

## LA ILUMINACIÓN EN EL LÍMITE DE LO TANGIBLE

RAMÓN LÓPEZ C.

Escenógrafo y profesor  
Escuela Teatro U. C.

**E**s sabido por todos los que trabajamos en teatro que nuestra creación es efímera y pasajera. Sabemos y aceptamos que las imágenes escénicas y propuestas estéticas no perduran materialmente, ya que desaparecen con el fin de cada representación. Pero sin embargo, insistimos en crear momentos dramáticos y visiones de tal corporeidad como para que permanezcan el máximo de tiempo posible en nuestras memorias.

De todas las artes que concurren sobre el escenario, probablemente sea el de la iluminación la más intangible, por sus evidentes características virtuales, y de ahí mi interés de profundizar en un lenguaje propio que busca materializar lo no materializable y de corporizar la ilusión.

En los últimos años, he insistido recurrentemente, en mis trabajos de iluminación en dar respuesta a tres aspectos que aparecen en el proceso de su diseño:

- El sentido del vacío.
- La transgresión de los métodos.
- La búsqueda del límite.

Para poder explicarlos, tomaré como referencia mi último diseño de iluminación para la obra *Theo y Vicente segados por el sol*. Quizás sobre esta propuesta sea más posible explicitar mis obsesiones.



El sentido del vacío

Al enfrentarse a un escenario en que no existe ninguna referencia espacial y en que el director junto al escenógrafo prefieren esa libertad desde el punto de vista escenográfico, proponiendo una gran tela y sólo un par de elementos simbólicos suspendidos, sobreviene inmediatamente un vértigo con doble significación; es propiamente el vértigo de la tela vacía para el pintor o como el de la hoja en blanco para el poeta, y al mismo tiempo el vértigo de volar sobre este vacío donde habrá que construir un mundo imaginario, con la consiguiente excitación que esta tarea despierta.

Queda entonces para el iluminador la responsabilidad de crear los espacios donde ocurrirá el drama. En este sentido pienso que es fundamental generar estos espacios con características definidas, especialmente cuando estamos en un escenario sin escenografía realista o por lo menos que sugiera una localización para la obra. Es la arquitectura del vacío.

En el caso de *Theo y Vicente...*, el espacio sugiere una vastedad desértica, una inmensidad. Pero también la obra necesita salir, en muchas de sus escenas, de este desierto-matriz y trasladarse a los distintos luga-

res en que los personajes desarrollaron diferentes sucesos de sus vidas.

Es aquí donde interviene uno de los elementos fundamentales de la luz: la forma, que en este caso particular, yo incluso llamaría la geometría.

Para diferenciar los espacios en que los actores, que están permanentemente en escena, desarrollan sus personajes y vivencias dramáticas, es necesario alterar este vacío cargándolo de una orientación tensionada, ya sea por diagonales o ejes fuertemente marcados o constriñéndolos y atrapándolos en formas y superficies muy identificables. Creo importante crear esta ayuda para el actor, definiendo caminos, espacios y recorridos donde él no sólo reconozca su lugar como habitat dramático, sino que además sea estimulado por éste.

Otro aspecto de este vértigo se resuelve y atenúa utilizando la potencia de la luz con una fuerza que puede llegar a la brutalidad. La energía lumínica produce un placer y atracción que se remonta a los orígenes más primitivos de la especie humana. Existe un vínculo indisoluble entre lo divino, lo místico y la luz. Asociamos esta energía a estados sublimes tanto como su carencia es asociada con las profundidades de las tinieblas. Me parece fundamental utilizar estas asociaciones inconscientes en la construcción del ritual escénico y, por consiguiente, en la generación de este vacío lleno de carga dramática y de vida. El vacío teatral, sublime y trascendente, análogo al del silencio musical que potencia la aparición del sonido.

Esta luz, cuando supera ciertos niveles de intensidad violenta, transforma al actor en un ser mágico y escultórico que vibra en dicho vacío. Esta energía no solamente crea un soporte para la transmisión de las ideas dramáticas que impactan en la retina y la mente del espectador, sino que también penetra en el cuerpo del actor haciéndolo sentir como centro de gravedad de este espacio escénico, siendo el único conductor y portador del mensaje teatral.

## La transgresión de los métodos

Este punto es más complejo de explicar a los no iniciados en el trabajo de la iluminación, pero pienso que es una situación fácilmente extrapolable a otra actividad creativa donde haya normas o leyes para esta creación.

En la enseñanza de la iluminación existen varios métodos de los cuales el más divulgado y eficaz es el de Stanley McCandless, profesor del ramo en la Universidad de Yale en la década de los 30. Sin entrar a explicar sus características, puedo decir que ha gravitado fuertemente en el diseño de iluminación norteamericano y en algunos países latinoamericanos entre los cuales nos encontramos. Por el contrario, en Europa la enseñanza de este arte ha sido mucho más reciente y sus métodos de aplicación más eclécticos, sin por esto carecer de efectividad y teniendo grandes logros.

Ahora bien, ¿en qué consiste esta transgresión?

Pienso que esencialmente es una reinterpretación de ciertos aspectos y capítulos de la academia, considerando la evolución de las tecnologías y su impacto en el lenguaje audiovisual, además de la evolución de los códigos estéticos.

En mis diseños de los últimos años, parto del método como ancla de referencia, pero según sea el carácter de cada obra, ballet u ópera, busco cuáles son los puntos de énfasis y dónde el quiebre puede aportar un nuevo sentido a la propuesta visual y, por consiguiente, al refuerzo del producto dramático.

En términos prácticos esto se traduce en manipular las cualidades (intensidad, color, forma y movimiento) y funciones (visibilidad, composición, motivación y atmósfera) de la luz, con la máxima libertad posible y tratando de servir a las imágenes e intuiciones que surgen durante los ensayos.

A modo de ejemplo, en *Theo y Vicente...* se sacrifica la visibilidad en favor de una máxima composición y atmósfera. Esto significa aumentar lo más concentradamente posible la lateralidad de las fuentes lumíni-

cas y reducir la frontalidad de ellas en muchas escenas.

En general, un desplazamiento de la potencia hacia los ángulos laterales y hacia los contraluces posteriores favorecerá esta plasticidad basada en el contraste que genera el claro-oscuro. Simplificar los argumentos lumínicos y polarizarlos secuencialmente.

De este modo aprovecho un aspecto psicológico de la percepción de la luz que es el de la retención de la imagen. Sólo en ciertos momentos o escenas, se presenta el rostro del actor con el máximo de nitidez y luego se disminuye ésta reduciendo las intensidades, quedando así en la memoria del espectador estos rostros con sus rasgos y expresiones. Sabemos muy bien, en iluminación, que es muy difícil aumentar la visibilidad sin perjudicar la composición o la atmósfera.

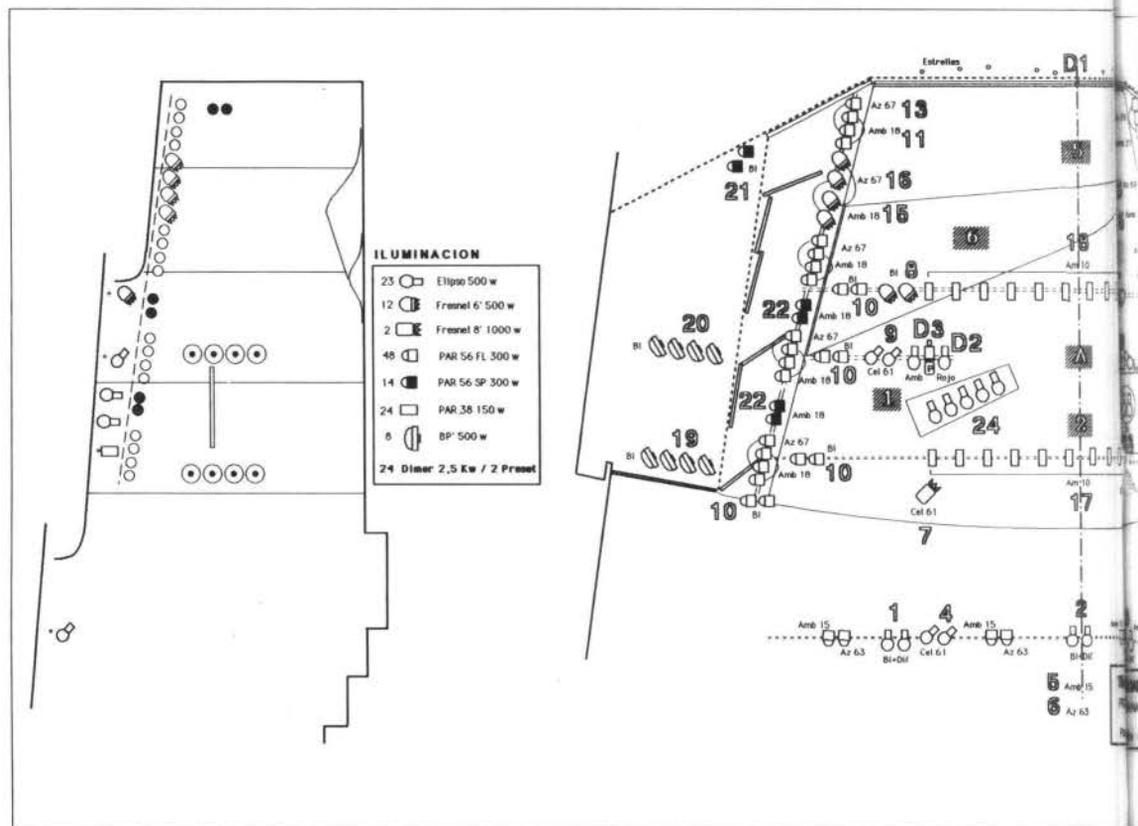
De ahí la importancia que el guión de

iluminación presenta y que éste tenga tantos cambios, no solo motivados por una necesidad de cambio espacial sino por variación continua del claro-oscuro y de las atmósferas, haciendo que la propuesta lumínica sea muy dinámica y respire con el fluir dramático de la obra.

Otro aspecto interesante de esta reinterpretación transgredida es el problema de los ángulos de la luz. En general, la tendencia es poner las fuentes de iluminación en ángulos que varían desde los 35° a 45° en la horizontal y vertical con respecto al actor. Es verdad que estas posiciones tienden a reproducir el fenómeno de la luz natural en condiciones normales del trayecto solar y minimizan las sombras sobre el rostro. ¿Pero cuántas veces nos interesa esta situación de normalidad tendiente a la simetría?

En *Theo y Vicente...* el tema del sol es

Proyecto de iluminación para la obra "Theo y Vicente segados por el sol", diseñado por Ramón López.



fundamental, pero es un sol sacado de su contexto natural. Es un sol llevado a la máxima expresión simbólica. Un sol en situación extrema. Al analizar el ciclo solar diario en términos físicos, descubrimos que los momentos más interesantes y expresivos desde el punto de vista plástico de la luz son los que se aproximan a los ángulos de  $0^\circ$ ,  $90^\circ$  y  $180^\circ$ , o sea la aurora, el cenit de mediodía y el crepúsculo. Situación física que tiene una consecuencia en lo perceptivo y en su interpretación psicológica. Aquí no se trata de reproducir naturalísticamente este sol. Se trata de hacer una síntesis visual, agregando el estado interior del mundo alterado e imaginario de Vicente, activado por su obsesión por el astro.

Otra de las funciones constitutivas del lenguaje de la iluminación, es la que llamamos motivación o naturalismo. En términos simples es la que se refiere al origen lógico de la luz. Qué la genera, cuál es su contexto ambiental.

En Theo y Vicente... utilizo dos esquemas superpuestos y alternados. Uno fuertemente hiperrealista, que trata de reproducir lo esencial de la sensación solar, y el otro netamente artificial. Este último es el transgresor. Se trata de llevar esta función a un nivel de abstracción pura. La iluminación gestada por un elemento tecnológico descontextualizado de una idea previa ilustrativa. Esto nos permite utilizar la inercia imaginativa del público, que por reacción, viste el hecho lumínico con su propia imagi-

nación y su memoria de registros personales. En la medida que se combinan ambos sistemas, uno puede guiar y acotar tal imaginación, en beneficio de un relato lumínico, ahorrando esfuerzo ilustrador y revirtiendo las limitaciones técnicas de nuestros equipamientos en virtudes.

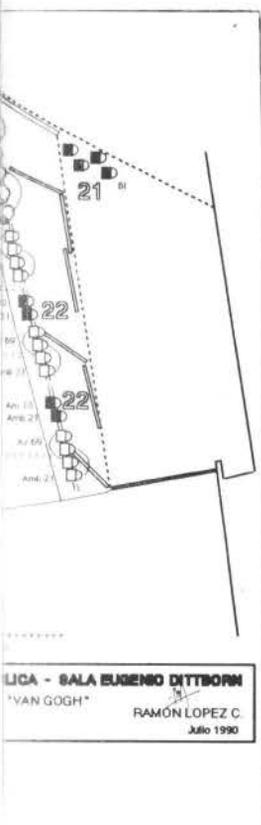
Este punto me parece vital en nuestro medio, donde es muy difícil encontrar un equipamiento completo como el que requiere la aplicación práctica de esta teoría contenida en los métodos. En la medida que comprendemos en profundidad la esencia de dichos métodos, podemos tomar partido y potenciar las funciones de la luz. Debo confesar que en los años que estoy en este oficio, no he terminado de descubrir las implicancias que se desprenden del análisis de tales funciones con sus cualidades, pasando por una relación de amor y odio con dicho método y llegando probablemente a una versión personal que evoluciona y se modifica durante cada montaje.

### La búsqueda del límite

Este tercer aspecto tiene que ver con el fenómeno de la creación y podría asimilarse a la trascendencia del gesto artístico. Para ejemplificarlo en términos de iluminación, me referiré al problema del color en Theo y Vicente...tema que he dejado intencionalmente para el final y que no he tocado en absoluto en los dos puntos anteriores.

Esta obra, más que cualquier otra, me permitió una indagación más profunda en el tema del color, el cual me interesaba persistentemente desde que inicié mis diseños para la ópera, donde este recurso expresivo se hace fundamental.

El color es una de las cualidades de la luz que está inevitablemente presente, en mayor o menor medida, en cualquier expresión lumínica y en la percepción visual con la relatividad que conlleva. Pero en la obra, además, era uno de los temas fundamentales de la vida de Vicente y por lo tanto de la propuesta escénica general.



No se trataba aquí de reproducir el color de la paleta de Van Gogh, pero había que encontrar un equivalente teatral de su significado, el que rebasa los límites del pigmento y de la pincelada. El sentido expresionista revelador del mundo mental convulsionado del protagonista en antítesis con el mundo opaco y difuso de su hermano.

El color entonces, además de los aspectos señalados anteriormente, se transforma en uno de los soportes expresivos de la escena. La gran superficie blanca a modo de tela inmaculada, nos permite inundarla de color, pasando por estados de total saturación, los cuales además varían según el estado psicológico de los personajes. No estamos representando los paisajes geográficos ni los lugares físicos, pero sí expresando los paisajes mentales de los personajes.

Por primera vez en una iluminación he usado colores tan puros que jamás habría usado en otra producción. Colores temidos y peligrosos que en este caso adquirirían un sentido. Las gamas de distintos amarillos y anaranjados no sólo evocan la sensación solar o el de la resolana sin sombras e ingrátida en que los seres están desamparados, sino que expresan una explosión mental inundada de visiones con síntomas de una locura genial.

Técnicamente estas secuencias se construyeron aplicando la relatividad del color y utilizando el paso por el blanco inestable, a modo de reposo y equilibrio transitorio. Entonces el claro-oscuro estaba generado por exacerbación de pares de colores complementarios (ámbares y azules, salmónes y cian, amarillos y celestes). Las saturaciones estaban dadas por suma y combinación, a distintas intensidades de familias tonales (ámbares, salmónes y amarillos o azules, cian y celestes). En estas inundaciones totales, la introducción de acentos especiales siempre producía sombras coloreadas y no negras, traduciendo así una suposición en que pienso que las sombras estaban vivas en la mente de Van Gogh, tal como en sus pinturas, pero tampoco estaban desprovistas de color.

Por el contrario, el mundo de Theo es de sombras y grises. Carece de la violencia y brutalidad del de su hermano. Theo se mueve por caminos despigmentados y borrosos, es un ser de las sombras, sombras dejadas por su hermano en las que hay vestigios de sus colores.

En las escenas de encuentro entre los hermanos, en las que hay una relación de amor fraternal y afecto pacífico, la visualidad tiende a un reposo y calidez cromática dada por un blanco logrado por mezcla aditiva que es envolvente pero que dura pocos instantes en la obra. Desde esta plataforma de reposo dramático y visual, momentáneo para el espectador, se salta nuevamente en forma violenta a la pesadilla de Vicente. En este sentido estaban construidas las secuencias lumínicas. No producir acostumbramiento ni confort en la mente del público, pero tampoco llegar a perturbarlo ni molestarlo en demasía: mantenerlo atento y en guardia a los estímulos visuales.

Quiero aclarar, en este punto, que la efectividad de esta solución no tiene sentido por sí sola. Depende fundamentalmente del trabajo de los actores y del contenido del texto como el de la palabra que flota en el espacio. La propuesta de luz se suma al punto de vista de dirección y es el conjunto el que adquiere sentido, permitiendo la generación de este supramundo dramático-estético.

Cuando me refiero a lo tangible de la iluminación, es cuando los tres aspectos desarrollados en estas líneas concurren y convergen indisolublemente, creando una virtualidad *pastosa* y con una materia que podríamos casi atrapar. La búsqueda del límite es tratar de producir estos estados sublimes y fecundos, en que la iluminación tiene un cuerpo consistente y se transforma en un personaje más del relato escénico y del cual no se puede prescindir. Pero lo triste y maravilloso es su volatilidad onírica. No tiene esqueleto, ni vida propia, ni autonomía. Necesita de la fuerza de los actores, de la inteligencia del director y por sobre todo, de la imaginación del espectador. •