

La materialidad del signo en Equilibrio Precario: una aproximación multimodal a la propuesta escénica de la compañía

Materiality of Sign in Equilibrio Precario: A Multimodal Approach to the Scenic Proposal of the Company

Carmen Luz Maturana

Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, Chile

cmaturaa@uc.cl

Resumen

El artículo indaga en la historia de la compañía Equilibrio Precario y su propuesta escénica, a partir del análisis de evidencia multimodal, es decir, verbal y visual, contenida en el archivo del grupo. Asimismo, en mi calidad de integrante del grupo desde sus inicios en 1994, intento reflexionar sobre la historia y propuesta estética, y sustentar esa argumentación a partir de evidencia documental. Por lo tanto, el texto presenta un discurso que se asume desde el colectivo y que se articula a través de la estructura de un artículo. El paradigma teórico de base es materialista, en el sentido de que el objeto de estudio es el signo material. Se presenta información referida a los orígenes del grupo, así como a su propuesta material y estética. Posteriormente, se presenta un marco teórico que, desde la perspectiva del diseño teatral y la puesta en escena colectiva, permite establecer nexos con tres obras de la compañía: *El Nato Eloy*, *El Caballo Caballero* y *Rosa Yagán*.

Palabras clave:

Compañía Equilibrio Precario - signo - teatro de objetos - teatro callejero - teatro de sombras.

Abstract

The article investigates the history of the company Equilibrio Precario and its scenic proposal, based on the analysis of multimodal evidence, that is, verbal and visual, contained in the group's archive. Also, as a member of the group since its origins in 1994, I try to reflect on the history and aesthetic proposal and support that argument based on documentary evidence. Therefore, the text assumes a discursive voice that is assumed from the collective and that is articulated through the structure of an article. The basic theoretical paradigm is materialistic, in the sense that the object of study is the material sign. Information is presented regarding the origins of the group, as well as its material and aesthetic proposal. Subsequently, a theoretical framework is presented that, from the perspective of theatrical design and collective staging, allows to establish links with three works of the theatrical company: *El Nato Eloy*, *El Caballo Caballero* and *Rosa Yagán*.

Keywords:

Equilibrio Precario theatre group - sign - object theatre - street theatre - shadow theatre.

Introducción

La compañía Equilibrio Precario se formó en 1994. Desde esa fecha y hasta 2010, realizó de manera continuada actividades propias del trabajo de un grupo teatral independiente, como giras, funciones vendidas y temporadas para el público general. Posteriormente, las presentaciones han sido acotadas y responden a invitaciones específicas. Después de un receso de aproximadamente una década, en 2021 se realizaron nuevamente presentaciones de *El Ñato Eloy*, la primera obra de la compañía: funciones con aforo reducido por la pandemia en *Santiago a Mil*, durante el verano; en Matucana 100, por *streaming*; y en el décimo aniversario del Festival *La Rebelión de los Muñecos*, de Jaime Lorca y Viaje Inmóvil. El tráiler de *El Ñato Eloy* realizado por Matucana 100 da cuenta del último registro audiovisual editado de la obra¹.

A continuación, se aborda información referida al surgimiento del grupo y al estilo escénico que propone. Posteriormente, se presenta un marco teórico, que permite dar cuenta del análisis y registro de tres obras de la compañía: *El Ñato Eloy*, desde la perspectiva del objeto usado; *El Caballo Caballero*, en vínculo con la tradición escénica oral del teatro callejero; y *Rosa Yagán*, como teatro multimedia que integra distintas formas de proyección visual, como el teatro de sombras, la proyección audiovisual y el juego con sistemas de luces que articulan imágenes fijas o en movimiento. Con lo anterior, se busca dar cuenta de las diferentes formas de experimentación en el lenguaje teatral que propuso el grupo mientras estuvo activo: teatro de objetos, teatro callejero y teatro de sombras, entre otras.

Los orígenes

Remitirse al origen del grupo implica dar cuenta de sucesos previos a esa formación. Si bien el surgimiento de una compañía de teatro responde a condiciones creativas particulares, es posible determinar algunos hitos que marcan el nacimiento de Equilibrio Precario, y que se vinculan al trabajo con el Gran Circo Teatro de Andrés Pérez. En primer lugar, es importante mencionar qué significa para el grupo el “uso del desuso” como material escénico. En la escenificación, buscábamos reivindicar el uso del objeto desechado y abandonado como una nueva posibilidad de vida y como una manera de confrontar la obnubilación frente a lo nuevo, en la sociedad chilena posdictadura de los años 1990. Empezamos a armar un significado para esa reutilización y lo definimos como el uso del desuso. De esta forma no era solo la utilización del objeto, ya que la materialidad del personaje se relacionaba, además, con cómo lo entendíamos en la puesta en escena. Previamente a esa conceptualización, hubo un suceso relevante para el grupo que también influyó en el trabajo con objetos usados. Una de las giras del Gran Circo Teatro contempló una temporada de la obra *Popol Vuh* durante un mes y medio en Berlín, en 1993. Arturo Rossel, Ignacio Mancilla y Gonzalo Muñoz formaban parte del elenco de la obra. Por mi parte, y desde la concepción del espectáculo teatral que Pérez tenía, vendía tacos mexicanos durante el intermedio de la obra. Por lo tanto, todos quienes formamos Equilibrio Precario vivi-

1 Tráiler disponible en https://vimeo.com/575929490?embedded=true&source=vimeo_logo&owner=116699571

mos y trabajamos en Tacheles durante ese periodo. En lo personal, como estudiante de diseño teatral en esa época, suspendí la carrera y aprendí el oficio del teatro como nunca lo hubiera podido hacer en la universidad.

Tacheles era un importante centro cultural alternativo de Berlín: un inmenso edificio en ruinas, que se remontaba a principios del siglo XX, situado en la ex-RDA. El centro cultural se formó como tal en los años 1990, luego de ser ocupado por artistas para evitar la demolición total del edificio. Los distintos usos que tuvo dan cuenta, también, de la historia de Alemania. Fue utilizado por el partido nazi, la SS, la Confederación de Sindicatos de la RDA y, antes de ser ocupado como centro cultural, estuvo habitado por tiendas y talleres. Funcionó como centro cultural entre 1990 y 2012. Ese lugar histórico acogió en su patio central al Gran Circo Teatro y su carpa durante un mes. Así, tres años después de la caída del muro de Berlín, la obra *Popol Vuh* se presentaba dentro de un inmenso sitio derruido, al interior de Tacheles. Lo menciono, porque fue un contexto material que removió nuestra concepción del objeto usado, y que tuvo incidencia en la estética de *El Nato Eloy*. En palabras de Rossel:

Pudo haber sido sincronía, pero para elaborar el *Popol Vuh*, obra-espectáculo-teatro-callejero, apelamos al uso de todo tipo de materiales para la creación de personajes, marionetas, utilería, vestuarios y un cuanto hay. Mito latinoamericano y usanza de materiales naturales, sobre todo. Bien, bien precario el Gran Circo Teatro bajo la magna dirección de Andrés Pérez, como un presagio de lo que vendría con el Equilibrio Precario y nuestro aprendizaje de él. Se sumó al aprendizaje estético artístico, nuestra estadía en Tacheles, porque experimentamos de manera concreta la contraposición cultural entre nuestro trabajo chileno y el uso del desuso tecnologizado del arte contemporáneo alemán de esa época. Creo que eso nos abrió los ojos para comprender que se podía hacer uso de todo tipo de materialidad para desarrollar puestas en escenas, lo cual se vio plasmado en *El Nato Eloy*. Nos desprejuiciamos, creo, en mezclar todo tipo de cosas. Y algo importante, que me parece aprendimos, o me pasó a mí: valoré enormemente mi país, en el contrasentido de darme cuenta de que un pichirrucho paisito como el nuestro hacía gala de desprecio y desechaba la memoria, con la creencia de que eso nos hacía más ‘modernos’. Creo que ese fue un excelente puntapié inicial para desarrollar la estética y quizás la ética teatral del Equilibrio Precario.

Después de la gira de *Popol Vuh*, el Gran Circo Teatro tuvo un receso, ya que Andrés Pérez vivió por alrededor de un año fuera de Chile. Ese fue el momento en que nació Equilibrio Precario. La tabla 1 presenta el total de las obras de la compañía estrenadas entre 1994 y 2008, junto a una breve descripción de la propuesta escénica de cada una de ellas.

Marco teórico y aproximación historiográfica al teatro de formas animadas

Vale la pena considerar la distinción terminológica respecto del teatro de figuras animadas que realiza Ana Maria Amaral, la destacada investigadora brasileña. Su trabajo es relevante desde varias perspectivas para la investigación. No obstante, el énfasis en esta oportunidad se centra en la incorporación de terminología que permita dar cuenta de la variedad de lenguajes que

Tabla 1. Montajes de Equilibrio Precario

AÑO DE ESTRENO	OBRA	PROPUESTA ESCÉNICA
1994	<i>El Nato Eloy</i>	Se basa en la novela <i>Eloy</i> (1969) de Carlos Droguett. Es un espectáculo de figuras animadas no tradicionales hechas a partir de objetos de desuso.
1995	<i>La Niña de la calaca</i>	Leyenda mapuche-huilliche en teatro de sombras, realizada con el auspicio del Museo Chileno de Arte Precolombino.
1996	<i>Los amores del diablo en Alhué</i>	Figuras animadas a partir de objetos, basada en la novela del siglo XIX del chileno Justo Abel Rosales (1895).
1997	<i>Tres Rosas y un gavilán</i>	Melodrama cómico con máscaras, accesorios y figuras de objetos, de Guillermo Charpentier (1996).
1998	<i>El Caballo Caballero</i>	Espectáculo unipersonal de teatro callejero que relata el supuesto origen draconiano del caballo.
1999	<i>Lautaro</i>	Creación a partir de la historia del emblemático toqui mapuche, pretendiendo tener una opinión respecto del origen de la chilenidad. Máscaras, accesorios y figuras de objetos.
1999	<i>Eros y Psique</i>	Teatro de sombras basado en el mito griego del mismo nombre.
2000	<i>Dragones</i>	Teatro callejero basado en la descripción de este animal fantástico, con base en <i>El Libro de los seres Imaginarios</i> , de Jorge Luis Borges (1957).
2001	<i>Moby Dick</i>	Basado en la novela de Herman Melville (1851). Técnicas mixtas.
2001	<i>Mitos de la Muerte y otras Muertes</i>	Teatro de sombras basado en mitos y relatos de culturas ancestrales.
2002	<i>Los Papeles de Melchor Santuario</i>	Teatro callejero basado en el cuento de Patricio Manns (2001) y que narra otra visión de la Guerra del Pacífico.
2004	<i>Rosa Yagán</i>	Teatro de sombras, máscaras y multimedia. Montaje basado en el libro <i>Rosa Yagán, el último eslabón</i> , de la periodista Patricia Stambuk (1986) y en <i>Los indios de la Tierra del Fuego</i> , de Martín Gusinde (1937).
2005	<i>Fantasmas de Parafina</i>	Obra de Eduardo Pavez (2005), seleccionada para la <i>XI Muestra de Dramaturgia Nacional</i> . Figuras animadas.
2008	<i>Clotario Blest</i>	Teatro de marionetas de guiñol, para todo espectador, que recrea la vida del líder sindical.
2008	<i>Ubú Rey</i>	La obra de Alfred Jarry es llevada a escena tal como lo concibió su autor, con títeres y marionetas. Teatro de objetos. Adaptación.

componen la escena animada, más allá del contenido verbal. Amaral propone integrar las palabras títere, marioneta, muñeco, figura, por nombrar las más usadas, en torno a un solo concepto: teatro de formas animadas. La autora menciona que el término refiere al teatro que se realiza a partir de los años 1980, que se hizo conocido en los años 1990, y que puede ser considerado una evolución del teatro de títeres previo. Para Amaral, la noción de formas teatrales animadas es más amplia y, por lo tanto, permite dar cuenta del fenómeno en el teatro, donde el muñeco es solo una de sus formas en juego:

Tanto o ator se transfere ao personagem (no caso de bonecos e máscaras) e se recolhe, quer sumindo no negro da cena, quer se escondendo atrás de um anteparo, ou ainda visível, contra-cena com bonecos ou máscaras; como também (como é o caso do teatro de objetos) o ator não se transfere, é visível e permanece a ele mesmo – neste caso, é um montreur, um contador de histórias, alguém que ilustra uma ideia com objetos e imagens (Amaral 242).

En relación con la relevancia de contar en español con el término teatro de formas animadas, vale la pena precisar que una marioneta es entendida en Latinoamérica, en general, como un personaje escénico manipulado por hilos, a diferencia del títere que no los tiene. Sin embargo, en inglés el sustantivo *puppet* es determinado por el adjetivo que lo precisa, por lo que no refiere exclusivamente a una sola técnica (Ej.: *shadow puppet*, *finger puppet*, etc.). En palabras de Korošec (14), el término *puppet* define al mediador que permite la comunicación con la audiencia. En francés, en tanto, la palabra *marionnette* también designa cualquier tipo de personaje escénico animado, independientemente de su manipulación. Si se requiere precisar que tiene hilos, se especifica como *marionnette à fils*. Dado que han existido distintas técnicas y estilos en el trabajo del grupo, nos parece que la denominación de teatro de formas animadas es apropiada y, además, permite sortear esa dificultad terminológica al traducir al español en Sudamérica desde otras lenguas el término marioneta. Además, como el aspecto material más característico de Equilibrio Precario es el trabajo con materiales variados para crear la puesta en escena, el término permite incluir diferentes representaciones materiales de los títeres, marionetas, objetos, sombras y todo elemento material y no humano que se complementa con el cuerpo del actor para configurar la materialidad del personaje.

Se asume un paradigma de observación materialista, es decir, centrado en el material utilizado para la creación escénica. Esta visión se sustenta, también, en la semiótica multimodal (Kress y Van Leeuwen). Vale la pena especificar que la multimodalidad hace referencia a la integración de los distintos lenguajes semióticos, más allá del lenguaje verbal, para la conformación del significado. Esta propuesta toma como referente los postulados de Voloshinov, ya que “todo fenómeno sígnico se da en base a algún material: en el sonido, en la masa física, en el color, en el movimiento corporal, etc.” (33). Efectivamente, el material es el aspecto empírico de la obra, aquello físicamente perceptible que permite, en última instancia, la realización de esta (Bajtín). Así, el texto multimodal trasciende el material verbal y es entendido como un complejo de signos que forman una unidad interna que, al mismo tiempo, se relaciona con el contexto donde esos signos fueron producidos.

En palabras de Kress y Van Leeuwen: “cualquier texto cuyos significados son realizados a través de más de un código semiótico es multimodal” (177). Por lo tanto, el teatro, desde

nuestra perspectiva, es multimodal, ya que integra en su ejecución otros lenguajes más allá del verbal. La propuesta estética del grupo considera que son los distintos lenguajes de la puesta en escena los encargados de interpretar el sentido del texto dramático. En particular, el análisis que se desarrollará se centra en el teatro de objetos y el teatro de sombras como bases materiales para la generación del significado. A partir de esta concepción, se especifica que no es el material en sí el que aporta el significado, sino la proyección que se realiza sobre dicha materialidad, ya que “cualquier producto ideológico es parte de una realidad natural o social no sólo como un cuerpo físico, un instrumento de producción o un producto de consumo, sino que además, a diferencia de los fenómenos enumerados, refleja y refracta otra realidad, la que está más allá de su materialidad” (Voloshinov 31). Por lo tanto, desde la postura materialista asumida en este artículo, la comprensión responde al signo mediante otro signo y el sentido posee un carácter de respuesta, ya que los signos reflejan y refractan otra realidad, la que está más allá de su materialidad.

El dialogismo es una categoría que funciona como eje orientador, ya que todo significado siempre tiene, potencialmente, una posibilidad de respuesta. Se trata de una forma de interacción personal para la producción del sentido, en una cadena y una red incesantes. El sentido siempre se vuelve a producir y la memoria vuelve a aflorar en la cultura, ya que en los signos escénicos también se construyen los valores y el mundo que se quiere representar. Es por eso que el análisis implica la revisión del material de construcción de las obras desde la perspectiva de los creadores, pero también de otros discursos verbales que buscan interpretar la propuesta estética de la compañía y que, a juicio del grupo, logran retroalimentar de manera efectiva el sentido global del trabajo que hemos realizado. A continuación, se desarrollará una breve introducción al teatro de objetos, al teatro callejero y al teatro visual en vínculo con el teatro de sombras.

Teatro de objetos

El semiólogo e historiador del teatro polaco Henryk Jurkowski (1927-2016), destacado teórico europeo, tal como lo es Ana María Amaral para América Latina, fue especialista en el teatro de figuras animadas. Plantea que la búsqueda estética no realista da cuenta de objetos utilitarios de la vida cotidiana que podrían metamorfosearse e interpretar un papel dramático. Jurkowski (2008) postula que el ser humano solo le concede temporalmente sus privilegios como personaje dramático al títere. Justamente por eso, el surgimiento del teatro de objetos se genera a partir del individualismo y el subjetivismo que llevaron a los creadores a exhibir sus obras, a lo largo del proceso creativo, en función de su propio nombre y no bajo la lógica previa, propia de los años 1930 a 1950. Esta se sustentaba en una poética normativa que reforzaba la posición del títere dentro del teatro y donde los creadores se comprometían a estar a su servicio en tanto personaje dramático. “Le marionnettiste est alors, en quelque sorte, un vestige de l’art anonyme. Le voilà désormais fasse au public pour faire preuve de son talent” (Jurkowski 17). Al exigirse una crítica de naturaleza estética al títere, se evidenciaron debilidades como ser figurativo en un momento dominado por el arte abstracto y la subjetividad. Esta es otra variable que influye en la aparición del objeto y la figura animada, según el autor.

Dentro de las diferentes formas del objeto en el teatro, Pavis considera la materialización de este en la puesta en escena como un efecto de artificialización y abstracción semiótica, en vínculo con los objetos simbólicos, como un símbolo religioso o uno social. Además, considera también una tendencia inversa, la del objeto como material que se hace intraducible a categorías abstractas, pero que está presente en la escenificación, por ejemplo, como parte de la escenografía de la obra. Al ser la primera obra de la compañía, *El Nato Eloy* fue el punto de inicio del uso del desuso, en relación con el objeto, ya que todo se hizo a partir de la recuperación, incluso los telones y los andamios que funcionan a nivel de estructura escenográfica. Desde esa perspectiva, la obra marcó el punto discursivo de nuestra entrada a la objetualidad.

Teatro callejero

En Chile, el análisis del texto dramático se ha realizado, en general, desde una perspectiva literaria. Los géneros teatrales de la tradición oral han sido excluidos mayoritariamente del análisis, al parecer, por su naturaleza oral y su carácter popular. Este género discursivo se diferencia del teatro al aire libre o en plazas, porque irrumpen en el espacio público sin previo aviso, ejerciendo una acción desafiante al control político y administrativo que se ejerce sobre esos lugares. Paradójicamente, esas mismas funciones pueden ser financiadas por entidades de administración comunal, posibilitando alternativas gratuitas de esparcimiento cultural. Puede presentarse también en espacios cerrados, convencionales o no. Las posibilidades de contextos de enunciación son, prácticamente, infinitas. En definitiva, el teatro callejero siempre tiene la posibilidad de contactarse “con un público que no suele ir al teatro, de ejercer una acción sociopolítica directa, de aliar la animación cultural con la manifestación social, y de inscribirse en un espacio urbano, a medio camino entre la provocación y la convivencia” (Pavis 444). Así, siempre podrá ocupar el espacio público en función de una puesta en escena que involucre a los transeúntes y espectadores, sin previo aviso, en un acontecimiento teatral. En palabras de Artaud, “no es en la escena donde hay que buscar hoy la verdad sino en la calle; y si a la multitud callejera se le ofrece una ocasión de mostrar su dignidad humana nunca dejará de hacerlo” (85).

La tradición lingüística del género que sustenta al teatro de calle encuentra filiaciones con los “géneros verbales orales de la plaza pública” (Bajtín, *La cultura popular* 138). En efecto, la dramaturgia oral que se presenta muchas veces en el teatro callejero es una de las más antiguas de la tradición escénica y una de las menos estudiadas. El carácter popular de los géneros orales explica, según Bajtín, el aspecto no literario de los mismos, es decir, su resistencia a ajustarse a los cánones y reglas dominantes. En su completo estudio sobre las fuentes populares y las formas carnalescas, plantea, a partir de la comprensión de los géneros desarrollados en las ferias públicas existentes en la Edad Media y el Renacimiento, que las múltiples manifestaciones populares podían subdividirse en tres grandes categorías: las obras cómicas verbales; los diversos tipos de vocabulario familiar y grosero; y las formas y rituales del espectáculo.

La elaboración de formas especiales de lenguaje y gestualidad abolía la distancia entre los individuos participantes y provocaba la liberación de las reglas de conducta y de comportamiento social. Esto produjo el nacimiento de un lenguaje específico, el lenguaje carnalesco, característico de los géneros orales callejeros y sus distintas manifestaciones de carácter festivo-popular.

El estilo de estos enunciados “se caracteriza por una sinceridad de plaza pública, expresada en voz alta; por el hecho de llamar a las cosas por su nombre” (Bajtín, *La cultura popular* 287). Se trata de recursos que buscan atrapar la atención del espectador por medio de la escenificación, y que se transmiten dentro de la historia del teatro de forma diacrónica. Lo que varía según las épocas son los medios disponibles para realizar el artilugio escénico.

Teatro de sombras y proyección visual

Cintra menciona que el origen del término “teatro visual” se remonta a Europa, a principios de la década de 1980. Se trata de una práctica escénica que va más allá del teatro de títeres tradicional y es cercana a las artes visuales. La presencia humana en el escenario se hace evidente para la manipulación de las figuras animadas, debido a la construcción de una escena basada en la imaginería y la performatividad. Desde la perspectiva de la compañía, que intenta establecer vínculos con formas teatrales que le anteceden, es posible mencionar nexos entre espectáculos visuales del siglo XVIII y el teatro visual contemporáneo que utiliza proyecciones, y el juego entre la luz y la sombra.

La comedia de magia del siglo XIX era un género escénico eminentemente visual, que se caracterizaba por la presencia de una serie de efectos mágicos que eran del gusto de los espectadores de la época. Se desarrolló en Europa durante los siglos XVIII y XIX, y también tuvo difusión en Chile y en el resto de América. El género, considerado del fin del Barroco en Europa, tuvo su fundamento escénico en la tramoya y la magia en la escena. Era un tipo de espectáculo que estaba relacionado con los artificios precinematográficos por el uso de aparatos, técnicas y recursos audiovisuales que posteriormente configuraron el nacimiento de la exhibición cinematográfica. Con posterioridad a ese hito, los espectáculos escénicos que incluían proyecciones ópticas sucumbieron ante el descollante encanto que ejerció el cine y que, en definitiva, superaba los efectos visuales de la era precinematográfica que se utilizaban en el teatro.

Dentro de los recursos escénicos, las comedias de magia utilizaban proyecciones con espejos ópticos, dentro de lo que se conoce en la física como catóptrica, conjugándolas con la luz de una lámpara de gas y proyecciones escénicas. En la actualidad, la materialización de una escenificación como esa podría ser realizada por medio de una proyección audiovisual, en juego con la iluminación escénica y las posibilidades que otorga la electricidad como fuente de energía. Dentro de la concepción materialista y dialógica respecto del signo multimodal que asumimos, nos interesa observar cómo propuestas utilizadas antiguamente en el teatro están todavía vigentes. Por ejemplo, las proyecciones de fantasmagorías utilizadas en las comedias de magia, previas a la aparición del cinematógrafo, son recursos que pueden ser observados en la propuesta de Equilibrio Precario. Una fantasmagoría es el arte de representar figuras por medio de una ilusión óptica (RAE). Específicamente, la obra *Rosa Yagán* las utilizó, aunque la luz eléctrica reemplazó al gas como fuente de iluminación.

Como se mencionó previamente, una vez llegado el siglo XX, los trucos ópticos y efectos de sombras en Occidente son asimilados por el lenguaje del cine recién nacido, el que se alimentó de fuentes teatrales diversas, como las comedias de magia y los números de ilusionismo. Durante el siglo pasado fueron los magos quienes continuaron con la tradición en Chile, ya que el

teatro, por lo menos hasta los años 1960, en general, estuvo desvinculado de estos códigos en el ámbito de la puesta en escena. Sin embargo, en el año 1967, dentro del proceso conocido como la Reforma Universitaria, se creó en la Universidad Católica un Taller de Experimentación Teatral, que buscaba que “el actor descubriera un lenguaje expresivo con sus cuerpos, con su relación con objetos, con el sonido, con la luz y el color” (Hurtado). En 1969 se montó *Nos tomamos la universidad*, de Sergio Vodanovic, bajo la dirección de Gustavo Meza. Bernardo Trumper diseñó la iluminación y la escenografía. Correspondió al segundo estreno que este taller generó. El montaje incorporó las sombras a la actuación, relacionando los distintos códigos en el escenario. La utilización de proyecciones como recurso escénico se debió al interés de Meza por imprimir dinamismo a la acción, pero sin que le demandara al público la necesidad de pensar sobre lo que veía en escena, ya que lo importante era no perder el sentido de lo que la obra pretendía: mediar entre la sociedad y el espectador, sin dejarse llevar por la intención de querer hacer algo novedoso (Maturana 92).

Análisis

A continuación, se analizan tres obras de la compañía que permiten dar cuenta de la materialidad escénica y, en definitiva, de los lenguajes trabajados por el grupo, entre 1994 y 2008. Las obras que se describirán son: *El Ñato Eloy* (teatro de objetos, 1994); *El Caballo Caballero* (teatro callejero, 1998) y *Rosa Yagán* (teatro de sombras y multimedia, 2004). De esta forma, se busca dar cuenta de la propuesta estética de Equilibrio Precario, a partir de las reflexiones e interpretaciones del grupo, así como desde el material bibliográfico y de prensa que forma parte del archivo de la compañía.

El análisis que se desarrollará asume una concepción multimodal, desde la perspectiva de la semiótica social de Kress y Van Leeuwen. Esta se ancla en una comprensión del discurso entendido, por una parte, en el contexto de las formas y lenguajes disponibles en la sociedad y, por otro lado, en los usos y valoraciones que los propios usuarios le asignan. Por lo tanto, se resalta que las interpretaciones surgen del propio grupo o de interpretaciones externas que permitieron al equipo reflexionar respecto del trabajo realizado. El análisis comienza con una indagación en la concepción del objeto usado como propuesta escénica en *El Ñato Eloy*. Posteriormente, se ahonda en la concepción del signo escénico como un resultado de voces sociales diferentes y donde los productos simbólicos de la cultura no solo son parte de una realidad social única, por medio de la proyección de recursos escénicos antiguos de la tradición callejera en *El Caballo Caballero*. Finalmente, se establecen nexos con el teatro visual y el teatro de sombras en *Rosa Yagán*. Como se mencionó previamente, el artículo también se nutre de la crítica y la investigación teatral sobre la compañía, cuando aporta a la reflexión e interpreta los significados que motivan la acción escénica.

Teatro de objetos: El Ñato Eloy

La textualidad de la obra es enfrentada de manera libre para la utilización de material dramático basado en la literatura en general. *El Ñato Eloy* se compuso dramáticamente a partir de distintas



El Ñato Eloy. Dramaturgia: Equilibrio Precario. Dirección: Arturo Rossel. Equipo artístico: Ignacio Mancilla, Gonzalo Muñoz-Ferrer, Carmen Luz Maturana, Arturo Rossel. Espacio de presentación: Estación Mapocho. Año: 1994. Fotografía de Jorjue Aceituno.

escenas, según lo que se definió por el grupo como los fundamentos de la historia de un hombre que se enfrenta a su muerte inminente. Para esto nos basamos en distintos autores, además de Droguett y su novela *Eloy*. Se incorporaron fragmentos de Wilde y la *Balada de la cárcel de Reading*; Sandro y su "Rosa, Rosa"; poemas de *Escrito en el aire* de Droguett; la cueca macabra rememora las danzas de la muerte medievales e incorpora en su letra textos de *Una temporada en el infierno*, de Rimbaud. Se trata de textos que representan a un hombre que está a punto de morir, y que se mezclan en la obra con la música y la voz del narrador. Durante el verano de 1994, se presentaron las primeras funciones itinerantes. El estreno oficial de la obra fue en la Estación Mapocho, el 23 de junio de 1994. El género discursivo da cuenta de un drama fúnebre en un acto. Es una obra de títeres no tradicionales, hecha a partir de objetos en desuso y recuperados, con música en vivo de guitarras y canto. La estrella de la escenografía fue realizada por el pintor chileno Pablo Domínguez (1962-2008).

La obra trata acerca de las aventuras del bandido Eleodoro Hernández, abatido por la policía en 1941. El montaje se centra en las horas previas a su captura, en el imaginario social y psicológico de un hombre acosado y su agonía. Droguett otorga el sentido inicial de la obra al grupo, a partir del flujo ininterrumpido de la conciencia en su novela. La vertiginosidad del relato y el asedio policial con la muerte alcanzando a Eloy nos conmueve. Por su mente pasan crímenes, huellas de infancia, religiosidad popular, amores y arrepentimientos. El uso del objeto también tiene que ver con esos conceptos, pero materializados. No se trata de cualquier materialidad, sino que esta debe ser coherente con el significado que se busca crear.

El objeto como material desechado tiene la carga de su uso y su desuso, el valor que tuvo para quien lo usó, el paso del tiempo y su marca. También la valoración surge como una forma inversa al desprecio que generalmente se le tiene. Por lo tanto, no es cualquier objeto; es el que

logra transmutar el significado a partir de su materialidad. En palabras de Voloshinov, el signo refleja y refracta otra realidad, la que está más allá de su materialidad, ya que todo producto ideológico posee una significación. Desde la perspectiva de la semiótica social, la comunicación visual debe ser entendida, por una parte, en el contexto de las formas y lenguajes disponibles en la sociedad y, por otro lado, en los usos y valoraciones que se les asignan.

En cuanto a la comprensión de materialidad como contenedora de significados ideológicos, vale la pena mencionar la crítica de Juan Andrés Piña, porque establece el nexo que la obra tiene con lenguajes teatrales antiguos y nuevos. Plantea que el grupo “busca en otras formas de expresividad, en este revoltijo de lenguajes antiguos y actuales –teatro de marionetas y de sombras realizado con elementos del deshecho y la tecnificación de la cultura contemporánea-, otra manera de mirar y de escuchar una historia...” (Piña 233). Para el grupo, la condición de latinoamericanos es la que nos permite esa mezcla, al menos en lo referido a los lenguajes escénicos utilizados: por ejemplo, el teatro de objetos surge en la segunda mitad del siglo XX, mientras que las formas animadas tradicionales, como el teatro de títeres popular y el teatro de sombras, tienen miles de años de existencia. Por ejemplo, cuando presentamos *Rosa Yagán* y el *Ñato Eloy* en Taiwán, en 2004 y en 2008, nuestra propuesta era novedosa para el público y la crítica, pero nosotros no teníamos a nuestras espaldas la tradición milenaria china como un canon y eso nos daba libertad escénica, que fue la que nos permitió experimentar.

Dentro de los temas tratados, la muerte como temática es recurrente no solo en *El Ñato Eloy*. En palabras de Carvajal y Van Diest, la figura del delincuente en la obra es “la figura del abatido. Como ejercicio fáctico aplicado por la fuerza pública ante la figura del delincuente o el subversivo, aparece como ejercicio impune que se vuelve problemático, porque anula el derecho a juicio de todo ciudadano” (Carvajal et al. 203) A su vez, la reutilización del material tiene que ver con la vida, dada la precariedad de la existencia para algunos. La figura 1, por ejemplo, muestra al Ñato y a la Muerte.

En cuanto a la objetualidad, el trabajo buscaba conformar realidades escénicas con base en una concepción multimodal, por medio de la utilización del lenguaje verbal como uno más de los componentes de la puesta en escena, pero donde el objeto también aporta al significado. Para Zamorano, el concepto de “objeto de desecho” tiene que ver con una mirada crítica, “donde el objeto reúne una entidad latinoamericana mestiza, entre sociedad de consumo occidental, cultura popular y valores ancestrales, en los cuales la simbología del plástico, la producción en masa, el ideal de estatus se ve trasplantado, constituyéndose en una especie de provocación, que ellos utilizan, pero de forma inversa, para devolver esta visión” (195). El objeto usado se transforma, así, en el reflejo de lo que no se quiere ver.

Teatro Callejero: El Caballo Caballero

Al indagar en la historia del teatro en Chile, prácticamente no existen alusiones a espectáculos callejeros en el siglo XIX. Sin embargo, se encuentra una evidencia indirecta, contenida en una crítica al grupo norteamericano Martinetti y Ravel. Se menciona que además de “ser un espectáculo indigno de nuestro teatro, nada vimos que propasase a los volatines que a cada paso se ve en extramuros” (*El Ferrocarril*, 6 septiembre de 1862). Se observa así una alusión a los artistas populares de la periferia de Santiago. El volatín era un artista múltiple, que combinaba

distintas artes circenses en su ejecución, “que con habilidad y arte anda y voltea por el aire en una maroma haciendo otras habilidades y ejercicios semejantes” (Rodríguez 478-479). De tal manera, sí existían artistas callejeros que presentaban sus números “en extramuros” y el público que asistía no era convocado por medios de difusión escrita.

La obra *El Caballo Caballero* es un espectáculo unipersonal, para todo espectador, basado en las técnicas del teatro callejero. Fue creado en 1998 por Arturo Rossel como una respuesta a la negativa del grupo de realizar un nuevo montaje que no tuviera asegurado el financiamiento para los ensayos. En consecuencia, optó por realizar una obra solo. Las técnicas de la actuación callejera las aprendió en el Gran Circo Teatro, donde trabajó entre los años 1989 y 1994, y en el Teatro Provisorio, dirigido por Horacio Videla, entre los años 1987 y 1989. La estética de la obra contempla la escenificación por medio de objetos en desuso y recuperados posteriormente, los que dan origen a una serie de caballos de distinto formato, agrupados en una especie de carrusel. Junto a ellos, y por medio de zancos, el actor presenta también como personajes a un caballo (el Caballo Caballero) y a un dragón, los que contemplan accesorios en la constitución corporal.

Constantemente el narrador/actor se refiere a la contingencia, por lo que es un tipo de monólogo que, si bien mantiene una estructura dramática definida, siempre está sujeto a la innovación de historias que apelan al humor y a la crítica social. La teatróloga cubana Vivian Martínez vio la obra en el *Festival Internacional de Monólogos* en Venezuela, en septiembre de 2005, en el Teatro Luis Peraza de Caracas. Publicó una crítica donde clasificó el género de la obra como “juglar contemporáneo” (Martínez 1):

El chileno Arturo Rossel, heredero de la sólida tradición popular y callejera del Gran Circo Teatro, crea el caballo caballero como un juglar contemporáneo, enlaza caballos célebres de la historia universal y local —Pegaso, el Caballo de Lady Godiva, el etílico White Horse, el viejo del tema de Simón Díaz o el del libertador Simón Bolívar— y crea una hermosa fábula de continuidad a los ideales libertarios americanos que pasa por Martí, el che Guevara, Allende, y que engarza alusiones irónicas a situaciones de corrupción y desmanes neoliberales con vital sentido político.

Nos hubiera gustado haber tenido un análisis crítico de la obra en Chile. A falta de aquello, es nuestra propia interpretación de la puesta en escena la que entra en juego e intenta suplir esta carencia. Tal como Martínez establece conexiones con la *performance* del juglar, estableceremos conexiones con el discurso oral de la obra desde la perspectiva de los géneros verbales orales carnavalescos de la plaza pública medieval (Bajtín). Para dar cuenta del contenido, se analizará una función registrada en el patio central del Campus Oriente de la Universidad Católica, frente a los alumnos del curso de Crítica Teatral, del profesor Patricio Rodríguez, en una grabación audiovisual realizada durante abril de 2005 en formato DVD. Tal como plantea Martínez, se evidencian elementos de la tradición oral y del juglar, pero actualizadas. Así, el análisis se centra en el análisis discursivo de la obra.

Bajtín menciona que los espectáculos carnavalescos, en general, por su carácter concreto, son percibidos a través de los sentidos del espectador. Debido a los elementos de juego que presentan, se relacionan preferentemente con las formas artísticas y animadas de imágenes, es decir con las formas del espectáculo teatral. El humor de estas formas escénicas de ninguna manera está cargado de negatividad. Quien lo utiliza no se ubica fuera del objeto aludido ni

se le opone, como el humor satírico de la época moderna. “Por el contrario, la risa popular ambivalente expresa una opinión sobre un mundo en plena evolución en el que están incluidos los que ríen” (Bajtín, *La cultura popular* 17). La obra abunda en consideraciones de este tipo. Junto al cuestionamiento social, el protagonista se incluye él mismo y a los espectadores dentro del objeto aludido:

y más acá verán que viene /// el CABALLO DE TROYA / aquel caballo /// que el pueblo griego /// donó /// al pueblo chileno y el que / empotrado /// en la avenida Grecia fue durante la República /// un salón de Espectáculos y olé /// luego fue /// con Pinochet /// durante la dictadura fue /// un templo /// de Detención /// y Tortura [chiflido del público] /// no no// quiero decir un Centro Evangélico /// Pentecostal /// pente acostal al tiro [risas del público] hoy en día ese /// nuestro caballo de Troya es un Ekono / un Supermercado [risas del público] (La notación da cuenta de: / pausa corta inferior a un segundo y // pausa de un segundo o más).

Los elogios emitidos en este tipo de espectáculos de la tradición oral durante la Edad Media y el Renacimiento eran, a la vez, irónicos y ambivalentes. Se utilizaban también juegos de palabras, sobreentendidos e inversiones verbales, tal como en la obra:

Y más allá verán que aparece / eh / el caballito blanco // de los adultos /// el White Horse /// Advertencia /// El galope excesivo de este corcelito // provoca delirio y efervescencia / en el cuerpo y la mente (3”) sobre todo en la maña /// de la cañana siguiente!!!

El vocabulario de los espectáculos de la plaza pública y de la feria, desde las interpretaciones a voz en grito hasta los espectáculos escénicos más organizados, tenían en común el estar “basados en el mismo ambiente de libertad, franqueza y familiaridad” (Bajtín, *La cultura popular* 130). Los espectáculos callejeros constituían aspectos importantísimos en la vida de la plaza, y el pueblo se agrupaba a su alrededor. Lo mismo se puede observar con *El Caballo Caballero*, cuando es presentado en espacios callejeros o al aire libre.

Otro elemento característico de la imagen popular carnavalesca tiene relación con el hecho de arrojar excrementos o el rociar con orina. El residuo corporal implica una degradación ambivalente: “las imágenes de la orina y los excrementos guardan un vínculo sustancial con el nacimiento, la fecundidad, la renovación y el bienestar” (Bajtín, *La cultura popular* 134). Por lo anterior, son figuras desprovistas del cinismo y grosería que se les otorgaría en una asignación de sentido actual. Esta imagen se despliega también en la obra, por medio de la gestualidad. El personaje, ataviado como equino, se acerca a un espectador y lo besa. Luego avanza y simula, gestualmente, orinar a otro. Son acciones que involucran escénicamente al público sin previo aviso, por medio del acercamiento corporal del actor, ya que es el personaje-caballo quien se le aproxima. Luego, simula orinarlo. En el contexto de enunciación analizado, el patio central del Campus Oriente, el caballo se acerca a la cámara y al camarógrafo que registra el material. Lo orina, ficticiamente, levantando una pata.

Finalmente, se considera también para la determinación del género de la obra como oral de plaza pública otra imagen carnavalesca típica: la aparición del fuego. En los espectáculos callejeros medievales y renacentistas el infierno se representaba como un globo que escupía

llamas: “la boca del infierno y cabeza de Lucifer” (Bajtín, *La cultura popular* 143). En la obra analizada, en cambio, es la imagen de un dragón la que asume esta acción.

La imagen gestual se entrelaza con el texto oral, repitiéndose una vez más lo ya planteado respecto del humor usado en este tipo de espectáculos: quien lo utiliza no se ubica fuera del objeto aludido ni se le opone, sino que, por el contrario, se incorpora como sujeto del cual el espectador se puede reír:

lo que nunca // nunca se ha dicho del dragón /// es //que una vez //que descubrió el fuego [lanzamiento de fuego durante 12 segundos] Con el fuego [el actor hace amago de quemarse un dedo] Con el fuego /// el dragón quemó /// aparte de mi dedo /// quemó //a muchos hombres /// a muchos pueblos con el fuego

Como se ha observado, la obra reproduce escénicamente algunas de las principales características de los géneros escénicos de la plaza pública del teatro medieval, lo que ha permitido realizar una aproximación al tipo de discurso emitido. Desde la perspectiva del valor del teatro callejero para el grupo y su propósito, observamos en su ejercicio la posibilidad de acceder al mundo real, con todo lo que ello significa, y viendo allí también la dignificación de las artes presentadas al transeúnte común, armando un espacio de recreación y reflexión, un espacio de coyuntura poética. Valoramos el agradecimiento que la gente común da a este trabajo.

Teatro de sombras y multimedia: Rosa Yagán

La conexión que establecemos entre la antigua comedia de magia y el teatro de sombras y multimedia desarrollada por Equilibrio Precario corresponde a una interpretación propia del grupo y que da cuenta de propuestas inmersas en ciclos creativos, que se actualizan y refractan en propuestas teatrales contemporáneas. Como ya se mencionó, el género de la comedia de magia desapareció a inicios del siglo XX frente al recién creado lenguaje del cine, siendo, incluso, absorbido por él.

El trabajo con el teatro de sombras en el grupo se inicia de manera muy rudimentaria, a partir de una escena de *El Ñato Eloy*. Rossel conoció este lenguaje teatral milenario de origen asiático, vinculado a los orígenes de la humanidad, porque pudo ver en 1990, en una de las giras de la Negra Ester, un espectáculo de Wayang Kulit, de la corte de Java. Otra motivación para usar sombras en *El Ñato Eloy* surgió a partir de una propuesta de Ignacio Mancilla, quien había participado, bajo la dirección de Andrés Pérez, en la Jornada de purificación del Estadio Chile, en 1991. En esa ocasión el artista británico Peter Moser realizó un taller de experimentación durante algunos días. “Vi unas sombras en esos ventanales donde están los pasillos, había gente haciendo unas sombras grandes. Después nació una propuesta mía para el Ñato, pero también fue colectivo, porque al principio nos costó meternos ahí, en ese cuento de las sombras. Nunca nosotros habíamos hecho, pero finalmente salió adelante la escena”. Luego, en *La Niña de la Calaca*, tuvo que ver con el entendimiento de la obra y el concepto de luz y sombra. El personaje protagónico se llamaba Ayün, que en mapundungún es amor. Metafóricamente significa la luz de tus ojos ilumina mi corazón. En *Eros y Psique* y en *Mitos de la muerte*, las sombras se ocuparon por el aspecto legendario y mítico de los relatos. Rosa Yagán relacionó las proyecciones



Rosa Yagán. Dramaturgia: Equilibrio Precario. Dirección: Carmen Luz Maturana. Equipo artístico: Arturo Rossel, Tito Fariás. Espacio de presentación: Matucana 100. Año: 2004. Fotografía de Mariela Rivera.

cinematográficas y las sombras en la puesta en escena, como una manera de acercarse a ese mundo desaparecido de las culturas extintas de la Tierra del Fuego.

En *Rosa Yagan*, escenificamos la ceremonia de iniciación del Kina y, a partir de ella, recreamos el mito que explicaba la creación del mundo. Efectivamente, el teatro de sombras permitía acceder de una manera más libre a esas realidades simbólicas. La cosmogonía yagana tenía un componente moralizador y los relatos eran truculentos. Por ejemplo, la ceremonia del Kina rememoraba la creación del mundo a partir del asesinato de todas las mujeres. Por otra parte, la información histórica relativa al genocidio y extinción de los yaganes era sobrecogedora. La ceremonia del Kina fue la posibilidad de vincularnos al mito. En medio de las contradicciones en la creación del texto de la obra, el dramaturgo chileno Juan Radrigán nos habló del libro de Patricia Stambuk, *Rosa Yagán: el último eslabón*.

Stambuk transcribe y recrea el mundo de Rosa Yagán, una mujer real, que murió en 1983 siendo una anciana. Rosa, a través de su relato, opina de su mundo y de las paradojas de una vida transculturizada. Ambas se conocieron en 1975, cuando Rosa estuvo en un hospital de Punta Arenas. A partir de ese momento comenzaron una extensa e íntima conversación. En 2004, dos semanas antes del estreno, se contactó con nosotros Patricia Stambuk, quien venía llegando del extranjero. Supo por la prensa que se estrenaría la obra y que utilizaba enunciados de Rosa que aparecían en su libro. Luego de interiorizarse de lo que estábamos haciendo y de escuchar la música de la obra, nos entregó las entrevistas que ella le había hecho a Rosa Yagán,

en antiguos casetes. Sus textos orales enriquecieron la puesta en escena: la tonalidad y la armonía de su voz encajaba con la musicalización elaborada por Arturo Rossel y Cuti Aste. Ella ingresó al registro sonoro para reírse y para hablar en español, en yagán o yámana y en inglés, ya que cuando niña lo aprendió en la casa de un misionero donde trabajó como empleada. Patricia Stambuk registró en un artículo lo que sintió en el estreno de la obra:

En el instante en que las luces se apagaron en la sala de Matucana 100, y un foco en bambalinas develó la figura de Rosa con su haz potente sobre el costado izquierdo del telón, la imagen me hizo estremecer. De las sombras no emergió un actor que representaba a Rosa. Era Rosa. Mi cuerpo se despegó del respaldo de la silla y quede tan erguida como se veía ella en esa recreación en la despintada cama del hospital de Punta Arenas. No lo podía creer. ¡Estaba allí!, tal como la conocí. Carecía de importancia la licencia del pelo largo de su juventud que había cortado con los años. No era una máscara, no era una fotografía ni un holograma (Stambuk, "Remos" 16).

La puesta en escena y el estreno

Inicialmente se trabajó en la confección de los personajes del teatro de sombras para representar la ceremonia de iniciación del Kina, que marcaba el paso de la niñez a la adultez en los hombres. Masemikens, por ejemplo, que era el chamán en los tiempos en que el etnógrafo Martín Gusinde estuvo con ellos, en 1922, era un personaje constituido por el cuerpo del actor y por una máscara en teatro de sombras.

La serie de espíritus que representaban los hombres con su actuación en la ceremonia del Kina y sus máscaras características fue realizado según las reseñas de Gusinde y por las imágenes realizadas por Koopers y Furlong a inicios del siglo XX. Las figuras del teatro de sombras fueron mezcladas con material audiovisual. Incorporamos fragmentos de la película documental *Tierras Magallánicas* del cura D'Agostini (1933). Ahí aparece Rosa joven en una canoa y también siendo maquillada por otra mujer yagana, Yayosh. El maquillaje era símbolo de pertenencia social, identidad y estética para las culturas de la Tierra del Fuego. El maquillaje usado a diario por hombres mujeres y niños hablaba por quienes los usaban, ya que tenía significados simbólicos y sociales.

Si bien la película de D'Agostini tiene un valor innegable, se evidencian sesgos etnográficos en su realización. Por ejemplo, Rosa y Yayosh aparecen vestidas con pieles de guanaco, ropa típicamente selknam. El diseño de la pintura facial que lleva Rosa sí es yagán y es exclusivo de esta sociedad (Fiore 59). Se puede criticar que el contexto de ambientación etnográfica no fue riguroso con el mundo indígena, sin embargo, no deja de tener valor patrimonial el hecho de que es el único registro fílmico de esa época en la zona y el primer documental hecho en Chile. Además, es posible ver a Rosa en la película muda. Ella fue representada en la actuación teatral por medio de una máscara, que aparecía a modo de proyección. Esa imagen se relacionó en la escenificación con la propia imagen audiovisual que aparece en la película de D'Agostini, así como otras fotografías que la muestran en diversos momentos de su vida².

2 La escena final de la obra se puede observar en <https://www.youtube.com/watch?v=uBbtbBlgOQE>

Si bien durante los ensayos logramos acercarnos en términos estéticos al mundo yagán, siempre fue un mundo difícil de escenificar. ¿Cómo entender desde una perspectiva actual a una sociedad donde el arte era inherente a la vida social, de una forma tan distinta a la nuestra? El canto, por ejemplo, era una manifestación social y un medio de pertenencia a la comunidad. No era una expresión artística particular, sino cotidiana y social. Gusinde registró esos cantos en partituras. Están también las grabaciones con los cantos de Rosa Yagán. Sin embargo, es imposible vivenciar la potencia que tenían las voces de niños y adultos cantando al unísono. Las sombras y las proyecciones audiovisuales nos permitían recrear efímeramente esos momentos.

Se experimentó la mezcla en vivo con grabaciones y material audiovisual. Los cantos a los que tuvimos acceso por medio del Museo de Arte Precolombino de Santiago, así como por las grabaciones de Stambuk, son un registro invaluable, sin duda, pero es la voz de una anciana cantando sola. ¿Cómo sería el mismo canto que recordaba Rosa cuando se usaba por el grupo para cruzar el Cabo de Hornos e invocar la tranquilidad de las aguas? ¿Cómo entender fragmentariamente, a través de registros, una sociedad en la que las manifestaciones artísticas del mundo espiritual eran tan poderosas? Finalmente, ¿cómo entender hoy una sociedad que está regida por leyes sociales que nacen del ámbito ritual y estético? Frente a todas esas dudas que nos surgían, el teatro de sombras nos facilitó el ingreso, limitado sin duda, a ese mundo inexistente y extinto.

Conclusiones

El artículo ha buscado dar cuenta de las propuestas escénicas de la compañía, a partir del análisis de una muestra de tres obras. Asimismo, se han establecido nexos con propuestas teatrales más antiguas, como el teatro callejero y las fantasmagorías, que eran muy populares en el teatro precinematográfico. En relación con el teatro de títeres tradicional, su continuidad ha sido poco estudiada, exceptuando algunas investigaciones valiosas como las de Muñoz y Hernández (2004) y Herskovits (2013).

Además, se ha postulado que la realización de espectáculos escénicos eminentemente visuales correspondería a propuestas inmersas en ciclos creativos, que se actualizan y refractan en propuestas teatrales contemporáneas. Hay evidencia de espectáculos extranjeros con inclusión de cruces entre el lenguaje teatral y el cine hasta el golpe de Estado. Posteriormente, los espectáculos teatrales no desarrollan el teatro de formas animadas hasta el fin de la dictadura, aunque la tradición del teatro de títeres continuó como oficio de manera anónima (Herskovits 1). Lo anterior se condice con lo mencionado por Jursowski previamente, en relación con que el teatro de objetos surge también para hacer frente al anonimato del actor que exige el títere, como una muestra del subjetivismo en términos psicológicos, pero también en términos culturales. La experimentación se ha ido desarrollando gradualmente, y se ha generado en el siglo XXI una serie de montajes teatrales y grupos que reutilizan el lenguaje de las sombras y/o el uso de la proyección de imágenes. La diferencia es que ahora la escena se vale del cine y la luz proyectada para la creación de efectos ópticos, y estos se han integrado escénicamente con el teatro de sombras más allá, por cierto, de Equilibrio Precario.

En síntesis, el teatro de formas animadas se ha valido de diferentes lenguajes o modos semióticos para su realización. Algunos de ellos han sido el teatro de sombras y el teatro de objetos. Estos lenguajes, que han sido escasamente estudiados en nuestro país, se concretan en grupos que rompen el paradigma del texto dramático convencional. A cambio, ocupan distintos lenguajes escénicos y una dramaturgia vinculada principalmente a la narración visual. La propuesta escénica de tres obras de Equilibrio Precario nos ha permitido ejemplificarlo.

Obras citadas

- Amaral, Ana Maria. *Teatro de formas animadas: Máscaras, bonecos, objetos*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1991. Impreso.
- Artaud, Antonin. *El teatro y su doble*. España: EDHASA, 1978. Impreso.
- Bajtín, Mijaíl. *El problema de los géneros discursivos. Estética de la creación verbal*. México: siglo XXI editores, 1982. Impreso.
- . *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. México: Alianza, 1987. Impreso.
- Borges, Jorge Luis. *El Libro de los seres Imaginarios*. España: Bruguera, 1957/1980. Impreso.
- Carvajal, Fernanda y Camila van Diest. *Nomadismos y ensamblajes: compañías teatrales en Chile 1990-2008*. Santiago: Cuarto Propio, 2009. Impreso.
- Cintra, Wagner. "Considerações acerca do Teatro Visual". *Móin-Móin* 12 (2018): 95-109. Recurso electrónico. 22 ago. 2022.
- Charpentier, Guillermo. *Tres Rosas y un Gavilán*. Santiago: 1996. Obra no publicada.
- D'Agostini, Alberto, director. *Tierras magallánicas*. 1933.
- Droguett, Carlos. *Eloy*. Buenos Aires: Sudamericana, 1969. Impreso.
- . *Escrito en el aire*. Valparaíso: Ediciones Universitarias, 1972. Impreso.
- El Ferrocarril*, 6 septiembre de 1862. Crítica. [Fotocopia Biblioteca Nacional].
- Fiore, Dánae. "Fotografía y pintura corporal en Tierra del Fuego: un encuentro de subjetividades". *Revista Chilena de Antropología Visual* 6 (2005): 55-73. Recurso electrónico. 29 jul. 2022.
- Gusinde, Martín. *Los indios de la tierra del Fuego: Tomo II Los yaganes*. Buenos Aires: Centro Argentino de Etnología Americana, 1937/1982. Impreso.
- Herskovits, Sergio. *El anónimo oficio de los titiriteros en Chile*. Santiago: Payasíteres, 2013. Impreso.
- Hurtado, María de la Luz. *Recorrido por los montajes realizados a través de los 40 años*. Santiago: Teatro UC, s/f. Impreso.
- Jurkowski, Henryk. *Métamorphoses*. Francia: IMM, 2008. Impreso.
- Korošec, Helena. "Non-verbal communication and puppets". *The Puppet – What a Miracle! Ed.* Livija Kroflin y Edi Majaron. Francia: UNIMA, 2002. 14-26. Impreso.
- Kress, Gunther y Teun van Leeuwen. *Reading Images: The Grammar of Visual Design*. Londres, Nueva York: Routledge, 2006. Impreso.
- Mancilla, Ignacio. Entrevista personal. 15 jul. 2022.
- Manns, Patricio. *La tumba del zambullidor*. Santiago: Sudamericana, 2001. Impreso.
- Martínez, Vivian. "Monólogos y diálogos en Caracas y Guarané". *Revista Conjunto* 138 (2005): 138. Impreso.
- Maturana, Carmen Luz. *Teatro de sombras*. Santiago: Equilibrio Precario, 2009. Impreso.

- Muñoz, Iván e Isabel Hernández. *Historia de títeres y titiriteros*. Santiago: Luciérnaga Mágica, 2004. Impreso.
- Pavez, Eduardo. *Fantasmas de parafina*. Santiago: Muestra de Dramaturgia Nacional, 2005. Impreso.
- Pavis, Patrice. *Diccionario del Teatro*. Barcelona: Paidós, 1998. Impreso.
- Piña, Juan Andrés. *20 años de teatro en Chile 1976-1996*. Santiago: RIL editores, 1998. Impreso.
- Rimbaud, Arthur. *Una temporada en el infierno*. Buenos Aires: Maryamar, 1978. Impreso.
- Rodríguez, Zorobabel. *Diccionario de chilenismos*. Santiago: Imprenta El Independiente, 1875. Impreso.
- Rosales, Justo Abel. *Los amores del diablo en Alhué*. Santiago: Imprenta La Democracia, 1895. Impreso.
- Rossel, Arturo. Entrevista personal. 15 jul. 2022.
- Stambuk, Patricia. *Rosa Yagán: el último eslabón*. Santiago: Andrés Bello, 1986. Impreso.
- . "Remos en la oscuridad". *Revista Apuntes* 125 (2004): 15-16. Impreso.
- Vodanovic, Sergio. *Nos tomamos la Universidad*. Santiago: Teatro de Ensayo de la Universidad Católica, 1967. Impreso.
- Voloshinov, Valentín. *El marxismo y la filosofía del lenguaje*. Madrid: Alianza, 1986. Impreso.
- Wilde, Oscar. *La balada de la cárcel de Reading*. Barcelona: Bruguera, s/f. impreso.
- Zamorano, Francisca. *Una visión sobre el teatro de objetos*. Tesis de Licenciatura. Universidad de Chile, Santiago, Chile, 2008. Recurso electrónico. 29 jul. 2022.