

LA LUZ Y LA ARQUITECTURA – TEXTOS TEORICOS

Extractos del libro “La luz en las artes escénicas” de Eli Sirlin

PROPIEDADES DE LA LUZ

Los conceptos enunciados por Adolphe Appia y Gordon Craig son una base fundamental para el concepto de diseño de iluminación que tenemos hoy.

En su libro *La música y la puesta en escena*, Appia cita la importancia de la luz en la puesta en escena y define la inutilidad de las posiciones habituales utilizadas hasta ese entonces para la luz, que a su juicio coartaban su fin expresivo.

Define dos tipos de iluminación existentes en la naturaleza, la luz general indirecta no focalizada y la luz directa focalizada. Cita del texto:

La luz del día penetra la atmósfera por todas partes sin debilitar por ello la sensación que tenemos de su dirección. Ahora bien, solamente percibimos la dirección de la luz por sus propias sombras.

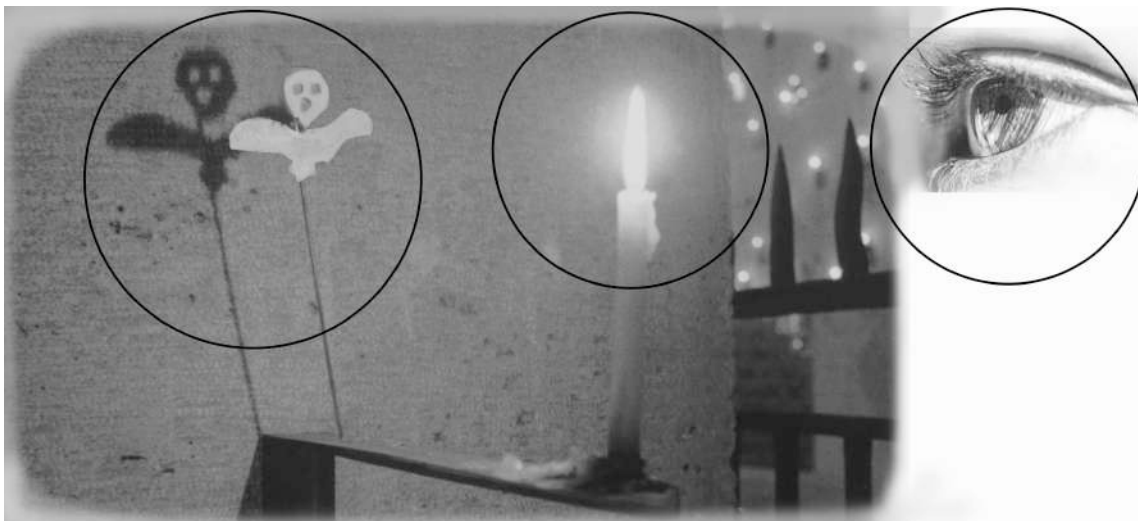
La calidad de las sombras es la que expresa para nosotros la calidad de la luz. Así, las sombras se forman mediante la misma luz que penetra la atmósfera. Esta omnipotencia no puede obtenerse de manera idéntica; la claridad de cualquier foco luminoso en un espacio oscuro nunca difundirá la luz suficiente como para crear lo que denominamos el claro-oscuro, es decir la sombra proyectada (con mayor o menor nitidez) en un espacio ya penetrado por la luz, por lo tanto, es preciso dividir la tarea y disponer, por un lado, de los aparatos encargados de difundir la luz y, por el otro, de los que por la dirección precisa de sus rayos provoquen las sombras que deben asegurarnos la calidad de la iluminación. A los primeros los denominaremos “luz difusa”, y a los segundos “luz activa” (cap. 2: “La música y la puesta en escena”).

A partir de su legado se comienza a definir un perfil sistémico de la iluminación y se establecen las herramientas que, usadas libremente, conforman las cualidades o propiedades controlables de la luz:

- Intensidad
- Posición
- Distribución-forma
- Tiempo-movimiento
- Color

Para hablar de percepción de luz se requieren tres componentes básicos imprescindibles:

- una fuente de luz
- un sujeto perceptor
- un elemento percibido o iluminado (una superficie o volumen reflejante).



LA LUZ Y LA ARQUITECTURA – TEXTOS TEORICOS

Extractos del libro “La luz en las artes escénicas” de Eli Sirlin

Intensidad

Es la cantidad de luz o de brillo que se percibe en el iluminado. Se analiza fundamentalmente la sensación que el estímulo lumínico proveniente de una fuente de luz provoca en el sujeto perceptor. Esta percepción va a depender fundamentalmente del contraste relativo con el entorno.

La intensidad puede ser controlada mediante la atenuación de potencia, el uso de colores o de elementos y filtros moduladores de la luz.

Hay cinco efectos modificadores de la percepción de la intensidad que se deben considerar.

1. Impresión subjetiva de brillo

La intensidad lumínica puede ser medida por un luxómetro, que nos va a indicar qué nivel de iluminancia tiene una superficie. Puede ser un excelente dato para controlar niveles de luz en una fábrica o una oficina, pero nada dice en términos de lenguaje teatral. Lo que nos importa es la impresión subjetiva, es decir, no cuál es la intensidad lumínica sino cómo se la percibe. Una vela en un escenario a oscuras puede ser suficientemente brillante, mientras que un proyector de 1 kW de potencia puede no verse en un escenario iluminado. Una fuente de luz iluminando un escenario con cámara blanca tiene una presencia diferente que en un escenario con entorno de cámara negra. La textura y el color de los elementos en escena modifican sustancialmente la percepción de la intensidad lumínica provocada por una fuente de luz.

2. Adaptación del ojo

El aparato visual tiene alto grado de adaptabilidad en relación con el tiempo de permanencia del efecto y la gradación en el cambio.

El tiempo de adaptación dependerá además de los niveles de luz del comienzo y del final del proceso. Si ambos son mayores a 3 cd/m², la adaptación toma solamente unos pocos minutos, pero si involucra niveles muy bajos del nivel fotópico, la adaptación a la oscuridad puede tomar alrededor de una hora.

3. Umbrales perceptivos: fatiga visual y falta de contraste

El sistema visual puede operar sobre un rango muy amplio de luminancia, desde la luz de una estrella hasta la del sol, más intensa. Un tránsito rápido entre un nivel y otro fatiga el ojo enormemente. También lo hace la permanencia en cualquiera de los estados límite. Un ojo subexcitado o sobreexcitado está expuesto a fatiga visual, y a su correspondiente pérdida de agudeza visual. Si, en cambio, se pasa gradualmente de un nivel de intensidad a otro, puede lograrse la adaptación, dependiendo del tiempo y el rango de niveles de intensidad.

4. Visibilidad y agudeza visual

La cantidad de luz que requiere un objeto para ser visto claramente depende de su color y textura, de la calidad reflejante de su superficie, del tamaño relativo y de la distancia respecto del observador. En este punto hay que recordar que la intensidad lumínica disminuye con el cuadrado de la distancia, lo que significa que cuando los elementos de la escena están más alejados del espectador, se requiere más intensidad lumínica para visualizarlos. Asimismo, un espectador ubicado en la fila 4 tendrá una percepción de la intensidad general de la luz mucho mayor que el que está en la fila 20.

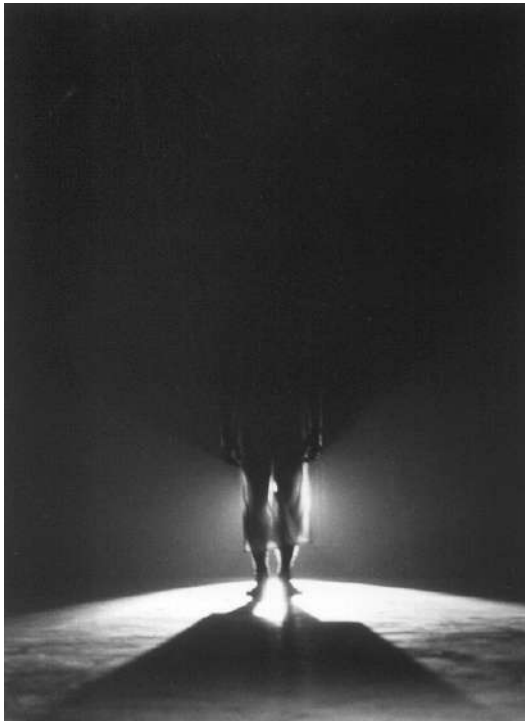
5. Sensaciones asociadas al brillo

La intensidad lumínica también está asociada a factores anímicos. Una luz contrastada genera un efecto dramático mayor que una composición de bajo contraste. El ojo recorre más rápidamente el campo visual estimulado por los efectos de luces y sombras.

Una luz baja de poco contraste refleja un ánimo deprimido. Por el contrario, la presencia de intensidades altas de luz estimula la atención de la audiencia. No hay recetas, pero rara vez funciona dramáticamente una comedia si no tiene una gran intensidad lumínica. Esto, por supuesto, siempre dentro de niveles que eviten la fatiga visual.

LA LUZ Y LA ARQUITECTURA – TEXTOS TEORICOS

Extractos del libro “La luz en las artes escénicas” de Eli Sirlin



Izq.: Tres en un tiempo. Coreografía: Roxana Grinstein, Dis. de Luces: Eli Sirlin (1987).
Der.: El Mesías de Haendel. Coreografía: Mauricio Wainrot, Dis. de Luces: Eli Sirlin (1999).



Izq.: Psicosis 4,48. Dir.: Luciano Suardi, Dis. de Luces: Eli Sirlin (2006).
Der.: El cordero de ojos azules. Dir.: Luciano Cáceres, Dis. de Luces: Eli Sirlin (2011)

Posición

LA LUZ Y LA ARQUITECTURA – TEXTOS TEORICOS

Extractos del libro “La luz en las artes escénicas” de Eli Sirlin

La ubicación de la fuente de luz es probablemente el elemento más importante de comprender. Dramáticamente, modifica las sensaciones y emociones, y hace que los objetos cambien su apariencia de manera sustancial, provocando significados distintos en el espectador. La luz es tan importante como la sombra que provoca. Para estudiarla, vamos a considerar la relación de posiciones entre perceptor, fuente de luz y objeto iluminado, nombrando las posiciones más comunes, en español y en inglés.

Luz cenital o toplight (posición n° 11)

Es la producida por una fuente de luz ubicada sobre el elemento percibido, iluminándolo en forma vertical de arriba abajo. Da un efecto dramático con grandes sombras, lo que permite poca discriminación de detalles. Es una luz que proyecta sombra sobre el piso que coincide con el objeto iluminado y lo posiciona en un contorno lumínico determinado. Su nombre proviene del punto celeste denominado “cenit”, perpendicular a cualquier punto de la tierra.

Contraluz o backlight (posiciones n° 19, 22 y 25)

Es la producida por una fuente de luz ubicada detrás del objeto iluminado. Proyecta una sombra entre el objeto y el espectador, iluminando el piso del espacio entre ambos. El objeto se visualiza como una silueta, su frente queda en sombra y da muy poca información sobre el objeto, contorneando sus bordes. Genera un efecto dramático al separar el objeto del fondo de la escena, y provoca profundidad espacial. En general los contraluces están en altura, pero también se pueden disponer medios o rasantes al piso. Estas posiciones en general tienden a deslumbrar al público, a menos que su ocultamiento esté resuelto, pero son de mucha efectividad dramática, sobre todo con la presencia de humo que corporiza el volumen de luz y genera una materialidad lumínica entre el actor y el fondo de escenario.

Lateral o sidelight (posiciones n° 10, 12, 13, 14, 15 y 17)

Es la producida por una fuente de luz ubicada a un costado del objeto iluminado en relación con el espectador. Proyecta una sombra lateral. El objeto se visualiza como una forma espacial modelada y su lateral queda en sombra. Generalmente se combina con otra del otro lateral, que completa el modelado de la forma. Da un efecto espacial, separando el objeto del fondo de la escena. Los laterales pueden ser altos, medios o bajos. Existe un tipo de lateral especial, denominado “sheen buster” (golpeador de pantorrilla), que se posiciona rasante al piso sin tocarlo, de modo que la luz comienza en la pantorrilla del iluminado. Este tipo de posición, muy común en danza, hace que podamos colorear el piso o el ambiente y tener a los actores iluminados con estos laterales, por ejemplo, en blanco o en otro color.

Luz frontal o frontlight (posiciones n° 2 y 5)

Es la producida por una fuente de luz ubicada entre el espectador y el elemento percibido, que es iluminado en forma angular de arriba abajo. Permite discriminar detalles. Es una luz que proyecta sombra sobre el piso hacia el fondo de la escena, aplanando la imagen y haciendo que pierda profundidad espacial. Puede ser utilizada como recurso expresivo, pero comúnmente se la complementa con luces en otras posiciones, de modo de recuperar su consistencia espacial. Su ángulo de acción es importante para sumar o restar sombras, sobre todo en caras. En general, se utilizan ángulos entre 30 y 45° del eje vertical.

Luz nadiral o footlight (posición n° 16)

Es la producida por una fuente de luz ubicada entre el espectador y el elemento percibido, que queda iluminado en forma angular de abajo arriba. Proyecta sombra sobre el rostro y, por ser una posición totalmente antinatural de la luz, da una imagen siniestra o irreal, con rasgos exagerados. Es utilizada como recurso expresivo. Cuando es no focalizada y se la complementa con luces en otras posiciones, funciona como candileja, simulando la histórica iluminación a velas. Su nombre proviene del punto celeste contrario al cenit: nadir.

Luz diagonal o diagonal light

Es la producida por una fuente de luz ubicada de modo diagonal. Se la llama “diagonal frontal” (posiciones n° 1, 3, 4, 6, 7 y 9) o “diagonal contraluz” (posiciones n° 18, 20, 21, 23, 24 y 26), según su posición respecto del espectador. Funciona como un intermedio entre cada una de las posiciones (frontal y contraluz) con la lateral. Proyecta una sombra diagonal, que en general se usa de modo expresivo. El objeto iluminado se visualiza como una forma espacial modelada, y así queda definida una ocupación espacial importante de su sombra. Generalmente, da un efecto espacial, separando el objeto del fondo de la escena o del espectador. Las diagonales pueden ser altas, medias o bajas.

LA LUZ Y LA ARQUITECTURA – TEXTOS TEORICOS

Extractos del libro “La luz en las artes escénicas” de Eli Sirlin



posición: nº10



posición: nº11



posición: nº12



posición: nº13



posición: nº14



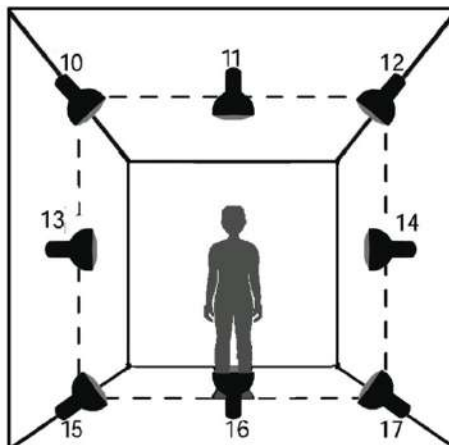
posición: nº15



posición: nº16



posición: nº17



LA LUZ Y LA ARQUITECTURA – TEXTOS TEORICOS

Extractos del libro “La luz en las artes escénicas” de Eli Sirlin



posición: nº10



posición: nº11



posición: nº12



posición: nº13



posición: nº14



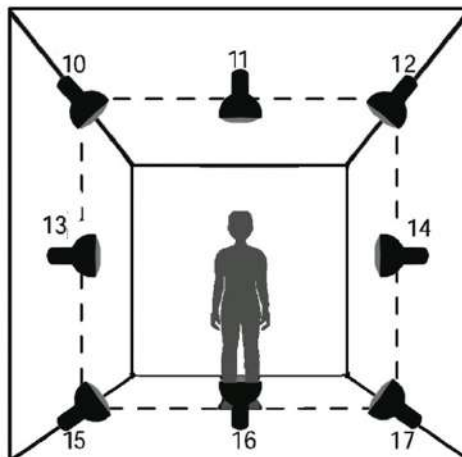
posición: nº15



posición: nº16



posición: nº17



LA LUZ Y LA ARQUITECTURA – TEXTOS TEORICOS

Extractos del libro “La luz en las artes escénicas” de Eli Sirlin



posición: nº18



posición: nº19



posición: nº20



posición: nº21



posición: nº22



posición: nº23



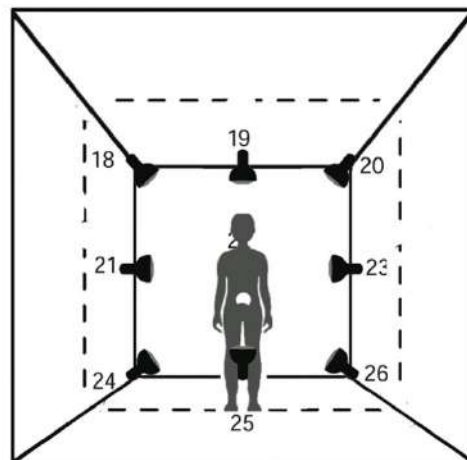
posición: nº24



posición: nº25



posición: nº26



LA LUZ Y LA ARQUITECTURA – TEXTOS TEORICOS

Extractos del libro “La luz en las artes escénicas” de Eli Sirlin

Distribución

Analizaremos aquí los aspectos morfológicos de la fuente de luz –su dirección, tamaño, forma, textura, densidad y apariencia general– y los aspectos morfológicos del iluminante (fuente de luz).

Dirección

Primariamente, siguiendo a Appia, habíamos dividido las fuentes de luz en directas e indirectas. Las directas son aquellas que emiten luz en dirección al objeto iluminado y las indirectas son las que emiten luz hacia una superficie que refleja luz sobre el objeto a iluminar. La dirección de la luz no es hacia el objeto sino hacia la superficie reflejante. La fuente de luz puede ser focalizada, cuando todos los haces están direccionados dentro de un rango angular definido, o no focalizada, cuando la fuente de luz irradia en todas las direcciones (como es el caso de una lámpara incandescente montada en un portalámparas). En las fuentes de luz focalizada hay que considerar además dos tipos de emisión: el haz primario, producto de la óptica de la fuente de luz, que en inglés se denomina “beam”, y el haz secundario (en inglés, field), que no siempre está presente, y proviene de direcciones no controladas de emisión que generan un anillo perimetral alrededor del haz principal, de menor intensidad.



Izq.: Ópera Idomeneo, de Mozart. Der.: El niño en cuestión. Dir.: Ciro Zorzoli. Dis. de Luces: Eli Sirlin.

Forma y tamaño

Según la fuente de luz, la emisión lumínica puede ser rectangular, circular ovalada o informe. Puede variar su tamaño dependiendo del ángulo, si es focalizada, o según su distancia, si no es focalizada.



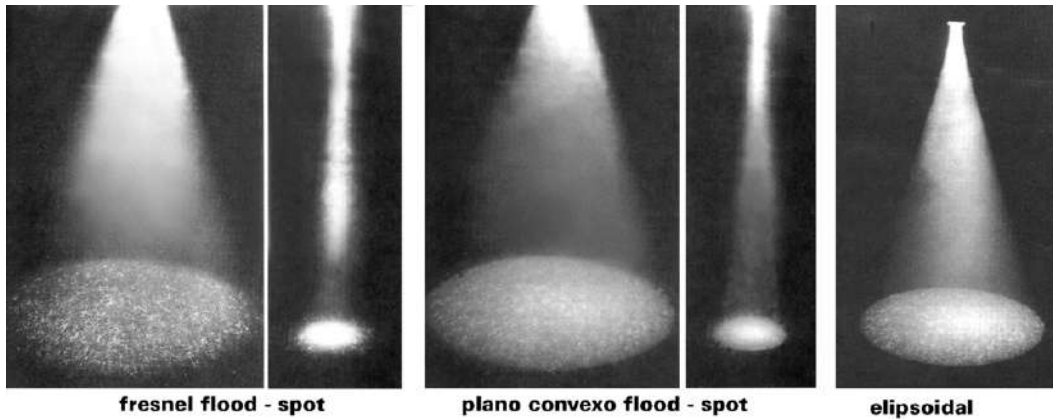
LA LUZ Y LA ARQUITECTURA – TEXTOS TEORICOS

Extractos del libro “La luz en las artes escénicas” de Eli Sirlin

Cohesión o densidad de la luz emitida (claridad-difusión)

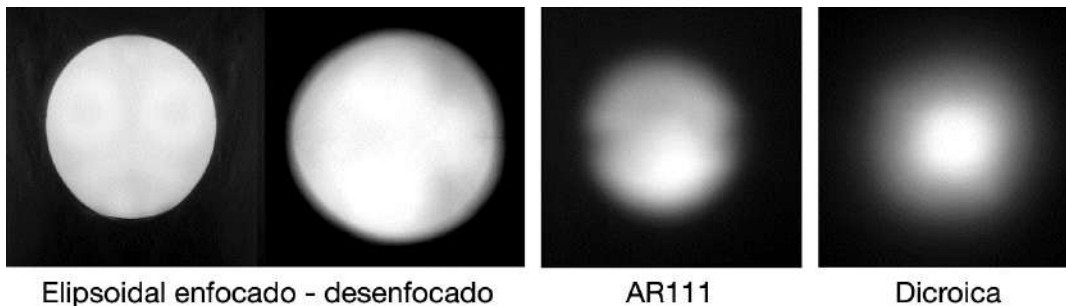
El haz de luz emitido se puede percibir como un volumen traslúcido que atraviesa el aire o ser totalmente transparente y visualizado en el plano reflejante. La óptica de ciertas luminarias (tales como la lente Fresnel) favorece la difusión espacial del cono de luz y da densidad al espacio. Otras ópticas, como el lente plano-convexo, emiten una luz totalmente plana y sin cuerpo.

Las fuentes de luz pueden tener una distribución pareja en toda la superficie iluminada, manteniendo el mismo nivel de intensidad lumínica tanto en el centro del haz como en sus bordes, como es el caso de los proyectores de imagen y los elipsoidales, o acentuar la intensidad en su centro y gradualmente disminuir en sus bordes, como, por ejemplo, en las lámparas de tipo PAR (Parabolic Aluminized Reflector).



Coherencia o textura de la luz emitida (dureza-suavidad)

Analiza la calidad de la luz y la intensidad de sus bordes. Los bordes de la luz pueden estar totalmente definidos, y en ese caso se percibe una línea perimetral entre la luz y la no luz (como en el caso de los proyectores de imagen y los elipsoidales), o tener un halo de borde cuya dimensión establece el k (amplitud del anillo de disminución de la luz) de cada fuente de luz.

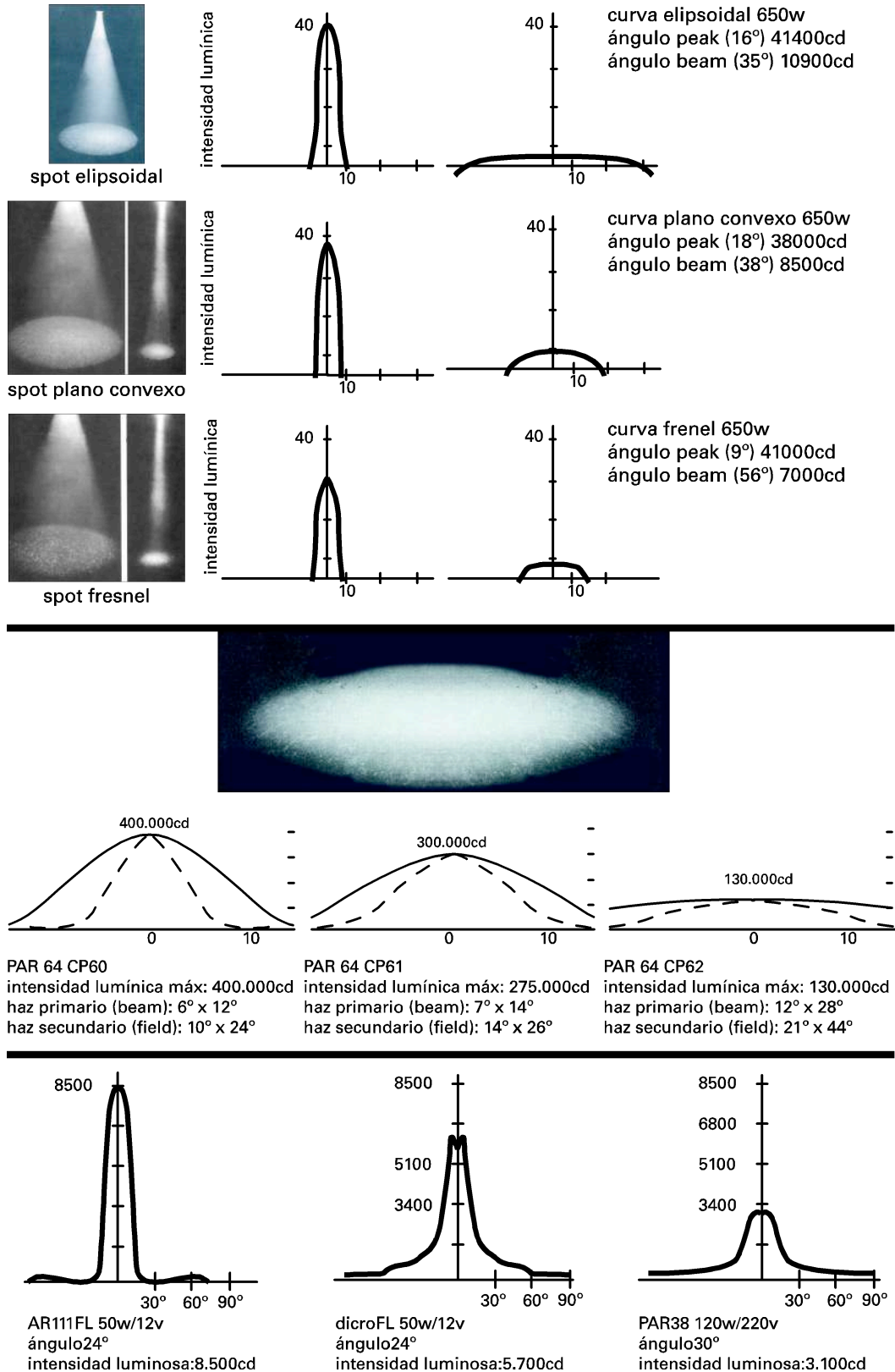


Este k es un efecto provocado por el llamado “haz secundario”, que sale directo del filamento. Su clasificación es: k1 para bordes nítidos y sin luz dispersa, k2 para corte nítido y mínima luz dispersa, k3 para bordes con un anillo delgado de luz alrededor del haz principal, k4 en bordes de luz dispersa muy amplia y k5 para fuentes de luz uniforme donde no es posible distinguir el haz de luz principal. Este k es importante en la elección de las fuentes de luz, para evitar o utilizar estas áreas semiiluminadas perimetrales. El haz secundario (halo) a veces permite una unión suave entre fuentes de luz focalizadas colocadas a cierta distancia. Por el contrario, en caso de querer acentuar un determinado elemento sobre un entorno oscuro, una fuente de luz con amplio halo puede “manchar” con luz el espacio de manera indeseada. Muchas lámparas disminuyen la producción de este haz secundario cubriendo el punto emisor (específicamente el filamento) en el sentido de la dirección de la luz y haciendo así que la emisión lumínica sea indirecta, por reflejo sobre un reflector. En el caso de los equipos con lentes, el enfoque de los instrumentos lumínicos determina su textura y sus bordes. Esto permite lograr recortes perfectos de luz/no luz en formas variadas.

LA LUZ Y LA ARQUITECTURA – TEXTOS TEORICOS

Extractos del libro “La luz en las artes escénicas” de Eli Sirlin

Tabla de formas de distribución luminosa



LA LUZ Y LA ARQUITECTURA – TEXTOS TEORICOS

Extractos del libro “La luz en las artes escénicas” de Eli Sirlin

Accesorios del iluminante

Actualmente se recurre a moduladores de luz que afectan la forma de la fuente de luz. Son accesorios que, incorporados en el interior o en el exterior de la luminaria, delimitan la forma original del haz de luz. Son de fundamental importancia en el acabado final de la imagen de luz propuesta.

Se utilizan principalmente para evitar provocar un deslumbramiento en el espectador, para suprimir reflejos o pérdidas de luz indeseadas en las luminarias, para quitar la iluminación de zonas no deseadas, para rectificar distribuciones curvas de modo de no manchar decorados, para simular efectos de pulverización de la luz, para proyectar imágenes particulares y para modificar la distribución original de una fuente de luz o su color.

Enumeramos aquí los accesorios más comunes utilizados en teatro.

1. Accesorios exteriores

Viseras:

Son planos móviles de chapa rectangular o trapezoidal que se colocan en el sujetaportafiltros del artefacto. Recortan en forma recta los bordes de la luz quitando áreas parciales iluminadas. Cuando se los utiliza muy cerrados, disminuyen la intensidad total de la fuente de luz. Hay que tener especial cuidado en su orientación porque muchas veces constituyen superficies reflejantes y producen deslumbramiento o reflejos indeseados.



viseras

Louvers:

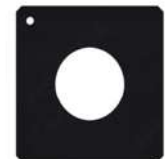
Son limitadores de luz que evitan el deslumbramiento. Se colocan delante de la lente o la fuente de luz. Se utilizan principalmente en fuentes de luz expuestas. No modifican sustancialmente la distribución lumínica, pero quitan intensidad. De acuerdo a su trama, pueden llegar a disminuir hasta en un 60% la luz emitida.



louvers

Donuts:

Son discos que achican la forma del haz de luz. Se colocan en el sujetaportafiltro. Por tener un diámetro menor al del artefacto, disminuyen la intensidad del haz de luz. Se utilizan principalmente en proyectores elipsoidales como sustitutos del iris.



donuts

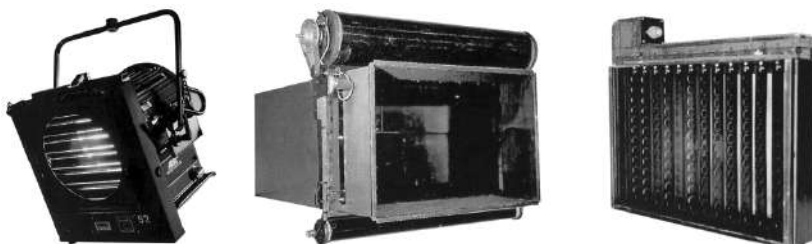
Tophats (funnels):

Son limitadores que evitan reflejos laterales provocados por las lentes y aumentan la longitud de la trompa de los artefactos. Se colocan en el sujetaportafiltro. Por tener un diámetro similar al del artefacto, no modifican la intensidad del haz de luz. Se utilizan principalmente en proyectores elipsoidales.



Dousers (louvred dimmers):

Son sistemas de persianas que, al abrirse o cerrarse, bajan la intensidad de la luz. Si su cierre es total, cortan el paso de luz. Se utilizan como controladores de intensidad en equipos que no son dimerizados y cuya lámpara debe estar permanentemente encendida.

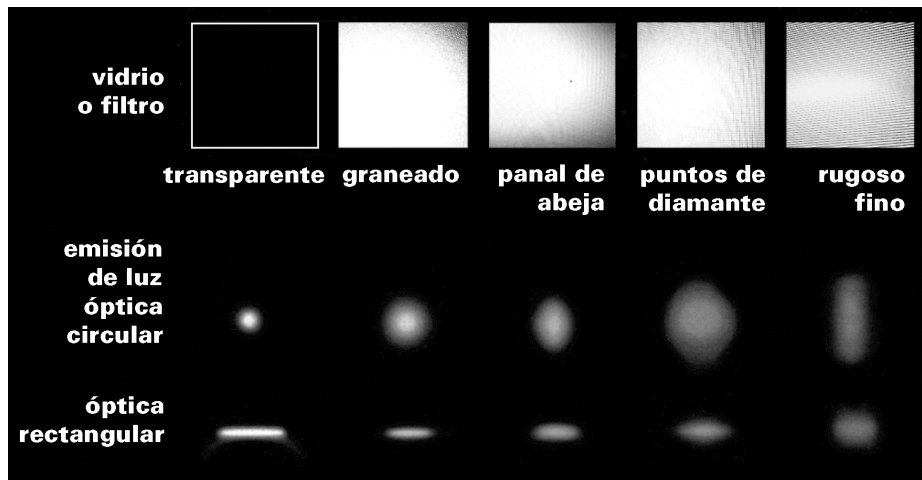


LA LUZ Y LA ARQUITECTURA – TEXTOS TEORICOS

Extractos del libro “La luz en las artes escénicas” de Eli Sirlin

Filtros difusores:

Son vidrios templados o mylar ignífugos que soportan altas temperaturas. Modifican la densidad, el tamaño, la forma o la textura del haz de luz. Están formados por pequeños dispersores dispuestos según la intención de modificación propuesta. Requieren un portafiltro para su sujeción. Dado que, tal como vimos, la difusión implica una transformación parcial de la energía radiante en energía calórica, estos filtros la absorben y están sometidos a gran cantidad de calor.



Filtros de color:

Son vidrios templados, dicróicos o mylar ignífugos capaces de soportar altas temperaturas que modifican las longitudes de onda emitidas por el haz de luz. Requieren un portafiltro para su sujeción. Como absorben determinadas longitudes de onda, transformándolas en energía calórica, absorben y están sometidos a gran cantidad de calor. Cuanto mayor es la retención de longitud de onda (filtros de colores más saturados o más oscuros), mayor es el calentamiento superficial. Existen sistemas motorizados de cambio de color exterior, como los scrollers (tiras de colores yuxtapuestos sujetos por dos rollos que, al moverse, reubican cada segmento de color diferente), cambiadores de color (sistemas mecánicos de posicionado de portafiltros) y ruedas de color (rueda rotativa manual o mecanizada con cuatro colores).



2. Accesorios interiores

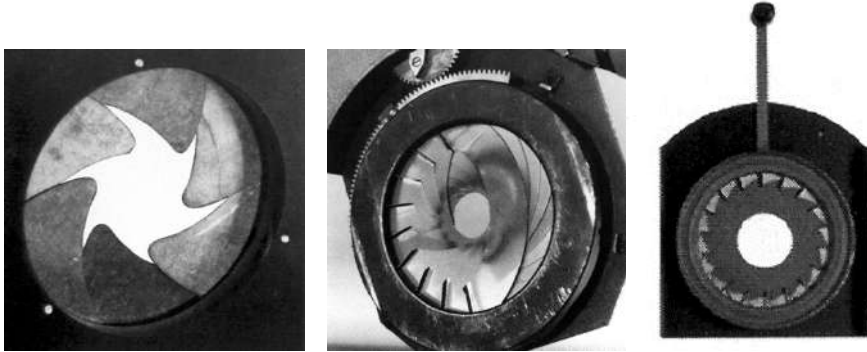
Todos los equipos incorporados interiormente a las luminarias son de alta eficiencia y precisión, puesto que utilizan centros ópticos focales que permiten reproducir fielmente el efecto deseado. Se utilizan en luminarias de alta performance óptica, tanto de tipo estándar como motorizadas. En el caso de estas últimas, tanto su posicionado como su ajuste son de tipo mecánico remoto y modificable. En las luminarias estándar su ajuste es de tipo manual y fijo. Dada su ubicación interior, están expuestos a las temperaturas de funcionamiento de las lámparas (desde un mínimo de 3000 °C en adelante), por lo que sus materiales confortantes no deben sufrir modificaciones de forma ni oxidación a altas temperaturas. Generalmente son vidrios y aceros especiales templados y filtros dicróicos.

LA LUZ Y LA ARQUITECTURA – TEXTOS TEORICOS

Extractos del libro “La luz en las artes escénicas” de Eli Sirlin

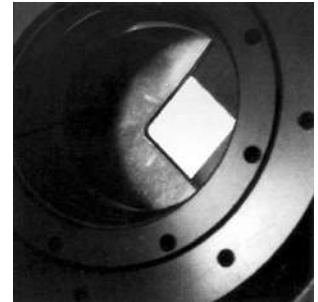
Iris:

Es un diafragma que permite la apertura y el cierre del haz de luz, tal como funciona un obturador fotográfico.



Dousers:

Pueden ser persianas similares a las de los exteriores o bien filtros polarizados que, al cruzarse, bajan la intensidad de la luz. Cuando su cruce es de 90°, cortan totalmente el paso de la luz. También se utiliza el neutral wedge filter, un vidrio con un gradiente que va de transparente a negro que, al desplazarse, va oscureciendo la luz. Otros sistemas son el segment shutter, similar al iris pero con menos palas, y por ende, más rápido, y el cat's eye shutter, dos placas de metal en forma de V que se cierran impidiendo el paso de la luz. Se utilizan como controladores de intensidad en equipos no dimerizados y cuya lámpara debe estar permanentemente encendida.



Gobos (gobo pattern):

Son mascarillas de chapa o vidrio que contienen un diseño pintado o calado. Se montan sobre un soporte especial, denominado “portagobo”.



Recortadores o shutters:

Son planos de chapa recortadores de forma que permiten modificar el perímetro de la luz. En los proyectores elipsoidales generalmente son cuatro y permiten formar cuadrados, trapecios y triángulos. En los proyectores motorizados pueden ser de ocho a doce.



LA LUZ Y LA ARQUITECTURA – TEXTOS TEORICOS

Extractos del libro “La luz en las artes escénicas” de Eli Sirlin

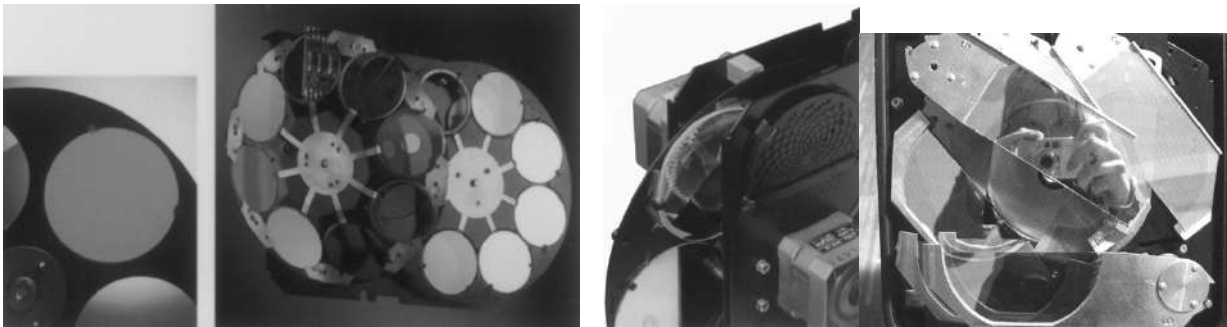
Prismas:

Son vidrios facetados que permiten multiplicar la imagen proyectada por la luminaria. La cantidad de imágenes que pueden producir depende de cuántas caras tengan.

Filtros de difusión y color:

Tienen un uso y propiedades similares a los de exterior. La única diferencia es su exposición a altas temperaturas, por lo que sólo se pueden utilizar filtros templados de construcción dicroica, que garantiza constancia de color y resistencia. Una ventaja es que su tamaño es considerablemente menor al de los exteriores.

En los sistemas de cambio de color variable (tipo RGB o CYM), no es ya un filtro sino un mecanismo con varios segmentos de filtros (cian, magenta y amarillo) que, al superponerse, logran una amplia paleta de colores.



Tiempo-movimiento

Una cualidad que comparten el sonido y la luz es su variación en el tiempo. La luz, en particular, puede sugerir al perceptor la acción tanto del tiempo como la de una traslación o un transcurrir en el espacio.

Se divide en tres efectos básicos:

1. El tiempo de duración de un efecto de luz.
2. El movimiento a vista del iluminante.
3. El movimiento no visto del iluminante (seguidor).

El tiempo de duración de un efecto de luz

Toda variación de luz implica un cambio de sentido o un punto de resignificación. Establece un antes y un después. Cuanto más rápida sea la variación, mayor es su evidencia, su llamado de atención; cuanto más gradual o lenta, menor es su evidencia hasta convertirse en imperceptible. Por otro lado, una repetición de la variación instala un ritmo previsible, que también baja el nivel de resignificación. Cuando la luz se torna previsible pierde su impacto de significación. A mayor sorpresa, más contraste y mayor significación.

Tomemos como ejemplo *El sacrificio* de Andrei Tarkovsky. En esta película, desde casi su inicio hasta aproximadamente la mitad de su extensión, el nivel de luz va descendiendo tenuemente de manera imperceptible, como cuando la luz del día baja lenta y el cielo está nublado. En un determinado momento, un actor da cuenta de la falta de luz y “enciende” una luz artificial. Ese cambio lumínico es el que en realidad da cuenta de la falta de luz anterior. Establece un antes y un después, y coincide con el contexto catártico de la película. De no haber existido ese cambio, podríamos haber llegado al final de la película en un continuo adaptarse al oscuro creciente y toda la historia habría tenido otro significado. Se habría contado otra historia.

Es fundamental entender el ritmo dramático de un espectáculo para poder incorporar la luz de modo complementario, reforzando sus puntos de inflexión y no forzando la historia en un ritmo y fluctuación diferentes a las de la narración. Un cambio lumínico en el tiempo justo aumenta exponencialmente la capacidad narrativa de una acción dramática. Asociado a la música, un efecto anticipado o muy rápido se lee tan desajustado como un bailarín que no acierta en su movimiento.

LA LUZ Y LA ARQUITECTURA – TEXTOS TEORICOS

Extractos del libro “La luz en las artes escénicas” de Eli Sirlin

El movimiento a vista del iluminante

Una vela que se desplaza en el escenario, un fuego encendido o un actor con una linterna en la mano son todos efectos que personalizan la fuente de luz, le dan carácter de actor y subrayan su presencia dramática.

Este mismo carácter lo tiene una proyección de luz móvil desplazándose sola por el escenario, que modifica su forma o su espacio. El elemento lumínico adquiere protagonismo y se convierte en actor del espacio. Es muy común en la comedia musical encontrar este tipo de recursos, que en ese caso generan una energía dinámica que complementa lo que sucede en escena (todos se van o todos avanzan, también la luz). En otros casos puede tener un carácter siniestro y funcionar como un buscador, como en la puesta de luces Mahagonny, de Bertolt Brecht, realizada por Tito Egurza en el Luna Park (1988), que iluminaba tanto el escenario como la platea, intimidando al público que se sentía “observado y vigilado” por esa luz.

También puede adquirir un carácter lúdico, como en la puesta de luces de Gonzalo Córdova en Bellas Artes (Teatro San Martín, 2001), de Gerardo Hochman, donde una forma “lumínica” (un círculo rojo) proyectada en una pantalla entraba, salía y se movía evitando ser atrapada por un actor. Lo mismo sucede con el libro “luminoso” de Fulanos, que los actores mueven y manipulan.



Fulanos, de Gerardo Hochman. Dis. de Luces: Eli Sirlin (2005).

El movimiento no visto del iluminante

Es el caso del actor “siempre visible” contrastado en un espacio oscuro o de color. La sensación es que la luz pertenece al actor, es inherente a él y no tiene movimiento propio. Habitualmente, en este tipo de efecto se utiliza un seguidor, operado tanto manualmente por un seguidorista como por un detector de presencia infrarrojo, que “sigue” al actor en su desplazamiento en forma mecánica.

Si los desplazamientos son previsibles, cualquier luz motorizada programada convenientemente puede provocar el mismo efecto. En comedia musical y en algunos ballets se ven grupos desplazarse “con luz propia” de un lado a otro de la escena. La luz no se percibe entonces en movimiento, o no tiene un carácter “protagónico” como en el caso anterior, sino que simplemente acompaña visualmente al grupo o personaje en movimiento.