

prefiere la iluminación puntual que recorta, que localiza y, en coincidencia con la estética vilariana, centrada en la problemática del personaje, prefiere aislar al comediante, verlo, sentirlo, mediante el poder de concentración de la luz y la sincronización de la música. Diot, quien comparte con los pintores holandeses —a quienes admira— la pasión por la luz del día, ha renovado las imágenes luminicas a partir de la utilización de nuevos aparatos y de los H.M.I. (que emiten una luz muy blanca y pueden simular la iluminación solar). A diferencia de Savron, Diot es partidario de una iluminación difusa, basada en la técnica cinematográfica. Trotter ilumina el decorado o crea un ambiente en función de un personaje y prefiere no iluminar cuando los actores están en el escenario, para evitar ser tributario de movimientos que introducen una atmósfera incontrolable e incierta. Señala que mientras en las puestas de Roger Planchon no se establecen relaciones entre luz y temporalidad, en las de Chéreau siempre hay una línea del tiempo y la iluminación funciona como una máscara para los actores, quienes suelen trabajar mucho a contraluz. Trotter otorga una gran importancia escénica a las sombras: la penumbra obliga al espectador a estar atento, y cuando un personaje se ilumina en medio de ella adquiere inmediatamente un relieve extraordinario. Tiene la convicción de que no por iluminar en exceso el espectador ve mejor, ya que, si visualiza todo en un mismo nivel se neutraliza la potencialidad visual y termina por *no ver*. En sus trabajos con Mesguich la luz era capaz de *significar* de una forma tan activa como los comediantes, a los que no considera jerárquicamente superiores a otros sistemas expresivos sino equiparables a la luz, el vestuario y los accesorios mismos, concepción estética que replantea seriamente la noción de personaje. Trotter diferencia *justificar* y *significar*. En el primer caso, la iluminación funciona de una manera psicológica a partir de la imagen, sugiere una impresión general, un clima que armoniza en el decorado o bien remarca el contorno de los objetos o del color, limitándose a abrir el campo de las connotaciones. Por el contrario, en sus creaciones, ha elaborado un esquema lumínico más complejo susceptible de *significar*, basado en una dinámica de la luz que construye un sistema de signos concretos, con valor similar a los gestuales, aunque menos refinados que los lingüísticos, y los organiza en una sintaxis articulada con la realización. No hay que rechazar el placer de la ilusión, sino intentar desmontar el mecanismo de las connotaciones inconscientes que la imagen produce, analizar el campo semiótico de la luz y utilizarla plenamente; saber cómo crear ilusión, pero sin engañarnos ni pretender hipnotizar al espectador. Le agradan los efectos, pero siempre dentro del marco de una puesta en

escena cuyos elementos sean suficientemente coherentes como para proponer un itinerario de lectura. Prefiere trabajar con proyector, es decir, con una máquina para hacer luz que permite dividir el espacio en sectores iluminados u oscuros, ya sean una parte grande o pequeña del espacio. En oposición al cuarzo que crea luz ambiental no definida, el proyector señala, mediante un rayo, una dirección; es un vector, con su origen y su objetivo (el objeto iluminado); por lo tanto, puede *interpretar* como lo hacen los actores. La autonomía sémica de la luz le permite mantener, inclusive, un continuo contrapunto con los otros signos verbales y no verbales del espectáculo. En opinión de Trotter, la evolución de la luz cambió la concepción de la construcción del sentido y, por ende, el modo de contar, pues una nueva gramática del relato se fundaría en un nuevo fraccionamiento del espacio; en la fragmentación posible del cuerpo de los actores; en el reemplazo progresivo de una iluminación de atmósfera (salvo por los efectos particulares) por la forma instantánea y, a veces, brutal de iluminar; en la posibilidad de mostrar todas las fuentes, enmarcando y determinando su dirección y proveniencia o, al contrario, de disimularlas.

Los avances técnicos de las grandes compañías eléctricas de los países centrales —sobre todo la Siemens de Alemania y la General Electric de los Estados Unidos— impulsaron un complejo y vertiginoso desarrollo de la iluminación teatral. En los últimos años comenzaron a aplicarse programas computarizados que, en muchos casos, pueden llegar a suplir la escenografía por medio de proyecciones holográficas en láser operadas desde sofisticadas consolas.

## 2. Especificidades y correspondencias

Los signos lumínicos, como el resto de los lenguajes no verbales, modalizan la situación dramática al subrayar, contradecir e ilustrar los significados de los otros sistemas expresivos de la puesta en escena. Las propiedades de la luz, los elementos de diseño, las funciones de la iluminación, sus relaciones con los otros signos verbales y no verbales son aspectos fundamentales para el análisis de su valor semiológico.

2.1. A las **propiedades** de la luz —*color, movimiento y luminosidad*— Palmer (1985) agrega la *intensidad* y el *brillo* como principales atributos, ya que una gran variedad de factores psicológicos influyen en su percepción y el nivel de adaptación, el contraste de la claridad, el deslumbramiento y la irradiación. Asimismo, añade la *dirección*, es decir, la orientación de la

fuente de luz en relación con el objeto iluminado y el espectador, que determina fuertemente la percepción del espacio y la forma. En opinión de Palmer, las propiedades de la iluminación se completan con la *difusión*, esto es su dispersión por medio de elementos translúcidos, y con la *frecuencia* que, tanto de manera aleatoria o rítmica, puede influir en la percepción del brillo y el color, otorgando dimensión temporal a la composición.

Los estilos fundamentales de iluminación son, según Wolfgang Oren Parker y R. Craig Wolf (1990), el *motivacional*, que intenta reforzar tanto la o las fuentes específicas (luz proveniente del sol, velas, ventanas) como las características ambientales (hora del día, momento del año, lugar); y el *no motivacional*, en el que los criterios de selección del color, intensidad, instrumentos y ángulo de iluminación no dependen de los factores antes mencionados sino de opciones puramente estéticas. Sobre esta base, los mencionados autores determinan que los elementos del diseño lumínico son:

- la *línea*, que define las formas cerrando espacios con contorno, creando formas (segunda dimensión) o sugiriendo una tridimensión a partir de la curva de nivel (una fuerte luz que provenga de atrás puede negar o alterar la línea, enfatizar la silueta o los contornos de los cuerpos y objetos);
- la *dimensión*, que determina la medida de la forma y su relación con las medidas de otras formas;
- el *movimiento* —existente en el diseño escénico tanto como un movimiento real o como movimiento óptico en una composición estática— que supone la acción de la forma y la energía cinética de la composición;
- el *color* que modifica la forma y se convierte de este modo en un poderoso estímulo para la composición desde el comienzo mismo del proceso creativo del diseño de luces;
- la *textura* que es el aspecto táctil de la forma, el producto de un tipo específico de instrumentos de iluminación.

2.2. El *diseño lumínico* puede ligar así específicos colores con los personajes, del mismo modo que una obra musical emplea ciertas sonoridades para crear atmósferas. En su análisis de la imagen fotográfica, Martine Joly (2003) observa algunos aspectos semiológicos de los recorridos de la mirada determinados por la luz, aplicables al espacio escénico. En lo que respecta a la iluminación *direccional* considera que el observador focaliza primero las zonas iluminadas, explora luego las intermedias y, eventualmente, se concentra en las zonas oscuras; las interpretaciones resultantes de ese desplazamiento visual están condicionadas no sólo por el itine-

rio que impone la iluminación direccional, sino por la secuencia temporal implicada en el contraste entre la luminosidad inicial (convertida en indicador de lectura) y la oscuridad subsiguiente. Para Joly, la luz direccional intensifica los colores, los relieves, el tiempo y las texturas y, en la medida en que se la asocia con una representación figurativa, acentúa la impresión de realidad. Inversamente, la iluminación *difusa* no orienta la mirada y el recorrido visual estará orientado por la composición o la combinación de colores. Las iluminaciones *funcionales* son puntos intermedios entre la direccionalidad y el carácter difuso de la luz.

2.3. Las *funciones* de la iluminación están, como ya señalamos, estrechamente ligadas a los avances técnicos. Las constantes búsquedas para perfeccionar el sistema de iluminación teatral, desde las velas de sebo, las lamparillas de ocho mechas, las lámparas de aceite, hasta las más modernas lámparas HMI responden a una necesidad primaria, especialmente para los espectadores, ya que una penumbra prolongada puede afectar la capacidad de atención y resultar físicamente penosa. Desde un punto de vista estético se trata de iluminar el texto y la puesta en escena como totalidad, sin que por ello —y esto es un axioma entre los realizadores— la luz deba llamar la atención sobre sí misma. Grotowski, en su deseo de que los actores actúen bajo luz blanca, constituye un caso extremo de esta anulación del valor autónomo de la luz.

El estilo de las producciones determina si la iluminación debe estar exclusivamente al servicio del conflicto dramático o bien mostrarse en forma espectacular, develando los otros elementos de la puesta en escena y orientando así la atención del público. Tradicionalmente, los técnicos le atribuyen a la iluminación nueve funciones básicas:

- seleccionar la visibilidad, es decir, lo que puede o no ser visto por el espectador;
- establecer las circunstancias dadas según los diferentes estilos;
- colorear la imagen escénica, ya que el color influye en nuestra manera de percibir las formas, los detalles de estilo, la caracterización, el maquillaje y el vestuario;
- dar forma al espacio, esto es, dar forma y medida al área de actuación, realizando personas y objetos, permitiendo una percepción tridimensional;
- centrar la atención, pues si el foro creado por la luz no está sincronizado con el área que la audiencia siente que necesita ser marcada, la iluminación resulta un elemento distractivo;

- componer la escena en cuanto a medida, proporción, forma, línea axial, gradación, tonos, armonía, contrastes, etc.;
- establecer el ritmo, creándolo junto con el movimiento de los actores, los cambios en la escenografía, el sonido, la música, la cadencia del lenguaje hablado, la caída o la elevación de la tensión dramática;
- determinar el estilo, ya que la iluminación puede limitarse a efectos realistas o ir más allá y destruir la ilusión;
- inducir a una determinada lectura en función de la atmósfera dramática, en tanto la luz estimula una respuesta emocional en el espectador, influyendo en sus estados de ánimo y orientando la interpretación: así, las luces claras y brillantes se asocian al conocimiento; las lóbregas, a la melancolía; las apagadas, al aburrimiento y a la lentitud; las sombras, a la confusión; las pálidas, a la monotonía; etc.

A través de la manipulación de la luz en todos sus aspectos —intensidad, color, distribución y movimiento— el iluminador ayuda a crear un ambiente para la obra; con ello, construye, por una parte, la *visibilidad selectiva* que no puede definirse como un determinado grado de brillantez ni como un ángulo de distribución, sino como la cantidad de luz juzgada apropiada para un punto de la acción de la obra, para que se pueda ver lo que debe ser visto. Por otra parte, el iluminador elabora la *composición*, esto es, los cambios determinados por el movimiento del centro de interés (Parker, 1990). Debido a la fluidez de la luz, la composición de la escena puede ser alterada con relativa facilidad. Más que los otros lenguajes, la luz es capaz de dirigir el ojo de la audiencia y controlar la focalización.

Es interesante destacar que, en cuanto a las funciones dramáticas de la iluminación, el punto de vista de los técnicos coincide con el de los investigadores teatrales. María del Carmen Bobes (1987), por ejemplo, señala que, además de delimitar los campos espaciales sala-escenario, la luz origina dos efectos: por un lado, puede aislar personajes u objetos, no sólo enmarcando su territorialidad, sino oponiéndolos a los demás; por otro lado, a través de la luz, el director ofrece al espectador una *lectura selectiva* al destacar un gesto, inducir a seguir un movimiento, etc. Asimismo, la luz puede parcializar el espacio escénico, reemplazar cambios escenográficos, crear espacios lúdicos, posibilitar la mostración de escenas simultáneas o privilegiar una respecto de otras, sugerir el misterio o la irrealidad con la variante de la contraluz. Bobes sostiene además que la luz puede emplearse con valor pragmático para sugerir: *oposición* (afuera/adentro, real/irreal, humano/inhumano, entre otras); *tiempo* (pa-

sado-presente-futuro, categorías a las que cabe agregar tiempo real-tiempo interior); *espacio* al dividir sala de escenario o bien permitir simultaneidad, jerarquizando ámbitos, etc.; *actitudes mentales* y *actitudes sociales*.

En nuestro país, el premio Trinidad Guevara 1996 a la actividad teatral, otorgado por el Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, creó el rubro "Creatividad en el diseño de luces", que evalúa la coherencia del empleo lumínico con respecto a la propuesta estética del espectáculo, a fin de desalentar la gratuidad de los efectos especiales. De esta manera, se legitimó oficialmente el rol del iluminador, actividad que, a partir de fines de los años cincuenta, alcanza en nuestro medio teatral una nueva jerarquización y autonomía con la labor creativa de Tito Diz. En su opinión (Diz et al., 2003), la luz, que permite tanto al actor como al espectador ver y comprender el personaje, se distingue de otros lenguajes escénicos porque maneja la variable tiempo. Su radicalizada concepción de la autonomía de la luz que debe ser un productor valorizador primero, valorizante después y valorizado en sí mismo, lleva a Diz a diseñar plantas lumínicas sobre la base de principios teóricos, aun antes de haber visto los ensayos del espectáculo. Su participación fue decisiva no sólo en numerosas puestas en escena sino también en el cambio de orientación estética de ciertos realizadores: por ejemplo, en 1977, mientras se desempeñaba como asesor de iluminación del Teatro General San Martín y de algunas óperas del Colón, fue convocado por Les Luthiers para incorporar las luces como elemento dramático en el espectáculo *Mastropiero que nunca*. El trabajo realizado por Diz les permitió a los integrantes del elenco comprender de manera profunda el valor expresivo y creativo de la iluminación, y, a partir de ello, crear elementos que se apoyaban en la luz y que generaban una particular complicidad con los diferentes sistemas de signos que intervenían en la puesta en escena.

Otros iluminadores argentinos, como Jorge Pastorino (Cichero, 1993), trabajan con principios estéticos diferentes, que conciben a la luz sólo en función de la creación de atmósferas y de climas exigidos por el texto dramático y la propuesta escénica.

Sandro Pujía, por su parte, distingue entre los fines estéticos y los puramente funcionales de la iluminación (Diz et al., 2003). En cuanto a los primeros, destaca la capacidad de la luz de excitar la sensibilidad del espectador al generar en él tanto emoción como sensaciones de bienestar o desagrado. La iluminación escénica también induce a la reflexión, planteando composiciones rigurosas que instan a ser analizadas desde perspectivas teórico-estéticas. En lo que concierne a los fines exclusivamente

funcionales, la luz acentúa o mitiga la visión del espacio y de sus volúmenes, favoreciendo o entorpeciendo la realización de determinadas acciones escénicas.

Eli Sirlin (Diz et al., 2003) señala la diferencia entre el llamado "director de fotografía" que ilumina en cine, vídeo y fotografía —cuyo tarea apunta a ser percibida por el observador necesariamente mediatizada por los materiales sensibles a la luz específicos de cada lenguaje— y el iluminador teatral, que trabaja para que su obra sea percibida directamente por el ojo humano. Asimismo, destaca que el "maestro de luces" es decisivo en la ópera, pues indica los momentos musicales. Para la iluminadora, las emociones del receptor se definen por la conjunción de paletas de colores, intensidades y contrastes, por lo cual el diseñador debe tener sensibilidad, creatividad y sólidos conocimientos técnicos. En el teatro, la luz acelera, ordena y jerarquiza la acción escénica. En un trabajo reciente, destinado a todos aquellos que deseen emplear la luz como lenguaje expresivo, la citada Eli Sirlin (2005) analiza, tal como lo señala en el prólogo, no sólo las cuestiones perceptivas y simbólicas referentes a la luz sino también las que involucran sus aspectos científicos y cuantitativos, sus cualidades y propiedades y los sistemas de producción lumínica, pues insiste en que la eficacia profesional del diseñador de luces va a depender tanto de su sensibilidad como de la creatividad y el dominio de la técnica. De allí su definición del concepto de diseño de iluminación como el "uso creativo de la luz para reforzar el entendimiento y la apreciación de una producción visual" (p. 236).

Gonzalo Córdova (Diz et al., 2003) sostiene, a su vez, que el iluminador teatral debe tener en cuenta la fisiología del ojo y sus características perceptivas, como así también los presupuestos cromáticos del espectador que involucran la historia de la mirada y de la luz.

**2.4. La interacción de la iluminación con los diferentes sistemas expresivos.** La relación entre diseño de luces y discurso verbal varía según los diferentes iluminadores. En algunos casos el trabajo parte del cuidadoso análisis del texto dramático, pero no sólo de las acotaciones sino fundamentalmente de los parlamentos de los personajes, y se complementa con las indicaciones del director; en otros casos, la iluminación se diseña de acuerdo con el movimiento escénico, a partir de la observación de los últimos ensayos.

Aunque frecuentemente soslayada por los estudios teóricos sobre los lenguajes escénicos, la sutil y compleja relación entre **sonido** y luz reviste una gran importancia semiológica en el marco de la puesta en escena, tal

como lo demuestra el éxito de los espectáculos llamados *de luz y sonido*. En los conciertos de rock es fácil ver cómo la iluminación contribuye a la excitación y a reforzar el impacto de la música: efectos de luz estimulantes pueden hacer que una canción mediocre parezca buena. Asimismo, las obras no musicales también exigen que la iluminación sea diseñada en relación con los ruidos.

La similitud en los patrones de la luz y la música crean interesantes resonancias entre ambos lenguajes; del mismo modo, la tensión y disonancia producida por la no ligazón entre ambas es capaz de alcanzar un atractivo fascinante, como en algunas obras del compositor John Cage, en las que música, luz y danza desarrollan ciertas progresiones independientes con interconexiones aleatorias. A pesar de que una disonancia entre luz y sonido puede generar la tensión dramática adecuada para un específico momento del espectáculo, el iluminador suele buscar correspondencias entre ambos lenguajes. Usualmente, la luz trata de reforzar el clima dramático creado por la música a través de estímulos que produzcan una respuesta análoga a la evocada por aquella.

La relación entre luz y **movimiento** es otro factor de modelización del espacio escénico y, por consiguiente, del espacio dramático. La iluminación determina la división de zonas y condiciona los movimientos: moverse de una zona iluminada a otra más oscura crea una atmósfera más significativa que si se opera el desplazamiento opuesto; los esquemas de movimientos curvos, sinuosos o indefinidos generan menos tensión con una iluminación suave y difusa; una luz brillante en una silla vacía enfatiza la ausencia del personaje; un actor ubicado bajo un cenital adquiere mayor protagonismo. La velocidad del movimiento debe reflejar el tiempo y la energía empleados para realizarlo: la energía de un movimiento en el lugar puede necesitar una energía similar en el cambio de iluminación; un movimiento lento, letárgico, sugiere intensidades menores, mientras que una mayor vitalidad necesita luces más brillantes y un nivel más alto de saturación del color. Asimismo, la iluminación puede reforzar dramáticamente pequeños movimientos importantes (lectura de una carta, caer sentado por una mala noticia, etc.) en una pieza relativamente realista; por el contrario, en las estéticas no adheridas al realismo, el iluminador puede efectuar conexiones no convencionales entre los cambios de luz y los movimientos pequeños.

Ya hemos señalado que el **vestuario** no consiste en una serie yuxtapuesta de prendas individuales, sino en una composición global de ropas combinadas en el espacio a lo largo de todo el espectáculo; en una suerte de decorado ambulante sujeto a las variaciones de la composición

total de la iluminación. Cuatro aspectos del vestuario se relacionan con el diseño de las luces: el *color*, dado que los matices de los haces de luz, especialmente rojo, ámbar o azul, utilizados para efectos de puesta de sol o noche, pueden modificar los colores del vestuario; el *brillo*, ya que ciertos detalles muy elaborados de la ropa pueden volverse invisible bajo una luz deficiente; *textura y diseño*, pues los vestuaristas usan frecuentemente texturas contrastantes en el mismo matiz para crear un modelo variado. Los diferentes grados de absorción de la luz también resultan relevantes en la puesta en escena del vestuario: un ángulo desacomodado puede distorsionar la apariencia de una ropa como lo hace con un rostro o con el cuerpo. Por ejemplo, la idea de simbolizar la debilidad humana dejando ver los cuerpos de los actores debajo de las ropas puede ser trabajada sólo con una fuente de luz de atrás que acentúa la transparencia de la tela. De modo similar a la relación que se plantea entre el vestuario y la iluminación, dos aspectos del *maquillaje* están estrechamente vinculados a la luz: por un lado, el *color*, en la medida en que ayuda a la caracterización de los personajes (el conde Drácula se ve más macabro cuando su rostro pálido es enfocado con una luz verde o Falstaff luce más tosco si se lo ilumina con tintes rosados) y a la caracterización de los cambios de estados de ánimo (empalidecer, enrojecer, etc.). Por otro lado, el *brillo*, que puede transformar un rostro joven en uno anciano o poner en evidencia una figura más que otra, en tanto la absorción de la luz depende del color de la piel (por ejemplo, el público visualiza menos los rasgos faciales de un actor negro, si éste comparte el escenario con un actor blanco).

Los maquilladores no sólo deben ser grandes dibujantes, sino conocedores de los cuestiones lumínicas, pues la luz es determinante en el momento de diseñar un maquillaje: los tonos oscuros, por ejemplo, dan profundidad, estrechan y alejan el objeto, mientras que los claros lo dilatan y acercan; asimismo, la pintura aplicada en trazos gruesos parece más oscura que la empleada en trazos finos. El maquillador español Carlos Paradella sostiene que la mayor complicación consiste en interpretar al director, en saber qué quiere conseguir con cada personaje, partiendo de la propia lectura del texto dramático.<sup>75</sup>

<sup>75</sup> "Somos, casi, una profesión complementaria de la otra, porque lo que nosotros hacemos es iluminar y sombrear las caras, lo mismo que hace el iluminador. Maquillaje y luces se complementan a la hora de crear un efecto, una situación dramática, o bella." (Badiou-Santa Cruz, 1986: 58).

La luminotecnia está sólidamente vinculada al diseño escenográfico.<sup>76</sup> En términos *escenográficos*, el carácter semiológico de la luz debe analizarse a partir de considerar:

- el *brillo*, que depende de lo que el iluminador desea que el público vea (deficiencias en el diseño de luces puede revelar la desnudez de ciertas áreas u oscurecer detalles esmeradamente contruidos);
- la *superficie*, en la medida en que la iluminación puede modificar la apariencia de sus texturas al ser refractada de distintas maneras por dichas texturas (el creciente uso de filtros de difusión permite en la actualidad el empleo de decorados con más superficies reflexivas);
- el *armazón visual*, que determina la relación entre el proscenio y el decorado;
- la *medida y la proporción* que permiten hacer figuras humanas más altas o más pequeñas;
- el *piso*, si la audiencia está sentada al nivel o por debajo de él, una cantidad de luz desde arriba puede capturar el ojo del espectador y crear distracción;
- las *relaciones entre la parte y el todo*, esto es, cuando hay demasiadas áreas es necesario tener en cuenta cuál de ellas debe ser enfocada, mientras se desenfatan las otras; la *estructura*, ya que la iluminación debe estar a su servicio;
- la *forma*, cuya percepción depende de una combinación de línea o contorno, color y distinción, piso y figura;
- el *diseño*, pues la iluminación puede acentuarlo al recortar la figura contra el fondo u oscurecerlo minimizando el contraste figura y suelo;
- y la *corriente o flujo*, que dirige el ojo en una dirección específica.

Para todos los diferentes sistemas expresivos de la puesta en escena vale recordar que el color aporta información y, en tanto modifica la perspectiva (los intensos acortan, los pasteles dan profundidad) y el predominio de un objeto u otro de acuerdo con el tono de la iluminación seleccionada, afecta visualmente al espectador y, por lo tanto, condiciona la interpretación. Asimismo, todo protocolo analítico debe tener en cuenta que la supuesta codificación cultural de los colores es flexible y, a veces, contradictoria, ya que su interpretación depende de factores extracromáticos como el diseño, la textura de los materiales, la imaginaria asociada,

<sup>76</sup> En un reciente estudio sobre la escenotecnia, Héctor Calmet (2003) dedica un capítulo al diseño, equipamiento, direccionamiento, pruebas con el guión y corrección lumínica.

etc. Dentro de una misma cultura —la occidental por ejemplo— y en la misma sincronía cronológica, el negro (no-color) puede ser al mismo tiempo emblema de luto, erotismo, elegancia y también marca distintiva de ciertas tribus urbanas (punks, góticos) o inclusive asociarse a géneros musicales como el tango, a partir de la indumentaria impuesta en todo el mundo por Astor Piazzolla y sus músicos.

### 3. La iluminación en las diferentes estéticas

Casi todas las propuestas escénicas del siglo XX están signadas, por adhesión o por repulsa, al realismo que dominaba la escena en el momento en que comenzó a desarrollarse la iluminación eléctrica. El naturalismo, la forma extrema del realismo, utiliza todos los sistemas de signos (incluida la luz) con fines miméticos. Busca reproducir la luz natural y artificial de la vida cotidiana de acuerdo con el momento del día, hora, estación del año, lugar de la acción. Para ello, suele recurrir a la utilización de fuentes lumínicas similares a las de la realidad. El detalle es presentado con exactitud fotográfica, pero, como en la fotografía, la duplicación de la realidad puede ser aburrida o visualmente poco interesante. Los grandes dramaturgos del realismo superaron la reproducción mimética y comprendieron el valor sémico de la iluminación. Así Ibsen, al componer *Espectros*, opone la lóbreguez depresiva de los brumosos fiordos noruegos al sol del Mediterráneo, para simbolizar, en la primera, la opresión oscurantista y, en el segundo, la auténtica libertad. Asimismo, la oposición luz-oscuridad se corresponde a la ecuación conocimiento-ignorancia; por ello, la protagonista continuamente enciende lámparas a su paso o se sienta junto a la luz.

Lejos de constituirse en una corriente estética homogénea, el realismo presenta matices y variantes. Los realizadores, conscientes de la imposibilidad de la exacta reproducción, buscan, en algunos casos, crear el efecto de realidad sin insistir en los detalles visuales; para ello, suelen apelar a la metonimia, en especial bajo la forma *pars pro toto*: se ilumina sólo el rincón de un cuarto o una pared o una porción de pared. En otros casos, con una impronta más pictórica, buscan estimular los sentidos con la mayor belleza e interés visual posibles por medio de la evocación y de la asociación de imágenes.

Desde la perspectiva del realismo de impronta política, Erwin Piscator y Bertolt Brecht experimentaron con el valor significativo y expresivo de las luces. Piscator, para quien la forma dramática de la obra está determinada por la forma escénica, innovó en distintos aspectos de la ilumi-

nación, en especial la generada desde abajo, para que los actores que caminan en la luz aparecieran independientes, aislados del espacio, al tiempo que pudieran ser percibidos como siluetas. También creó dos áreas no sólo a través de la profundidad del escenario sino de una nueva técnica de la iluminación. Para el montaje de la obra de Toller, *¡Eh qué bien vivimos!* (1927), por ejemplo, construyó un armazón desplazable de hierro de cuatro pisos para conseguir un escenario cuyo sistema de iluminación fuera compatible con el cine.

La elaborada e innovadora tecnología que Piscator desplegaba en escena a fin de incorporar a la acción teatral proyecciones, fotografías y segmentos de películas influyó decididamente en Brecht quien, considerando que gran parte de la eficacia ideológica del realismo épico se apoyaba en una meditada utilización de los signos no verbales. En sus teorizaciones y en sus trabajos escénicos empleaba la luz en forma de proyecciones como elemento narrativo y recurso apto tanto para subrayar acontecimientos como para situar históricamente y relacionar lo escenificado con el hecho histórico. Rechazaba el efecto narcotizante de la atmósfera melancólica creada por las luces y prefería, en cambio, la iluminación general de la sala y que los artefactos lumínicos estuvieran a la vista del público. Sus puestas en escena se caracterizaban asimismo por el empleo poco convencional del sistema luminoso: la luz macabra, por ejemplo, usada en las escenas románticas o una figura secundaria iluminada por un spot.

A pesar de que intentan imitar en escena la apariencia del mundo, los estilos realistas están elaborados sobre la base de las convenciones aceptadas por la audiencia (luz azul para escenas nocturnas), que sacrifican y/o distorsionan aspectos de la realidad en función de las necesidades escénicas. Un ejemplo de la utilización teatralista de la luz en el realismo es analizada por Mauricio Rinaldi (1994) a propósito de la escenografía de *La Medium*, ópera en dos actos de Gian Carlo Menotti, presentada en el Teatro Colón en 1987, con diseño de luces de Jean Louis Thami. En ella se mostraba una heladera en el costado de una amplia sala; la pared del fondo representaba un gran ventanal con cortinados a media altura a través del cual se veía la calle. La iluminación general se realizó con reflectores en blanco; sin embargo, el empleo no realista de la luz se destacaba en dos momentos clave: en primer lugar, cuando la protagonista queda sola y, mientras canta, abre la puerta de la heladera desde cuyo interior surge una luz rosada. Su figura iluminada casi desde abajo, acentúa el dramatismo de la secuencia. El color rosa de la luz, convencionalmente usado para situaciones agradables y cálidas, se tornaba su-

mamente agrio y duro. El segundo momento de interés era la escena final de la ópera, que alcanzaba su máxima tensión cuando la protagonista dispara sobre un muchacho sordomudo escondido detrás del cortinado. En el instante de la detonación del arma se encendía una luz roja que manchaba la pared del otro lado de la calle que podía verse a través del ventanal; esta luz permanecía dos segundos y se apagaba; inmediatamente se encendía una luz azul que manchaba la misma pared, permanecía dos segundos y se apagaba; retornaba la luz roja, luego la luz azul, y así sucesivamente. Esta alternancia de luces rojas y azules, que en términos de realidad remitían a un cartel luminoso en la calle, fue utilizada para enfatizar el momento del disparo. La aparición repentina del rojo en el momento de la detonación contrastaba muy fuertemente con la blanca iluminación general.

Para el caso específico de la ópera, Mauricio Rinaldi entiende la puesta en escena como un conjunto de elementos de diverso tipo (espacial y/o temporal). La luz, como fenómeno, es un elemento temporal, una forma de energía que fluye en el tiempo, al igual que el sonido y, por lo tanto, tiene más afinidad con la música que con la pintura. Considera de gran importancia para la formación de un diseñador de iluminación conocer música, más allá de que luego se dedique o no a la ópera, y especialmente necesario el conocimiento de algunas de las características culturales del receptor: al público de ópera le gusta ver la cara de los cantantes, por lo que siempre debería proveerse luz frontal cualquiera fuese el carácter del efecto lumínico que se esté componiendo. A pesar de su aparente simplicidad esto constituye un problema para el realizador, ya que se trata de lograr que la luz frontal resulte inadvertida y que no destruya la modulación del espacio y de los personajes obtenida por otras posiciones (como por ejemplo, contraluces o laterales). En síntesis, se trata de hallar el justo equilibrio de intensidades en cada efecto.<sup>77</sup>

Mientras los otros signos no verbales pueden construir un efecto de realidad, la iluminación crea siempre una instancia de artificialidad que abre interrogantes acerca de la existencia de un tratamiento de la luz que pueda considerarse auténticamente realista. En este sentido cabe señalar asimismo la experiencia con la luz realizada por Daniel Veronese en *Un hombre que se ahoga* (2004), versión de *Tres hermanas* de Chéjov, en donde se suprime la luz artificial en las funciones de los domingos a las 16 y, en consonancia con la supresión de otros sistemas expresivos (maquillaje, vestuario para escena) y con el clima decadente de la historia, la función

<sup>77</sup> Entrevista realizada por las autoras en noviembre de 2004.

se desarrollaba iluminada sólo por la lánguida luz del atardecer porteño que se filtraba por un sector transparente del techo de la sala.

Dentro de las estéticas opuestas al ilusionismo destacamos el teatro de los simbolistas de fines del siglo XIX, cuyas investigaciones sobre la analogía de los sentidos y la sinestesia tienen una importancia determinante. Interesados en lo universal, lo ilusorio y lo musical, recurrieron al uso de velos transparentes para inmortalizar tanto los cuerpos de los intérpretes como el decorado, un telón de foro iluminado por diferentes fuentes de luz. Para ello se inspiraron en los telones monocromáticos del teatro hindú pero, dando libre vuelo a su imaginación, incorporaron diferentes patrones de diseño semejantes a los gobelinos, cuyas líneas y colores armonizaban con los trajes y el tema de la pieza. Hacia 1890, *El cantar de los cantares*, de Paul Fort, proponía la articulación de palabras, música e iluminación realizada con filtros de colores: los actores usaban ropas blancas y se movían detrás de un velo con una nube triangular de color azul oscuro, que podía desvanecerse con los cambios de luz. Durante *Les aveugles*, de Maeterlinck, incluido en el espectáculo, se esparcía perfume desde el palco más alto. Aparentemente la dosis fue tan grande que causó irritación nasal entre los espectadores y, a las carcajadas fuertes y continuadas, siguió un verdadero tumulto que no pudo ser controlado. El frustrado experimento mostró que la poesía, el verdadero interés de los simbolistas, se convertía en algo demasiado tangible con el acompañamiento de lo acústico, lo visual y, sobre todo, lo olfativo. No obstante, la idea de la fusión de las artes en relación con la teoría de la analogía de los sentidos mantuvo su interés y fue más tarde abordada desde nuevos puntos de vista (Bergman, 1977). La analogía entre las artes planteada por los simbolistas interesó a plásticos y teatristas. Hacia fines de aquel siglo, también, el pintor inglés A. W. Rington empleó simultáneamente varias fuentes de luz con filtros y experimentó con diferentes materiales transparentes y no transparentes, con proyectores móviles y con las posibilidades de la tridimensionalidad. Aunque nunca se refirió expresamente a la aplicación al arte escénico de la relación color-música, sus experimentos tuvieron notable influencia en el desarrollo de la técnica de la iluminación del teatro moderno.

Por su parte, el claroscuro de la desmaterialización expresionista trata el espacio en forma abstracta, con haces de luz que parcelan el escenario y ponen en relieve aquellos aspectos escenográficos o personajes que asumen especial significación en determinados momentos de la fábula y que expresan la interioridad pesadillesca del ser humano. El surrealismo, por su parte, pone de manifiesto la actividad mental subconsciente por

medio de imágenes o de situaciones distorsionadas, para ello, recurre a los colores saturados o contrastantes y al movimiento abrupto de las luces. En los espectáculos inspirados en el constructivismo y en el cubismo, los cambios de luz proveen una considerable variedad visual que establece el sentido del tiempo y del lugar y varía la composición tridimensional, agregando elementos estructurales. Expresionismo, impresionismo y surrealismo son tres poéticas que, con sus respectivos matices, coinciden en diseñar una realidad filtrada a través de la subjetividad que busca generar una respuesta básicamente emocional.

En el marco de las numerosas propuestas teatralistas generadas en nuestro país en los últimos años, la puesta en escena de la versión de *Fausto*, de Charles F. Gounod, presentada en el Teatro Colón en 1991, muestra algunas de las posibles utilidades de la luz como un estímulo generador de imágenes no miméticas. El ya mencionado Mauricio Rinaldi (1994) explica de qué manera Roberto Oswald tuvo en cuenta la importancia del comportamiento del ojo frente a la complementariedad de los colores en su diseño de luces para el ballet del tercer acto, en la secuencia que muestra la visita que Fausto realiza a los infiernos por invitación de Mefistófeles. Para la iluminación se optó por un ambiente general de color verde intenso; los reflectores especiales que realizaban detalles, como así también los seguidores, se prepararon con filtros de luz verde más claro, menos saturado. Así el verde claro parecía blanco por el contraste con el verde oscuro. Por otra parte, el hecho de que todo estuviera iluminado en verde producía en el público la exigencia inconsciente de equilibrio para un estímulo tan prolongado; es decir, la continua percepción del verde hacía que el espectador pensara en rojo (contraestímulo del verde), color apropiado para los dominios de Mefistófeles.

La iluminación en el teatro de muñecos y de objetos (véase capítulo IV) presenta características específicas, diferentes de las que exige el teatro de actores. En las funciones para niños el oscurecimiento de la sala no debe ser total ya que puede provocar llantos y temores entre los pequeños espectadores. El claroscuro y la supresión de las candilejas, que desde la parte inferior del escenario pueden proyectar sombras deformantes, suelen dar mayor relieve a la expresión de los títeres, naturalmente limitada por su propia materialidad (Bernardo, 1959; Bernardo y Bianchi 1987). Las expresiones más actuales del teatro de muñecos invierten la focalización lumínica tradicional del teatro de actores: el haz de luz no siempre recae en el cuerpo animado del intérprete sino en el muñeco/objeto. Este desplazamiento metafórico escénicamente la siempre paradójica relación entre el titiritero y su muñeco. "Ambos aparecen

desdoblados: el objeto se da a ver con toda su materialidad inerte, se propone personaje pero su papel es hablado en otro lugar y el impulso que parece otorgarle vida es generado por otro dios. El manipulador, por su parte, presta su voz y produce el movimiento, pero le es arrebatada su imagen: la visión se desplaza hacia el objeto." (Castillo, 1995a:65)

Actualmente, las experimentaciones con objetos y muñecos de distintas materialidades y tamaños va necesariamente acompañada de la experimentación referida a las diferentes posibilidades comunicativas, expresivas y diegéticas de la iluminación.

#### 4. De luces y de sombras: algunas experimentaciones en la escena argentina

Algunos de nuestros dramaturgos investigaron las diferentes posibilidades expresivas de la relación luz-oscuridad. Un precursor en este sentido fue Velmiro Ayala Gauna quien, desde su Corrientes natal, adhirió a la renovación impulsada en Buenos Aires por el movimiento teatral independiente. El prólogo a sus obras *La pulsera* y *Muerte con palabras* (1953), en el que condensó su poética bajo la propuesta de un "teatro esencial", es un verdadero manifiesto en favor de la adecuada utilización de los lenguajes no verbales de acuerdo con las exigencias dramáticas y escénicas. En él propone la creación de un teatro popular, simple y fuerte, en el que tanto los temas como los personajes se identifiquen con los problemas de la mayoría; un teatro que, combinando tradición y renovación sin rupturas radicales, supere la tentación del mero ejercicio lúdico y esteticista y respete, sobre todo, las posibilidades de comprensión por parte del espectador. El intérprete de un teatro esencial así caracterizado debe ser capaz de transmitir ideas con el poder sugestivo de los matices de la voz y de los gestos. Ayala Gauna insiste en que la escenografía debe estar al servicio del intérprete y en considerar la iluminación como un actor más por sus enormes posibilidades expresivas.

*La pulsera*, obra breve en un acto, le permite al autor experimentar con el espacio dramático y con la simultaneidad de signos no verbales como la iluminación y la sonoridad. La primera escena se realiza con un fondo de cortinados negros y música leve que asciende en intensidad sin llegar a la estridencia; tras la total oscuridad, un foco de luz circular ilumina primero una silla donde están extendidos varios vestidos de mujer y luego otra, donde aparecen ropas de hombre; finalmente, una alfombra con zapatos de mujer y de hombre. Con un golpe de gong se apaga la luz y empieza el segundo cuadro. Aquí se iluminan solo dos brazos desnudos

dos que cuelgan de una cama cuya silueta se dibuja apenas en las tinieblas; se oyen las voces y se distinguen los movimientos de los brazos (uno femenino y otro masculino) sobre los que reposa toda la responsabilidad del juego escénico y, ambos signos, sonoro y proxémico, son los que transmiten el diálogo erótico. El gong anuncia un nuevo cuadro y el círculo de luz muestra el comienzo de una escalera por donde, peldaño a peldaño, se ven ascender las piernas de un hombre en tanto se oye un fondo musical en *crescendo*. Apagón. En el cuadro quinto la luz enmarca y distingue una atmósfera, el abandono (ollas vacías) y una acción, el paseo del marido (cigarrillo encendido). En el cuadro siguiente, el dramaturgo da indicaciones expresas sobre vestuario (vecina que llega vestida de negro con la cabeza cubierta por una capucha) y de actuación (toda la fuerza expresiva debe recaer en la voz y en los movimientos de la mano). Los cambios espaciales del cuadro séptimo son marcados con tres telones que representan aspectos esenciales de la calle, a los que se suman sonidos de bocinas de autos, rumor de motores y gritos de vendedores; pero la luz no va más allá de la altura de las rodillas. En los dos cuadros siguientes, la iluminación narra la llegada de la mujer que esconde la pulsera y entra en la casa. En el último cuadro el marido descubre el engaño, abofetea a la mujer y se encienden las luces. Suena el gong y los repiqueteos de un tambor dan el tono de la discusión. Él va a estrangularla: se ilumina primero el rostro y, luego, un brazo colgante; después, en el suelo, la pulsera de brillantes.

La fábula es simple y totalmente lineal: una mujer que engaña al marido; un marido engañado que mata a la infiel. Sin embargo, interesa señalar cómo la incomunicación, la soledad, la frustración, el engaño, la posesión, la pasión y la muerte son comunicadas al espectador por actores que crean la noción de espacio ficticio apoyándose en elementos escenográficos elementales y, especialmente, en el trabajo corporal y vocal. La luz aísla una zona del escenario y la valoriza como espacio de ficción; con técnica cinematográfica, ese foco va contando la historia mientras los distintos signos sonoros dibujan los límites de la escena y los de la extraescena. Se apela a las sensaciones y se potencia la imaginación a fin de provocar y despertar la sensibilidad de un público que, en los años cincuenta, estaba demasiado acostumbrado a los viejos cánones estéticos.

Por su parte, *Muerte con palabras*; la otra pieza en un acto que integra el volumen *Teatro de lo esencial*, ofrece una serie de propuestas innovadoras para la escena nacional de la época. Sobre un escenario desnudo y sin otra luz que la de un reflector circular que ilumina el piso y negros cortinados, se presenta el drama del hombre inocente que muere de un

paro cardíaco como consecuencia de un interrogatorio policial. Como en *La pulsera*, la voz adquiere protagonismo entre los otros signos escénicos, desprendida de la corporeidad que la sustenta, mientras que la iluminación guía la mirada del espectador y contribuye a narrar la fábula. Una anécdota policial le sirve al autor para mostrar, como lo habían hecho los expresionistas, la tragedia cotidiana de un hombre inocente víctima de la indiferencia y la falta de escrúpulos de los más crueles y violentos —los torturadores, el comisario— que ocasionalmente detentan el poder. En la construcción de este personaje Ayala Gauna se anticipa a los dramaturgos que, aludiendo al proceso militar argentino de los años setenta, mostraron a los torturadores como seres ambiguos en los que convivían el sádico violento con el afectuoso padre de familia, como sucede con algunos personajes de las piezas de Eduardo Pavlovsky.

Los procedimientos y técnicas del teatro de sombras y de transparencias también interesaron a algunos teatristas argentinos, si bien uno de los primeros antecedentes conocidos se dan en el ámbito circense con los juegos de sombras realizados con proyector fijo por el célebre payaso Fank Brown.<sup>78</sup> El escenógrafo Saulo Benavente utilizó en *Kaffee Kantate* (1957), de Johann S. Bach, los juegos de siluetas en sombras que se veían detrás de los ventanales del café. Entre 1965 y 1975, la arquitecta Beppi Kraus de Newbery, invitada por el Collegium Musicum de Buenos Aires para investigar acerca de las correspondencias entre los lenguajes visuales y sonoros que intervienen en la puesta en escena, se hizo cargo de un teatro de sombras para adolescentes. A comienzos de los años ochenta, con otro grupo de jóvenes, Kraus de Newbery creó el Teatro de Transparencias, en el que experimentó con la luz y el color por medio del empleo de diferentes técnicas. En *El burro flautista*, el telón de fondo era una cartulina calada fijada a la pantalla en la que se mostraban las siluetas

<sup>78</sup> Basado esencialmente en la combinación de poesía, pintura, música y efectos lumínicos, el teatro de sombras se origina en la China milenaria, se difunde más tarde en Java y en Turquía, alcanza su apogeo y también su decadencia en los ambientes aristocráticos europeos del siglo XVIII para reaparecer, a fines de la centuria siguiente en el marco del cabaret francés, con perfeccionadas siluetas recortadas en cinc y jerarquizadas por deslumbrantes trabajos de iluminación y escenografía. El término *silueta* se origina en Francia, cuando Esteban Silhouette, protegido de Mme. Pompadour, ocupó el cargo de Ministro de Hacienda en 1754. El pueblo, que lo odiaba, comenzó a llamar *silhouette* a todo el que tenía aspecto ridículo. El hecho de que fuera aficionado a los recortes en hojas de papel oscuro dio origen a que se llamara *silueta* a los retratos recortados con tijeras o hechos a mano, tal como se usaba entonces. Antes de que la fotografía fuera perfeccionada, el recorte de silueta era el método más frecuente para la realización de retratos (se dice que Goethe tenía un álbum con cientos de siluetas de sus amigos) (Schell, 1947).

transparentes de las figuras articuladas. Como en el teatro de sombras tradicional las figuras se valorizaban por medio del cuidadoso calado de sus detalles interiores. Para *Ricardo Corazón de León* utilizó un marco de escenario fijado a la pantalla, dividida a su vez en tríptico; los fondos móviles eran transparentes con figuras articuladas, en tanto la música fue compuesta e interpretada por un grupo de alumnos de la institución. Para realizar *El sol* partió de un símbolo solar egipcio y, a fin de evitar las siluetas en negro que resultan de las transparencias blancas sobre una pantalla también blanca, proyectó un fondo negro sobre la pantalla, en el que estaría el signo en negativo. Mientras unos proyectores enviaban texturas y colores y otros figuras articuladas, las imágenes resultantes aparecían y desaparecían, se complementaban, alternaban o se sumaban resemantizadas por música compuesta sobre la base de voz, coro hablado y pulsaciones. Tales realizaciones tuvieron en cuenta tanto las limitaciones como las posibilidades de esta peculiar modalidad escénica. En efecto, se puso en ellas especial énfasis en la proxemia y en lo sonoro, sistemas que otorgan una mayor efectividad a los desplazamientos laterales de las figuras, ya que el teatro de sombras y de transparencias no se adapta bien a los largos discursos verbales ni a los ritmos pautados por las palabras.

Recientemente, el grupo La Ópera Encandilada presentó *La noche* (2002), con dirección de Valeria Andrinolo. En una línea similar a los trabajos con sombras de Beppi Kraus de Newbery, el grupo experimentó con el relato previo o simultáneo para acompañar el movimiento de las figuras, ya sea con voz en off o un narrador actor o títere para contar una leyenda brasileña sobre el origen de la noche. Grandes placas de acetato, coloreadas como vitrales se movían iluminadas para proyectar diseños y colores sobre la pantalla. Con música original de fondo, algunas escenas mostraban en primer plano figuras articuladas que recordaban las marionetas javanesas.

Las sombras también fueron empleadas como visualización escénica de la dimensionalidad de la historieta. En *Fontanarrosa y punto* (1985), espectáculo basado en una serie de textos de historietas tomados de *La parodia de los clásicos* del humorista rosarino, el teatro de sombras se conjugaba con procedimientos corporales y con maquillajes característicos de la *commedia dell'arte*, de la pantomima, de la expresión corporal y del mimo. Se representaba tanto frente al público como fuera de la escena, por detrás de una pantalla que proyectaba sombras, las que se constituían en una especie de escenografía móvil.

El teatro negro también fue utilizado recientemente en espectáculos para niños. El modelo es sin duda Jiri Srnec quien, en 1959, creara el

Teatro Negro de Praga.<sup>79</sup> En sus varias visitas a la Argentina expuso públicamente los fundamentos de su estética centrada en la necesidad de establecer un diálogo entre los objetos y los actores, ya que, en su opinión, cada objeto tiene una metáfora propia y por medio del diálogo el hombre trata de despojar al objeto de su significado negativo. En nuestro país varios grupos adhirieron a las propuestas de Srnec, entre ellos, el Teatro Negro de Salta, *La Varilla*, de Neuquén y *La Escalera*, de Bariloche. En una línea similar, los integrantes del Teatro de la Plaza, dirigidos por Carlos Canosa y Héctor López Gironde, incursionaron también en esta peculiar técnica partiendo de la idea de que la magia del teatro negro resulta poco compatible con el discurso verbal. No obstante, preocupados sobre todo por contar una historia, evitaron la simplicidad de los *sketches* o la gratuidad de los efectos visuales habituales en este tipo de espectáculos. En *Un redondo muy cuadrado* (1996), la luz es precisamente el eje tematizador de la historia desarrollada en tres niveles que corresponden a diferentes planos de realidad. En el primero, un utilero teatral deja en el escenario un pesado baúl, mientras va a arreglar un desperfecto eléctrico que provoca cambios en la iluminación y la consecuente entrada a una dimensión irreal; del baúl emergen dos extrañas figuras blancas —una femenina defensora de la redondez y una masculina adpta a la cuadratura— cuyo romance se obstaculiza por la imposibilidad de salvar las diferencias. Con la separación de los enamorados se pasa a la tercera instancia, planteada escénicamente con luz negra y coloridas figuras bidimensionales que aparecen y desaparecen mágicamente en la oscuridad, para contar una historia de intolerancia e irracionalidad.

Los oscurecimientos determinan la sintaxis fragmentaria de las diferentes historias que se incluyen, se yuxtaponen o se interpolan en *Tango varsoviano* (1987), escrita y dirigida por Alberto Félix Alberto. El sonido de sirenas de barcos y de olas rompiendo contra un muelle, ladridos de perro, ruidos de tren, acordes de piano, aplausos o latigazos, percibidos durante los continuos apagones, configuran ámbitos espaciales y temporales, otorgando a las secuencias una ilación tan sutil como significativa. La gris uniformidad de ropas y de objetos y los mínimos gestos cotidianos, que, apagón de por medio, se repiten mecánicamente, hacen aún más patética la frustrada historia de amor entre Amanda y el Polaco. A

<sup>79</sup> No se trata de un género en particular ya que emplea procedimientos del ballet, de la comedia, de las marionetas, del ilusionismo; busca los matices fantásticos de las cosas, su metáfora y su poesía. Utiliza como técnica el "gabinete negro", truco originario de China que los comediantes e ilusionistas trashumantes llevaron a Europa Central.

modo de inversión especular, de paródica duplicación, sus gestos de seducción y rechazo, de pasión e impotencia son remedados del otro lado del espejo por la Diva y el Magnífico (¿meras proyecciones, fantasías, deseos inconfesables?). El "Callate, che...", que Amanda pronuncia una y otra vez frente a su mesa de planchado, y las frases de vagas resonancias ecologistas ("No sé si usted sabe, pero dicen que las ballenas están suicidándose"; "Dicen también que se agranda el agujero de ozono"), dichas por el Polaco a enigmáticos interlocutores no visualizables en escena, son los únicos discursos lingüísticos enunciados por los personajes. Monologal y desconcertante, la palabra refuerza el valor expresivo de los lenguajes no verbales que estructuran el espectáculo, en tanto se articula con repeticiones de disco rayado, claroscuros de antigua película argentina, traiciones e imposturas de melodrama radiofónico y alusiones a un imaginario tanguero que no puede eludir ya la palmaria mirada psicoanalítica.

El valor semiológico de la sombra y del acromatismo que implica el empleo del blanco y negro y de un específico manejo de la direccionalidad también fue explorado por el iluminador Jorge Pastorino en diferentes diseños lumínicos. Para *Postales argentinas* (1989), de Ricardo Bartís, pensada originariamente como una suma de cuadros, todo el escenario estaba iluminado y los objetos escénicos se proyectaban sobredimensionados porque estaban iluminados desde abajo. Asimismo, con una técnica de focalización visual similar a la de la estética del comic se trabajaba de costado, para que la atención del espectador recayera sólo sobre ciertas zonas de la cara y no sobre otras partes del cuerpo. En *Paso de dos* (1990), de Eduardo Pavlovsky, Pastorino utilizó el rojo, el azul y el verde de manera complementaria con el amarillo, que permanentemente iluminaba la tina rellena de afrecho húmedo —diseñada por Graciela Galán— en donde se revolcaban el torturador y su víctima. La luz se proyectaba desde abajo para que, en las paredes del fondo, las sombras de los personajes se integraran a las de los espectadores ubicados en un casi semicírculo de gradas grises en torno de la tina.

Considerar el valor estético de la luz supone siempre tener en cuenta el valor semiológico de la oscuridad.<sup>80</sup> *Caramelo de limón*, trabajo colectivo creado por un grupo de actores cordobeses dirigido por Ricardo Sued, y

<sup>80</sup> "La complejidad del estudio de las sombras radica en que los trabajos realizados giran en torno a la sombra como un elemento que colabora en la construcción de la percepción de los objetos (Esciografía) y por otro lado, en su aplicación a la pintura, esto es al dibujo bidimensional sobre el lienzo." (Córdova, 2002, 63).

estrenado en el Espacio Giesso de Buenos Aires en 1992, exploró especialmente el valor semiótico de la oscuridad total y el de ciertos aspectos perceptivos poco utilizados en la práctica teatral como los sabores y los olores, a fin de replantear las modalidades receptoras tradicionalmente basadas en la materialidad visual (Castillo, 1994). La pieza, desarrollada en la más absoluta oscuridad, se articulaba a partir de estímulos gustativos (sabor de chocolate y de caramelo de limón), táctiles (roces de gasas y sedas, viento y gotas de lluvia durante la tormenta en el mar); olfativos (aromas de limón y de algas marinas) y auditivos (parlamentos de los actores y sonidos en general). El espacio, no conocido a priori por el público, se expandía y se comprimía de acuerdo con lo sugerido por los estímulos sensoriales: al supuesto ámbito pequeño de una conversación íntima se oponía la apertura implicada en el cascabeleante desplazamiento de un carruaje tirado por caballos. Los ruidos escénicos no provenían de bandas magnetofónicas —sólo reservadas a la música—, caracterizadas por un único punto de emisión, sino que eran producidos por los actores mismos quienes, con sus desplazamientos por la sala, ponían los sonidos en contacto con la propia corporalidad del espectador. En la secuencia de la piscina, por ejemplo, las voces de los personajes que nadan llegaban desde el centro de la sala, mientras que el sonido del movimiento del agua rodeaba completamente a los espectadores como si estuvieran sumergidos en ella.

Con un similar planteamiento escénico, el Grupo Ojuro presentó durante la temporada 2002 una versión de *La isla desierta*, de Roberto Arlt, dirigida por José Menchaca, en el marco de las instalaciones de la Fundación Konex. A partir de la iniciativa de Gerardo Bentatti, uno de los actores de *Caramelo de limón*, se decidió a llevar la propuesta de total ausencia de luz a sus extremos e incorporar algunos intérpretes no videntes, pero con cierta experiencia artística. La absoluta falta de luz que opera como principio constructivo de la puesta en escena no es un mero artificio formal sino que, a modo de revelador oxímoron, opera productivamente con ciertos núcleos fundantes del texto de Arlt. En él, lo que engecece emocionalmente a los personajes es el exceso de luz, a partir del momento en que son trasladados de una oscura oficina del subsuelo a un piso alto, desde donde pueden ver el cielo y los barcos que parten hacia destinos lejanos. En la versión escénica de Menchaca, el monótono golpeteo de las máquinas de escribir, las frases rutinarias y vacías, el abrir y cerrar de puertas, los teléfonos que no dejan de sonar se van acallando poco a poco, a medida que la fabulación del cafetero (no un mulato como la obra original, sino un provinciano de inconfundible acento cor-

dobés, que cita a *Caramelo de limón*) transporta imaginariamente a los hastiados oficinistas a una isla exótica, donde sólo hay lugar para el placer. Vertiginosas sensaciones auditivas, olfativas e inclusive táctiles que remiten a los ruidos de la selva, a los aromas de un mercado de Shangai, a la tormenta en el mar de Madagascar, a una selva lujuriosa y fragante pueblan la oscuridad de imágenes. A la estimulación sensorial generada en el espectador por los lenguajes escénicos no visuales se suma la apelación a la ceguera como imagen temida y habitualmente rechazada. Por un lado, en el programa de mano y en las crónicas periodísticas y gacetas de prensa el espectáculo se define como "Teatro Ciego", y, por otro, en el saludo final, los intérpretes se muestran con anteojos oscuros como si todos ellos fueran no videntes. De este modo, la puesta en escena no sólo cuestiona la tradicional concepción escópica del discurso teatral sino también el lugar del minusválido visual en el espacio social y emocional del espectador.

Tanto en *Caramelo de limón* como en la versión de *La isla desierta*, los espectadores debían ingresar a una sala completamente oscura y resguardada de las posibles filtraciones lumínicas provenientes del hall de entrada, de a uno o en pequeños grupos, y recorrer pasillos aparentemente laberínticos, apoyando su mano en el hombro de uno de los actores que los conducía hasta sus asientos. El público era previamente advertido sobre las características del espectáculo, a fin de evitar eventuales inconvenientes por sensaciones de angustia o claustrofobia. No obstante, de ser necesario, se suspendía la función y, siempre a oscuras, alguno de los actores retiraba de la sala al espectador incómodo.

Como posición intermedia entre la voluntad de iluminar el espacio y la oscuridad total es posible señalar, en el teatro argentino de los últimos años, propuestas escénicas que experimentan con la penumbra, aun cuando ésta incomoda a los espectadores y genera otras exigencias físicas que inciden en las distintas operaciones perceptivas y, por consiguiente, condicionan la interpretación. Tal es el caso de los espectáculos escritos y dirigidos por Mariana (Moro) Anghileri, actriz y directora de cine. En *3 ex* (2000), de Gustavo Tarrío y la propia Moro Anghileri, quien también se ocupó del diseño lumínico, los tres personajes principales cuentan sus frustradas historias de amor en una suerte de minúscula caja negra. Son iluminados únicamente por un proyector de diapositivas, que en determinados momentos proyecta fotografías sobre sus cuerpos, convirtiéndolos así en inquietantes sombras fantasmagóricas, de formas y texturas irregulares. El lenguaje teatral se superpone poéticamente al cinematográfico, de gesto expresionista, recreado no sólo por el maquillaje re-

cargado de los intérpretes y el negro riguroso del vestuario sino, fundamentalmente, por medio de la técnica de montaje y por la iluminación que genera el efecto visual de parpadeo intermitente propio del cine mudo. En *Puentes* (2001), de Anghileri y Mariana Chaud, el diseño lumínico, realizado por la propia Moro Anghileri y Roberto Fernández, permitía presenciar las secuencias dramáticas en catorce espacios recortados con luz y color en medio de la densa penumbra de una auténtica fábrica de aluminio del barrio de Almagro. Como se buscaba añejar la imagen — la acción transcurría en 1956— el vestuario era en sepia y la iluminación en azul, para crear una cierta distancia con la realidad del establecimiento fabril.

Asimismo, con un hábil manejo del relato audiovisual y del desempeño coral, *El desconcierto* (2003), de Guillermo Angelelli, que por su título y temática evidencia reminiscencias de la obra de Antonio Buero Vallejo, *El concierto de San Ovidio*, se basó, entre otros textos, sobre una de las conferencias de Borges sobre la ceguera y sobre un poema de un escritor tucumano referido a la masacre de habitantes de Margarita Belén. A modo de metáfora sobre la tenebrosa época de la última dictadura militar argentina, entre las sombras y penumbras generadas escénicamente por escasos haces de luces, los habitantes de un barrio cuentan la historia de su ceguera, convertida así en un modo de complicidad y de negación a ver realmente el horror.

Dependiendo tanto de las exigencias dramáticas de la pieza como de las características físicas de la sala, la iluminación está sujeta, como el resto de los lenguajes que interactúan en la puesta en escena, a la convención semántica que suele generar lugares comunes (los tonos amarillos para transmitir calidez; los azulados, más fríos, para las secuencias nocturnas o las situaciones oníricas). Su estudio sistemático debe tener en cuenta no sólo aspectos estrictamente técnicos, sino también su relación con el desarrollo de otros discursos estéticos como la plástica y el cine.