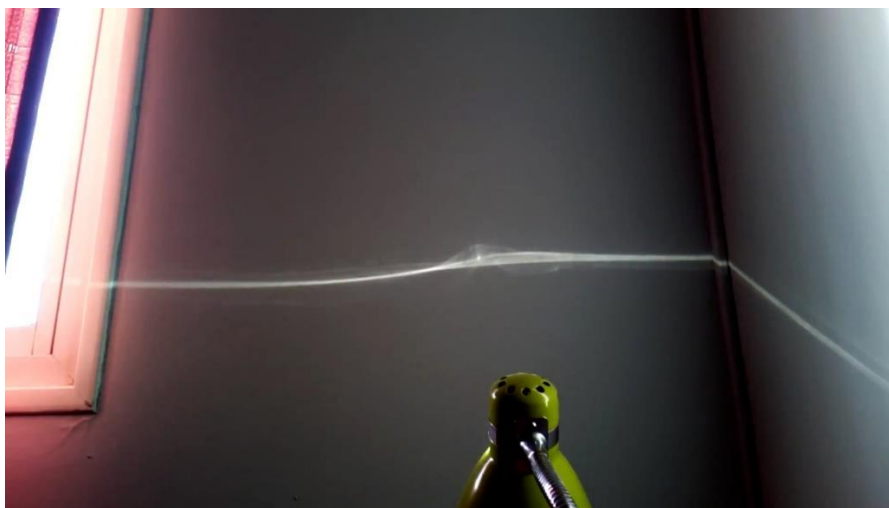


Imagen 14 – Haz de luz atravesando el cristal de la ventana. Foto: Pablo Longo. 2022

Un haz de luz es el conjunto de partículas luminosas de un mismo origen, que viaja por el espacio extendiendo ese tipo de energía electromagnética en la dirección de una línea -aparentemente recta ya que puede desviarse por la fuerza que ejerce el centro gravitatorio de la Tierra- y tiene el mismo sentido que la propaga y sin que exista una dispersión de los rayos luminosos que lo componen. A nivel gráfico, sólo para entenderlo en lo teórico, se lo representa como una línea recta, pero no sabemos cuánto mide este haz ni cuántos rayos luminosos lo componen. Gonzalo Córdova (2002) considera que estamos ante una imposibilidad del orden concreto físico, ya que no podemos distinguirlo y separarlo de otros haces de luces.

En relación a este viaje de la luz, para demostrarnos que la luz viaja en aparente línea recta con la sombra, con Fávero realizamos una prueba práctica a través de la colocación de tejidos, telas traslúcidas, que se colgaron con una separación de aproximadamente 1 metro entre sí. Utilizando una lámpara halógena de 275w de potencia proyectamos la sombra de una figura. En la primera tela tanto la luz como la sombra se veían claramente, y a medida que avanzamos la luz iba perdiendo potencia, pero la sombra de la figura se replicaba en las demás telas incrementando también su tamaño. Debido a la dificultad de captar con fotografía esa demostración, realizamos una versión en un formato más pequeño, reducido, y con títeres.



Imagen 15 – La sombra de Jacinto en las telas. Foto: Alexandre Fávero. 2022

Esta experiencia cambia la percepción de la sombra, ya que demuestra que la misma viaja junto con la luz en aparente línea recta y las telas nos indican diversos puntos de contacto, como si capturaran varios instantes de ese viaje.

b) Sólo una pequeña parte del espectro de luz es visible para el ojo humano.

Toda la luz es producida gracias a un fenómeno en el que una interacción entre vibraciones de campos eléctricos y magnéticos generan la denominada radiación electromagnética. El ojo humano percibe la distribución espectral y la intensidad de las ondas magnéticas. Está adaptado por evolución a la única fuente de luz que tuvo durante millones de años: el Sol. Por lo tanto, su sensibilidad espectral se haya en el rango de 380 a 780 nanómetros, que es la base fiable de la percepción ya que este rango está casi uniforme en la Tierra como radiación solar. Posee un pico central en el verde, alrededor de los 550nm. Los conos de los ojos del ser humano están preparados para percibir la denominada luz visible a través de 3 colores: rojo, verde y azul, que en su sigla en inglés se la conoce como RGB: red, green and blue. La retina posee otro tipo de receptores que son los bastones, y la tarea de éstos es capturar la cantidad de luz, no el color, orientados a la visión nocturna, y en nuestro caso al trabajo de las sombras.

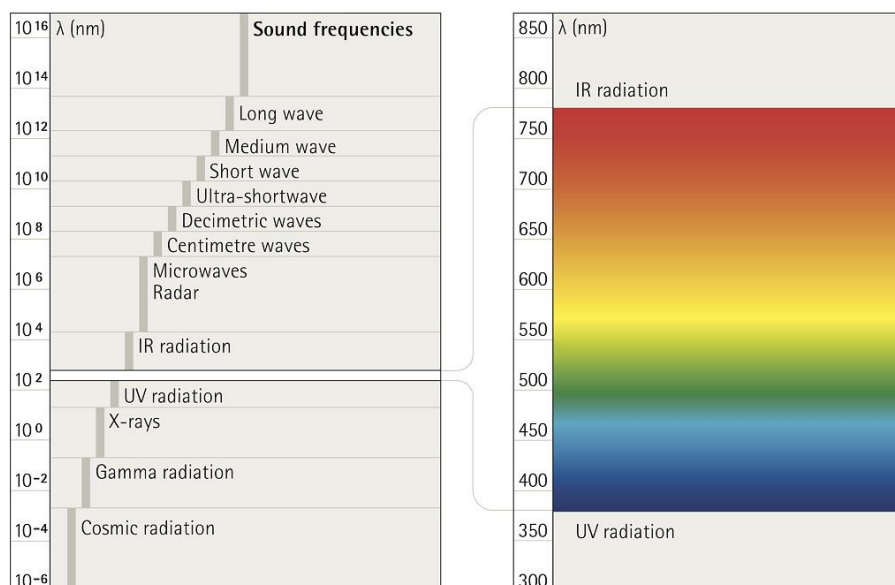


Imagen 16 – Rangos de radiación electromagnética. Fuente: <https://www.erco.com/es/planificacion-de-iluminacion/conocimientos-luminotecnicos/fotometria/espectro-visible-7528/>

Howard Brandston (2010) hace hincapié en que la visión utiliza una gran cantidad de fuentes de información que no se limita al ojo, y que éste no produce imágenes en el cerebro, debido a que la percepción se construye a partir de la memoria de las experiencias sensoriales que hemos vivido:

“Cuando miramos alguna cosa, un patrón de actividades neuronales representa el objeto y, para el cerebro, aquello es un objeto. El ojo y el cerebro están continuamente procesando informaciones, una fracción de segundo es más que suficiente para posibilitar el reconocimiento de lo que vemos.” (pp. 25-26)

La sombra está íntimamente hermanada a la luz, la presencia de ésta es quizás la obviedad misma que pasa desapercibida justamente por ser tan obvia su presencia. Una pantalla que se ilumina, sea pequeña o grande, para que aparezcan las sombras, también nos presenta la luz que impacta en su materialidad. Decimos: la pantalla es blanca, en el mayor de los casos, pero no prestamos atención a la pantalla sino a las sombras que se animan en ella. La luz se apaga y finaliza la escena o función.

Una lámpara halógena o led; un celular o linterna, una fogata en espacios abiertos; los rayos del Sol bajo un cielo sin nubes son posibilidades dignas de analizar para comprender cómo funciona el sistema de proyección de las sombras. La luz toma presencia, se enciende o se manifiesta, e inmediatamente asume un rol protagónico en el juego de las sombras. Ya sea natural o artificial, la luz es una fuente de energía *“sin la cual no habría proyección”* (Montecchi, 2016, p 43). Sin embargo, que haya luz no significa que tenga que haber sombra. La luz puede existir sin la necesidad de la sombra, no así al revés. El historiador del arte británico Micheal Baxandall (1997) explica claramente este fenómeno debido a que *“la sombra se origina de una deficiencia local y relativa de luz visible. La luz es el flujo de unidades de masa-energía emitidas por una fuente de radiación.”* (p. 17)

Vamos ahora a dirigirnos hacia los territorios de la creación artística, que nos ayuda a entender cómo funciona la luz desde una perspectiva de lo creativo, que implicaría conocer sus potencialidades con la finalidad de utilizarla de manera dramática y no por el sólo hecho de iluminar o prender una luz. En el teatro de sombras toda luz que se enciende tiene una fuerza dramática, es lenguaje que opera. Gonzalo Córdova (2002) hace referencia a que *“la luz debe permanecer oculta en su ser para que se vean los objetos.”* (p. 118), en nuestro caso me atrevería a decir *“para que se vean las sombras y los objetos”*. Esto se debe a que en el teatro de sombras contemporáneo siendo espectadores podemos apreciar la presencia de la luz en el espacio. No vemos la luz en sí, pero la percibimos a través de un haz, de un rayo de luz que se propaga y toca partículas de polvo suspendidas, humo u otras sustancias como vapor. Los sombristas abren sus dispositivos a la vista del público, ya no se ocultan detrás de una pantalla, posibilitando así que el público pueda apreciar la luz y las sombras en constante interacción con los cuerpos en movimiento.

En la siguiente imagen (17) podemos apreciar la variedad de factores que la componen: en primer lugar, toma protagonismo la sombra proyectada del personaje Raoní (de la obra *“Boitatá”*); en segundo lugar, gracias a la potencia de la luz y la textura de la tela, que es translúcida, toma relevancia la imagen del sombrista Alexandre Fávero que anima la figura del personaje Raoní, se destacan las partes rojas que filtran la luz otorgándole el color rojo de cejas y labios, así también se puede apreciar los contornos de la figura del personaje Raoní que lo reconocemos por su sombra propia, apoyado sobre una estructura

que tiene partes iluminadas y otras en sombra. La imagen que se genera es rica en información porque articula el mundo ficcional de Raoní con el mundo cotidiano de quien lo anima: sombra, títere y sombrista en una sola imagen, siendo uno y tres a la vez.



Imagen 17 – Alexandre Fávero animando la figura de Raoní. Foto: Pablo Longo. 2022

Cuando hablamos de cuerpos no sólo hacemos referencia al cuerpo humano sino también a todo tipo de cuerpos objetos, tales como: figuras de personajes y escenarios, artefactos lumínicos, pantallas de tela o papel o superficies naturales como hojas de plantas, agua, vapor, humo. Comenté los párrafos anteriores a Alexandre Fávero y me respondió:

“Observé y pienso que una situación que también se da en una escena de sombras es la dispersión de la luz. Esto ocurre por varios factores y muchas veces es por falta de control de la naturaleza de la fuente, la alta intensidad o rebatimientos, precisamente lo que generará problemas de inexactitud de las imágenes que se quieren mostrar. Elegir una fuente, controlar la intensidad y dirección de la luz en el espacio, hasta que llega a la superficie, son fundamentales para lograr la calidad deseada de la imagen sombra.” (P. Longo, comunicación personal, 2025).

Como espectadores de un espectáculo de teatro de sombras contemporáneo nos encontramos con que no sólo hay sombras para mirar. Está claro que el espectáculo es de sombras, pero también podemos tener la posibilidad de ver a los intérpretes sombristas, en escena animando figuras; arena; objetos; líquidos; acetatos; escenarios; linternas;

elementos sobre retroproyectores, y mucho más. Hasta el momento todo mediado por la intervención humana. Cuando Montecchi habla de espacio tridimensional, éste va a estar constituido por la luz, ya que es la luz *“la distancia entre dos puntos.”* (Córdova, 2002, p. 67), para él, la luz atraviesa el espacio y la distancia entre estos puntos referenciales son los que van a determinar el tiempo porque *“la luz es espacio, luego, la luz es tiempo.”* (p. 157).

Si dividimos la distancia promedio entre el Sol y la Tierra por la velocidad de la luz obtenemos que la luz emitida por el Sol demora 8 minutos y 20 segundos en llegar a la Tierra. Por lo tanto, todo lo que vemos en el cielo es pasado, es luz emitida quizás hace millones de años. Mirar las estrellas es mirar el pasado que se hace presente. Y en menor medida la luz que emiten nuestras fuentes eléctricas para generar sombras en el teatro es también un pasado. Esa luz demora, aunque sea microsegundos, en salir de la lámpara y llegar a los cuerpos y superficies, y así también demora otro tiempo mínimo en llegar a los ojos del público.

Hablamos de luz e inevitablemente terminamos hablando de la mirada, porque en gran medida percibimos un espectáculo de sombras, como cualquier otro acontecimiento de la vida, a través del sentido de la vista, que se torna hegemónico entre los sentidos. Al igual que ese relato que narra el Libro del Evangelio de San Juan, cuando Santo Tomás Apóstol se encuentra con Jesús a los ocho días de haber resucitado, decimos y repetimos: “ver para creer”. Le damos más importancia a este precepto que se apoya en lo fáctico cuando la respuesta de Jesús es una invitación aún más interesante: “Dichosos quienes no han visto y han creído”. De todos los sentidos que poseemos, la vista, es acaso el sentido más fácil de engañar. Se nos abren nuevos interrogantes: ¿necesitamos ver y creer? ¿Sólo ver o sólo creer en lo que vemos y no vemos? ¿Qué sucede con aquello que no logramos ver y que también es luz y sombra proyectándose en el espacio?

Vivimos en una sociedad en la que se potencian las experiencias de la visión, sin embargo, en el teatro tenemos la posibilidad de activar otros sentidos. Valdría preguntarse por la sombra y cómo se vincula con la activación del resto de los sentidos. Howard Brandston (2010) considera que *“la luz es el principal medio por el cual adquirimos información”*

(p. 23), en gran medida esta información llega a través de nuestros ojos, pero también lo hace a través del contacto de la energía con nuestra piel.

Elegir una fuente de luz es tomar decisiones dramatúrgicas, definir el o los dispositivos proyectivos que se generarán en escena. Toda luz es posible de ser usada en escena, siempre y cuando se le otorgue un valor poético, expresivo. Para Montecchi (2016) al elegir la luz adecuada para trabajar en sombras hay que tener en cuenta 2 aspectos: *“su calidad, y en caso de un dispositivo fijo, su posición en el espacio”* (p. 98) Más allá de considerar cuál es la mejor luz, por su calidad, para hacer teatro de sombras, con Fávero consideramos hacernos preguntas de otro tenor: ¿Por qué usar esa luz y no otra? ¿Qué me aporta, qué se genera en la platea? ¿En qué espacios voy a usar esa luz? ¿Es una luz para provocar intimidad en escenarios pequeños o necesito otra más potente que me posibilite trabajar para una platea más grande? Si la propuesta es para trabajar fuera de un edificio, en espacios a cielo abierto: ¿Es esta luz ideal para trasladar y trabajar en la calle? ¿Qué pasa si no tengo dónde conectar con la electricidad?

4.2.1 Teatro de sombras contemporáneo y nuevas tecnologías

El teatro de sombras contemporáneo, al igual que diversas expresiones artísticas, hoy más que nunca está ligado a los avances de la tecnología y a nuevos sistemas de lectura de la imagen que se derivan de estos, lo cual genera notables repercusiones en la construcción modular de sus creaciones.

“La sombra y la luz se entrelazan en la historia de la tecnología (...) Es la herencia que nos ha dejado el siglo XIX, que ha visto más que ningún otro una mejora radical en las condiciones de iluminación.” (Casati, 2001, p. 19)

Es innegable que el uso de ciertos recursos lumínicos, también han expandido las posibilidades del teatro de sombras, llegando incluso a realizarse experiencias en ámbitos antes impensados. En nuestra experiencia logramos realizar pruebas sobre un arroyo, con linternas de LED, en medio de la vegetación de la reserva natural de Vale Arvoredo, como más adelante ejemplificaré.

Con la aparición, a fines del siglo XIX, de las bombillas de filamento calentado por el paso de la corriente eléctrica, a la que ofrece resistencia, las nuevas fuentes de iluminación no sólo reemplazan a las generadas por combustibles, sino que se vuelven estables y ya no dependen de una llama expuesta a las condiciones del ambiente, como pueden ser las corrientes de aire. Esto genera un gran cambio en la percepción de la luz y las sombras, ya que éstas “*dejan de temblar*” producto del Sol o del titilar del fuego, como dice Casati (2001), generando una nueva sombra. “*Son nuevas porque jamás se habían producido sombras estáticas.*” (p. 20)

En este caso vamos a centrarnos en cómo el uso y comprensión del manejo técnico de ciertas tecnologías lumínicas han ido modificando la comprensión estética del teatro de sombras, sobre todo con la expansión generada por la tecnología digital que estalla en un mundo que incesantemente reclama por un mayor consumo de imágenes y cuanta mayor definición éstas tengan mejor. Un patrón de conducta que ha llevado a artistas a hibridar medios y lenguajes para conseguir sorprender a un público que pareciera ya haberlo visto todo.

“El teatro de sombras contemporáneo ha demostrado una natural propensión a abrirse y comunicarse, no solo con las otras disciplinas de la escena, sino también con el ámbito multimedia y el arte en general.”
(Montecchi, 2016, p. 67)

El vértigo provocado por el avance de las tecnologías, dentro de una lógica de consumo, no nos logra dar el tiempo para que cada nueva tecnología pueda ser recepcionada e incorporada, coincidiendo con lo que Luis Thenon, profesor de la Universidad Laval de Canadá, observa sobre el impulso que provoca en el arte la constante llegada de las tecnologías numéricas:

“en el cambiante mundo de las artes actuales, produce una tensión que dificulta la continencia, al observar cómo, incluso las artes tradicionales, se transforman y se reacondicionan en sus modos de producción, al contacto con las tecnologías numéricas.” (Thenon, 2016, pp. 128-129)

Los tiempos en materia de luminotecnia se han reducido, desde fines del siglo XIX hasta hoy, teniendo la electricidad como gran protagonista. No logramos conocer la potencialidad técnica de una tecnología que ya otra aparece prometiendo mejoras sobre la anterior en lo que podríamos definir como una nueva cosmética¹¹, y claramente, su incorporación transforma las estéticas, reconfigurando así nuevos sentidos sobre la escena. Este fenómeno impacta en el teatro de sombras, y le otorga ese estatus de contemporáneo para diferenciarlo de las experiencias tradicionales y modernas.

“Las escrituras artísticas, literarias, visuales, auditivas, se exponen constantemente a la velocidad del cambio y a la adecuación de sus propuestas estéticas, en las que se instala la supremacía del movimiento como inducción matricial.” (Thenon, 2016, p. 131)

Esta configuración, que podríamos llamarla intermedial sintética, ya que busca la fusión de distintos medios, aunque en ciertos casos ya podemos empezar a vivenciar expresiones que se abrirían de lo contemporáneo para entrar en lo posmoderno o posdramático con experiencias que generan nuevas formas de representación escénica con la incorporación de medios electrónicos. Esto abre el debate sobre si las nuevas tecnologías y el cuerpo presente en el teatro de sombras contemporáneo, *“los dispositivos tecnológicos a menudo cuestionan dramáticamente esto colocándose como reales antagonistas de la corporeidad.”* (Montecchi, 2016, p. 67) Proyecciones digitales de sombras que interactúan con sombras generadas en vivo; intervenciones digitales que capturan fondos animados en vivo y que pasan por interfaces¹² de software que lo intervienen con filtros para proyectar en un vivo, rompiendo así los conceptos de creación; de sujetos; de aquí y ahora. Para Thenon (2016) la imagen condiciona y renueva los supuestos estados de presencia (p. 132) La tecnología lo que hace es confundir la percepción del público. Es innegable, más allá de gustos o preferencias. Este fenómeno intermedial *“contribuye,*

¹¹ Para el filósofo Déotte, la cosmética sería entender las distintas visiones de mundo (kosmos) que, en épocas y geografías específicas, poseen las comunidades, siempre en relación como “modos de escrituras” o “superficies de inscripción”. (Déotte, 2012)

¹² Las *interfaces* «permiten la interacción entre el universo de la información digitalizada y el mundo ordinario» (Lévy, 1997: 22): (39)

también, al auge de reconfiguraciones polisémicas, y de nuevos procesos de metaforización.” (Thenon, 2016, p. 128).

Por su parte, Anxo Abuín González (2008) en su artículo publicado por la revista Signa, menciona que *“nadie puede dudar del creciente papel jugado por las nuevas tecnologías (entendiendo por tales las digitales o numéricas) en el ámbito del teatro, de la danza o de la performance”* (p. 30). El teatro de sombras, en lo particular, no está exento de esta participación. De hecho, uno de los grandes cambios que aporta el teatro de sombras contemporáneo, y que lo diferencia del teatro de sombras tradicional o moderno, es la posibilidad de desprender los cuerpos y objetos de la superficie de proyección, generando así una multiplicidad de expresiones y formas dentro de una tridimensionalidad del espacio. Esto se consigue gracias a los avances en el campo de la luminotecnia en los últimos años, con la aparición de las lámparas halógenas bi-pin y ahora con la introducción de led de alta luminosidad, que poseen un gran poder de acutancia¹³, posibilitando así *“dispositivos cada vez más complejos y ricos en posibilidades proyectivas”*. (Montecchi, 2016, p. 60).

Las halógenas son una evolución de las incandescentes, ya que su filamento y los gases se encuentran en un equilibrio químico y a diferencia del vidrio se utiliza el cuarzo para recubrirlas, lo que les permite resistir altas temperaturas que pueden alcanzar los 250° posibilitando que se genere el ciclo halógeno. La halógena bipin de 50 y 100 watts de potencia, 12 volts con transformador electrónico que resiste hasta 105w, posibilita que los artefactos no sólo estén fijos sino también móviles generando una multiplicidad de efectos y movimientos de planos que simulan el lenguaje cinematográfico, como bien menciona Montecchi (2016) *“este tipo de lámparas, son un interesante ejemplo del trabajo artesanal con la luz en el que se basa todo el teatro de sombras contemporáneo”* (p. 101).

¹³ **Acutancia:** se refiere al grado de contraste que hay entre detalles que se diferencian en luminosidad o detalle y que popularmente se la denomina nitidez. Pero la nitidez es un concepto subjetivo, ya que en su definición más cercana a nuestro mundo sería la capacidad de ver algo que se distingue bien, no confuso.

En fotografía debemos acercarnos más a dos conceptos: Resolución y acutancia.

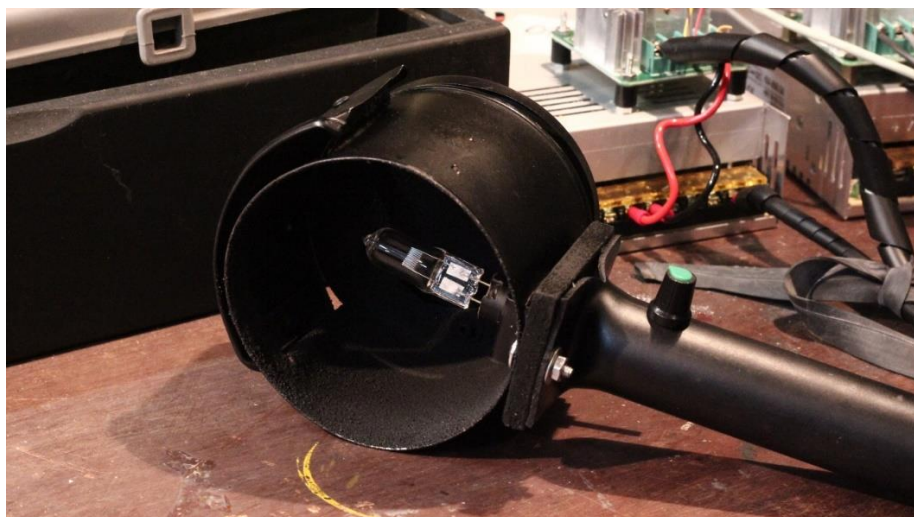


Imagen 18 –Lámpara halógena de 250w/24v realizada por Fávero. Foto: Pablo Longo. 2022

Para Fávero una de las contribuciones para el oficio sombrista que ofrecen estas lámparas es que se pueden dimerizar a través de un swicht que está en la mano, lo que posibilita hacer fade in/fade out acercándose mucho al lenguaje del cine: movimiento de cámara; edición para artefactos que son manejados en vivo. Superando los 105w de potencia hasta hace unos años había que recurrir a transformadores mecánicos, lo cual no imposibilitó la creación de lámparas móviles. Hoy, la Compañía de Teatro Lumbra como así también Cosmonauta (México) y Pájaro Negro (Argentina) utilizan transformadores electrónicos DMX, a través de diseño electrónico que realizó Alexandre Fávero. Estos nuevos equipos (imagen 18) permiten utilizar rangos en sus lámparas halógenas entre 240 y 300 watts de potencia transportando tan sólo el 10% del peso que supone un transformador mecánico y, por lo tanto, lo que supone un mejor traslado para trabajar en formatos no convencionales.

El LED (light emitting diode, en su sigla en inglés), es quizás el mayor impacto en materia de luminotecnia en lo que va de siglo XXI, y debido a la eficiencia que les permite emitir mayor luminosidad consumiendo una menor cantidad de energía eléctrica, es que cada vez más teatros van reemplazando sus fuentes tradicionales de iluminación, y es muy común observar la convivencia de lámparas led con lámparas de filamento.



Imagen 19 – Lámpara de mano de LED de alta luminosidad, realizada por Alexandre Fávero y Paulo Sicca Lopes.

Foto: Pablo Longo. 2022

Como hemos mencionado anteriormente, las diferentes tecnologías lumínicas han y siguen conviviendo en la escena pese a que hoy, la luz led cada vez más va conquistando territorio dentro de la escena del teatro de sombras contemporáneo, sobre todo, y aquí un punto a destacar: es que el led puede usarse sin conexión eléctrica, como linternas (imagen 20), permitiendo generar experiencias en espacios donde antes era imposible.



Imagen 20 – Linterna de mano de LED alta luminosidad. Foto: Pablo Longo. 2022

Transitando la segunda década del segundo milenio, podemos dar cuenta de que las nuevas tecnologías, digitales o numéricas, ya se han incorporado a la escena en propuestas de teatro de sombras contemporáneas mediante el uso de proyectores digitales láser que

superan los 15.000 ansilúmenes, de alto contraste, y que disparan videos prediseñados desde un software en una laptop. Estas imágenes se ven intervenidas en el vivo, con cuerpos de sombristas y objetos, configurando una percepción plagada de incertidumbres, ya que no podemos dar cuenta de si las sombras que se ven proyectadas están generadas previamente o en el vivo de los cuerpos presentes, interviniendo casi diría con prepotencia en uno de los axiomas fundamentales del teatro presencial: que es la convivencia en el aquí y ahora de cuerpos presentes, elemento sustancial del teatro matriz y del cual Chantal Hébert e Irene Perelli-Contos sostienen que:

“es seguro que las nuevas tecnologías, con los nuevos valores que vehiculan, modifican el trabajo del actor. Ellas incitan, tanto como invitan al espectador, a depositar otra mirada sobre sí mismo, sobre el mundo que lo rodea y sobre el arte teatral. También, las nociones de presencia y de energía, de real y de realidad, de artificial y de virtual, de reflejo y de apariencia, de representación, etc., deben ser redefinidas, puesto que la “esencia” del teatro en la era tecnológica parece haberse descentrado, pasando del trabajo del actor al trabajo de las formas”. (Thenon, 2016, p. 130).

En 2019, estuve a cargo de la Dirección del Equipo de Teatro de Sombras para la Fiesta Nacional de la Vendimia. Una decisión artística que tomé fue la de articular la animación digital con sombras en vivo, ya que se trabaja con una pantalla de 4 metros de altura x 5 de ancho, y pese a ello es una dimensión ínfima dentro de un escenario que tiene 80 metros de diámetro enclavado en el Teatro Griego Frank Romero Day. Siendo que se trabajaría con un proyector digital de 15.000 ansilumnes y un lente 0.4 podíamos lograr imágenes de alta luminosidad y acutancia. Las escenas tenían una duración máxima de 28 segundos, por lo tanto, debían tener un gran impacto visual para atraer la atención del público en los momentos de transición y cambio de escena sobre el escenario principal.

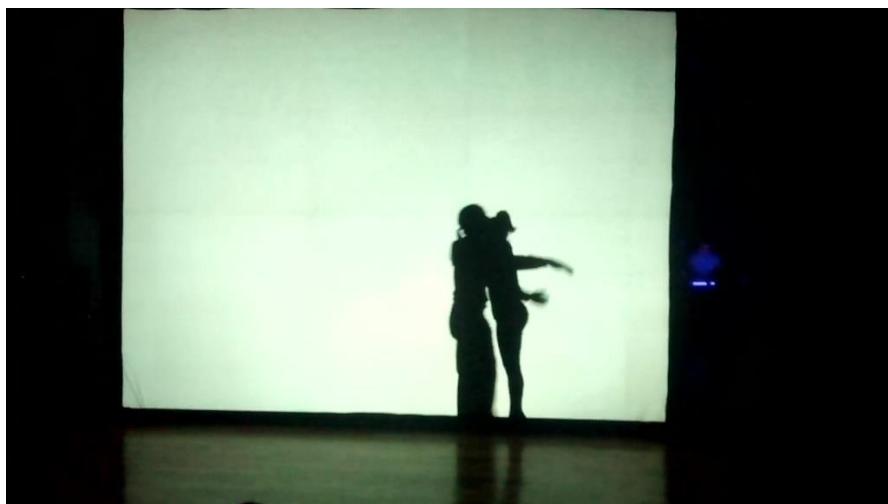


Imagen 21 – Raúl Rojas y Florencia Manino. *Fiesta Nacional de la Vendimia*. Foto: Pablo Longo. 2019

Una escena en particular, dedicada a las despedidas, tuvo una preparación especial ya que debía confluir lo digital con el vivo. Teníamos que conseguir que el personaje del hombre cuando fuera abrazado por su amor se desvaneciera en hilos que se llevaban los pájaros. Para ello, se filmó al actor: Raúl Rojas, y luego se animó su sombra en stop motion realizando cerca de 460 capturas fotográficas. (Imagen 22), logrando el resultado en el cual se integra la animación al fondo (Imagen 23).



Imagen 22 – Natalia Quesada y Wally Sánchez sobre mesa de luz para animación. Foto: Pablo Longo.

2019



Imagen 23 – Fotograma de animación digital para *Fiesta Nacional de la Vendimia*. Foto: Pablo Longo.

2019

Una vez integrada la animación en los tiempos ensayados del vivo se trabajó en la manera de que el personaje del hombre en vivo pudiera “escondarse” para que apareciera el animado sin que el público lograra percibir el cambio, logrando así conseguir el efecto sorpresivo de que la figura del personaje se desvaneciera en cientos de hilos (Imagen 24).

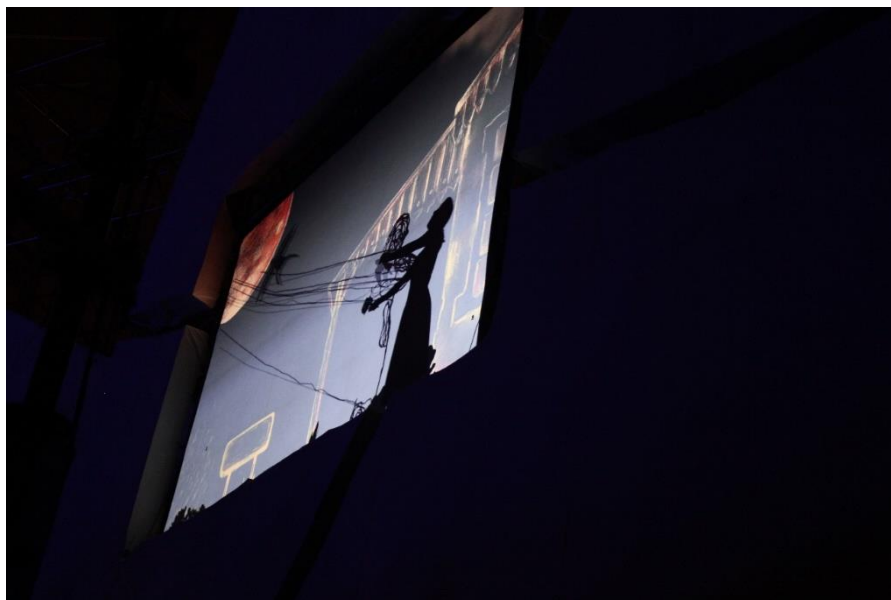


Imagen 24 – Animación digital y sombra en vivo. *Fiesta Nacional de la Vendimia*. Foto: Pablo Longo.

2019

Con Fávero hablamos sobre las diversas tecnologías de iluminación que coexisten en la actualidad, para él “*hay que investigar nuevas tecnologías, pero todo tiene que estar al*

servicio del encantamiento.” (Longo, 2025a). Un pensamiento que encuentra su correlación en las palabras de Cardoso Nascimento (2005) cuando dice al respecto que *“la tecnología debe estar en favor del espectáculo y no el espectáculo en favor de la tecnología.”* (p. 82) El mundo de la tecnología lumínica avanza ofreciendo siempre artefactos más potentes y livianos. No sabemos cuál será el nuevo juguete a adquirir en materia de iluminación en los próximos años. Sin embargo, como sombristas debemos saber que podemos contar con la tecnología más avanzada pero no debemos olvidar que los aparatos no son el objetivo del teatro de sombras. Como dice Fávero: *“la tecnología viene de arrastre, está siguiendo la sombra.”* Trabajamos con la sombra, y es la sombra la que debe sorprender, encantar, narrar, emocionar y conmover a nuestro público. *“Toda la tecnología está puesta en función de la sombra”* remata Fávero.

4.2.2 Proyección con tecnologías obsoletas (para el mercado)

A la par de que el mercado no nos deja de ofrecer nuevos productos lumínicos como linternas de cacería, con led de alta luminosidad, cree Xml T6 o similares, hay quienes deciden aún sostener producciones con tecnologías obsoletas. Tal es el caso del uso de los retroproyectores de transparencias que también hacen uso de una halógena puntiforme de 275w de potencia (mínimo) con transformadores mecánicos de 220/24, como es el caso de “Cineamano” de Julieta Tabbush¹⁴ en Neuquén; “Caos íntimo” de Poiesis Títeres¹⁵ de Mar del Plata o las propuestas de improvisación de Visual Brewer¹⁶ que fusiona animación en vivo sobre retroproyector más captura audiovisual intervenida, como así también los fondos animados de Johanna Wilhelm¹⁷ para la obra “El hombre que perdió su sombra” que se mantuvo en cartel en el Teatro Cervantes hasta la temporada 2022.

La técnica de exploración del teatro de sombras con retroproyectores está muy difundida, y en crecimiento constante. Aporta un contenido interesante en materia de creación de fondos animados en vivo, que los ejecuta con notable acutancia, su déficit aparece notablemente cuando se debe trabajar con cuerpos en escena ya que éstos deben pegarse

¹⁴ <https://www.instagram.com/julietatabbush/>

¹⁵ <https://www.instagram.com/poiesis.titeres/>

¹⁶ <https://www.instagram.com/visual.brewer/>

¹⁷ https://www.instagram.com/johanna_wilhelm_papercut/

a la pantalla comportándose como figuras, ya que si los cuerpos se desplazan dentro del espacio tridimensional, y se despegan de la superficie de proyección, sus sombras comienzan a desdibujarse y el público percibe una pérdida notable de nitidez, lo que técnicamente sería la acutancia. Este fenómeno se debe al uso de un fresnel que actúa como lupa sobre la superficie del retroproyector, la luz que sale proyectada no es directa sino a través del reflejo en un espejo ubicado en un brazo lateral.

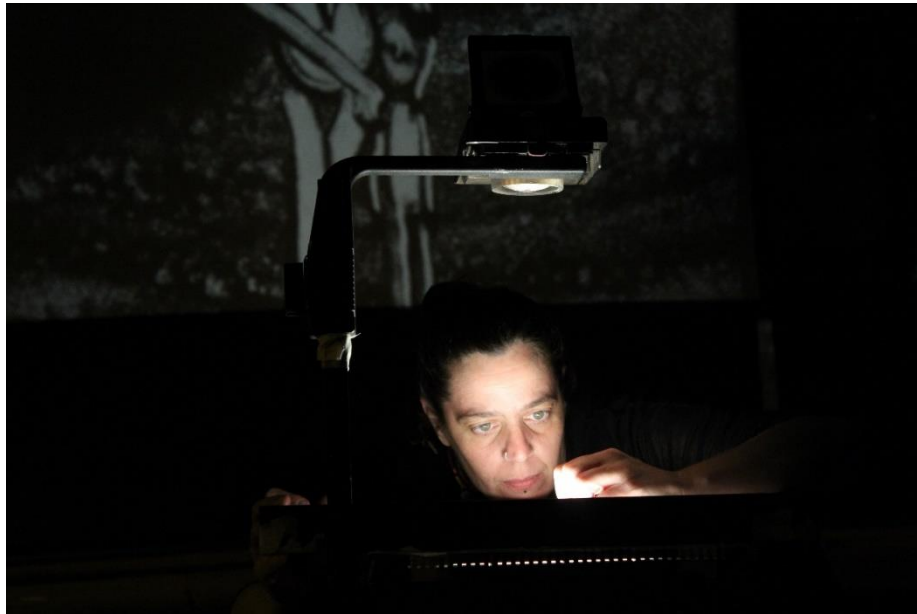


Imagen 25 – Julieta Tabbush animando sand art (sombras de arena) en su retroproyector.
Obra “Cineamano” en el Festival de Teatro de Calle, Mendoza. Foto: Pablo Longo. 2013

Pese a la enorme cantidad de innovaciones en materia lumínica, lo importante no deja de ser lo que se pretende transmitir, se trabaje con tecnología obsoleta o con la última generación digital. “*Toda fuente luminosa es un universo*” diría Montecchi (2016), y esto se debe a que las opciones son múltiples, y los resultados que podemos conseguir son muy distintos de acuerdo al aparato que elijamos trabajar en determinado momento del espectáculo. En todos los casos tendremos que enfrentarnos a la toma de decisión sobre qué conviene operar de acuerdo a lo que deseemos conseguir en escena, y es importante saber que más allá de la opción lumínica toda la tecnología es para la sombra, “*para generar el encanto y mantener la sombra viva por más tiempo.*” (Longo, 2025a).

Es entonces que surge la pregunta, que no tiene otro objetivo sino el de cuestionarnos todo lo que sabemos o creemos saber sobre el arte de las sombras: ¿Qué es lo que puede una sombra? ¿Cuánto más hay por descubrir?



Imagen 26 – “Años Luz” de Luz, Micro y Punto (España) en Festival Don Segundo de Teatro de Sombras. Foto: Pablo Longo. 2019

Fávero insiste en un concepto que bien puede ser un camino posible:

“Hoy no es la nueva sombra, es la nueva luz. La nueva luz es parte del arte de la sombra, pero lo que interesa es la sombra, y la sombra es vieja siempre. Es ancestral, tiene la edad del diablo, de nuestras supersticiones.” (Longo, 2025a)

4.3 Un cuerpo basta para generar sombra

Un solo cuerpo basta para generar sombra. Hemos convenido que para que se genere una sombra debe existir además de la luz, un cuerpo. En el trabajo con las sombras podemos encontrarnos con dos categorías de cuerpos:

- a) **Cuerpo-objeto:** que sería todo aquel que refiere a una cosa, que es inanimado.

- b) Cuerpo-sujeto: que refiere a un cuerpo humano, animal o planta que posee vida, es animado.

Dentro de la categoría de cuerpos-sujetos nos encontramos también con la persona que anima objetos, a quien llamamos sombrista, y puede animar títeres, superficies, luces, a la vez que puede o no generar sombra con su cuerpo. Concepto complejo el de distinguir entre performer; animador; manipulador o sombrista. En su Tesis de Maestría (2018), Welerson Freitas Filho plantea esta misma problemática: ¿cuál es la denominación correcta o, al menos, la más consensuada? Siempre polivalente y multifacético, el rol excede las tareas a realizar en escena. Fávero es partícipe de denominar sombrista, aunque hace una salvedad de acuerdo al interés y profesionalización, y subdivide el término diferenciando en: sombrista profesional; teórico/a; curioso/a; técnico/a e intérprete. (p. 16).

El término manipulador/a es considerado inadecuado por muchos profesionales del área, pues como indica Valmor Beltrame: “presupone una relación de verticalización del actor sobre el muñeco u objeto”. (Freitas Filho, 2018, p. 14). Por su parte, Montecchi (2016) propone denominarlos “performer” (p. 36), un término genérico que posiciona a la persona actuante como una ejecutante de indicaciones escénicas. Desde mi punto de vista considero que la denominación más aceptada por la comunidad es: sombrista, que a la vez es un término inclusivo; pero también destaco que, por pertenecer el teatro de sombras a las disciplinas del teatro de animación, cabe la denominación de animador o animadora; como así también la de titiritero o titiritera de sombras si es que sólo se dedica a los títeres de sombras, sin involucrar la sombra corporal.

Encuentro que, más allá de la terminología usada, no se debe caer en la construcción de una relación de poder en un intento de valorización jerárquica del sombrista tal como si fuese un Dalang o Vachikabhinaya. Los dispositivos construyen nuestra subjetividad, por lo cual cabe preguntarnos: ¿cuál es su fuerza ordenadora? ¿En qué momento el dispositivo se puede volver un mandato? ¿Cómo responden nuestros cuerpos dentro de un mecanismo? ¿Qué preparación deben tener para dejar de ser meros ejecutantes o autómatas y apropiarse de los componentes para crear libremente?

Volviendo a los componentes del dispositivo proyectivo al que hace referencia Fabrizio Montecchi, es momento de hablar del cuerpo que se interpone en el haz de luz. Un cuerpo que puede ser de un sujeto u objeto, y éste último a su vez puede ser opaco o traslúcido, no así los cuerpos-sujetos que van a considerarse opacos, salvo casos excepciones como la sutil transparencia de alguna planta; o sectores del cuerpo humano, como las manos o la boca, que al no haber huesos, si tapamos con ella una linterna se logra filtrar la luz otorgando un color rojizo producto de la sangre; pero al distanciarnos un poco ya notaremos que la sombra que genera nuestro cuerpo es netamente negra. Son opacos, por definición, aquellos cuerpos que no permiten el paso de la luz y generan la sombra tal como comúnmente la conocemos: negra, sin luz. Estos cuerpos son los que más nos interesan analizar porque no hay dudas de que proyectan sombras. El cuerpo humano y todo el universo de títeres y objetos que generan sombras negras entrarían en esta categoría.

En el caso de los cuerpos traslúcidos, que bien pueden ser dignos de una investigación, prácticamente deberíamos cuestionarnos si lo que generan al proyectarse son sombras o la filtración de la luz, abriendo un debate técnico sobre si al colocar un acetato de color o una botella de vidrio de color sobre una luz, se consigue una luz coloreada o una sombra coloreada.

Actualmente, en las obras, ya se trabaja sobre una diversidad de propuestas que mixturan partes opacas con otras coloreadas, a través de la filtración de la luz, y se incorporan texturas con la intencionalidad de que las mismas otorguen mayor expresividad a los objetos.

En la siguiente imagen (27) vemos cómo la figura del personaje de Jacinto, títere para teatro de sombras de las producciones *“Boitatá”* (2021) y *“A viagem de Jacinto”* (2024), posee gran parte de su cuerpo realizado con materiales que no permiten el paso de la luz (opaco), y tanto el párpado naranja como el pelo azul están realizados en acetato de color que posibilita la translucidez; a su vez, Jacinto está vestido con una camisa a rayas, y con terminaciones más finas para que pueda mostrarse a público.



Imagen 27 – Jacinto con sombra duplicada. Rodaje de “*A viagem de Jacinto*” (2024)

Foto: Pablo Longo

¿Por qué es que hablamos de al menos un cuerpo? De igual manera que sucede en un eclipse en el cual un cuerpo celeste se interpone en el camino de la luz y proyecta su sombra sobre la superficie de otro cuerpo celeste, así mismo sucede en el campo de lo teatral. Cada vez que se realiza un espectáculo de teatro de sombras contemporáneo o de cualquier otra variante de la disciplina, es un juego de eclipses menores el que opera en escena. La sombra que se proyecta implica siempre la presencia de un cuerpo, como lo indica Montecchi (2016) “*la sombra es índice de una presencia (...) No sólo es sino que remite a otra cosa*” (pp. 48-49). El filósofo italiano Roberto Casati (2001) reafirma este concepto al decir que “*si hay una sombra en los alrededores, en algún sitio debe haber también un cuerpo que hace sombra.*” (p. 59). De alguna manera, el objeto o sujeto para generar una sombra debe bloquear el camino de la luz, por lo cual cabe preguntarse si la sombra es ausencia de luz. Singularmente lo que la estaría definiendo es aquello de lo cual carece: luz.

Los objetos están hechos para ayudar y facilitar a los sujetos. En su artículo sobre la dramaturgia de objetos, Volpedo (2024) parte de la base de que un objeto “es lo que es”, y que los mismos al formar parte de la sociedad adquieren un sentido, continuando la línea de pensamiento de Roland Barthes. Pero lo interesante, es cuando nos logramos cuestionar ¿por qué a la silla la nombramos silla? Aquí aparece la necesidad de subvertir ese sentido, y desplazarnos con la finalidad de encontrar un sentido poético fuera del sentido de poder y cultura dominante.

Vemos una silla, está presente, es un objeto puro, y esa existencia ya genera una gran presencia escénica. (p. 157). Y en simultáneo, al posicionarla dentro del dispositivo y proyectar su sombra, ésta se transforma en otra cosa. La silla sigue siendo una silla, pero su sombra asume otra presencia: es una jaula; una casa; un paisaje.

Para Casati (2001) *“un teatro de sombras es la imagen de una imagen.”* (p. 10) Y en un mundo bombardeado por imágenes todo el tiempo a través de diversos dispositivos, convendría preguntarnos sobre qué es una imagen, y qué entendemos por ella, pero esto ya no es parte de la actual investigación. Lo que más nos interesa es lo que podemos generar con un objeto. Reafirmando el concepto de sombra-imagen, *“lo que vemos en pantalla siempre será su representación bidimensional”* (Montecchi, 2016, p. 109), como si la sombra estuviera vinculada al mundo de las apariencias, y lo que vemos es una representación de un objeto, pero sin los detalles interiores de este. Una imagen inmaterial y dinámica que nos permite construir otra cosa. Una mancha negra que amplifica sus significados dependiendo el contexto y su uso dentro de la historia que se narra.

Hablamos de un universo de dos dimensiones, sin embargo, los cuerpos en escena que generan esas imágenes-sombras son tridimensionales y se hayan interactuando en un espacio tridimensional sumado a la dimensión temporal. Digo tridimensional para no complicarnos. Y es en esta espacialidad que la sombra no puede separarse del cuerpo que la genera, la sombra es índice de la presencia de un cuerpo material y físico, no hay frontera ni límite exacto que nos posibilite decir: desde aquí para allá es sombra y para allá es carne, cuerpo. Es un todo indivisible: es cuerpo material con su sombra inmaterial.

Los cuerpos-objetos en escena pueden ser figuras, títeres, escenarios, elementos de utilería o escenográficos, tienen la particularidad de necesitar la animación de alguien, aunque su movimiento no está vinculado con exclusividad al contacto con la persona sombrista, ya que su sombra puede proyectarse estando inmóvil en escena debido a la animación de las luces o de las superficies, como así también al tránsito del público y de su mirada por el espacio, si la obra lo permite.

Vivimos en un mundo de materialidades. Operamos y nos movemos entre las cosas. Griffero (2011) nos habilita e incentiva a tomar conciencia de una mirada más amplia al

considerar que un cuerpo en escena no existe sin objetos. (p. 120) Una obra no sucede en un sitio aislado de la materialidad que la rodea y con la cual comparte tiempo y espacio. Es importante tomar conciencia de que el espacio donde voy a representar la obra también será parte de la obra, y será esencial para el disfrute o no del espectáculo. Cuando el público mira la obra también mira el entorno que enmarca el espacio escénico, también siente la comodidad o no de sus butacas, si la temperatura ambiente está agradable; si se huele bien; hay quienes detestan la presencia del humo o sonidos estridentes en la sala. Hay cables, caños, barandas, carteles de emergencia encendidos, alguna filtración sonora o lumínica. El espacio para la ficción opera dentro de otro espacio que lo contiene.



Imagen 28 – Previa del espectáculo “*Criaturas da Literatura*” de Teatro Lumbra. Foto: Temis Nicolaidis 2024

Esas condiciones que generan ruido visual se suelen bajar al mínimo de presencia en salas cerradas acondicionadas, pero ¿qué sucede con un espectáculo de sombras en la vía pública o en espacios a cielo abierto no convencionales? La presencia de materialidad de la vida cotidiana, no ficcional, aumenta y es prácticamente inmanejable, por lo cual lo recomendable es tender a integrarla en el espectáculo. La experiencia escénica comparte el espacio de la cotidianeidad con el de la ficción. Esa integración no siempre consigue que aumente la potencia del espectáculo, ya que los espacios son diversos.

La materialidad del espacio aporta una gran cantidad de información que es extra, que sobrepasa la ficcionalidad de la obra. Y es el público quien construye esa narrativa: “*extraemos un objeto, lo situamos al interior de un espacio, junto a un cuerpo humano y construimos una narrativa visual, una poética de espacio.*” (Griffero, 2011, p. 51) Un

cuerpo no está solo en el espacio. El artefacto que ilumina es un objeto; las paredes del espacio; la tela sobre la cual proyectamos; el vestuario que usa el personaje; las figuras que apoyamos en el retroproyector también son objetos, y éstos tienen una historia que cargan; son índices; signos; referencias que dialogan con el público y eyectan en éstos una memoria que es propia; múltiple y diversa.

Ahora, si queremos hablar de cuerpos-sujetos en el espacio cambia la dinámica. Griffiero (2011) considera que los mismos son una estructura limitada por su fisiología (p. 105), - desde mi punto de vista en error, debería decir morfología ya que ésta estudia la forma o estructura de los organismos no su función-, el autor alude al tema de los límites, de las fronteras que le corresponden al cuerpo humano, y se nos abre un interrogante: ¿Cuál es ese límite con respecto a su sombra si la sombra es una proyección de ese cuerpo?

El 23 de agosto de 2022, finalizando la estadía en Vale Arvoredo, coincidió con la presencia de la actriz y animadora de títeres y objetos Carolina Márquez. La invitamos a participar de la experiencia y planificamos el día para realizar pruebas focalizándonos en la presencia de su cuerpo en el espacio.



Imagen 29 – Carolina García experimentando sombras con su cuerpo. Foto: Pablo Longo. 2022

Al momento de hablar sobre el cuerpo humano nadie sabe lo que puede un cuerpo, dice Spinoza. Por lo tanto, por extensión, nadie sabe lo que puede su sombra. Lo que sí

podemos comprobar es que la sombra a diferencia de un cuerpo puede romper con las leyes físicas, como la de la gravedad; y puede expandirse, deformarse, cambiar de tamaño.

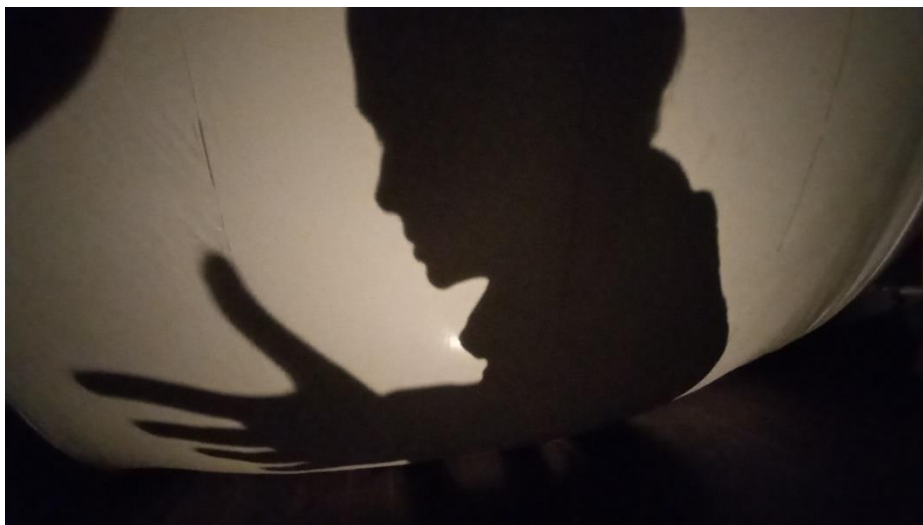


Imagen 30 – Deformación de la sombra de Carolina García. Foto: Pablo Longo. 2022

La deformación de la sombra se produce por una serie de variables producidas por la ubicación espacial del cuerpo con respecto a la luz y la superficie de proyección. El cuerpo es tridimensional y se haya en un espacio tridimensional donde todos los elementos pueden moverse utilizando el alto, ancho y largo, generando aún mayores alteraciones. Una diferencia sustancial es que el cuerpo humano para ir de un punto al otro se desplaza, se deslocaliza, abandona un sitio para llegar al nuevo. Ese traslado le implica el accionar, el movimiento físico con su respectivo peso, volumen. Por su parte, la sombra, a diferencia del cuerpo, se proyecta, no requiere abandonar el sitio de origen para llegar al nuevo, utiliza el cuerpo-objeto como pivót y desde este punto es que se proyecta en el espacio, esto le posibilita a la sombra llegar a sitios donde el cuerpo no puede o donde se le dificultaría, y lo mejor es que lo hace en un tiempo de inmediatez.

Trabajar con cuerpos-sujetos es una tarea compleja. Porque a los cuerpos-objetos podemos animarlos, colocarlos en un sitio, hacerlos o adaptarlos a nuestras necesidades, y eso es justamente lo que no podemos conseguir con un cuerpo-sujeto, con el cuerpo de una sombrista que se coloca en el espacio a disposición de una historia. Aquí, quizás tenemos el punto de conexión con todas las artes escénicas que involucren el trabajo con el cuerpo humano. La filosofía se pregunta por el cuerpo humano, ¿qué entendemos entonces por cuerpo? El filósofo Darío Sztajnszrajber (2022) abre el debate al generar

diversos cuestionamientos que no tienen una respuesta concreta, y redobla la apuesta: ¿Podemos ser sin un cuerpo? ¿Tengo un cuerpo o soy un cuerpo? ¿Quién es ese yo que supuestamente tiene un cuerpo? ¿Cómo reconocer el límite, la frontera, entre la carne y la sombra?



Imagen 31 – Deformación de la sombra de Carolina García. Foto: Pablo Longo. 2022

Quizás hace años nadie se preguntaba por el cuerpo humano en el teatro de sombras, pero hoy su presencia física es constante, visible, y sería ilógico considerar estudiar la sombra sin estudiar el cuerpo. Como público, vemos sombras y también cuerpos. Griffero (2011) considera que *“el cuerpo humano en el espacio es una figura plástica, evocadora, contenedora de emociones; nos remite a situaciones y genera por su estar y movimiento acciones internas y externas.”* (p. 111)

Hay una tendencia a considerar que en el teatro de sombras el cuerpo queda en segundo término, relegado, ya que el mismo es utilizado en función de la sombra que es la protagonista. La historia se cuenta con sombras, visto de este modo, podemos considerar que posee cierta lógica. Sin embargo, si consideramos que la sombra no puede existir sin un cuerpo que la anteceda, entonces el cuerpo tiene tanta importancia como la sombra. La sombra proyectada es una extensión del cuerpo, pues de éste es que se proyectará. Por lo tanto, la sombra es la presencia incorpórea de esa materialidad corpórea que la genera. Si lo que deseamos trabajar es un teatro de sombras contemporáneo con fuerte presencia de sombras corporales, inevitablemente tendremos que abordar y preparar el cuerpo-sujeto de le sombrista.

Es común ver en las primeras experiencias de quienes se inician en el camino del teatro de sombras que, al poner el cuerpo en escena para generar sombras, se tornan muy dependientes de la pantalla. Le sombrista concentra demasiada atención en lo que está generando y paradójicamente, casi de manera hipnótica, olvida o anula su cuerpo, como si éste no participara del fenómeno de la sombra, como si la sombra tuviera autonomía para el movimiento. Esto me genera mucha curiosidad sobre todo en prácticas de talleres donde he presenciado que cuerpos diversos, con trayectorias de aprendizaje disímiles - algunos cuerpos que vienen de la danza, otros que cargan con años de teatro, otros que nunca han pisado un escenario-, de pronto, se encuentran casi analfabetos motrices ante la sombra, como si necesitaran aprender a caminar de nuevo, a expresarse, soltar unas pocas palabras, reconocer su volumen, peso y tamaño.

Una sombra expresiva requiere un cuerpo expresivo, pero no basta con tener conocimientos del mundo de la danza, la actuación o el teatro de animación de objetos y títeres. A todo ese bagaje artístico es importante dar el tiempo necesario para poder integrar y procesar los nuevos códigos que requiere la experiencia del teatro de sombras. Es sustancial recordar que más allá del cuerpo propio se animará otra cosa, que es su sombra, y que la misma *“habita la escena como una presencia ausente o como una ausencia presente”*. (Montecchi, 2016, p. 57)

Yendo a lo específico del entrenamiento cuerpo-sujeto para la proyección de sombras es significativo explorar la tridimensionalidad, habilitándole al cerebro otra imagen del cuerpo y el espacio; aplicar la multidireccionalidad del cuerpo que implica la disociación de tareas; y activar una mirada atencional periférica para animar y ejecutar lo propio, operar artefactos y objetos simultáneamente dentro de los límites de las superficies de proyección que se han dispuesto; y como si fuera poco, atender las necesidades que puedan surgir en el imprevisto de un escenario, interactuando con otros cuerpos de manera armoniosa en los tiempos precisos marcados, solucionando conflictos sin que el público se dé cuenta de ello.

Todo lo planteado anteriormente da cuenta de que el teatro de sombras contemporáneo requiere de un entrenamiento específico, que implica comprender los códigos de este nuevo lenguaje, y pasar por el cuerpo los tecnicismos propios de esta disciplina. Por lo

cual, hay que dejar espacio para el equívoco y el error propio de la exploración caótica, entender que el cuerpo de a poco irá procesando la lógica que opera en cada dinámica de las sombras de acuerdo a las propuestas escénicas que se encaren.

A raíz de lo expuesto podemos identificar 3 instancias o momentos propios del aprendizaje del entrenamiento sombrista, éstos serían:

1. Dependencia de lo generado en pantalla o superficies
2. Confusión espacial con respecto al propio cuerpo, la luz y la sombra
3. Comprensión del lenguaje del sombrista
4. Lectura de la imagen-sombra

Vive en nuestro inconsciente que la sombra va detrás del cuerpo, pero en nuestra práctica artística es el cuerpo el que va por detrás. Nuestras sombras arrastran nuestros cuerpos. Cuerpos que cargan con la memoria de nuestra historia. Para Griffero (2011) los cuerpos en escena “*remueven nuestros sentidos, nos evocan sensaciones, nuestra memoria tanto personal como histórica.*” (p. 121) Más allá de la proyección de la sombra, que es expresiva en sí misma, hay un componente corporal expresivo que parte de la percepción del cuerpo volumétrico. Este es un potencial a explorar que tiene que ver con la presencia. Para Montecchi (2016) aunque la sombra es incorpórea “*no puede prescindir de 3 niveles de presencia: la sombra en sí, el cuerpo-objeto del cual se informa y el cuerpo-performer del cual se anima*” (p. 56) Esta afirmación me parece válida si al fenómeno sombra nos atenemos, más si queremos referirnos al teatro de sombras deberíamos incluir una presencia, que es la de la persona que observa, que mira (en su rol de público), compartiendo un espacio de reunión y siendo parte esencial del acontecimiento teatral. Su presencia es transformadora, contagia su energía, se presente, estimula. Es la destinataria de toda creación, sin ella no habría encantamiento, no habría posibilidad alguna de sorpresa ni emoción ni provocación. Sobre esta presencia nos referiremos en el capítulo dedicado a la Mirada.

El punto que más me atrae al observar cuerpos-sujetos y sus sombras en escena, es que la sombra rompe con cierta lógica de estandarización de la belleza, deconstruye una lógica de mercado a través de la cual la cosmética y lo aparente se subyuga a la potencia de una

imagen que desde su vital presencia nos desconecta del prejuicio. Sin embargo, la mercantilización y cosificación de nuestros cuerpos asoma a través de nuestros patrones de conducta; comportamientos; por la manera de movernos; de actuar; de accionar; de emocionarnos; de mirar y comprender las ideas.

4.4 La superficie

Baxandall (1997) indica que se requiere de la superficie de un objeto para reflejar la luz, ya que como la luz es invisible necesita impactar sobre algún tipo de cuerpo, para así reflejarse en nuestros ojos y enviar la información al cerebro, sólo así sabremos procesar la información que recibimos, lo que nos permitirá ver el objeto en cuestión, percibir su forma; color; textura; entre otras cualidades.

De la misma manera en que necesitamos de cuerpos para que la luz se manifieste, así con la sombra que, como hemos mencionado anteriormente: *“precisará de una superficie para ser proyectada.”* (Favero, 2016, p 25). La sombra viaja junto con la luz y requiere de la presencia de un cuerpo para generarse debido a que *“es la presencia de una ausencia (y en esto radica su esencia)”* (Montecchi, 2016, p. 69). Entramos entonces en lo que podríamos denominar, según Gonzalo Córdova (2002), la comunicación de la luz con el aire.

Pero, ¿qué es la superficie? Es la apariencia exterior de alguna cosa, pero no es la cosa en sí. Es parte de la cosa, justamente sería la capa que recubre y está en contacto con el exterior, con lo que no es la cosa. Todo objeto y cuerpo tiene superficie. Ejemplo: En la obra *“Escombros”* (Imagen 32) si proyectamos sobre una pared, la luz y la sombra se manifestarán sobre la superficie de la pared, diremos: “la luz y la sombra están en la pared” por una cuestión de simplificación del lenguaje, pero no significa que la luz y la sombra estén en todo el interior de la pared, entre el ladrillo mismo que compone la pared, que atraviesen la materia misma de la pared. Queda la luz y la sombra sobre esa capa que recubre, esa membrana que posibilita reflejar la luz y devolvernos la imagen de lo proyectado y del objeto donde se proyecta. Vemos la sombra, pero también vemos la pared donde está la sombra.



Imagen 32 – Máximo Bucci y Paula Saldeña en “*Escombros*” de Cía. Pájaro Negro de Luces y Sombras
Foto: Municipalidad de Godoy Cruz. 2022

Hay casos que nos posibilitan aumentar la complejidad, por ejemplo: cuando proyectamos sobre la hoja vegetal de una planta o sobre un cuero natural y la luz logra atravesar la superficie entrando a jugar 2 componentes esenciales como la translucidez y la materia que conforman el cuerpo sobre el cual se proyecta.

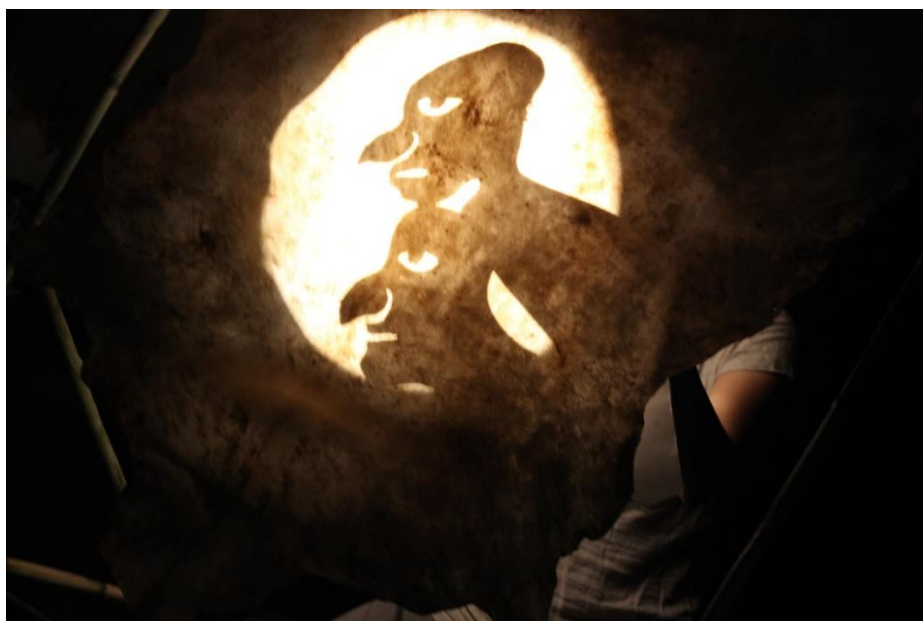


Imagen 33 – Proyección sobre cuero natural. “*Muchik*” de El Cantar del Cábaro (Perú/Canadá)
Foto: Pablo Longo. Festival Don Segundo de Teatro de Sombras 2014

Más difícil aún se pone cuando debemos analizar el trabajo de proyección sobre superficies líquidas o el humo. Traigo a colación estos casos ya que, por convención, dentro del arte del teatro de sombras, cuando hablamos de superficie nos referimos a lo que comúnmente se conoce como “pantalla” -en portugués su traducción es “tela”-. Es correcto hablar de superficies ya que las propuestas contemporáneas no solo proyectan sobre pantallas, y las pantallas no solo están confeccionadas con telas. Superficie es un término que incluye las pantallas y es mucho más abarcativo en relación a la diversidad de propuestas estéticas. Toda pantalla es una superficie, pero no toda superficie es una pantalla. Es muy común encontrarnos con propuestas en espacios cerrados que trabajen con pantallas más convencionales estiradas sobre marcos de estructuras, en menor caso podemos encontrarnos con pantallas sueltas que posibilitan otro tipo de interacción con el espacio. Queda el resto de superficies para propuestas que se realizan en espacios no convencionales.

En una cartilla sobre Teatro de Sombras Contemporáneo publicada en 2016, Alexandre Fávero se refería a la pantalla como “*una superficie bidimensional en un espacio tridimensional.*” (p. 25). Gracias a que seguimos teniendo diálogo producto de trabajos colaborativos es que el 18 de noviembre de 2024 le envié un mensaje consultándole sobre esta definición, y si consideraba aún en que la superficie es bidimensional. Su respuesta fue la siguiente:

AUDIO DESGRABADO:

“Hoy no creo que una composición de una pantalla hecha con hilos tramados sea algo bidimensional. Cada vez más estoy creyendo que el espacio y la pantalla son la misma cosa. Entonces sí, me parece que todo es tridimensional como en la propia experiencia de “*Distopía*”, donde hacemos una especie de escultura con la pantalla. Entonces esta composición que se puede hacer, si la modelamos obtenemos una distorsión de la imagen sombra justamente por su perspectiva, uso, ocupación espacial en tres dimensiones. Una pared, una piedra, un ladrillo, un automóvil, un cuerpo recibe la imagen en una superficie, pero su superficie no se limita al área que la sombra está tocando, proyectando. Entonces sí, me parece

que las superficies son tridimensionales como el espacio.” (P. Longo, comunicación personal, 2024)

Las superficies tienen la capacidad de develar las sombras en su bidimensionalidad, ya que éstas son imágenes no corpóreas. Ahora, recordemos que estamos operando dentro de una espacialidad y como hemos mencionado, la sombra no es sólo una imagen en una superficie, es sombra en todo su recorrido desde el cuerpo que la genera hasta la superficie que interrumpe su camino y la revela, y este término es más que certero ya que la superficie manifiesta aquello que está ignorado, oculto en el aire. La sombra está presente proyectándose en el espacio, no puede despegarse del cuerpo que la genera, y no logramos percibirla hasta que se manifiesta sobre una superficie. De ahí que se hable de que una sombra no se traslada, sino que se proyecta.

Cuando hablamos de proyectar nos referimos a la acción o efecto de dirigirnos, recorrer el camino hacia alguna distancia espacio temporal. Por ende, el rol que cumplirá la superficie, será el de detener ese recorrido por un instante o capturar un instante de ese recorrido.



Imagen 34 – Proyección de la sombra de Jacinto utilizando la translucidez de las telas para capturar su sombra en distintos momentos del recorrido. Foto: Pablo Longo. 2022

Si la superficie se desplaza, algo recurrente en el teatro de sombras contemporáneo, capturará la sombra en otro instante de ese viaje generando distorsiones de la imagen-sombra; deformaciones, cambios de tamaños; encuadres propios del lenguaje

cinematográfico. Al acercar la superficie al cuerpo que genera la sombra provocará que su sombra sea más pequeña -nunca más pequeña que el tamaño del cuerpo que genera la sombra-; lo opuesto sucederá si la superficie se aleja dentro del cono de luz y sombra.

En este punto es donde entra en juego otro componente transversal, del que ya hemos hablado en capítulos anteriores, que es el movimiento. Así como las luces y los cuerpos tienen la posibilidad del movimiento dentro del espacio, así también las superficies tienen su movimiento vital, y en muchos casos sin necesidad de animarlas. Esto genera una variedad de opciones al momento de componer con sombras.

En relación a las superficies podríamos identificar al menos 2 calidades de movimiento:

- a) *El fluir natural*: generado por factores naturales del cual no tenemos control alguno: un cuerpo que respira; millones de gotas que conforman el cauce de un arroyo; las hojas y ramas que se agitan en los árboles por el viento; el humo suspendido elevándose por el calor del fuego.

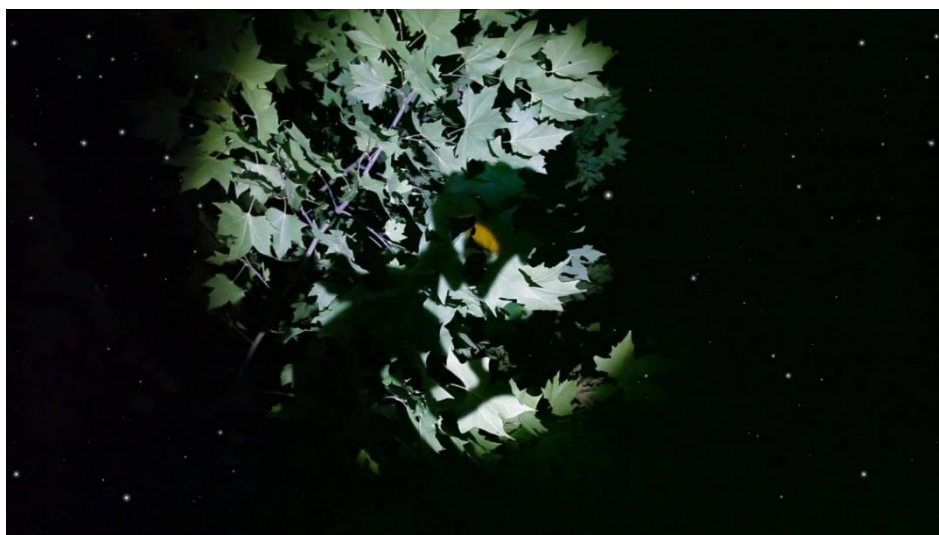


Imagen 35 – Jacinto proyectándose en las hojas de un árbol.

Fuente: Captura de imagen “*A viagem de Jacinto*” (2024)

En la imagen anterior podemos ver cómo la proyección de la sombra de Jacinto es visible gracias a la multiplicidad de hojas que conforman una superficie compacta e irregular, la imagen no logra capturar el movimiento de las hojas

producto del viento. A su vez, la superficie es verde corriéndose de la hegemonía del blanco.

- b) *La animación sombrista*: que en contacto con el material imprime una calidad de movimiento controlado sobre las superficies, ya sea agitando y desplazando las superficies por el espacio; rompiendo, rajando, abriendo, uniendo, integrando, quemando y toda acción que se ejerza sobre la materialidad de las mismas. En la obra “*Distopía*” (2024) se genera un efecto de deformación de la sombra mediante la animación de la tela de pantalla que produce ondas de movimiento.



Imagen 36 – Alexandre Fávero en “*Distopía*” (2024) de Cía. Pájaro Negro y Teatro Lumbra.

Foto: Paola Alonso

En el campo de estudio de la Física, superficie es una magnitud que indica la extensión de un objeto en 2 dimensiones: largo x ancho, siendo conocida su denominación internacional que es el metro cuadrado (m^2). Vale aclarar que, en el teatro al verticalizar las superficies en función de la mirada del público, el largo se transforma en la altura. La boca de un escenario de vista frontal tiene alto x ancho.

Así es como en variadas culturas y a lo largo de los años, se ha dispuesto de diversos formatos de superficies para representar las sombras en el teatro, adaptando todos sus dispositivos para que éstos puedan mostrar las luces y sombras al público. La tendencia

actual -no es una regla fija- es encontrarnos con propuestas convencionales que utilizan pantallas, en mayor o menor medida, adaptándose a una geometría rectangular, tomando la proporción 4:3 o 16:9 para su confección. La primera (4:3) la hallamos en propuestas que involucran el cuerpo humano, de ahí que requieran mayor altura; en cambio la proporción 16:9 es más común para propuestas de títeres al tener más anchura que altura.

En *“Fuera de este mundo”* de la Cía. Pájaro Negro (2019), utilizamos una pantalla con una proporción de 4:3, con el objetivo de verticalizar el plano en función de darle altura para beneficiar la mirada del público. Hay que contemplar que, como menciona David L. Miller (1958) *“cada uno de los tipos de telas reclama para sí las cualidades de nitidez, brillo y gran ángulo de observación.”* (p. 37), en este caso se utiliza un vinilo de retroproyección que mejora la acutancia y potencia el alto contraste. Para Brauer (1958) *“las telas de pantalla como cualquier superficie influyen en la visión, en la imagen que se proyecta.”*. Quizás ahora empezamos a entender por qué al teatro de sombras se lo ha denominado el arte de la bidimensionalidad. Hay que entender que se habla de superficies porque es sobre éstas que la sombra se revela; y por esto no necesariamente indica que la sombra sea bidimensional.



Imagen 37 – *“Fuera de este mundo”* (2019) de Cía. Pájaro Negro de Luces y Sombras. Foto: Pablo Longo

En una entrevista consulté a Alexandre Fávero (Longo, 2025c) sobre cuál es su opinión respecto al por qué al teatro de sombras se lo considera de un arte bidimensional, a lo que contestó:

Fávero: Porque tenemos la impresión de la mirada sobre una superficie que nos pasa la idea de un plano. Por ejemplo, si hacemos una proyección en un tul parte de la luz y de la sombra va a quedarse ahí, pero otra parte se va. Está comprobado que, si proyecta una sombra en el espacio, apuntando al negro del cielo de la noche, y no estoy viendo la forma de la sombra que estoy proyectando cuando pongo humo; harina; vapor de agua se va a mirar la sombra tridimensional, en el cono de luz. Entonces la sombra no tiene que ver con la superficie donde se está mirando, pero sí con el camino que hace desde el punto de luz, el objeto y del espacio que ocupa después. La superficie es solo la manera más tranquila de mirar una sombra y existe aunque no veamos donde está.

Debido a que las propuestas escénicas ya se encuentran enmarcadas en una espacialidad mayor que le da el formato ideal para la lectura de la imagen desde el público; por otro lado, surge cierta necesidad de que las telas estén estiradas para favorecer a una limpieza de la imagen. Como menciona Eugenio Griffiero (2011), el formato rectangular se convierte en una plantilla para las narrativas visuales (p. 57). Sin embargo, no todo debe remitirnos a una pantalla firme, tensa y blanca como es usual en la gran mayoría de las propuestas de teatro de sombras tradicionales y contemporáneas. En la obra *“Distopía”* se utiliza una pantalla teñida de colores entre el amarillo y naranja, con marcas de manos, simulando una coloratura entre el paisaje desértico y la pintura rupestre.

Es recurrente la consulta sobre cuál es la mejor tela o tejido para construir una pantalla, hay quizás una obsesión en la comunidad sombrística por este punto, como si allí radicara el centro, el punto nodal del arte de las sombras. Esto es entendible en un punto, y se debe a que la “pantalla” en el teatro de sombras es la que revela las sombras en ese aquí y ahora del viaje de la luz y las sombras; pero también es importante entender que la pantalla es una manera de ocupar el espacio tridimensional y se constituye como un portal para la construcción del encantamiento de las sombras; *“la pantalla no se limita a mostrar o*

esconder lo que hay detrás. Ella es el pasaje a un mundo, al espacio, al lugar de las sombras.” (Cardoso Nascimento, 2005, p. 81).

La tecnología de textiles, empezando por el algodón pasando por las lycras, poliéster y el advenimiento de la industria de los vinilos nos permiten una diversidad de pantallas y demás superficies de proyección, dependiendo los usos y necesidades que la obra requiera. Los cambios son radicales al punto de que las propuestas están saliendo cada vez más de las formas tradicionales de representación.



Imagen 38 – “*Distopía*” (2024) de Cía. Pájaro Negro de Luces y Sombras y Teatro Lumbra. Foto: Paola Alonso

Reconozco que la pantalla es parte vital de la sombra expresiva y, por lo tanto, modifica la percepción de los sentidos en el público. El problema aparece cuando pensamos la pantalla como mero soporte, cuando consideramos que la misma contenga una imagen limpia, sin desperfectos ni deformaciones como suele ser la experiencia de ver otro tipo de “pantallas” con las cuales nos vinculamos en nuestra cotidianeidad. De allí el deseo de querer conseguir una tela perfecta, ideal para construir una pantalla cercana a la alta definición (HD) que nos impone el bombardeo cultural digital. Convencidos de querer salirnos de esta lógica, que junto a Alexandre Fávero denominamos “pantallacentrismo”, es que comenzamos a indagar la proyección de sombras sobre otro tipo de superficies que pasaré a detallar a continuación. Vale aclarar que muchas superficies están en la naturaleza misma, y la experimentación lo permite porque no estamos generando un proyecto teatral, ni operando dentro de las posibilidades que nos brinda una sala cerrada.

Salir a la búsqueda de superficies es posible dentro de los criterios que habilita el registro fotográfico y audiovisual, sin embargo, muchos elementos podemos utilizarlos para configurar superficies con nuevas materialidades en escena.

La experiencia de proyectar sobre superficies naturales se originó durante la realización del proyecto “*Boitatá*” durante la pandemia 2020/2021, debido a que fue imposible realizar la obra teatral de manera presencial y nos vimos en la obligación de transformar el proyecto en un audiovisual. Esto posibilitó filmar en escenarios naturales, utilizando luz natural: del Sol y el fuego, como así también proyectar con linternas y antorchas sin mediar la electricidad. Posteriormente, durante mi estancia en Vale Arvoredo 2022 realizamos experiencias en entornos naturales, y en marzo 2024 filmamos escenas para el proyecto “*A viagem de Jacinto*” sobre una multiplicidad de superficies.

Las siguientes son experiencias de proyecciones sobre diversos tipos de superficies, lo cual no significa que sean las únicas posibles.

4.4.1 Proyecciones sobre diversas superficies

Proyectar sobre superficies naturales ofrece la posibilidad de encontrarnos con diversas texturas, rugosidades, con un orden del cual no tenemos control, un movimiento propio del fluir natural y texturas irregulares que deforman las sombras. Una de las dificultades que encontramos es que las experiencias en el vivo posibilitan observar detalles que son intransferibles a una cámara fotográfica o de video.

- **Proyecciones sobre vegetación**

Aprovechando una noche oscura, sacamos linternas LED y un artefacto con una halógena de 1000w de potencia para que la experiencia pueda ser captada por una cámara digital. Los árboles son una superficie irregular que deforma parte de la sombra, debido a que no todas las hojas y ramas están alineadas a la misma distancia respecto de la fuente de luz, generando que en algunos sectores pareciera que el follaje se come parte de la sombra de la pierna o del brazo izquierdo, aun así, podemos configurar la figura que se proyecta.



Imagen 39 – La sombra de Pablo Longo se proyecta en la copa de los árboles en Vale Arvoredo, Brasil.

Foto: Alexandre Fávero.2022

Para la realización del cortometraje “*A viagem de Jacinto*” (2024) utilizamos luz del Sol para unos planos donde se aprecia a Jacinto proyectándose sobre el terreno de un suelo de piedras y vegetación.



Imagen 40 – La sombra de Jacinto generada por el Sol. Fotograma de “*A viagem de Jacinto*” 2024

- **Proyecciones sobre paredes**

A los ejemplos de la obra “*Escombros*” (2021) podemos sumar algunos ejemplos también realizados para el cortometraje “*A viagem de Jacinto*” (2024) en el cual utilizamos luz del Sol, en este caso, proyectando la sombra de Jacinto sobre una pared de concreto, pintada de color terracota en una cabaña de Vale Arvoredo, Brasil.

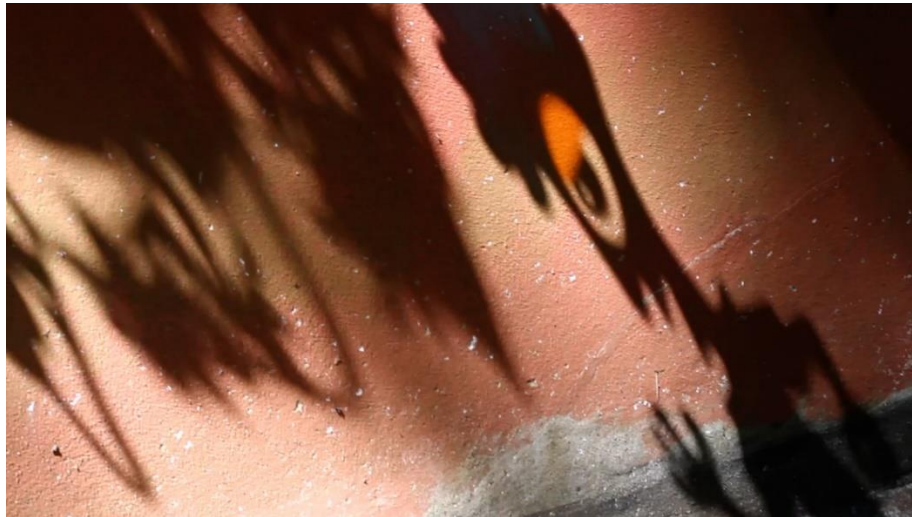


Imagen 41 – La sombra de Jacinto en la pared. Fotograma de “*A viagem de Jacinto*” 2024

- **Proyecciones sobre el agua**

Baxandall (1997) también toma por cierto algo que es cuestionable, menciona las sustancias transparentes como vidrio o agua, que generan una extrañeza que asume las formas de una sombra. (p. 18) Según Fávero (2012) las partículas de agua, humo y vidrios entre otros elementos, poseen diferentes capacidades de propagar; reflejar; dispersar y revelar las ondas luminosas y mostrar las sombras (p.156). Nos metimos en el arroyo de Vale Arvoredo para generar proyecciones sobre el agua. Proyectamos utilizando el fondo de una piedra, pero la imagen no tenía el suficiente contraste, por lo cual, colocamos una tela blanca para generar una pantalla subacuática. Se logra apreciar más la interferencia que genera el movimiento del agua, que funciona como un filtro con movimiento incontrolable e irregular. La sombra se proyecta sobre el agua y sobre el fondo.



Imagen 42 – La sombra de Jacinto sobre una pantalla bajo el agua en Vale Arvoredo, Brasil.

Foto: Alexandre Fávero. 2022

Afirmar que proyectamos una sombra sobre una cascada, como así también proyectar sobre las aguas del arroyo, nos recordó el aforismo de Heráclito que dice “ningún hombre puede cruzar el mismo río dos veces” el cual motivó algunas preguntas al respecto:

- a) ¿Cómo es posible que la sombra no se deforme siendo que las gotas que conforman la superficie de agua son siempre distintas y están en constante movimiento?
- b) ¿Podemos decir que estamos proyectando sobre la misma superficie cuando el arroyo no es el mismo?

Al estar cerca la pantalla de la superficie se logra proyectar la figura de Jacinto sobre ella, sin embargo, la imagen-sombra pierde acutancia producto de la interferencia de la corriente del agua del arroyo que le otorga irregularidad, movimiento y deformación a la sombra. El uso de los “espejos de agua” son interesantes para proyectar sombras durante el día. Este es el caso de varias escenas realizadas en exteriores para el proyecto “*Boitatá*” (2021). Aprovechando la luz solar, y que el resultado se filmaría, se pudieron generar escenas en sitios exóticos como una cascada, caverna, arroyos, consiguiendo imágenes de alta belleza, con bajos recursos, que serían prácticamente imposibles de reproducir en el espacio teatral.



Imagen 43 – La sombra de Lucina, Jacinto y Raoní, generada por el Sol, proyectada sobre la superficie del agua. Fuente: Fotograma de “Boitatá” 2021

- **Proyección sobre partículas de humo**

En las demostraciones de “*A viagem de Jacinto*” (2024) pudimos apreciar a través de las partículas en suspensión generadas por el humo, que al vaporizarse en el continuo movimiento por el espacio manifiesta una característica esencial de la sombra, que es que la sombra no se refleja, sino que se proyecta. La experiencia con el humo es mucho más visible de manera presencial y hay un punto de vista desde el cual se puede apreciar toda la proyección, que es el punto de vista del sombrista -al estar su mirada muy próxima a la fuente de luz- que percibe con alta intensidad una especie de canal, que es el cono de luz, en el cual la sombra genera una multiplicación de su imagen.

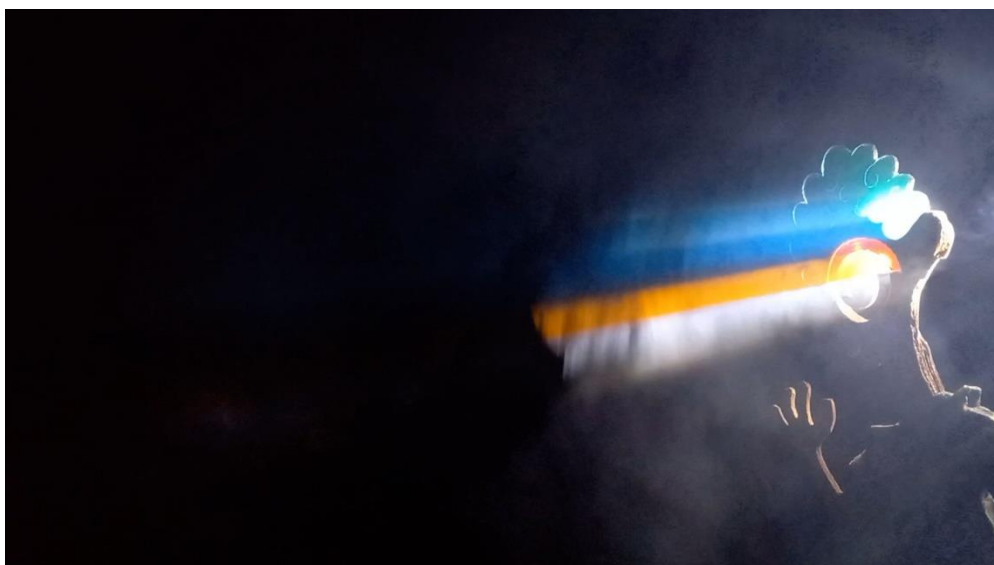


Imagen 44 – Jacinto proyectándose en el humo. Fuente: Fotograma de “*A viagem de Jacinto*” (2024)

La presencia de humo revela lo que comúnmente está oculto para el ojo humano que es todo el camino que recorre la luz con la sombra, si quitáramos el humo sólo veríamos la sombra sobre la superficie como si ésta hiciera un salto en el vacío del espacio oscuro. En palabras de Gonzalo Córdova (2002) el humo refleja las propiedades esperadas de la luz, como es en este caso su trayectoria. En la siguiente imagen, gracias al humo, se percibe la multiplicación de ojos con su párpado naranja, y posteriormente cómo el rostro impacta sobre la superficie del terreno de pasto verde.

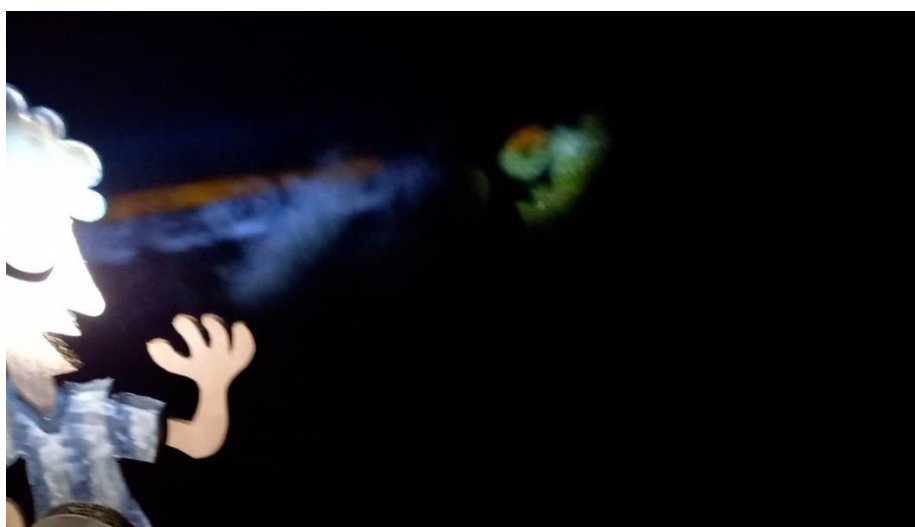


Imagen 45 – La sombra de Jacinto en viaje. Fuente: Fotograma de “*A viagem de Jacinto*” (2024)

4.5 La oscuridad

Hay una premisa popular que dicta: “la sombra es la nada de luz, y la nada de luz es la oscuridad”. Pero acaso, ¿son la misma cosa sombra y oscuridad? En su libro sobre teatro de sombras, Mauricio Rinaldi (2017) considera que la oscuridad es la ausencia total de luz, por ende, la sombra es la ausencia de luz en un sector del espacio iluminado (p.56). ¿Es así? Y si fuera así, cabría preguntarse: ¿cuánto de sombra hay en la oscuridad, y cuánto de oscuridad en las sombras?

Comúnmente cuando pensamos en la oscuridad pensamos en la noche, pero nunca caemos en la cuenta de que la noche es la sombra propia de la Tierra, que en su movimiento de rotación una parte suya se muestra al Sol y la otra se oculta, tardando 24 horas en

completar la vuelta. Es recién con la llegada de las imágenes satelitales que podemos observar la magnitud, tomar distancia y cubrirla con nuestra mirada. Sólo así pareciera que podemos comprender el fenómeno, aunque el común de la gente considere que “cae la noche porque el Sol se oculta”, adjudicando el movimiento al astro y no a la Tierra, lo que nos retrotrae a una concepción ingenuamente geocentrista.



Imagen 46 – Vista satelital de la Tierra. Se aprecia la noche como una sombra propia del planeta.

Fuente: Shutterstock (2025)

Partamos por el inicio: la oscuridad ante todo es. Primero es. De allí que surja el siguiente cuestionamiento: si la oscuridad es algo, ¿qué es? Es muy común que a toda pregunta por el ser de la oscuridad le corresponda una respuesta sobre el fenómeno de cómo se produce, cosificando así cualquier intento de elaboración de pensamiento que pueda generarse. El ser de la oscuridad como así también sucede con el ser de la sombra y de todas las cosas, se vuelve inaccesible, inabarcable.

La anterior consideración de Rinaldi, muy extendida dentro de la comunidad sombrística -y por lo tanto, replicada por el autor-, es refutable debido a que la ausencia absoluta y total de luz prácticamente no existe debido a las condiciones físicas del universo, digo prácticamente, porque sólo en un agujero negro podemos afirmar que ningún tipo de luz puede escapar de su interior, pero sería un hecho imposible hoy de vivenciar para cualquier ser humano. De hecho, pese a tener una noche de Luna nueva, logramos percibir en el firmamento lo que se conoce como “luz zodiacal” que pese a ser muy débil genera un resplandor que es visible, ya que es responsable del 60% de luz natural en una noche sin Luna. Recién en 2021, científicos de la NASA¹⁸ que trabajaban con la expedición Juno lograron identificar que la luz solar reflejada hacia la Tierra era provocada por diminutas partículas que levantan las tormentas de polvo en el planeta Marte y que salen de su órbita.

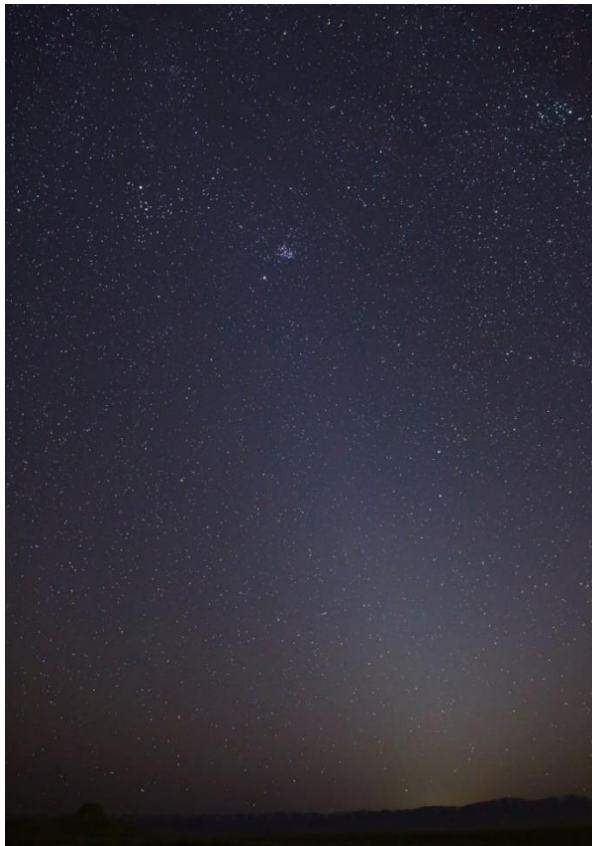


Imagen 47 – Luz zodiacal generando una columna luminosa en Utah (EEUU)
Fuente: NASA. Copyright Bill Dunford, uso permitido.

Lo que llamamos oscuridad es, por lo tanto, una situación de escasa luminosidad en la que el ojo humano no logra detectar la luz visible, tema en el cual me he explayado en el capítulo referido a la luz. Partimos del supuesto de que la oscuridad es lo que no es luz. Es oscuridad porque no es luz. Sin

¹⁸ Link nota: <https://www.nasa.gov/missions/serendipitous-juno-spacecraft-detections-shatter-ideas-about-origin-of-zodiacal-light/>

embargo, nuevamente nos encontramos en la misma encrucijada: tampoco podemos responder por el ser de la luz, porque en verdad no podemos responder por el ser de ninguna cosa.

La identidad de la sombra se ha constituido a partir de un pensamiento binario, a través del cual podemos deducir qué es la sombra definiendo con más claridad aquello que no lo es. Lo mismo pasa con la oscuridad. Su identidad está arraigada a una concepción negativa inducida que se inicia en los primeros escritos bíblicos:

“En el principio, cuando Dios creó los cielos y la tierra, reinaba el caos y no había nada en ella. El abismo estaba sumido en la oscuridad, y el Espíritu de Dios aleteaba sobre las aguas. Dios dijo: «Que haya luz», y hubo luz. Al ver Dios que la luz era buena, la separó de la oscuridad. Dios llamó a la luz «día» y a la oscuridad «noche».” Génesis 1:1

Así comienza el Génesis, el primer libro del Pentateuco, con Dios creando la luz y al hacerlo dicta que “la luz era buena”, sellando un pacto entre la luz y el bien. Pacto incuestionable e inquebrantable en nuestra cultura occidental judeocristiana. En ningún momento se aclara que Dios haya creado la oscuridad. De esta manera, todo lo que es oscuridad, o pertenezca a su familia simbólica, se asocia a algo negativo y, por ende, se define siempre sobre la base de su oposición. La luz está asociada a lo positivo y bueno, a lo puro y blanco; por su parte, la oscuridad y la sombra viajan del lado opuesto asumiendo lo negativo y malo; lo impuro y negro.

Habitamos y somos parte de una cultura cargada de simbolismos duales, y en cuanto al campo que nos convoca en esta investigación, la dualidad luz/oscuridad es transversal a la religión; las ciencias; las artes y la política, entre otras. También su variante luz/sombra asume esta construcción de pensamiento que positiviza todo lo referido a la luz y negativiza todo lo que compete a la oscuridad y las sombras.

“la oscuridad como seno de luz es opuesto para el ser occidental y complementario para el oriental. ¿Existe algo que pueda verse sin luz? ¿La luz debe quedarse fuera del escenario?” (Córdova, 2002, p. 40)

Partir de la definición de que una sombra es la ausencia de luz es empobrecer toda posibilidad de aventurarnos en la búsqueda de lo que realmente es. Y quizás no importe mucho saber qué es, pero sí buscar incansablemente aquello que le dé identidad. Prefiero que no vayamos por el camino de aquello de lo cual carece, porque nos obligaría a hablar de la luz para definir aquello que no es luz. Fávero (2012) diría que es mejor entregarle al oscuro su relevancia, y examinarlo como un elemento primario y con cualidades análogas a la luz. (p.154)

¿Tenemos la capacidad de acceder a una definición del ser de la oscuridad con nuestro lenguaje? ¿Qué es aquello que llamamos oscuridad? ¿Tenemos la capacidad e infinitud de conocimiento para poder dar una respuesta, en la que podamos coincidir satisfactoriamente, de lo que la oscuridad es sin caer en definiciones de diccionario? Lo siento difícil. Por ello encontramos que todo análisis, toda manera de acceder sea desde un posicionamiento ontológico, ya que se suele caer en tecnicismos cuando la pregunta se instala en aquello que le da esencia. De allí que cada vez que diversos autores y autoras se han querido acercar al centro mismo de la pregunta terminen cayendo en dar respuestas desde lo histórico, lo mágico ritual, y en la mayoría de los casos se la defina a partir de su oposición en la luz, lo cual se vuelve interesante porque se la empieza a abarcar desde la técnica, física o mecánica, a partir de todo aquello que no es porque lo que es, es la luz.

Gonzalo Córdova (2002) define la oscuridad diciendo que *“es la distancia entre la cosa y la sombra.”* (p. 66). Deberíamos consultarle a qué sombra de la cosa se refiere, porque si la cosa genera una sombra proyectada tiene a su vez una sombra propia inevitablemente. Esta sombra propia está sobre la superficie de la cosa y desde allí se proyecta su sombra hasta que otra superficie la revela. Seguramente al hablar de distancia debe referirse a la sombra proyectada, deduciendo así podríamos considerar que todo el trayecto de la sombra proyectada en el espacio es habitado por la oscuridad.

¿La oscuridad es un tipo de luminosidad o es la ausencia de la luminosidad? Deberíamos preguntarnos para analizar y cuestionar qué es lo que le falta a la oscuridad, y de paso también a la sombra, para ser presencia o al menos para tener la valoración de una presencia. Presencia que también es tomada como un valor positivo a diferencia de la ausencia que siempre es algo incompleto, carente, que le falta para ser algo. Ausencia

vinculada al vacío, a lo que no está. Seguimos en la lógica de que la presencia se da a partir de la luz. *“Sin la refracción sería todo negro, un abismo donde se sumerge nuestra vista como perdida en el vacío. Sin embargo, el negro absoluto no existe, vemos hasta colores en los bordes de sombra.”* (Córdova, 2002, p. 65)

Igualmente, no necesitamos llegar a extremos propios de conceptos absolutos. Las definiciones intentaremos que no sean absolutas y radicales, porque si así fueran estarían cerradas para nuestra construcción de sentido. Por lo tanto, todo es y será en función de cómo las interpretamos, acercándonos un poco a un concepto nietzscheano. Por eso, lo más conveniente es que cuando hagamos referencia a la oscuridad estemos siempre hablando dentro de parámetros posibles y controlables.

Pienso en la oscuridad y aparece como algo ideal, fuera de mi alcance. Por ello, propongo dentro de nuestras posibilidades y limitaciones contemplar la acción de oscurecer. Es importante conseguir la mayor oscuridad posible. No siempre estaremos con nuestra obra en espacios plenos de oscuridad ideal, sobre todo si trabajamos en espacios a cielo abierto. La acción de oscurecer es una invitación a estar presentes en el lugar, mirar el espacio como sombrista analizando con atención la relación del espacio con las luces, obturar y apagar toda luz que invada el espacio del espectáculo. Invoco la palabra oscurecer ya que me parece más apropiada, amable y cercana a la hora de establecer un control dentro de la espacialidad.

4.5.1 La sombra habita la oscuridad

Para Montecchi la oscuridad por sí misma no genera sombra, debido a que la sombra requiere de la presencia de una luz impactando sobre un cuerpo. El vínculo de la oscuridad con la materia tiende a homogeneizarse. Ahora, me pregunto sobre su apreciación de que en la oscuridad no hay sombra. Ese es otro tema. Porque hemos dicho que alguna luz siempre nos alcanza y que la oscuridad no es absoluta, por lo tanto, aunque no logremos percibir con nuestros ojos, ese objeto que está en la oscuridad tiene sombra y proyecta sombra, aunque sea muy débil, tenue y difusa.

Pensemos en lo que sucede con los eclipses. Un eclipse es un fenómeno astronómico, que es posible de ser percibido por una persona, y que se genera cuando un cuerpo celeste se interpone en el camino de la luz generada por una estrella, en nuestro caso el Sol, proyectando su sombra sobre otro cuerpo celeste. Desde nuestro punto de vista podemos apreciar dos tipos de eclipses: solar y lunar. El primero se genera cuando la Luna se posiciona entre el Sol y la Tierra. En el caso del eclipse lunar, es la propia Tierra la que se interpone entre el Sol y la Luna.



Imagen 48 – Anillo de fuego del Eclipse de Sol en Argentina. Octubre 2024. Foto: Juan Mabromata (AFP)

En el caso del eclipse de Sol, no podemos distinguir la sombra de la Luna que se homogeniza con el oscuro del espacio, sólo la percibimos cuando impacta sobre el objeto, en este caso el cuerpo celeste que es la Tierra, que genera la oscuridad por unos minutos. Sí podemos apreciar la sombra propia de la Luna, ya que su cara “visible” se encuentra a contraluz. Esta es la clara demostración de que la sombra existe en la oscuridad, pese a la oscuridad, aunque no se la perciba. Sino cómo se explica que la sombra llegue hasta la Tierra. Roberto Casati (2001) que suele hablar de fenómenos astronómicos y vincularlos al estudio de las sombras dice que *“los niños consideran que las sombras existen también en la oscuridad, y la cognición adulta parece creer más bien que en la oscuridad ya no existen. ¿Quién tiene la razón?”* (p. 56) Para la astronomía existe un cono de sombra que posee una forma y dimensión espacial, lo que le da cierta construcción de cuerpos geométricos. Por lo tanto, la sombra no genera un salto espacial, sigue la trayectoria en el

oscuro y se manifiesta recién cuando llega hasta la superficie de nuestro planeta. La sombra, adquiere “un volumen que se expande al infinito en el espacio” (Montecchi, 2016, p. 44) como el caso de Jacinto, que se demuestra con las pantallas traslúcidas o proyectándose en el humo.

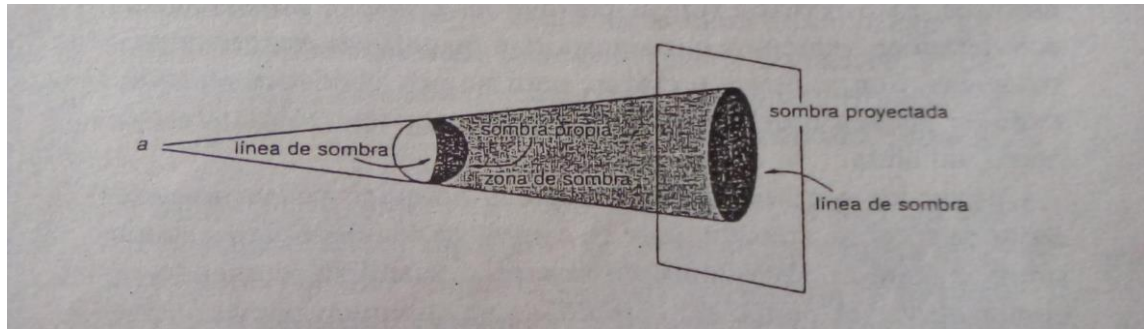


Imagen 49 – Gráfico del cono de sombra. Fuente: “El descubrimiento de la sombra” de Roberto Casati. 2001

Al parecer, el razonamiento de la niñez destaca sobre el adulto, ya que la ciencia estaría dándoles la razón. Las personas adultas necesitan ver la línea de sombra para poder separar la sombra de la oscuridad, esto es lo que les dificultaría poder apreciar la presencia de la sombra dentro de la oscuridad.

De la imagen anterior (49), podemos leer que toda sombra proyectada tiene a su vez una sombra propia que está adherida al cuerpo que la genera. Esto es lo que la vuelve interesante, ya que la sombra deja de ser un concepto de bidimensionalidad, y podemos comprender que es imposible separar la sombra proyectada de la sombra propia y del cuerpo. Es un todo en su conjunto. Ahora, si usamos una superficie y lo que mostramos en la escena es sólo la sombra que está proyectada la deducción del público es que está viendo sólo una imagen. Quienes sabemos cómo se genera esa sombra proyectada entendemos que, por más que no lo veamos del otro lado de la pantalla (o lo que es más increíble, a veces delante de nuestros ojos), hay una luz posicionada apuntando a un objeto y que su sombra se proyecta por todo el espacio que hay entre el cuerpo y la superficie.

Lo interesante acá, es que sólo vemos los cuerpos y sus sombras proyectadas sobre la superficie, pero entre esos puntos espaciales no hay un “vacío”, está la sombra

expandiéndose, pero no logramos verla. Es como si se borrara, y sólo apareciera en el instante mismo en que es interceptada.



Imagen 50 - Alexandre Fávero y Pablo Longo en “*Distopía*” (2024). Foto: Paola Alonso

En las prácticas de taller que realizamos en agosto de 2024 junto a Noelia Martínez, que denominamos “Mover la sombra” comenzamos con una experiencia en la cual oscurecemos la sala intentando anular la visión, con el objetivo de despertar otras sensorialidades físicas y emocionales en las personas dentro del espacio. Al inicio, sólo es estar en quietud en el sitio a oscuras. Luego, aún en oscuridad, se les pide que comiencen a moverse acompañando sus movimientos con la respiración, aparece el sonido de la respiración conjunta de todas las personas. Mientras narro la experiencia no puedo despegarme del libro “La trampa de Goethe” de Gonzalo Córdova (2002), ya que la conexión está profundamente entramada, al hablar del cuerpo en el espacio menciona que *“uno comienza a poblar con su cuerpo lo que nos ofrece el espacio, con ruidos o con imaginación, pero al final lo que pretendemos es que nos sintamos en un espacio habitable.”* (p. 143)

En la experiencia se les pide a las personas que realicen movimientos leves, pequeños, casi en el lugar, y acompañamos a explorar el movimiento en un punto fijo, para luego desplazarse libremente contemplando que hay otras personas en ese mismo lugar, lo que genera una pérdida de las referencias espacio-temporales.

Al finalizar la experiencia, aparece algo que nos sorprende, y es que para la gran mayoría de las personas la sensación es de estar en un sitio lleno de agua; otras dicen sentir que están en el espacio, sin gravedad; y otras, una mezcla de las anteriores como si estuvieran en un vientre materno, en palabras de Gonzalo Córdova: *“Lo que sale a la oscuridad es lo que no puede ser revelado, lo que se oculta en sí mismo, lo que alcanza el profundo y oscuro mar de lo inefable.”* (p. 37)

Durante la experiencia, les vamos recordando que intenten reconocer sus límites, las fronteras entre el cuerpo, la carne, y la oscuridad. Las devoluciones nos hablan de cuerpos extensos, partes de esos cuerpos que no saben dónde terminan, y de un espacio profundo sin márgenes. Con la luz los límites se vuelven difusos, pero cobran sentido. Con la luz la sensación de flotabilidad -no gravedad- se pierde; y toda la imaginería que brindaba la oscuridad se desvanece. *“La iluminación comienza a ser la pared que el espacio intercepta”* (Córdova, 2002, p. 29). Y esas paredes y techo interceptan no sólo la luz sino también las sombras de esos cuerpos que se mueven. Cuento esta vivencia porque sirve para pensar cómo actúa el espacio, y que este aparece a partir de la presencia de la luz. Con la luz reconocemos el lugar, y al menos nuestro cuerpo allí presente. La luz presenta los cuerpos en el espacio con sus limitaciones, y la mirada de las personas los ordena, como dice Howard M. Brandston (2010): *“cada persona ve el espacio de manera diferente unas de otras”* (p. 61)

La oscuridad, por su parte, nos brindaría la posibilidad de un no-espacio, ya que es homogénea. Por eso, oscuridad y luz están íntimamente ligadas a la espacialidad. Un sitio oscuro te devora, te instala en una espacialidad sin límites donde nos conectamos con lo más bestial, con lo más humano, sin el cuidado ni la protección. La oscuridad es homogénea, las cosas pierden su frontera, sus límites, en esa negritud espacial que te conecta con el miedo a ser atacado y devorado; pero también, te puede conectar con lo más primigenio.

4.5.2 Adecuar los espacios a la oscuridad

Siguiendo la lógica de la premisa de Alexandre Fávero (2016) que dice: *“El primer paso es encontrar un lugar de trabajo y prepararlo”* (p. 13), durante la Residencia Artística

realizada en invierno de 2022 en Vale Arvored, concentramos nuestra producción en 2 tipos de espacios: cerrados y abiertos. En el caso de las experiencias en espacio cerrado se centró todo en la Sala de Ensayo de Vale Arvored; mientras que los espacios abiertos fueron variando para potenciar las pruebas de proyección, y estas sucedieron en el patio extenso de la Residencia; en un sendero entre la abundante vegetación natural; una cascada del arroyo; sobre el mismo arroyo.

La oscuridad es un elemento sustancial en el trabajo de las sombras, *“la materia prima de la sombra es la oscuridad.”* (Fávero, 2012, p. 158) Es quizás el primer elemento que entra en juego en nuestro vínculo con el espacio, ya sea abierto o cerrado, pues, si realizamos nuestra performance teatral en un lugar cerrado -que es lo más común- necesitaremos oscuridad para que las sombras se visualicen, entonces prestaremos atención a si debemos bloquear puertas y ventanas; carteles luminosos de salida y emergencia, o un sutil LED de luz testigo que hoy se haya en cualquier aparato electrónico. En la misma sintonía, si trabajamos en espacios abiertos tendremos que optar por si trabajamos con la luz natural, que no controlamos, o si decidimos esperar a que llegue la noche para activar todo el dispositivo y, aun así, nos encontraremos con la iluminación pública. En concordancia con Gonzalo Córdova (2002), en cada espacio tendremos luz, ya que puede venir de afuera, y no ser escénica y, sin embargo, introducirse en la escena. (p. 40). En la actualidad, las luces suelen escapar a nuestro control, a nuestra animación e inundan el espacio teatral, tanto cerrado como abierto. Tenemos que buscar espacios naturales muy lejos de vida humana y en plena noche de Luna nueva para hallar una oscuridad que se acerque a lo absoluto. Aún, así, estaremos lejos de encontrarla ya que prácticamente no hay oscuridad absoluta. Hay luces todo el tiempo en todas las direcciones del espacio, luces que se refugian y se escabullen en los rincones que desconocemos y que no logramos ver ni encontrar. Siempre alguna luz nos llega, y percibimos su presencia.

“Donde hay sombra, siempre hay luz (pero donde hay luz no siempre hay sombra, si no hay un cuerpo que la intercepta), así como en la oscuridad no hay sombra, aun cuando haya un cuerpo.” (Montecchi, 2016, p. 47)

Activamos la adecuación del espacio. Cuando se llega a un lugar la primera tarea a realizar como sombrista es generar las condiciones básicas para trabajar, y ésta son: limpiar, ordenar y oscurecer. Como señala Córdova (2002): *“el ser habita si antes construye el hábitat o si haya un lugar para instalarse.”* (p. 42). Es indispensable apropiarnos del espacio, porque es allí donde todo sucederá: de un lado la ficción y del otro, el encantamiento.

Ya con el espacio limpio y ordenado, comienza la fase en la cual la persona sombrista observa el lugar y procede a oscurecerlo en caso de ser necesario. Para Fávero (2022) *“un espacio oscuro empieza con la dramaturgia del punto cero que es el vacío, la nada, la hoja en blanco.* Aquí aparece uno de los elementos esenciales para la realización de teatro de sombras, y que en gran cantidad de teorizaciones sobre el tema se pasa por alto, y es la oscuridad. Operar la oscuridad es una manera de operar sobre el espacio, ya que como hemos mencionado anteriormente intervenir en la luz es darle entidad a la espacialidad.

Cuando abrimos una puerta en un cuarto oscuro logramos ver las dimensiones de este, qué objetos hay en su interior, en qué sitio nos hemos ubicado de ese espacio. Por ello, *“la oscuridad revela todo lo que no pertenece a ella.”* (Fávero, 2012, p. 155), y en concordancia con esta poética de las palabras G. Córdova (2002) apuesta por una premisa paradójal: *“oscurecer puede ser una forma de iluminar.”* (p. 39).

Como se logra apreciar en la imagen 51, pese a tener un cortinado no se podía trabajar de día de manera controlada ya que entraba mucha luz al espacio. *“Todo el espacio interactúa con la luz, la contiene, la nombra”.* (Córdova, 2002, p. 65). De ahí, la necesidad de esperar la noche para obtener oscuridad y poder accionar todo el dispositivo. Sabemos que hay espacios más adecuados con oscuridad plena a cualquier hora del día, pero este es un ejemplo de un espacio que requiere de un proceso de adecuación. No siempre contamos con el espacio perfecto para las sombras, y son más los casos donde debemos acondicionar.



Imagen 51 – Sala de ensayo en Vale Arvoredo, Brasil. Foto: Pablo Longo

Nuestro caso pone al descubierto la necesidad de oscurecer. Se vuelve vital para poder apreciar las luces y sombras. El espacio se articula y se organiza de acuerdo a las necesidades para obtener una mayor calidad de sombra.

La foto siguiente está sacada en el mismo sitio. Este dispositivo de pantallas fue creado para realizar pruebas, en menor escala, de capturas del viaje de la luz y la sombra. Cada pantalla (tela) pequeña logra interceptar un instante de este viaje de la luz y la sombra por el cono de proyección. Es una experiencia que requiere de mucha oscuridad en el entorno para poder apreciarla.



Imagen 52 – Dos sombras viajando que se chocan. Foto: Pablo Longo

Para el caso de experiencias realizadas en espacios abiertos, la adecuación escapa de nuestro control y sólo podemos esperar las condiciones adecuadas. Las siguientes imágenes (53 y 54) están sacadas en el mismo sitio, la cascada del arroyo de Vale Arvoredo, la primera de día con luz natural y la segunda de noche. En ella se aprecia con mayor notoriedad la proyección que realizamos de Jacinto sobre las aguas de la cascada, que funcionaba como una superficie de proyección viva, siempre cambiante y en movimiento continuo.



Imagen 53 – Cascada de Vale Arvoredo, Brasil, de día. Foto: Pablo Longo



Imagen 54 – Cascada de Vale Arvoredo, Brasil, de noche, con la sombra de Jacinto. Foto: Pablo Longo

La oscuridad posibilita despegarnos de la hegemonía de la mirada, y habilitar el resto de nuestros sentidos. Si consideramos que la superficie es el portal hacia otro mundo, la oscuridad es la llave que abre ese portal. La predisposición que genera la oscuridad en nuestros cuerpos mientras estamos presenciando un espectáculo de sombras, se torna esencial para que se habilite nuestra sensorialidad. Presenciamos la obra con todo nuestro cuerpo, no sólo con los ojos. *“En cualquier caso los efectos sensoriales nos afectarán con más intensidad cuando más profunda sea la oscuridad”* (Fávero, 2012, p. 155) Mediante el uso de la oscuridad el teatro de sombras nos presenta *“realidades escénicas de una particular expresividad cargada de misterio, o al menos, creadoras de curiosas ilusiones”* (Rinaldi, 2017, p. 9)

4.6 La mirada

Montecchi, al hablar de su dispositivo proyectivo, obvia sin motivo un elemento esencial que es la mirada de quien está como público. Este valor es importante desde múltiples facetas ya que todo lo que genera el dispositivo está constituido para ser mostrado, entregado a otros seres, y aquí entra un agregado de complejidad sobre la expectación de las sombras.

Hemos analizado aspectos referidos directamente a lo que se relaciona con el fenómeno de la sombra, pero llega el momento de preguntarnos por el teatro porque así damos lugar a lo que la sombra produce en quien la percibe. El docente investigador Jorge Dubatti (2016) propone la noción teórica de teatro matriz para introducirnos desde una Antropología del Teatro, en el concepto de teatralidad: *“es una condición de lo humano que consiste en la capacidad de organizar la mirada del otro, de producir una óptica política o una política de la mirada.”* (p.81)

No podemos hablar de teatro de sombras sin hacer alusión alguna a la construcción de una política de la mirada, atributo humano que está presente en toda práctica social. El filósofo y artista Eduardo del Estal (2010) considera que la mirada es aún anterior a la construcción del lenguaje.

En nuestra disciplina, la mirada cobra un amplio sentido ya que se evidencia una dinámica entre lo que se muestra y lo que se oculta al público. Rousseau decía que cuando se ve todo no se ve nada, cuando se ve menos, se imagina más.

“La luz forma parte de ese espacio en su doble condición, tanto como cosa que desoculta la verdad para que el espectador la redescubra y también como tiempo en la medida de la contemporaneidad de la revelación.”
(Córdova, 2002, p. 27)

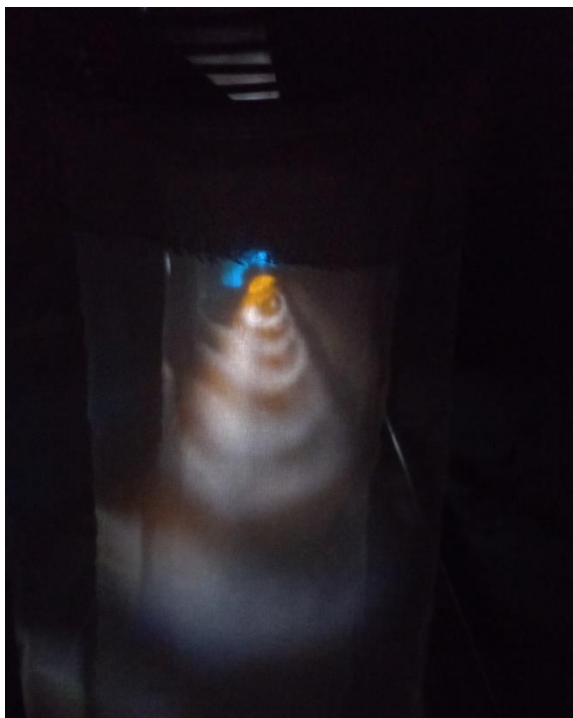


Imagen 55 – La sombra que nos mira. Foto: Pablo Longo. 2022

En su libro “La sociedad de la transparencia” Byung-Chul Han (2013) menciona que lo que se visibiliza en nuestra sociedad actual toma jerarquía de realidad y supone un mundo despojado de diferencias donde no hay lugar para lo oculto, los secretos y contrastes. Todo debe ser revelado, expuesto a la luz de la mirada de las demás personas, por lo tanto, esa realidad sólo nos muestra la superficie de las cosas modificando así el concepto de lo que entendemos por belleza. El sujeto se transforma en objeto de exposición alcanzando niveles de obscenidad en el cual la luz invade la intimidad de las personas mostrándolas sin profundidad y sin transcendencia, ya que no hay nada oculto, no hay misterio, no hay sombras que potencien una diferenciación. La realidad se vuelve una pretensión sin encanto ni ambivalencia en el que las imágenes que se publican deben tener más calidad

que la realidad misma y no somos capaces de detenernos en la observación de aquello que nos impacta y sacude, lo que Barthes llamaría el “punctum” al referirse a la fotografía.

Barthes distingue dos elementos en la fotografía: el “studium” y el “punctum”. El primero, es la información que registramos cuando contemplamos una imagen, es una lectura de la misma y carece de magia. Es aquella imagen que no nos interroga ni nos conmueve, y de la cual sólo podemos decir “me gusta / no me gusta”. Por su parte, el punctum es un atractor de la mirada, pero es justamente la imagen la que mira a la persona que la mira, modificándola. Es un lugar de máxima intensidad y condensación, clavándose en quien mira. Hay algo en la imagen que me hiere, me atrapa, que no tiene nombre, que posee un erotismo que elude la revelación de la información, y es justamente el sitio donde habita la fantasía.

Encontrar ese punctum en la imagen sombra implica un trabajo, estudio, experimentación en ensayos, aceptación constante de la prueba y el error para conseguir una composición que luego deberá ser puesta en juego ante el público, para así descubrir si la misma tiene la fuerza necesaria que deseábamos conseguir. Y esto requiere de tiempo.

¿Qué pasaría si la ausencia fuera de la misma sombra y nada en esta realidad material que conocemos tuviera sombra? Porque nuestra percepción humana está condicionada, como dice Walter Benjamin (2003), de manera natural e histórica. Pero qué sucedería si esta percepción se viera modificada por la ausencia misma de las sombras: la sombra es, pero también podría no haber sido; o como dice Casati (2001) *“nuestra visión está tan hechizada por el claroscuro que si de golpe nos encontrásemos en un mundo sin sombra nos parecería sin espesor, sin sustancia.”* (p. 12) Para Platón, las sombras revelaban la representación de una realidad ideal. Si despojamos las sombras ponemos en jaque el dualismo entre la oscuridad y la luz. Si todo es luz nada hay que ocultar, por lo tanto, la exposición invisibiliza al individuo y por ende a la realidad en la que vive.

Yendo al campo de lo teatral, el teórico Óscar Cornago (2005) se pregunta sobre la teatralidad, ahondando en las tensiones que se genera entre lo que se ve, y aquello que se percibe que está oculto. Por un lado, estaría todo lo visible, lo que representa y ve; y por el otro, el territorio de lo que queda oculto, que no se ve, pero se intuye. A esto le llama

“distancia de teatralidad”, la cual sería *“una superficie contra la que choca la mirada, levantada en función de esta, pero detrás de la cual se adivina una dimensión en profundidad.”* (p. 8)

Gonzalo Córdova (2002), hace la relación de un diseño de iluminación a una dramaturgia de la iluminación. En dicho prólogo, referencia a Goethe y su teoría de los colores, al decir que él *“sitúa al sujeto receptor en el medio de un proceso en donde recibe estímulos y a su vez es actuante modificador”*, para finalmente concluir que *“la percepción depende pura y exclusivamente de quién y cómo percibe”*. (pp. 14-15). Siguiendo esta línea de pensamiento, del Estal (2010) considera oportuno hacer una diferenciación entre los conceptos ver y mirar: *“ver es percibir por los ojos los objetos mediante la acción de la luz, y mirar es la función de aplicar la vista a un objeto. Un acto es pasivo y el otro es activo.”* (p. 16)

Es importante recordar que el origen etimológico de la palabra “teatro” es griega (théatron) y puede traducirse como “lugar para mirar”, el cual ya propone la noción de un lugar donde las personas se reúnen para mirar.

“para que emerja una mirada, el acto de ver debe estar precedido por una intención seguida del gesto de enfocar los ojos en algo con el propósito de ver solamente eso.” (Del Estal, 2010, p 15)

Por eso, en la mirada hay una intencionalidad del sujeto; tanto del que proyecta una sombra como del que mira esa sombra, según Griffero (2011): *“no existe una mirada neutra.”* (p. 92). Esto es lo que genera el cruce de miradas, el diálogo entre la escena y la platea que se produce a través de las miradas usando la superficie de proyección como el canal de comunicación.

Para Dubatti, la Filosofía posibilita analizar la singularidad que nos ofrece el teatro en el plano del acontecimiento, el cual implica un estado de existencia, una voluntad de existir a partir del teatro y que podemos identificar por medio de 3 (tres) elementos: la reunión convivial de cuerpos presentes; la poiesis corporal y la expectación; una zona de experiencia que sólo puede ser experimentada en términos conviviales:

“El convivio es lo más importante para el teatro. Es una institución ancestral que nació en el momento en que se encontraron dos seres humanos. Estamos hablando del origen mismo de la humanidad.”
(Dubatti, 2016)



Imagen 56 – Función *“El viaje de Pipo”* de Títeres del Sol o Burbujas (Colombia) en la Sala 3 de la Nave Cultura, Mendoza, Argentina. Festival Don Segundo de Teatro de Sombras 2014. Foto: Pablo Longo

4.6.1 Movimiento de la mirada por el espacio

Hemos hablado de la cualidad que distingue el teatro de sombras contemporáneo de sus producciones antecesoras, y esta es la incorporación del movimiento en la utilización de las luces; de los cuerpos sombristas; de los cuerpos objetos; de las superficies cuando estas lo permiten. Entonces, cabe preguntarnos por el público y su mirada. Sabemos por estudios que *“los ojos buscan algo en el espacio y tienden a concentrarse en los puntos axiales perfectos, o sea, los puntos simétricamente delimitados en las tres dimensiones.”* (Gill Camargo, 2000, p. 121)

La mirada implica la presencia de una persona, y a su vez esa presencia tiene una localización espacial. Está aquí y ahora. Eduardo del Estar (2010) diría que *“su ubicación es aquello que lo constituye como sujeto”* (p. 18). Es desde ese punto en el espacio que

mira, por lo tanto, cada mirada será única y podrá diferenciarla de las demás, y la información que recepcione cada persona estará ajustada a su punto de vista.

Gonzalo Córdova (2002), por su parte, considera que al llegar a un espacio el espectador intentará siempre encontrar la mejor posición para ver la propuesta, y establecer así las coordenadas para construir su campo visual, pero si las propuestas escénicas le asignan un lugar fijo en la platea, y éste no se mueve de su posición al sentarse lo obliga a que su eje visual esté focalizado en un mismo punto de análisis de aquello que va a contemplar.

En la obra “*Escombros*” (2021) de la Cía. Pájaro Negro nos propusimos poner al público en movimiento, quitando las sillas. Al iniciar la obra les explicábamos que podían sentarse en el piso, usar la cama de los personajes o almohadones, de esta manera se podían ubicar donde más quisieran siempre y cuando respetaran 2 indicaciones importantes:

- a) Que no entrara en las islas demarcadas en el piso con elementos de la técnica de la obra;
- b) Y que no interfiriera en el espacio de representación, si perciben que la luz se dirige hacia donde están que se puedan mover para que la escena suceda en ese sector.



Imagen 57 – Paula Saldeña y Valentina Bucci en “*Escombros*” Cía. Pájaro Negro de Luces y Sombras.

Foto: Pablo Longo. 2022

La secuencia de escenas rotaba por el espacio obligando al cambio de mirada constante, modificando el fondo y también la utilización de los cuerpos con sus sombras. El espacio se transformó en actuante, colaborando con la conformación del relato.



Imagen 58 –Obra “*Escombros*” de Cía. Pájaro Negro de Luces y Sombras (2023) Foto: Alexandre Fávero

La experiencia de generar movimiento en el público fue todo un desafío, y tuvo más aceptación de la que esperábamos. Muchas propuestas que consisten en que los espectadores puedan movilizarse dentro del espacio escénico se censuran antes de tiempo, y esta censura llega desde el propio núcleo de producción de la obra, ya sea por temor a que el público se queje; no quiera asistir; no pueda disfrutar de la propuesta, y se suele caer en una fragilización del público bajo el lema: “hay que cuidarlo”. Y lo mejor para cuidarlo es que se quede quieto y cómodo en su butaca, negándole la posibilidad de conseguir una nueva mirada.

En el caso particular de esta obra se intentó generar una inmersión ya que la obra jugaba con la idea de romper la dualidad adentro/afuera; operaba justamente en ese margen

difuso, y el público es invitado a que sea parte actuante de una experiencia que escapa de las coordenadas clásicas: aquí se mira con todo el cuerpo no sólo con los ojos. Es una experiencia física y emocional sobre la mirada. Una mirada alterada, incómoda, contemplativa, amable, y cuestionadora por momentos porque la memoria personal de las personas que asistían modificaba toda apreciación estética juzgando muchas veces el ¿por qué hacíamos una obra en ese espacio?

La mirada estaba intervenida por el espacio y la historia que éste cargaba ya que todo sucedía en el patio de una ex Comisaría que, durante la última dictadura cívico militar de Argentina, fue usada como centro clandestino de detención y tortura. Todo espacio tiene historia, en palabras del director teatral Rubén Szuchmacher (2022) *“los espacios contienen informaciones que operan en la recepción de una obra de manera imperceptible y si los artistas no están advertidos acerca de ellas pueden hasta contradecir sus intenciones”* (p. 31) A su vez, toda mirada está condicionada por la subjetividad propia del sujeto que mira. Cuando la persona mira lo hace también con toda su historia, su memoria y conocimiento. Y esta mirada que implica una presencia modifica toda otra presencia, ya sea que esta presencia se encuentre en la platea como así también en la escena. La presencia presupone una vulnerabilidad, un exponerse a la mirada de la otredad.

Chul Han (2021) diría que la digitalización hace desaparecer al otro como mirada, de ahí la importancia de la reunión y el encuentro entre personas. La ausencia de la mirada conduce a una relación perturbada con uno mismo y con los otros. Para Sartre, lo otro como mirada es constitutivo de la relación que tenemos con el mundo. Y este mundo actual es pobre en miradas y voces. No nos mira ni nos habla, pierde a cada paso su alteridad. Por eso, en el teatro no podemos perder ni dejar de registrar la importancia necesaria que implica la mirada de esa otredad, que desde otro punto del espacio nos indica que está presente, y que por unos minutos, al menos, dará pausa a su cotidianeidad intensificada en términos de información y datos, y empobrecedora en términos de relación humana; en el que la comunicación va a pasos acelerados hacia la eliminación de la presencia física, y por consiguiente, de la mirada.

4.6.2 El tiempo de lectura de la sombra

A su vez, dentro del espacio hay una gran cantidad de estímulos sensoriales, en este caso potenciamos los visuales, que generarán en la persona que mira una lectura singular de la obra que está presenciando.

“Goethe sitúa al sujeto receptor en el medio de un proceso en donde recibe estímulos y a su vez es actuante modificador, para finalmente concluir que la percepción depende pura y exclusivamente de quién y cómo la percibe.”
(Córdova, 2002, pp. 14-15)

Es justamente a partir del concepto de teatralidad que podemos analizar antropológicamente cómo nuestros antepasados observaban las sombras generadas por el fuego, construyendo un vínculo no sólo a través de la presencia (el aquí), sino también con el tiempo de lectura de la imagen proyectada (el ahora).

La sombra desde sus orígenes, alrededor del fuego, fue objeto de culto atada al servicio de un ritual mágico y religioso. *“Había una relación hábitat-religión-ritualidad en torno a lo circular.”* (Griffero, 2011, p. 58). Luego en Oriente, lo que denominamos teatro de sombras perduró durante siglos no como espectáculo sino como ceremonia sagrada, y el (porque siempre han sido hombres) sombrista ocupando un rol de sacerdote en su comunidad. Con el paso del tiempo esa ceremonia va perdiendo su espíritu ritual ante el avance capitalista y global, y el arte occidental seculariza el arte de las sombras, al punto que podemos verla como una disciplina sorprendente por su valor efectista y espectacular. Lo que parece superado se mantiene de manera solapada cambiando los trasfondos, pero sosteniendo la matriz. Pese a ello, en el teatro su invocación siempre será única, ya que no hay dos funciones idénticas por más que se repita noche a noche el mismo ritual artístico, permitiendo que subsista cierto poder aurático.

Hoy, ese tiempo se ha visto modificado, nuestra percepción requiere mayor velocidad de lectura, un disparo constante de imágenes, planos incesantes que rompan con los planos generales donde se apreciaban figuras de cuerpo entero para narrarnos los sucesos de un tiempo mítico. Ahora, como efecto de la incesante lectura de imágenes proveídas por el

lenguaje del cómic; de los memes; del videoclip; de la fotografía; la televisión; el cine y las redes sociales con los reels, podemos leer con facilidad un cúmulo de planos y encuadres para narrar un suceso en pocos segundos.

En 2016 la BBC publicó en una nota a la que titulaba: “¿Por qué hemos perdido cuatro segundos de capacidad de atención en 15 años?”¹⁹ La misma está dirigida a un estudio realizado por Microsoft que indica que la atención de una persona en las redes sociales hasta 2016 era de 12 segundos, y que se había reducido a 8 segundos. El informe detalla el complejo sistema químico que ocurre en nuestro cuerpo: cuando saltamos de una actividad a otra nuestro cerebro libera glucosa oxigenada, y cuando esta se agota entramos en una fase somnolienta de desorientación, por resultado liberamos la hormona cortisol que es una respuesta del cuerpo al estrés. El resultado no es el mejor, ya que el cerebro inicia un sistema casi adictivo por la búsqueda de lo nuevo activando la dopamina, un neurotransmisor que se produce en el cerebro y que ayuda a transmitir señales entre las células nerviosas.

Llamada “el químico de la recompensa” o “molécula de la felicidad”, la dopamina se asocia a la sensación de placer y relajación. De esta manera, nuestro cerebro es recompensado cada vez que perdemos la concentración entrando en un círculo vicioso de autosatisfacción, según explica el investigador en Neurociencias José Morales García en su publicación de 2022 en “The Conversation”²⁰.

Ya finalizando 2024 se habla en marketing de las “reglas de los tres segundos” promovido por los videos de TikTok para atraer la atención. La fórmula ansiedad / inmediatez alimenta una narrativa insostenible a nivel sociocultural que impacta e incita a las propuestas escénicas a tener que estar bombardeando de imágenes, o generar un efecto tras otro para provocar la atención del público y su posterior sostenimiento. Es más, se

¹⁹ Ver nota en el link:

https://www.bbc.com/mundo/noticias/2016/02/160229_tecnologia_concentracion_distraccion_atencion_mz (Rescatado, 27 de febrero de 2025)

²⁰ Ver nota en el link: <https://theconversation.com/dopamina-el-neurotransmisor-que-nos-da-la-felicidad-pero-tambien-nos-la-quita-180637> (Rescatado, 27 de febrero de 2025)

percibe en el cuerpo de quien mira una necesidad de estímulos y se le exige a la obra que responda a esa necesidad fisiológica.

Byun-Chul Han en su libro “No-Cosas” (2021) profundiza sobre cómo la eficacia sustituye la verdad y, a raíz del efecto fake news, hoy lo que cuentan son los efectos a corto plazo. Esto genera que la verdad pierda terreno porque la misma requiere de información que necesita ser constatada, y esto requiere de un tiempo que no hay. No hay tiempo para la verdad, y la comunicación se basa en excitación, efectos y emociones. Nuestra percepción está excluyendo, con rapidez, la observación larga y lenta.

En una charla de julio del 2022, con Fávero hablamos sobre la duración de una imagen hermosa en teatro de sombras (Longo, 2025a). Él considera que toda imagen debe contribuir a la narrativa más que al efecto en sí, ya que éste último es fugaz y sólo dura el tiempo que llevó realizarlo en escena; una vez realizada la imagen si no narra algo importante se desvanece con facilidad, coincidiendo con este planteo Montecchi (2016) manifiesta que *“quien goza de la visión de la sombra puede hacerlo solo en el marco temporal en el cual ella se manifiesta.”* (p. 50)

Las sombras nos invitan a detener el tiempo. La percepción de la sombra requiere de un tiempo de elaboración técnica de parte de los sombristas; y de apreciación estética y contemplación de parte del público.

Cuando quien mira logra leer la imagen sombra sucede la magia, ya que se las invoca con la esperanza de despertar el asombro en quien las observe, pero aquí sí importa que sean vistas y no solamente que existan. Esta contemplación mágica se instala en las convenciones del juego: propone límites de inicio y fin de la función; genera un ámbito de libertad de miradas e innova en el uso de recursos y artilugios para generar la ilusión. Ilusión porque el teatro es el espacio propicio para desviar la naturaleza sacramental del ritual, constituyendo una ficción de encantamiento. Contemplar un espectáculo es una invitación a un juego de convenciones que quien asiste acepta poniendo la fragilidad como único recurso para sostener la ilusión, y que si ésta se rompe ante el error o la irrupción de cualquier elemento de la cotidianeidad no habrá fascinación. En el arte, a diferencia de un ritual sagrado, no se obliga a quien se invita.

Al mencionar la palabra sombra una imagen se genera instantáneamente en nuestro pensamiento: se hace presente un recuerdo, observamos nuestro entorno, nos imaginamos un eclipse, pensamos en la noche. Una sombra es siempre sombra, pero su forma, su cualidad, su extensión, sus atributos y detalles la hacen única para cada persona. Una sombra no se repite. Es idéntica para sí misma, puede ser parecida a otras, pero no hay dos noches ni dos cuerpos que se repitan. En el espacio sideral cada mínimo ángulo, cada posición de la Luna con respecto a su alineación entre el Sol y la Tierra hacen que a grandes rasgos podamos definir como eclipses, totales o parciales, pero sería imposible que coincidan perfectamente en cada detalle, más si consideramos que el universo en su extensión y el tiempo en su dominio son inabarcables.

Si nuestra mirada compleja y contemplativa cada día se ve arrasada por el vértigo de lo mero espectacular, cayendo en una fugacidad que transforma toda imagen en una exposición constante sin trascendencia, si no tenemos el tiempo para observar el claroscuro que acentúa las diferencias, lo que obtendremos es una uniformidad dentro de un cúmulo de imágenes que transitamos sin sentido. La imagen pierde erotismo, que es la pulsión entre lo expuesto y lo oculto, no hay nada por descubrir porque no hay tiempo para ello.

Conclusión

A lo largo de la presente investigación hemos abordado conceptos referidos a la espacialidad, y cómo ésta podemos entenderla dentro de una dinámica de trabajo con teatro de sombras.

Iniciamos este recorrido cuestionándonos la concepción, heredada, de que el teatro de sombras es un arte de la bidimensionalidad. A lo largo de toda la investigación he ido ejemplificando la importancia de modificar dicho concepto, para así tomar conciencia del valor expresivo que tiene la espacialidad. Nos hemos preguntado si era válido definir el arte de las sombras por lo que vemos en una pantalla, por la imagen final como resultado de una operación técnica o por el contrario, nos posicionamos, como artistas, en todos los procesos que se requieren para poder generar dicha sombra: componer dentro y fuera de los soportes; animar en y para el cono de luz; vincularnos e interactuar más allá de cualquier tipo de superficie.

Para optimizar los recursos se presentó el dispositivo proyectivo que propone Fabrizio Montecchi, al cual se le añadieron 2 elementos, que por el momento serían los básicos para pensar en la dinámica de los componentes a la hora de animar en el teatro de sombras. Esto no significa que a futuro no se puedan incorporar nuevos componentes, también considero válido que se cuestione la incorporación de estos últimos: la oscuridad y la mirada. Si hay algo que nos debemos quienes integramos la comunidad sombrística, es el poder construir diálogos profundos sobre nuestra actividad, provengan éstos de una conversación oral, académica o mediante producciones, que nos permitan salir de las preguntas simplistas sobre cuál es el mejor recurso para determinada tarea.

Podríamos considerar que, dejando a un lado el fenómeno sombra, el teatro de sombras contemporáneo opera en la tridimensionalidad del espacio. Es muy válido reflexionar sobre el valor que le otorgamos a la presencia de la sombra en toda la espacialidad porque atraviesa el espacio, más allá de que la misma se presente como inmaterial; falta de volumen; etérea, y otras cualidades que podemos adherirle. Es posible confirmar que el teatro de sombras es tridimensional porque no lo reducimos sólo a lo que vemos plasmado como imagen sobre una superficie, asumimos y tomamos conciencia de que por más que no lo veamos hay una operación que se da en toda la espacialidad, desde que la luz se

encuentra con el cuerpo hasta que esa sombra se proyecta sobre una superficie. Tal cual proponía Appia, es importante no condicionarnos por la bidimensionalidad.

En una entrevista que le hice a Fávero el 19 de julio de 2022 justamente le consulté por este punto, y su respuesta fue la siguiente:

TEXTUAL:

“Lo que estamos mirando es plano porque la percepción que tenemos de idea de plano es esa. Pero eso es poco para lo que está ocurriendo en el espacio. Si quieres una respuesta simple, sí, es plano (bidimensional). Si quieres una cosa compleja hay sombra en todo el camino.”

Es importante considerar que el estudio de la espacialidad en el teatro de sombras posibilita que, al referirnos a la tridimensionalidad, estemos habilitando el usar toda la extensión espacial que se nos ofrece, tanto dentro como fuera del cono de luz, ya que estar en el exterior de las márgenes de la luz nos permite preparar la escena de sombras: interactuar con cuerpos; animar luces; superficies, entre otras tareas que la escena requiera. Es así que se nos presenta la pregunta del inicio: ¿De qué manera el teatro de sombras contemporáneo tiende a mostrar las costuras que lo separan de las formas tradicionalistas y modernas?

Aparece en las propuestas contemporáneas una política del mirar que es singular. La misma está intervenida por el contexto actual en el que se produce donde ya no se busca el ocultamiento técnico para lograr la sorpresa estética, como sucede en el arte de la magia, sino por el contrario, se tiende a mostrar los artilugios que provocan la magia y pese a ello lograr generar sorpresa y atraer la atención de quien especta. Logramos como espectadores apreciar toda la cocina de las sombras, y a su vez, como sombristas nos habilita trabajar a la vista o no de la mirada del público, práctica que con más asiduidad encuentra propuestas escénicas que rompen con los formatos más tradicionalistas que ocultan la animación.

También se ha manifestado la necesidad de activar la acción de oscurecer por sobre cualquier idealización de oscuridad absoluta que podamos tener. Una acción que ha pasado inadvertida y que no encuentra referencias en las bibliografías sobre la disciplina,

sin embargo, es una tarea muy cotidiana entre sombristas. Oscurecer es quizás de las primeras ocupaciones que realizará la persona sombrista al llegar al lugar de la presentación, adecuando el ambiente lo más cercano al acondicionamiento óptimo para la obra o performance, eliminando o anulando total o parcialmente la presencia lumínica que intervenga sin control sobre la propuesta artística. Se trata, justamente, de tener el mayor control posible sobre los componentes del dispositivo. Se podrá objetar diciendo que en esta misma investigación hay propuestas realizadas con la luz solar, en espacios abiertos, pero las mismas hay que contemplar que fueron realizadas para proyectos audiovisuales (“Boitatá” y “A viagem de Jacinto”), los cuales permitían direccionar la mirada desde el encuadre de una cámara, pero difícilmente logremos generar circunstancias similares en un espectáculo teatral que posee otras condiciones de espacialidad.

Las compañías Teatro Lumbra (Brasil) y Pájaro Negro (Argentina), como así también muchas otras que trabajan actualmente y tienen obras en cartelera pero que no son objeto del presente estudio, propician con mayor frecuencia el uso tanto del ancho, del alto, como así también de la profundidad, para elaborar sus obras. Lo que se aprecia en las superficies de proyección es el resultado de una operación que abarca la totalidad de la geometría espacial fuera de las superficies. Como se ha mencionado, las superficies sólo capturan un instante del viaje que realizan las luces y las sombras, y para que esto ocurra hay que diseñar pensando en la totalidad de la espacialidad, que incluye las superficies, pero no se reduce la composición sólo al plano que se corresponde con la superficie de proyección seleccionada.

A partir del análisis de los componentes del dispositivo proyectivo expandido, nos encontramos con un elemento que es transversal, que es el movimiento, por ende, la energía. Encontramos que en cada acción hay una energía intrínseca que moviliza cada uno de los componentes del dispositivo. La energía es el motor del movimiento y es justamente lo que le da vida a todas las cosas, y en este caso podríamos decir que es lo que le da vida al teatro de sombras, ya que hayamos distintos tipos de energía que encontramos en algunos ejemplos, tales como: la solar directa o a través de la Luna; la eólica que mueve superficies y cuerpos cuando trabajamos en espacios abiertos; la hídrica que podemos encontrar en las corrientes de agua como una cascada o arroyo; y también la energía humana que posibilita activar todas las acciones dentro del dispositivo, entre

otras más que no detallaré por cuestiones de extensión. Aprovechando que hablamos de la presencia humana en el dispositivo, se planteó una necesidad de trabajar en el entrenamiento sombrista que implica contemplar lo que es propio y específico de la disciplina, al cual puede luego sumarse otros tipos de entrenamientos físicos e interpretativos de acuerdo a las características de cada propuesta teatral. Esto sería: entrenar la mirada periférica; disociaciones de tareas; conocimiento técnico operacional de luces, objetos, superficies; dominio de la sombra propia proyectada.

En un intento por dar respuesta a estos interrogantes se realizó una deconstrucción de los componentes que integran la maquinaria del dispositivo proyectivo expandido, comenzando también por lo que entendemos por dispositivo, y cómo opera en la construcción de una subjetividad, en el contexto en que es usado, donde quien opera a su vez ocupa un rol preponderante, de poder, pese a la secularización occidental.

Se abren así nuevos caminos y preguntas, uno de ellos es justamente el otro elemento que está íntimamente hermanado al lugar, que es el tiempo. Entendiendo que el teatro sucede en el aquí y ahora, nos aproximamos a ese ahora a través de la importancia de la mirada del público presente, y de su lectura sobre la sombra. Estos conceptos bien pueden encontrar una profundización en posteriores investigaciones que se realicen.

Por estas reflexiones, clasificaciones y conceptualizaciones se considera que el análisis y deconstrucción del dispositivo proyectivo expandido, a través de un estudio más minucioso de sus componentes, puede resultar significativo para problematizar, identificar y poner en evidencia algunos procedimientos que logren multiplicarse en nuevas investigaciones dentro de la comunidad teatral en su conjunto, y dentro de la comunidad sombrística, en lo particular.

En lo particular, considero que, entablar un diálogo entre la experiencia del teatro de sombras y el cruce de la investigación teórica, es un gran motor para repensar y mejorar nuestras futuras prácticas, a su vez, es una motiva a que otras investigaciones, con nuevas metodologías y análisis puedan dar continuidad a estos procesos, y sea el motor para generar una fructífera interacción e intercambio entre pares.

Creo que a partir de lo expuesto en toda la investigación podemos repensar el teatro de sombras contemporáneo desde nuevas perspectivas, cuestionarnos ciertas lógicas de

producción, incluyendo otros enfoques experimentales que intenten abrir el juego a nuevas formas de vinculación, interacción y participación en el mundo de las sombras.



ANEXOS

~~~~~



Material adicional Teórico
Rider Técnico Obras de Teatro Lumbrá
Proyecto Boitatá
Experimentaciones en Vale Arvoredo



Video experiencias
en Vale Arvoredo 2022

Pablo Longo



REFERENCIAS



ABUÍN GONZÁLEZ, A. (2008). Teatro y nuevas tecnologías: conceptos básicos. Revista Signa, 17, pp. 29-56.

ADÚRIZ-BRAVO, A. (2007). La energía, cambios y movimientos: cuadernos para el aula. Buenos Aires: Ministerio de Educación, Ciencia y Tecnología de la Nación.

AGAMBEN, G. (2016). Qué es un dispositivo. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.

ARROJO, V. (2014). El director teatral ¿es o se hace? Procedimientos para la puesta en escena. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Editorial INTeatro

BADIOU, M. (2012). Las sombras en la duplicidad del ser o no ser: una visión del mundo. Móin-Móin: revista de estudos sobre teatro de formas animadas, (9), 46-75.

BALARDIM, P. y MOTTA, G. [ed]. (2021). Teatro de sombras ao vivo: conversas com artistas latinoamericanos, vol. 1. Río de Janeiro, Brasil: Mórula editorial.

BAXANDALL, M. (1997). Sombras e Luzes. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.

BENJAMIN, W. (2003). La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica. México: Itaca editorial.

BERNARDO, M. (1991). Teatro de sombras. Buenos Aires. Editorial Actilibro.

BRANDSTON, H. (2010). Aprender a ver: a essência do design da iluminação. São Paulo: De Maio Comunicação e Editora.

BRAUER, E. (1958). Teoria e prática do projetor. En J. Bernier (Org.), Tudo sobre a projeção. (pp. 13-36). Agência editora IRIS

CAILLOIS, R. (1986). Los juegos y los hombres. México: Fondo de Cultura Económica.

CASATI, R. (2001). El descubrimiento de la sombra: la historia de un enigma que ha fascinado a los grandes genios de la humanidad, de Platón a Galileo. España: Debate.

CARDOSO NASCIMENTO, E. (2005). Á sombra da tecnologia. En V. Beltrame (Org.), Teatro de sombras: técnica e linguagem. (pp. 79-83). UDESC.

CÓRDOVA, G. (2002). La trampa de Goethe: una aproximación a la iluminación en el teatro contemporáneo. Buenos Aires: Libros del Rojas.

CORNAGO, O. (2005). La teatralidad ¿Qué es la teatralidad? Paradigmas estéticos de la Modernidad. Argentina. Telón de Fondo. Revista de teoría y crítica teatral. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires.

DEL VALLE, P. L. (2023). ¿Qué es la sombra? El Peldaño - Cuaderno De Teatrología, (19),4-9 <https://www.ojs.artes.unicen.edu.ar/index.php/elpeldano/article/view/1129>

DÉOTTE, J. (2012). ¿Qué es un aparato estético? Benjamin, Lyotard, Rancière. Santiago de Chile. Metales pesados.

DEL ESTAL, E. (2010). Historia de la mirada. Buenos Aires. Atuel.

DUBATTI, J. (2010). Filosofía del teatro II. Cuerpo poético y función ontológica. Buenos Aires: Ed. Atuel.

---. [FHAYCS Audiovisuales]. (2016, agosto 29). Apuntes 11 Jorge Dubatti – El teatro como acontecimiento [video]. https://youtu.be/5DaY_NTWDxE?si=ExOsFqlouiDsqrnDV

---. (2016). Teatro-Matriz Teatro Liminal. La liminalidad constitutiva del acontecimiento teatral. Revista Cena, (19), 80-93. DOI: <https://doi.org/10.22456/2236-3254.65486>

DUTRA, P. (2013). Em_Cena: o iluminador. Minas Gerais: Editora Música & Tecnologia

FABARA, Sergio. (8 de febrero de 2018). Acutancia y resolución, la receta para crear una buena percepción de nitidez. Xatakafoto. Recuperado el día 17 de diciembre de 2022 de <https://www.xatakafoto.com/trucos-y-consejos/acutancia-y-resolucion-la-receta-para-crear-una-buena-percepcion-de-nitidez>

FÁVERO, A. (2016). Cartilha de Teatro de Sombras Contemporâneo. Brasília: Clube da Sombra.

---. (2012). Dramaturgias da sombra. Móin-Móin: revista de estudos sobre teatro de formas animadas, (9), 148-165.

FREITAS FILHO, W. (2018). Sob a sombra do ator: A formação e treinamento do ator no Teatro de Sombras. (Tesis de Maestría). Instituto de Artes. Universidade Federal de Uberlândia.

GILL CAMARGO, R. (2000). Função estética da luz. Sorocaba: TCM Comunicação.

GRIFFERO, R. (2011). La dramaturgia del espacio. Santiago de Chile: Ediciones Frontera Sur.

HAN, B. (2013). La sociedad de la transparencia, Barcelona, Herder Editorial.

---. (2019), La salvación de lo bello, Barcelona: Herder Editorial.

---. (2021), No-Cosas, Buenos Aires: Penguin Random House.

JEWELL, C. (10 de diciembre de 2014). Los pioneros del LED azul deslumbran Comité del Nobel. Revista de la OMPI. https://www.wipo.int/wipo_magazine/es/2014/06/article_0001.html

LAZZARI DE OLIVERA, F. (2011). Alumbramentos de um corpo em sombras: o ator da Companhia Teatro Lumbra de animação. (Tesis de maestría no publicada). Universidade do Estado de Santa Catarina UDESC.

LESCOT, J. (1989). Da projecao da luz misturada a materia, nasce o teatro de sombras. Revista Mamulengo, (14).

LONGO, P. (mayo 2024). El teatro de sombras contemporáneo y las nuevas tecnologías. La hoja titiritera, (01), 28-33. <https://lahojatitiritera.com/el-teatro-de-sombras>

---. (2024). Un solo cuerpo basta para generar sombra. La Boya, revista de artes escénicas (3), 120-128. <https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/publicaciones/index.php/laboya>

---. (2025a, 17 de abril). Entrevista 21 de julio 2022 – Alexandre Fávero [Vídeo]. Youtube. <https://youtu.be/yopqdiJYVno>

---. (2025b, 19 de abril). Entrevista 19 de julio 2022 – Fávero – Dramaturgia del teatro de sombras [Vídeo]. Youtube. https://youtu.be/U10ABwGie_o

---. (2025c, 19 de abril). Entrevista 19 de julio 2022 - Fávero - Tridimensionalidad en el teatro de sombras [Vídeo]. Youtube. <https://youtu.be/khsQ4Rt--QA>

MILLER, D. (1958). Considerações a respeito das telas. En J. Bernier (Org.), Tudo sobre a projeção. (pp. 13-36). Agência editora IRIS

MONTECCHI, F. (2016). Más allá de la pantalla: hacia una identidad en el teatro de sombras contemporáneo. Buenos Aires: San Martín: UNSAM Edita.

MORALES GARCÍA, J. (10 de abril de 2022). Dopamina: el neurotransmisor que nos da la felicidad, pero también nos la quita. The Conversation. <https://theconversation.com/dopamina-el-neurotransmisor-que-nos-da-la-felicidad-pero-tambien-nos-la-quita-180637>.

MOTTA, G.; ROBLES, R.; GODOY S. (2023). Dramaturgia do imaterial: performatividade, teatro de sombras e a cidade. Río de Janeiro: Mórula.

ORTÍZ RAMÍREZ, A. (13 de noviembre de 2018). La tecnología y el arte: desde el fuego hasta la robótica. <https://canaltrece.com.co/noticias/la-tecnologia-y-el-arte-desde-el-fuego-hasta-la-robotica-fractal/>

RESENFELD, A. (1958). A historia da técnica de projeção. En J. Bernier (Org.), Tudo sobre a projeção. (pp. 13-36). Agência editora IRIS

RINALDI, M. (2017). La iluminación en el teatro negro y en el teatro de sombras. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ars Lux Ediciones.

---. (2017). Estética de la luz. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ars Lux Ediciones.

RUCQ, M.I. (2012). A sombra como matéria: projeção e projeto. (Tesis de Doctorado). Faculdade de Letras. Universidade de Coimbra.

SIRLIN, E. (2021). La luz en las artes escénicas: manual de iluminación. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Libros UNA.

SARAMAGO, J. (1996). Ensayo sobre la ceguera. México: Alfaguara.

SZTAJNSZRAJBER, D. [Facultad Libre]. (2016, enero 29). Heidegger [video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=RHJH35jPJ3w&t=1869s>

---. [Futurock]. (2020, octubre 20). El negro. Demasiado Humano Ep. 33 T5 [video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=OZDIq-nMJC8>

---. [Damián Cock]. (2020, diciembre 08). La pregunta. Darío Sztajnszrajber. Demasiado Humano [video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=YQ2A1oe4X2k>

---. [Canal Encuentro]. (2022, mayo 06). Mentira la verdad V: El cuerpo (capítulo 1). [video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=vSIINPSV6o&t=1s>

---. [Canal Encuentro]. (2022, mayo 25). Mentira la verdad V. Filosofía con el cuerpo: lo contemporáneo – Canal Encuentro [video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=vSIINPSV6o&t=1s>

SZUCHMACHER, R. (2022). Lo incapturable. (3ª ed.). Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Reservoir Books.

SZUCHMACHER, R. (2022). Lo incapturable. (3ª ed.). Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Reservoir Books.

TAVARES L. (2005). Mito, sombra e encantamiento. En V. Beltrame (Org.), Teatro de sombras: técnica e linguagem. (pp. 121-124). UDESC.

THENON, L. (2016). La inscripción intermedial en el texto postdramático. Escena: revista de las artes escénicas, 76, (2), pp. 125-139.

TORMANN, J. (2006). Caderno de iluminação: arte y ciencia. Río de Janeiro: Música & Tecnología Editora.

ULM, H. (Anfitrión). (07 de junio de 2024). Miradas – Federico Winer (Nº 5) [Episodio de Podcast]. En Universidad Nacional de las Artes. Spotify. <https://open.spotify.com/episode/3HpkYlf0uXAWxJ4rDFhlgJ?si=c5b03aad30994792>

---. (2021). Rituales de la percepción: artes, técnicas, políticas. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Libros UNA.

UNIVERSITY OF BIRMINGHAM. (18 de noviembre de 2024). New theory reveals the shape of a single foton. <https://www.birmingham.ac.uk/news/2024/new-theory-reveals-the-shape-of-a-single-photon>

VOLPEDO, L. (2024). El problema de los objetos en escena. La Boya, revista de artes escénicas, 3 (3). Universidad Nacional del Litoral, 120-128. <https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/publicaciones/index.php/laboya>

VON FERNÁNDEZ, G. (2009). Teatro de Sombras contemporáneo: breve apología para la construcción de un lenguaje. Revista Fardom, (36), 12-13.

---. (ca. 2010). Características y procedimientos del Teatro de Sombras desde la antigüedad hasta nuestros días. [manuscrito inédito].