

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ**  
**FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS**



**Principios y posibilidades del arte de la iluminación escénica: perspectivas  
de tres diseñadores en la ciudad de Lima**

**TESIS PARA OPTAR EL TÍTULO PROFESIONAL DE  
LICENCIADO EN CREACIÓN Y PRODUCCIÓN ESCÉNICA**

**AUTOR**

Juan Carlos Manuel Nario González

**ASESOR**

Rodrigo Benza Guerra

Lima, 2021

## Resumen

Esta investigación nace por la necesidad de analizar los procesos creativos que buscan generar significados a través de la luz. El estudio de estos procesos permitirá un conocimiento más amplio sobre lo que implica realizar un diseño de iluminación para un montaje escénico. Personalmente, esta investigación me interpela por la experiencia que he tenido en procesos de montaje en los cuales la iluminación no era tomada en cuenta como elemento que también significaba, sino que la mayoría solo se centraba en el carácter funcional de la luz: alumbrar la escena de manera tradicional con la que se puede ver claramente todos los elementos en escena. Es por esto que considero que una investigación como esta aporta a las artes escénicas ya que revalida a la iluminación como lenguaje visual que aporta a la construcción de significados en favor del montaje. La investigación tiene como objetivo principal identificar las posibilidades de producción de significado desde la iluminación a partir del trabajo de tres diseñadores de iluminación en montajes escénicos. Para lograr este objetivo he dividido mi investigación en dos partes. En la primera muestro información teórica recogida de manuales de iluminación y textos de diseñadores de iluminación como Adolphe Appia. En la segunda, analizo el trabajo de diseñadores de iluminación a través del registro de montajes escénicos y entrevistas realizadas por mí. Además, propongo reflexiones propias para entender el vínculo entre la primera parte teórica y la segunda más analítica, y así hacer más comprensible el terreno de la iluminación escénica.

Palabras clave: Luz, proceso creativo, diseño de iluminación, producción de significado

## **Agradecimientos**

Realizar este trabajo de investigación fue bastante retador para mí. Venía de trabajar más de dos años un tema de investigación y la pandemia decidió que no podía seguir en ese rumbo. El primer agradecimiento es para mi asesor de tesis, Rodrigo Benza, quien, ante la adversidad, confió en mis capacidades para desarrollar un tema de investigación desde cero y que ahora sea la tesis con la que egreso de la universidad.

El desarrollo de esta tesis no solo tenía como inconveniente el limitado tiempo, sino que también el lugar en el que se desarrollaría: mi casa. Acostumbrarme a tener un solo espacio para todas mis actividades fue bastante difícil, sin embargo, agradezco a mi familia ya que, a pesar de todo, pudieron darme el espacio y tiempo suficiente para desarrollar mi tesis.

Por otro lado, también agradezco a Giannella quien me acompañó durante casi toda la investigación como apoyo emocional y, en general, a todas las personas que se tomaron el tiempo para leer extractos de mi investigación y hacerme comentarios.

También agradecer a la comunidad de iluminadores escénicos que aparece en mi investigación, con especial reconocimiento a Igor Moreno, Víctor y Franklin Quintanilla, Lucho Tuesta, Julio Beltrán y Lucho Baglietto.

## Índice

Resumen .....	ii
Agradecimientos .....	iii
Índice .....	iv
Índice de tabla de figuras.....	vi
Introducción.....	1
Capítulo 1: Conceptos previos. La historia de la luz en escena y la luz como fenómeno físico	3
Capítulo 2: La luz en escena.....	16
2.1. Propiedades de la iluminación escénica .....	16
2.1.1. Distribución.....	16
2.1.2. Posición.....	18
2.1.3. Color .....	20
2.1.4. Intensidad.....	23
2.1.5. Movimiento.....	24
2.2. Funciones de la iluminación escénica .....	25
2.2.1. Visibilidad selectiva .....	26
2.2.2. Revelar las formas.....	28
2.2.3. Composición del espacio .....	29
2.2.4. Establecer el carácter del proyecto.....	31
2.2.5. Función informativa .....	32
2.3. Capacidad significativa de la iluminación escénica .....	33
Capítulo 3: El diseñador de iluminación .....	35
3.1. Adolphe Appia .....	37
3.2. Edward Gordon Craig.....	41
3.3. Stanley McCandless .....	42
3.4. El proceso creativo del diseñador de iluminación.....	44
Capítulo 4: Análisis de los procesos creativos de diseñadores de iluminación residentes en Lima .....	49
4.1. Lucho Tuesta.....	49
4.1.1 Proceso creativo .....	49
4.1.2. Análisis de proyectos.....	52
4.1.3. Percepción del contexto escénico limeño .....	59

4.2. Julio Beltrán.....	59
4.2.1. Proceso creativo .....	60
4.2.2. Análisis de sus proyectos.....	63
4.2.3. Percepción del contexto.....	74
4.3. Luis Baglietto.....	75
4.3.1. Proceso creativo .....	75
4.3.2. Análisis de sus proyectos.....	77
4.3.3. Percepción del contexto.....	89
Conclusiones.....	91
Referencias bibliográficas .....	95
Anexos.....	98



## Índice de tabla de figuras

Figura 1: Fotografía del Teatro de Epidauro .....	4
Figura 2: Fotografía de un vitral .....	4
Figura 3: : Ilustración de candilejas.....	5
Figura 4: Fotografía de candelabro .....	6
Figura 5: Ilustración del uso de candilejas.....	6
Figura 6: Fotografía de una lámpara de aceite .....	7
Figura 7: Fotografía de la rueda de colores.....	8
Figura 8: Fotografía de un reóstato .....	8
Figura 9: Tabla que muestra el espectro visible lumínico .....	10
Figura 10: Imagen que representa la descomposición de colores a través del prisma.....	11
Figura 11: Gráfico que muestra los distintos tipos de reflexión lumínica .....	12
Figura 12: Gráfico que muestra el fenómeno de refracción lumínica .....	13
Figura 13: Fotografía que muestra el fenómeno de la refracción.....	13
Figura 14: Gráfico que muestra el fenómeno de transmisión lumínica.....	14
Figura 15: Gráfico que muestra la transmisión selectiva de la luz.....	14
Figura 16: Ejemplos de los haces de luz.....	17
Figura 17: Elementos que afectan la distribución de la luz .....	18
Figura 18: Ejemplos de las posiciones básicas de luminarias .....	18
Figura 19: Ejemplos de algunas de las posiciones básicas de luminarias.....	19
Figura 20: Fotografía de las distintas posibilidades de temperatura de color .....	21
Figura 21: Ilustración de carbón calentado a distintas temperaturas .....	21
Figura 22: Gráfico que muestra variaciones de tono saturación y brillo .....	22
Figura 23: Gráfico de los distintos tipos de combinación de color .....	23
Figura 24: Fotografías que ejemplifican las posibilidades de visibilidad.....	27
Figura 25: Fotografía que visibiliza la diferencia entre saturaciones .....	28
Figura 26: Fotografías de una misma superficie aplicando distintos tipos de iluminación .....	28
Figura 27: Fotografía del musical “Anastasia” .....	29
Figura 28: Fotografía del musical “Anastasia” .....	30
Figura 29: Fotografía de la escena en la que el padre de Hamlet aparece .....	35
Figura 30: Imagen editada de la escena en la que el padre de Hamlet aparece.....	36
Figura 31: Fotografía de “Una historia de amor israelí”.....	52
Figura 32: Fotograma de “El discurso del Rey”.....	53
Figura 33: Fotograma de “El discurso del Rey”.....	53
Figura 34: Fotograma de “El discurso del Rey”.....	54
Figura 35: Fotograma de “Camasca”.....	55

Figura 36: Fotograma de “Una historia de amor israelí” .....	55
Figura 37: : Fotograma de “El discurso del Rey” .....	56
Figura 38: Fotograma de “Camasca” .....	56
Figura 39: Fotograma de “Camasca” .....	57
Figura 40: Fotograma de “El discurso del Rey” .....	58
Figura 41: Fotograma de “El discurso del Rey” .....	58
Figura 42: Fotograma de “Ornithorhynchus anatinus” .....	64
Figura 43: Fotograma de “Muros” .....	65
Figura 44: Fotograma de “Muros” .....	65
Figura 45: Fotograma de “Carguyoq” .....	66
Figura 46: Fotograma de “Carguyoq” .....	66
Figura 47: Fotografía de “Ornithorhynchus anatinus” .....	67
Figura 48: Fotograma de “Ornithorhynchus anatinus” .....	68
Figura 49: Fotograma de “Ornithorhynchus anatinus” .....	69
Figura 50: Fotograma de “Carguyoq” .....	69
Figura 51: Fotograma de “Carguyoq” .....	70
Figura 52: Fotograma de “Ornithorhynchus anatinus” .....	70
Figura 53: Fotograma de “Muros” .....	72
Figura 54: Fotograma de “Carguyoq” .....	73
Figura 55: Gráfico sobre las divisiones del escenario .....	77
Figura 56: Fotograma de “Carmen” .....	78
Figura 57: Fotografía de “Carmen” .....	78
Figura 58: Fotograma de “Los Perros” .....	80
Figura 59: Fotograma de “Los Perros” .....	80
Figura 60: Fotograma de “Gnossienne” .....	81
Figura 61: Fotograma de “Carmen” .....	82
Figura 62: Fotografía de “Carmen” .....	<b>¡Error! Marcador no definido.</b>
Figura 63: Fotograma de “Gnossienne” .....	83
Figura 64: Fotografía de “Carmen” .....	83
Figura 65: Fotograma de “Carmen” .....	84
Figura 66: Fotograma de “Los Perros” .....	85
Figura 67: Fotografía de “Los Perros” .....	86
Figura 68: Imagen del cuadro “Santo Entierro” .....	87
Figura 69: Fotograma de “Carmen” .....	88
Figura 70: Fotografía de “Carmen” .....	88
Figura 71: Fotografía de “Gnossienne” .....	89

## Introducción

El presente trabajo de tesis explora las posibilidades que tiene la luz para la creación de significado en un montaje escénico. Esta búsqueda se centra en el análisis de los proyectos de tres diseñadores de iluminación con trabajos realizados en Lima, Perú, entre los años 2015-2020.

Para realizar la investigación se recurrió, principalmente, a la revisión de textos sobre iluminación escénica en los que se exploraba la iluminación desde una perspectiva técnica y otros en los que se exploraba la luz como un lenguaje visual que transmite significado. Además, se recogió información de iluminadores escénicos residentes en Lima a través de entrevistas en las cuales se obtuvieron datos sobre los proyectos en los que participaron, sus procesos creativos y su punto de vista sobre cómo se ve al diseño de iluminación en el contexto escénico limeño. La información recogida de estas entrevistas arrojó que ninguno de los iluminadores escénicos que actualmente se desempeñan como tal, han estudiado la especialidad de iluminación escénica. Además, la gran parte de montajes se reducen a siete diseñadores de los cuales cinco trabajan a tiempo completo en sus respectivos teatros. El desglose de esta información se podrá encontrar en las conclusiones de esta tesis y en el anexo 1.

Esta investigación es relevante para el contexto escénico limeño ya que sirve como una guía de lo que la luz ofrece a las artes escénicas. En ese sentido, esta tesis no solo busca realzar la figura de lo que es un diseñador de iluminación, sino que aproxima a artistas escénicos en general, a lo que la luz puede contribuir a sus montajes.

El primer capítulo propone conocimientos previos al análisis de la luz como lenguaje. En primer lugar, se propone un breve repaso sobre los usos y mecanismos que ha utilizado el ser humano para iluminar sus espectáculos a lo largo de la historia, así como también se



comentan indicios del uso de la luz como medio para transmitir significado. En segundo lugar, se comenta brevemente el comportamiento físico de la luz y sus propiedades de las que derivan los posibles usos escénicos que se revisarán después.

El segundo capítulo se centra en la iluminación escénica desde la perspectiva de los manuales de iluminación y textos teóricos en general. Gracias a ellos es que se comentan las propiedades de la iluminación escénica que, dependiendo de cómo se usen, producen tipos de iluminación que incluyen ciertas funciones inherentes a la iluminación escénica, que también presenta este capítulo. Además, se comenta brevemente sobre la capacidad significativa de la luz que se desarrollará en el siguiente capítulo.

El tercer capítulo trae a la figura del diseñador de iluminación a través de la revisión de las teorías de Adolph Appia, Edward Gordon Craig y Stanley McCandless. Gracias a esto se acerca al lector a lo que se propone como significado en la iluminación y a la capacidad del diseñador de iluminación para proponer ideas a través de la luz. Este capítulo busca ofrecer al lector una perspectiva sobre el trabajo de un diseñador de iluminación y sobre los procesos creativos que conforman su trabajo.

En el cuarto capítulo se presentan los testimonios de tres diseñadores de iluminación sobre trabajos que realizaron entre los años 2015-2020 en Lima, Perú. Estos son Luis Tuesta, Julio Beltrán y Luis Baglietto. En estos se muestra cómo perciben su proceso creativo y cómo estos se evidencian en sus propios trabajos que también son analizados. Además, se recoge su mirada hacia el contexto escénico limeño y cómo este percibe la labor del diseño de iluminación y a los diseñadores.

## **Capítulo 1: Conceptos previos. La historia de la luz en escena y la luz como fenómeno físico**

A lo largo de la historia, la luz ha sido uno de los fenómenos más importantes para el ser humano. La historia no se entendería si es que no se hubieran desarrollado mecanismos para conservar la luz en espacios en donde el sol no pueda llegar o en su ausencia por las noches.

Para entender la iluminación es necesario un paso breve sobre los elementos utilizados para iluminar a lo largo de la historia. En la antigüedad la única fuente lumínica era el sol y el fuego, sin embargo, ya se quería tener un control sobre la iluminación por lo que la antorcha apareció y posteriormente, lámparas a base de piedra u ostras, acompañadas con grasa animal para poder alumbrar lugares a elección (Williams, 2005).

Una muestra de que la iluminación era fundamental para los antiguos humanos es ver la arquitectura de edificios como el Teatro de Epidauro (IV a.c) en Grecia (figura 1), que fue construido a la ladera de una de las colinas del santuario de Asclepio para que únicamente el escenario sea iluminado y que, además, se mantuviera iluminado la mayor cantidad de tiempo posible. Además, se utilizaban espejos que servían como receptores de luz que, al concentrar la luz, el calor contenido permitía que se encendieran braseros cuando el sol se fuera ocultando para no perder luz en la presentación. Aquí ya se moderniza el conocimiento sobre los patrones de movimiento del sol y sobre cómo se puede utilizar su calor para prolongar la luz que alumbraba las obras (Williams, 2005).



*Figura 1:* Fotografía del Teatro de Epidauro. Olecorre, 2007. Recuperado de [https://es.wikipedia.org/wiki/Teatro\\_de\\_Epidauro#/media/Archivo:Theatre\\_of\\_Epidaurus\\_OLC.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Teatro_de_Epidauro#/media/Archivo:Theatre_of_Epidaurus_OLC.jpg)

Posteriormente, se crea la vela y se populariza el vidrio y así se puede transportar la luz con mayor facilidad, con mayor conciencia de su duración y, gracias a los lentes hechos del vidrio, generar calor para producir fuego (Williams, 2005). Este desarrollo sucedió en todos los ámbitos; es por eso que nos centraremos en específico en los aportes que le ha dado el desarrollo de la luz a las artes escénicas.

En ese sentido, el perfeccionamiento que consiguió el vidrio durante la Grecia antigua generó el surgimiento de un elemento que permitía que la luz pueda ser utilizada para generar sensaciones en las personas: los vitrales. Su uso se populariza durante la Edad Media, en la cual los templos empiezan a utilizar vitrales para que la luz, a través de los vidrios coloreados, proyecte representaciones del infierno o del cielo. Este uso es una muestra de cómo la luz a través de los vitrales permitía mostrar espacios a los que se hacía referencia en la biblia, pero que hasta ese momento no podían ser representados de manera tan explícita. La intención detrás de su uso era el de evangelizar a las personas a través del miedo al infierno (espacios iluminados en rojo) y la paz que sentirían en el cielo (espacios iluminados en azul y blanco).



Figura 2: Fotografía de un vitral en la catedral de Saint-Denis, Francia. Rodríguez, D, 2019. Recuperado de <https://www.lifeder.com/vitrales-goticos/>.

Las velas fueron bastante utilizadas en los teatros durante el Renacimiento y Barroco, en donde se buscaba alumbrar con el mayor brillo posible el escenario. Estas velas eran acondicionadas como candilejas (figura 3) que incluían bordes metálicos para redirigir la luz. Adicional a esto, la realeza y burguesía buscaban ser vistas por lo que se tuvo que recurrir a arañas (figura 4) de techo para iluminar a los palcos en los que se encontraban. El mayor problema con este tipo de instrumentos era su alta volatilidad y el calor excesivo que generaba para el público y actores. Debido a esta situación, aparece un personal encargado de cortar la mecha de las velas en el tiempo correcto para no provocar un incendio (Williams, 2005) (figura 5).



Figura 3: Ilustración de candilejas, Gomez, J, 1997. Recuperado de “Historia Visual del escenario”



Figura 4: Fotografía de candelabro, Forja Hierro Boutique, 2010. Recuperado de <http://forjahierro.com/home/140-lampara-rustica-techo.html>



Figura 5: Imagen que representa el uso de candilejas en el teatro durante los siglos XVII-XVIII, Desconocido, 1996. Recuperado de [https://es.wikipedia.org/wiki/Candilejas\\_\(teatro\)#/media/Archivo:Candle\\_snuffer.png](https://es.wikipedia.org/wiki/Candilejas_(teatro)#/media/Archivo:Candle_snuffer.png)

También se hicieron populares las lámparas de aceite para el teatro y otras artes (figura 6). Este tipo de lámparas se caracterizaba por que se podían reutilizar con mayor aceite, usualmente, de oliva, pero presentaban los mismos problemas que la vela ya que el calor era excesivo, el olor era bastante desagradable y el humo llenaba la sala por completo por lo que en espacios más modestos en donde el sistema de ventilación era nulo, la función tenía que ser suspendida o se debía recurrir a intermedios que permitían ventilar la sala. Hasta este momento, la principal función de la luz era que todo lo que sucediera en el escenario se pudiera ver (Williams, 2005).



*Figura 6:* Fotografía de una lámpara de aceite, Ilutop, 2017. Recuperado de <https://www.ilutop.com/blog/wp-content/uploads/2017/05/lampara-antigua-aceite.jpg>

A nivel de color, no es hasta que aparece Issac Newton que se propone una escala de colores de los cuales se derivan los demás: rojo, naranja, verde, azul, índigo y violeta. Esta selección se basa en lo que para él eran los colores que más se reconocían en la naturaleza. Podría entenderse como una primigenia teoría del color que después complejizaría Goethe con su modelo tradicional de coloración relacionado a los pigmentos que presenta como colores primarios (rojo, amarillo y azul) y colores secundarios (púrpura, verde y naranja), y sobre todo con su teoría del color que entrelaza aspectos de la psicología asociada con el color que se mantiene vigente aún (figura 7). Finalmente, Clerck Maxwell establece como colores primarios el rojo, verde y azul ya que estos son los que presentan predominancia en el espectro de ondas de la luz. A través de la combinación del rojo, verde y azul; se pueden obtener todos los colores si es que aumentamos o disminuimos uno u otro. Por este motivo, en la actualidad, se trabaja con estos colores para la iluminación en general (Williams, 2005).

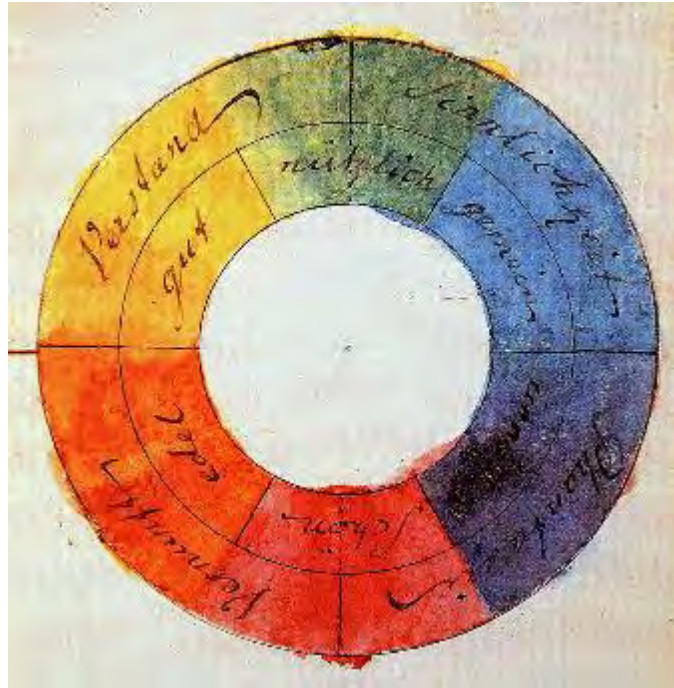


Figura 7: Fotografía de la rueda de colores propuesta por Goethe. Lozano, P, 2015. Recuperado de <https://proyectoidis.org/la-teoria-del-color-de-goethe/>

Entre el siglo XVIII y XIX, se desarrollaron lentes como los de Fresnel y se empezaron a utilizar lámparas de gas debido a que se pueden controlar a distancia a través de tuberías. Además, se manejaba el color a través de vidrios colocados por delante de las lámparas. A pesar de esto, las salas se seguían llenando de humo y el olor era bastante desagradable. Sin embargo, se pudo ver uno de los primeros paneles de control (consolas) para la iluminación escénica (figura 8). Para esta época, ya se podía controlar el tipo de concentración de luz que se iba a usar y propone el inicio de la movilidad de la luz ya que, gracias a los conductos de gas, por primera vez se colocaron barras de iluminación frontal, que, si bien se mantenía la idea de iluminar lo más posible el escenario, otorga mayor control sobre la iluminación que debía encenderse y en qué momentos (Williams, 2005).



*Figura 8:* Fotografía de un reóstato. Utilizado para el control de las luminarias entre fines del s. XIX e inicios del s. XX. Historitec, 2019. Recuperado de <https://historicttech.com/product/large-french-clemancon-theatre-lighting-rheostat-c1900/>

A finales del siglo XIX e inicios del siglo XX, se populariza el uso de electricidad en la iluminación de teatros. Esto trajo consigo un control total sobre la iluminación en escena gracias al tipo de luminarias, cableado y a los paneles de control. Desde el desarrollo de lámparas halógenas hasta la producción en masa de luminarias led, desde los reóstatos hasta el protocolo DMX 512; posterior a la aparición de la electricidad, el manejo de la iluminación escénica se fue perfeccionando y ya se tenía control sobre la posición, color, intensidad y textura de la luz (Williams, 2005).

Es así que podemos llegar a una primera conclusión. A medida que se ganaba control sobre la iluminación, se puede empezar a crear significado con la luz. Ya no dependo de factores que no puedo controlar, salvo alguna interrupción en el fluido eléctrico, para producir luz por lo que ahora puedo darle una intención. La luz ya no se entiende solo como un elemento que alumbraba sino, también como un elemento que significa por sí mismo.



Antes de entrar en lo que respecta al tema de investigación, el cual es el lenguaje visual que se crea a partir de la luz en las artes escénicas, es necesario definir qué es la luz como fenómeno físico ya que de esa manera se entenderá la naturaleza de su comportamiento.

La luz está compuesta por partículas sin masa llamadas fotones que se comportan como ondas de acuerdo al fenómeno cuántico dualidad onda-partícula<sup>1</sup>. Las ondas que fluctúan entre los 400 nanómetros y 750 nanómetros de longitud pertenecen al espectro visible para el ser humano. Las ondas cercanas a 400nm tienen tonos azulados y las cercanas a 750nm, tonos rojizos.

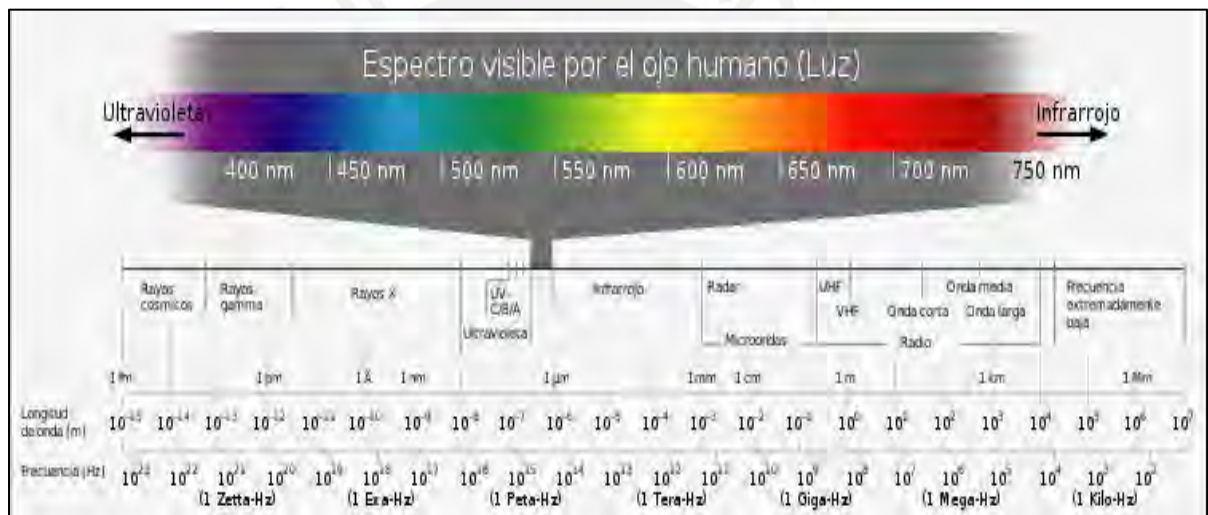
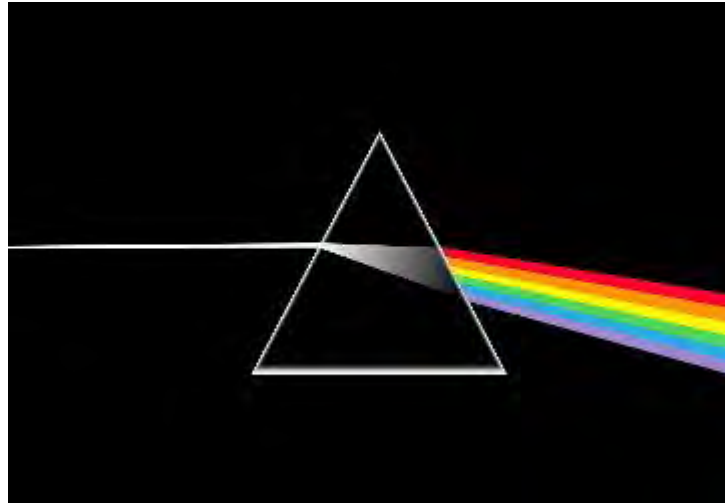


Figura 9: Tabla que muestra el espectro visible lumínico. Horst, J, 2007. Recuperado de [https://es.wikipedia.org/wiki/Espectro\\_visible#/media/Archivo:Electromagnetic\\_spectrum-es.svg](https://es.wikipedia.org/wiki/Espectro_visible#/media/Archivo:Electromagnetic_spectrum-es.svg)

Al hablar sobre el espectro lumínico es imperante hablar sobre la física del color y la temperatura. Existe color gracias a que existe la luz. El experimento del prisma de Newton nos muestra cómo la luz que produce el sol está compuesta por lo que en su momento Newton creía que eran los colores del arcoíris. Como podemos ver en la figura 10, esta luz se descompone en los colores presentes en el espectro visible.

<sup>1</sup> La dualidad onda-partícula es un concepto de la mecánica cuántica según el cual no hay diferencias fundamentales entre partículas y ondas: las partículas pueden comportarse como ondas y viceversa (Hawking, 2001).



*Figura 10:* Imagen que representa la descomposición de colores a través del prisma. Ángeles, D, 2013. Recuperado de <https://graffica.info/the-dark-side-of-the-moon/>

Con esto en mente, los colores que se perciben en los objetos son una reacción de la luz que se emite sobre estos. Cuando la luz incide sobre un objeto, su superficie absorbe ciertas longitudes de onda y refleja otras. Solo las longitudes de onda reflejadas podrán ser vistas por el ojo y por tanto en el cerebro solo se percibirán esos colores (Evans, 1948).

Esto quiere decir que los colores que se pueden ver, en realidad hacen referencia a los colores que el objeto refleja. Por ejemplo, el césped es verde ya que la luz que emana el sol contiene todo el espectro visible y el césped refleja las ondas cercanas al verde y absorbe las otras. Como el blanco contiene todo el espectro visible, una superficie cercana al blanco reflejará más ondas que una superficie oscura que, más bien, absorberá casi todas las ondas del espectro electromagnético de la luz.

Además de esto, no debemos olvidar que la luz también transmite calor. Por ende, a mayor cantidad de ondas absorbida por una superficie, mayor calor se producirá en esta. Esto se puede comprobar a través de un breve experimento: Si se utiliza una camisa negra en verano y se camina al aire libre la sensación térmica será mayor a si se utiliza una camisa blanca. El calor se produce a medida que se absorben más ondas o si las ondas son cercanas al espectro infrarrojo ya que estas son mucho más intensas que las ultravioleta.

Como comenté al inicio, desde una perspectiva física, la luz es un tipo de radiación dentro del espectro electromagnético. Esta radiación presenta ciertos fenómenos al contacto con otros elementos. Para esta investigación, tomaremos en cuenta los principales fenómenos físicos de la luz: La reflexión, la refracción y la transmisión. La reflexión, como ya se ha mencionado, se entiende como el rebote de la onda lumínica en alguna superficie. Bellman (1974) propone tres divisiones: La especular, en la que la luz rebota en una superficie que no altera la cantidad ni la calidad de las ondas; la difusa, que multiplica las ondas de luz sin dirección precisa y que disminuye la potencia final y, por último, la mixta, que genera rebotes difuminados aleatorios, aunque con tendencia a una dirección especular. El tipo de reflexión dependerá del nivel de regularidad de la superficie.

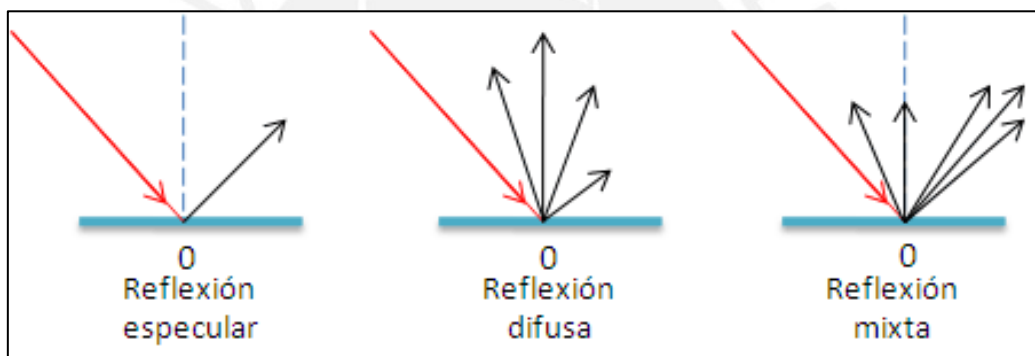


Figura 11: Gráfico que muestra los distintos tipos de reflexión lumínica. Campo, Y, 2016. Recuperado de <https://yuderlycampo.wixsite.com/advertising-blog-es/single-post/2016/02/13/reflexi%C3%B3n-de-la-luz>

También se presenta el fenómeno de la refracción, que se entiende como el cambio de dirección del movimiento ondulatorio que ocurre tras pasar de un medio a otro en el que se propaga con distinta velocidad. Por ejemplo, en la figura 12 podemos ver cómo un rayo de luz pasa de estar en el vidrio al agua. Un ejemplo práctico de esto es la figura 13; al tener un vaso con agua y un lápiz dentro, podemos ver a través del vidrio cómo el objeto dentro del vaso se deforma.

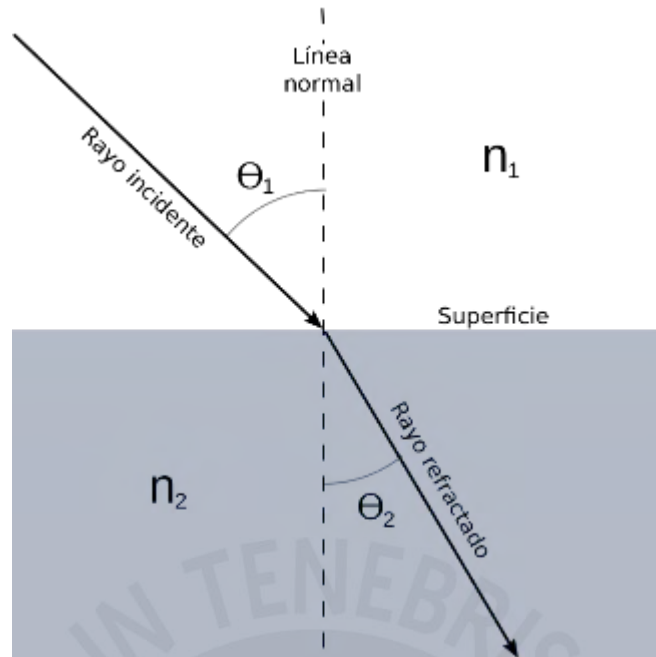


Figura 12: Gráfico que muestra el fenómeno de refracción lumínica. Se muestra cómo una onda atraviesa una superficie a cierta velocidad y la variación del movimiento de la onda. Josell, 2010. Recuperado de [https://es.wikipedia.org/wiki/%C3%8Dndice\\_de\\_refracci%C3%B3n#/media/Archivo:Refracci%C3%B3n.svg](https://es.wikipedia.org/wiki/%C3%8Dndice_de_refracci%C3%B3n#/media/Archivo:Refracci%C3%B3n.svg)



Figura 13: Fotografía que muestra el fenómeno de la refracción a través de un vaso con agua. Definición ABC, 2008. Recuperado de <https://www.definicionabc.com/wp-content/uploads/%c3%93ptica.jpg>

Por su parte, la transmisión se entiende como una doble refracción ya que traspasa dos medios transparentes. Estas se dividen de manera muy similar a la reflexión: regular cuando la luz resultante no varía en dirección o intensidad, difusa cuando la luz se divide en múltiples direcciones y es menos intensa, y la mixta cuando la luz se divide en varias de manera menos intensa, pero mantienen la tendencia a la dirección inicial.

La refracción sucede cuando la luz ingresa a la superficie, por su parte, la transmisión sucede cuando la luz atraviesa la superficie (entra y sale).

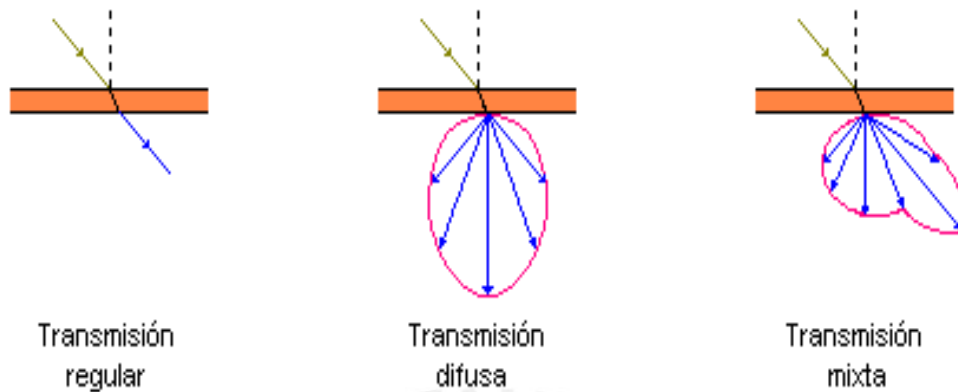


Figura 14: Gráfico que muestra el fenómeno de transmisión lumínica. Luces CEI, 2012. Recuperado de <https://luciscei.com/wp-content/uploads/transmision-luz-medio-transparente.png>

Además de los tipos de transmisión antes mencionados, existe, en contextos más específicos, la transmisión selectiva. Esta se caracteriza por actuar como filtro de colores en la luz. La luz traspasa una superficie que permite seleccionar el color que se reflejará como, por ejemplo, en los filtros de colores usados en las luminarias halógenas del teatro. En el caso de la figura 15, se traspasa una superficie rojiza que transmite el espectro de ondas rojizas, absorbiendo las ondas de los demás colores.

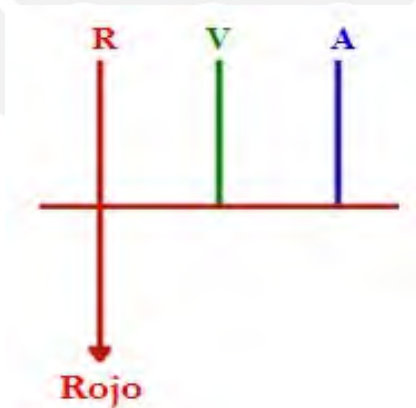


Figura 15: Gráfico que muestra la transmisión selectiva de la luz. Aula Fácil, 1999. Recuperado de [https://www.aulafacil.com/uploads/cursos/472/editor/fotografiaiii\\_26.jpg](https://www.aulafacil.com/uploads/cursos/472/editor/fotografiaiii_26.jpg)

Es importante conocer los conceptos básicos del comportamiento físico de la luz para entender su relevancia en un contexto escénico. La reflexión como el rebote de la luz en las

superficies, la refracción como el paso de un medio a otro (aire a vidrio, por ejemplo) y la transmisión como el paso de luz a través de una superficie.

Teniendo en cuenta los principios físicos de la luz, presentados de forma muy simplificada, podremos analizar las propiedades de la luz en un escenario en base a las cuales se pueden generar múltiples significados.



## **Capítulo 2: La luz en escena**

Como he detallado anteriormente, la luz como fenómeno físico presenta diversas peculiaridades que pueden modificarse para conseguir distintos tipos de iluminación. El uso común de la luz abarca la función práctica de alumbrar espacios, sin embargo, como verán a continuación, gracias a propuestas de teóricos y al uso de ciertos equipos de iluminación es posible la aplicación de más funciones como las estéticas, artísticas y hasta psicológicas sobre el uso de la luz. Dentro de esta investigación, planeo centrarme en las distintas funciones que se han desarrollado dentro del terreno de las artes escénicas.

### **2.1. Propiedades de la iluminación escénica**

Stanley McCandless fue el primero en redactar manuales sobre la iluminación escénica. Dentro de ellos establece lo que para él son las propiedades de la iluminación escénica y que se han tomado como punto de partida para la clasificación que explico a continuación:

#### **2.1.1. Distribución**

Cuando se piensa en la iluminación escénica, lo primero que se tiene en mente son los posibles lugares que estarán iluminados. Es por este motivo que la distribución de la luz es el primer elemento de un diseño sobre el cual se puede construir significados.

Para esta investigación se entenderá la distribución como la forma en la que la luz impacta en una superficie. Esto quiere decir que las variables de textura y densidad serán tomadas en cuenta como elementos que determinan la distribución de la luz en el escenario.

Esta propuesta también la acogen Eli Sirlin (2005) y Craig Wolf y Dick Block (2013). La textura se refiere a la dureza o suavidad del haz de luz en la superficie que se determina a partir de los bordes del haz. Mientras más definidos sean, más dura será. Generalmente, la luz más definida se asocia a luminarias elipsoidales que mediante la transmisión de los cristales

internos ofrecen una textura de luz dura o precisa. Por otro lado, luminarias como fresneles o pares<sup>2</sup> solo pueden ofrecer un haz de luz poco definido.

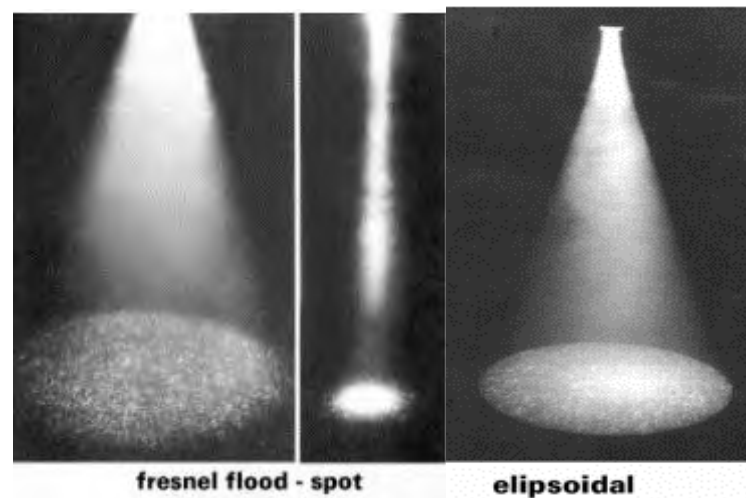


Figura 16: Ejemplos de los haces de luz que se consiguen con fresneles o elipsoidales. Sirlin, E, 2005. Recuperado de “La luz en el teatro, manual de iluminación”.

Por otro lado, la densidad de la luz se refiere a la calidad de la luz que impacta sobre la superficie. Esta puede ser plana, como la de las luminarias LED en general, o con cuerpo, como la de los fresneles o elipsoidales. La densidad se mide por candelas por metro cuadrado y las luminarias como los fresneles transmiten más candelas que las luminarias LED, es por eso que las luminarias LED aparentan menos potencia que las halógenas.

La distribución de la luz también estará sujeta a los elementos que se interpongan entre la luz y la superficie. Desde las externas, como los elementos pertenecientes a la escenografía que distribuyen la luz de distintas maneras, hasta las barreras propias de la luminaria como aletas de fresneles, cuchillas de elipsoidales, gobos, entre otros, que modifican la distribución a elección del diseñador.

---

<sup>2</sup> Para más información sobre los tipos de luminarias revisar el anexo 2





Figura 17: Elementos que afectan la distribución de la luz en las luminarias usadas en teatro. Silug, 2011. Recuperado de <https://www.siluj.net/proyectores-pc-y-fresnel-teatro/11394-triton-visera-para-pc-fresnel-500w.html>

### 2.1.2. Posición

La posición de las luminarias también es indispensable para identificar las zonas que debemos iluminar en el espacio y de qué manera.

Antes de identificar las posiciones usuales de las luminarias será necesario determinar el rol que cumplirán las luces en el espectáculo. Napoli y Gloman (2006) clasifican la luz por su función en tres tipos: luz principal, luz de relleno y luz trasera. Con el uso de estas tres se genera un espacio tridimensional, por ello son indispensables para iluminar de la manera más similar a como el sol nos ilumina a diario. Por este motivo, el modelo, con las posiciones antes comentadas, es tan aceptado. Estamos acostumbrados a mirar bajo el sol, y recrearlo en escena genera una iluminación familiar para nosotros.

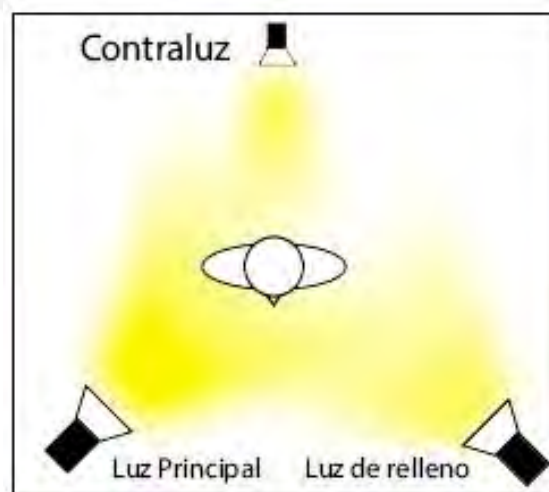


Figura 18: Ejemplos de las posiciones básicas de luminarias para generar tridimensionalidad en un cuerpo. Nario, J, 2020.

Sobre la ubicación de las luminarias, Sirlin (2005) realiza una clasificación de las posiciones más comunes:

La luz cenital es la producida por una fuente de luz ubicada sobre el elemento percibido, iluminándolo en forma vertical de arriba hacia abajo.

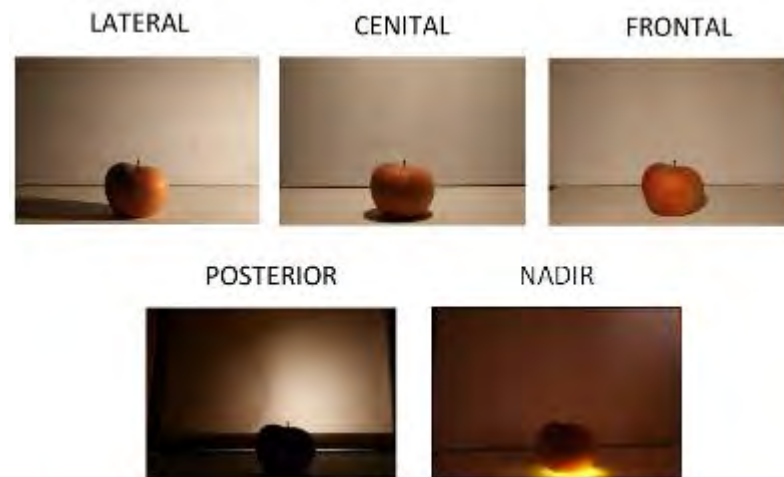
El contraluz es producido por una fuente de luz ubicada detrás del elemento iluminado. Dependiendo de la altura, puede proyectar una sombra entre el iluminado y el espectador, iluminando el piso del espacio entre ambos. El iluminado se visualiza como una silueta, quedando su frente en sombra, contorneando sus bordes.

La luz lateral es la producida por una fuente de luz ubicada a un lado del iluminado en relación al espectador. Proyecta una sombra lateral. El iluminado se visualiza como una forma espacial modelada, quedando su lateral en sombra. Generalmente se combina con otra del otro lateral, que completa el modelado de la forma.

La luz frontal es la producida por una fuente de luz ubicada entre el espectador y el elemento percibido. Generalmente se usa en forma angular de arriba hacia abajo. Es una luz que proyecta sombra sobre el piso hacia el fondo de la escena, aplanando la imagen y perdiendo profundidad espacial.

La luz nadiral es la producida por una fuente de luz ubicada entre el espectador y el elemento percibido, iluminándolo en forma angular de abajo hacia arriba. Es una luz que proyecta sombra sobre el rostro.

Finalmente, la luz diagonal es la producida por una fuente de luz ubicada de modo diagonal, llamándose diagonal frontal o diagonal contraluz, según su posición respecto del espectador. Funciona como un intermedio entre cada una de las posiciones (frontal y contraluz) con la lateral.



*Figura 19:* Ejemplos de algunas de las posiciones básicas de luminarias y sus efectos en un cuerpo. DYES Escaparatismo, 2019. Recuperado de <https://escaparatismodyes.es/2019/05/08/tipos-de-luz-para-nuestros-escaparates-on-line/>

Al saber cómo se comporta la luz y cuáles son las variables en posición de luminarias, podemos generar escenas lumínicas con sentido. Sin embargo, existen otras propiedades lumínicas que agregan capas de complejidad para el desarrollo de un significado más consistente.

### **2.1.3. Color**

Uno de los elementos que más aportan a la significancia de la luz en artes escénicas es el color. El color de los cuerpos solo se revela ante la presencia de una fuente de luz, por este motivo es que color y luz están ligadas desde siempre a pesar de que no se haya tenido conciencia sobre el color de la luz en los primeros usos históricos dentro de un contexto escénico.

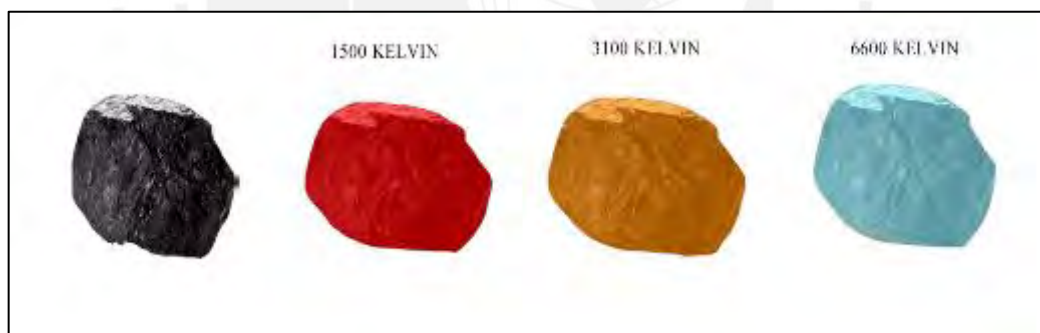
Previo al análisis del color como tal, es necesario detallar en qué consiste la temperatura de color, propia de las fuentes de luz. Como mencionamos antes, el espectro visible va de tonos rojizos a tonos azules. De la misma manera, las fuentes de luz pueden dar una calidad de luz cálida (cercana a los tonos rojizos), neutra (el intermedio entre rojos y azules) y fría (cercana a los tonos azules).



*Figura 20:* Fotografía de las distintas posibilidades de temperatura de color en luminarias. FactorLED, 2018. Recuperado de <https://www.factorled.com/blog/es/iluminacion-led-y-la-importancia-de-la-temperatura-de-color/>

La temperatura del color se define comparando su color dentro del espectro luminoso con el de la luz que emitiera un cuerpo negro teórico calentado a una temperatura determinada.

William Thomson, primer barón de Kelvin, calentó un trozo de carbón y comprobó cómo evolucionaba su color a medida que aumentaba la temperatura, pasando por el negro, rojizo, amarillo y finalmente azul/blanco tal y como podemos observar en la figura 21.



*Figura 21:* Ilustración de carbón calentado a distintas temperaturas. Blog Lámparas, 2017. Recuperado de <https://www.blog.lamparas.es/temperatura-color-concepto/>

A medida que el carbón se exponga a más grados kelvin, este se irá haciendo más claro. Recordando el experimento de Thomson, las luminarias se clasifican en cálidas, neutras o frías acorde a los grados kelvin del carbón calentado.

Tener conocimiento sobre esto será importante, ya que usar un filtro de color ante luminarias de temperatura distinta ocasionará resultados diferentes.

Para determinar el color de cualquier fuente, se utilizan las variables de tono, brillo y saturación. El tono es la longitud de onda dominante del color que vemos. La saturación

define la intensidad o grado de pureza de cada color; sus valores se mueven desde su máximo, cualquier color puro, hasta su mínimo que correspondería a un tono de gris. El brillo es la cantidad de luz emitida o reflejada por un objeto que en un color sería su claridad u oscuridad.



Figura 22: Gráfico que muestra variaciones de tono saturación y brillo. Teoría del Color 517, 2015. Recuperado de <https://teoriadelcolor517.wordpress.com/2015/08/28/tono-brillo-y-saturacion/>

Actualmente existe un registro amplio sobre las variaciones entre colores, sin embargo, será importante partir de los colores base. Isaac Newton fue de los primeros teóricos en generar una clasificación sobre los colores a través de la escala cromática en la cual propone los siguientes colores principales: anaranjado, amarillo, verde, cian, azul, y violeta, ya que estos estaban presentes en el arcoíris (Bleicher, 2012). Luego vendrían teorías más complejas como la de Goethe que, como ya fue mencionado, divide el espectro en colores de acuerdo a lo que generan en la psicología humana<sup>3</sup> o la teoría tricromática de Young que considera como colores base el rojo, verde y azul. Esta última es con la que se trabaja en iluminación (Bleicher, 2012).

<sup>3</sup> Este trabajo fue publicado en 1810 y describe en seis partes los colores desde una perspectiva fisicoquímica, los efectos que estos producen en las emociones y su relación con disciplinas tales como las matemáticas, la filosofía, la música o la historia natural (Goethe, 2015).

Para alcanzar los colores deseados se pueden utilizar dos métodos: la mezcla aditiva o la mezcla sustractiva. La primera busca una sumatoria de colores mediante la cual la luz va llegando a tonos cercanos al blanco. Por otro lado, la sustractiva es la más común al momento de iluminar un espacio escénico de manera convencional a través de filtros de color que absorben parte de la luz y dejan pasar el color deseado. Como indicamos previamente, este es un ejemplo de transmisión selectiva. La mezcla sustractiva también se aplica en la industria de la imprenta; mayormente conocida como modelo de color CMYK<sup>4</sup>. Este modelo es una actualización de lo que conocemos comúnmente como los colores primarios o modelo RYB (rojo, amarillo y azul). Gracias al desarrollo de los pigmentos sintéticos, este modelo ha sido desplazado totalmente en la industria por el modelo CMYK, aunque por tradición, el modelo RYB se sigue enseñando en escuelas de arte.

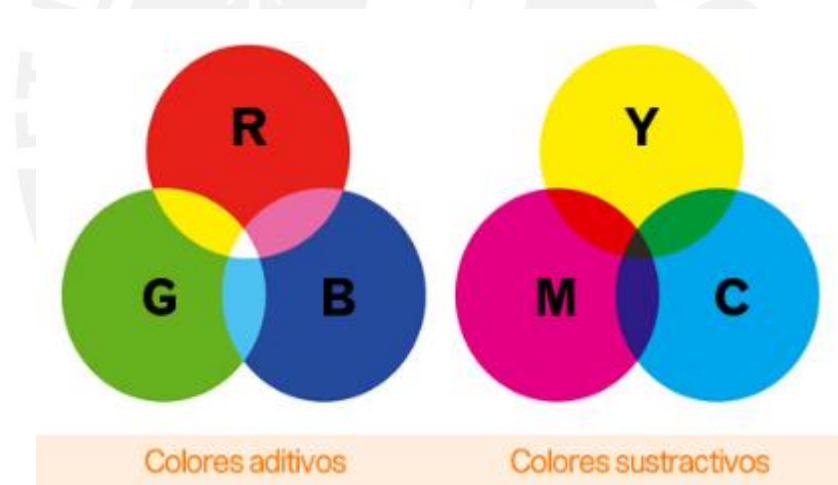


Figura 23: Gráfico de los distintos tipos de combinación de color. CEVAGRAF, 2018. Recuperado de <https://www.cevagraf.coop/blog/introduccion-a-la-teoria-del-color/>

#### 2.1.4. Intensidad

La intensidad se puede entender como el brillo de la luz, que, a diferencia del brillo en color, la intensidad no lleva a blanco el color de la luz, solo le añade potencia. Qué tanta potencia emite la fuente de luz dependerá de los lúmenes a los que pueda llegar esta. Esta

<sup>4</sup> CMYK: Cian, Magenta, Amarillo y Negro. Con los 4 colores se pueden realizar todas las combinaciones en imprenta.

característica también es fundamental ya que de la intensidad depende lo que se muestre u oculte en el escenario.

Sirlin (2005) señala, sobre la capacidad subjetiva de la luz, que es más importante el brillo que la gente percibe que el brillo real de la luminaria. Además, el brillo también determinará el comportamiento fisiológico del ojo. Si pasas de una alta intensidad a una baja, pasarán algunos segundos antes de que tu ojo se acostumbre al nuevo brillo, por ejemplo. Es por este motivo que el aumento en la intensidad de la luz cuando se parte de intensidades bajas es mucho más notorio que el aumento de intensidad cuando son intensidades altas.

### **2.1.5. Movimiento**

Cuando hablamos sobre movimiento, no solo se hace referencia a la manipulación de las luminarias, sino también a todas las variaciones que suceden durante la escena. Estas variaciones pueden ser de color, distribución o intensidad (Wolf & Block, 2013).

Sirlin (2005) señala el movimiento como el antes y después de un estado y este puede ser más o menos notorio de acuerdo a la temporalidad de la transición. Para Sirlin (2005), cuando una luz se torna previsible, pierde su impacto de significación, es por ese motivo que entender el movimiento de la luz resulta fundamental.

Podemos, entonces, tener control sobre diversos aspectos de la luz tales como la manera en la que esta impacta una superficie (distribución), la ubicación de la fuente de luz (posición), su color, la potencia con la cual se proyectan (intensidad) y los desplazamientos que tiene en el escenario (movimiento).

Ahora que conocemos las propiedades que nos permiten trabajar con la luz en un contexto escénico, podemos revisar algunas de las funciones más usadas en artes escénicas. Es aquí que podemos empezar a pensar en la iluminación como un lenguaje visual que debe complementar al hecho escénico.

## 2.2. Funciones de la iluminación escénica

El proceso de significación de la luz hace que pase de cumplir una función pragmática (alumbrar) a cumplir una función simbólica (iluminar). Para explicar la diferencia entre ambas funciones voy a recurrir a los aportes de Matías Calandrelli (1880) y Donis Dondis (2017). Para Calandrelli, la diferencia entre alumbrar e iluminar es lo artificial de la fuente lumínica. Para él, el sol alumbrar, pero la vela ilumina. Se han modernizado los mecanismos mediante los cuales la luz natural puede ser utilizada con ciertos criterios estéticos, sin embargo, en la antigüedad, salvo por los vitrales, su uso se limitaba a alumbrar. Como comenté en la introducción de esta investigación, en lo que respecta a la iluminación, el objetivo principal era poder trasladarla a cualquier lugar. Por este motivo, considero que Calandrelli asocia la artificialidad de las luminarias con la capacidad de iluminar, ya que, una vez que ya se logró trasladar la luz a dispositivos portátiles, se puede desarrollar una estética<sup>5</sup> de la luz. Esta afirmación no sitúa un antes y después en la historia ya que continuamente han aparecido mecanismos para trasladar la luz, desde una antorcha hasta una luminaria LED. En los rituales prehispánicos de la cultura Maya, por ejemplo, la posición que tenían las antorchas buscaba representar la influencia de las divinidades en la tierra (Morehart, Lentz & Pruffer, 2005), por lo cual el uso de la luz cumplía una función estética y no solo práctica, alumbrando el espacio del ritual.

Dondis (2017) agrega que iluminar es tener una intención determinada para expresar algo concreto. Se busca hacer notorio ciertos aspectos de la imagen (efecto práctico) para

---

<sup>5</sup> Se entiende estética como el uso artístico de un elemento en este caso la luz. Cabe resaltar que independientemente de las estrategias o mecanismos usados para posicionar la luz en un espacio, considero que la luz tiene un fin estético cuando dialoga directamente con el propósito del espacio. Por ejemplo, una habitación iluminada a través de la filtración de luz de un agujero cumple una función práctica cuando el objetivo es alumbrar la sala y cumple una función estética cuando la luz filtrada hace referencia a la presencia de un Dios a cierto momento del día. Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española (2005)



transmitir la sensación de la imagen que tenemos en mente (efecto simbólico). Una frase que resume lo que Dondis piensa sobre la capacidad simbólica de la luz es la siguiente:

La diferencia más frecuentemente citada que existe entre lo utilitario y lo puramente artístico es el grado de motivación hacia la producción de belleza. Se trata del reino de la estética, de la indagación de la naturaleza de la perfección sensorial, de la experiencia de la belleza, y posiblemente solo de la belleza artística (2017, p.18).

Esta capacidad que tiene la luz obliga a los proyectos escénicos a tomar en consideración la luz como una capa adicional que añade valor simbólico al proyecto y si este es diseñado bajo ciertos criterios, puede reforzar la idea del proyecto. Sin embargo, si se asume como elemento cuya función es secundaria, puede repercutir en una discrepancia con los otros elementos del proyecto, por lo que generará significados que pueden desvirtuar el objetivo del mismo.

Existen algunas funciones convencionales del diseño de iluminación. Presentaré cinco basadas en *A Method for Stage Lighting* de McCandless (1947), en las cuales Sirlin (2005) y Wolf & Block (2013) profundizaron posteriormente.

### **2.2.1. Visibilidad selectiva**

A través de la luz se puede dirigir la atención del público. La visibilidad selectiva permite al diseñador elegir el aspecto relevante del proyecto escénico. Se puede hacer una analogía entre lo que significa la iluminación para las artes escénicas y lo que significa la cámara para el cine, ambas dirigen nuestra atención visual. Sirlin (2005), apoya esta idea fundamentando que nuestro sistema perceptivo se maneja por pregnancia visual, es decir, nos focalizamos en aquello que más nos llama la atención, y el resto pasa a segundo plano.

Incluso antes, Edward Gordon Craig ya tomaba en cuenta la percepción del público:

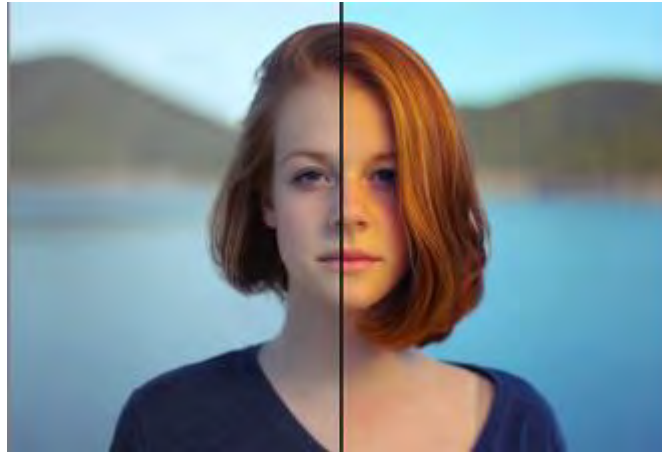
Al crear una escena para un drama que vale la pena escuchar y ver, no podemos olvidar lo que exigen los espectadores. Uno de los primeros requisitos es que puedan ver y escuchar a los actores, mientras se presentan frente a nosotros, especialmente su cara (o máscara), y sus manos y su persona (2011, p. 225).

Para hacer visible algo en el escenario a través de la luz, se manejan las propiedades de intensidad y color, principalmente. Regularmente, se hace visible un cuerpo haciendo más intenso el haz de luz a comparación del resto del escenario o, por inversión, haciendo notoria una sombra ante un escenario totalmente iluminado. Pueden notar ambas posibilidades en la figura 24.



*Figura 24:* Fotografías que ejemplifican las posibilidades de visibilidad regular (izquierda) y por inversión (derecha) Rodríguez, A, 2020. Recuperado de <https://www.iluminet.com/recrea-auschwitz-iluminacion/>

El color, por su parte, también puede enfocar a través del manejo de contrastes. Un actor iluminado con un color muy saturado se verá dominante en relación a otro con un color menos saturado. Pueden notar la diferencia en la figura 25.



*Figura 25:* Fotografía que visibiliza la diferencia entre baja saturación (izquierda) y alta saturación (derecha). Hello! Creatividad, 2018. Recuperado de <https://hellocreatividad.com/lightroom-saturacion-o-intensidad-contraste-o-claridad/>

### 2.2.2. Revelar las formas

Otra función de la luz es revelar las formas de los objetos presentes en escena. La luz debe contribuir a evidenciar las formas y carácter tridimensional a través de la colocación de distintos tipos de posición o textura de luminarias.



*Figura 26:* Fotografías de una misma superficie aplicando distintos tipos de iluminación. Wolf & Block, 2013. Recuperado de “Scene Design and Stage Lighting”

Para Sirlin (2005), esta función es especialmente útil en danza ya que el foco del espectador está en las formas que pueden generar los cuerpos en escena y estas cualidades pueden realizarse a través de una iluminación a través de luces laterales como nos muestra la figura 26. Wolf y Block (2013) añaden que la revelación de objetos también toma como variable la propiedad del movimiento a través del tiempo que toma ir de cero a la intensidad deseada.

### 2.2.3. Composición del espacio

A través de la luz también es posible la composición del espacio en su totalidad. La creación de una atmósfera a través del manejo de las distintas propiedades de la luz que hemos revisado.

Para Sirlin (2005) la composición de un espacio a través de la luz significa iluminar un espacio de una manera en la cual se busque transmitir un concepto específico. Esta iluminación afecta directamente al estado de ánimo del público a través del color e intensidad que proponemos.

La idea de composición comienza desde que el iluminador propone un punto de vista o perspectiva para que el público observe. El dirigir la atención del público es la primera tarea que el diseñador de iluminación debe realizar.

Teniendo elegida la zona específica a iluminar, se pueden aplicar las propiedades del manejo de luz que hemos revisado previamente. Es así que se tienen iluminaciones de distintos tipos como proponen las figuras 27 y 28.



Figura 27: Fotografía del musical “Anastasia”<sup>6</sup>. Velasco, J, 2019. Recuperado de <https://www.gndiario.com/anastasia-el-musical-teatro-broadway-cultura-ocio>

---

<sup>6</sup> Ficha Técnica

Fechas: Del 3.10.18 al 3.02.19, director: Darko Tresnjak, coreografía: Peggy Hickey.



Figura 28: Fotografía del musical “Anastasia”. Naval, J, 2019. Recuperado de <https://smoda.elpais.com/placeres/clarasona-mi-me-escandaliza-que-la-nieta-de-franco-tenga-un-titulo-nobiliario/>

Podemos notar las diferencias entre un tipo de iluminación y otra. Más allá del color de iluminación utilizado, a nivel de composición existen diferencias tales como la manera mediante la cual el centro es lo principal de la escena. En la figura 28, por ejemplo, podemos ver cómo la pareja del centro recibe mayor luz que las otras parejas; está destacando por la intensidad de la iluminación. Por otro lado, en la figura 27, el trío en el centro se ilumina por un color distinto al usado para las otras parejas y para el fondo. La luz usada al centro genera contraste con las otras luces ya que es más cálida. En ese sentido, se resalta el centro no por intensidad (figura 28), sino por contraste (figura 27).

De esta manera la composición del espacio puede ser similar en algunos aspectos, sin embargo, puede variar drásticamente ante variaciones sobre propiedades de la iluminación escénica.

---

Resumen: El musical recrea la leyenda de Anastasia, esto es, cómo la hija pequeña de la familia Romanov sobrevivió a la revolución bolchevique y, desconocedora de su pasado imperial, viajó desde San Petersburgo hasta París para redescubrir su verdadera identidad (El Mundo, 2018).

#### **2.2.4. Establecer el carácter del proyecto.**

Componer un espacio también incluye establecer un carácter o estado de ánimo del proyecto escénico. Esto está directamente relacionado con el propósito que busque el director con su proyecto, ya que ambos propósitos deben estar alineados. Para Sirlin (2005), este carácter también puede ser lo que nosotros buscamos generar en el público con la escena: excitación, miedo, aburrimiento, diversión, entre otros. Existen en la iluminación algunas convenciones como, por ejemplo, que una luz opaca se asocia a ambientes deprimidos, mientras que escenarios más brillantes se relacionan con ambientes más alegres o imponentes.

El color no está exento de convenciones. A nivel simbólico, Sirlin (2005) menciona que cuando hablamos del significado del color estamos involucrando dos niveles: uno psicofisiológico y otro simbólico-cultural, imposibles de disociar entre sí. Por este motivo, continua Sirlin, la propiedad que más influye en el comportamiento del proyecto escénico es el color. Cárdenas (2013), y Sola (2018), también explican que el color es de los principales estímulos que afectan física, emocional, psicológica y culturalmente a la persona, y para Wolf y Block (2013), el color es la herramienta más efectiva y dramática de la luz mediante la cual el público distingue el carácter del proyecto escénico.

Ante esto, se puede notar la importancia del color en la iluminación de los montajes escénicos. Esta importancia también se debe a los estudios relacionados a la psicología del color propuestos por Goethe, quien “estaba más preocupado por la interpretación subjetiva del color que por una revisión imparcial objetiva del mismo” (Bleicher, 2012, p. 24). Goethe organizó los colores que en su momento propuso Newton, en una rueda de colores en la que asocia el rojo a lo bello, el naranja con lo noble, el amarillo a lo bueno, el verde con lo útil y el azul con lo común (Goethe, 2012). Por otro lado, existen diversas técnicas que trabajan en base a los clichés provenientes de la psicología del color propuesta por Heller a partir del

trabajo de Goethe: rojos remiten a pasión, erotismo; azules a inteligencia, practicidad; y verdes a naturaleza, tranquilidad (Heller, 2008).

Hays (1991) comenta que estas convenciones son parte de las reglas de los manuales de iluminación y no existe mucho espacio para la experimentación para darle otro significado a los colores debido a que puede resultar confuso para el público. También comenta que no es necesario angustiarse por las combinaciones de colores que quieres conseguir. Las reglas están establecidas y solo será necesario investigar posibilidades cuando no resultan las teorías.

Por su parte, Reid (2001) propone un mayor análisis de la propuesta de color a través de preguntas que buscan ser específicas en la elección de los colores dentro de un proyecto teatral. Se cuestiona por la intención que tendrá el color en mente dentro del montaje tomando en cuenta la carga cultural del público; también se pregunta por la línea estética que debe tener la iluminación, si es que propone un ambiente fantástico o uno más apegado a la realidad; por otro lado, toma en cuenta el contraste que van a tener los colores en la luz para generar un ambiente visualmente equilibrado; y finalmente, busca mantener la paleta de colores que propone la escenografía o vestuario para que el montaje en su totalidad maneje un mismo discurso, no solo a nivel textual, sino también visual.

Esto permitirá una mayor conciencia sobre la propuesta mediante la elaboración de una paleta de colores de la obra en función al estilo de esta. Por este motivo, como propone Reid, será importante tomar conciencia sobre el color de los materiales dispuestos en el escenario adicionales a la luz, ya que el color de la luz proyectada en el objeto dependerá de la superficie de este.

#### **2.2.5. Función informativa**

La iluminación también puede brindar información sobre el proyecto escénico. El proyecto como tal busca comunicar información al público. En ese sentido, el rol de la

iluminación es facilitar la lectura de esa información, inclusive reforzarla. Lo que se ve, puede no entenderse si la luz toma códigos distintos a los que la obra propone. Es por eso que, a través de la luz, hay que dar cuenta de los datos necesarios para que cualquier espectador comprenda el hecho escénico que está viendo (Sirlin, 2005).

Además, la iluminación puede dar información objetiva en caso el proyecto escénico tenga una estética realista, como establecer la hora del día, definir si es un interior o exterior, entre otros.

Me gustaría resumir lo expuesto con este enunciado de Parker y Smith (1963):

Todos están de acuerdo en que la luz es necesaria para que los actores puedan ser visibles, que es útil para diferenciar entre escenas nocturnas y diurnas, y que virtud de alguna magia u otra, crea un estado de ánimo. Y esto es lo máximo que mucha gente piensa. [a] Una buena iluminación (...) debe unir todos los aspectos visuales del escenario. No basta con iluminar actores, marcas, propiedades y vestuario. Algunas partes del escenario pueden necesitar cancelarse, ciertas propiedades pueden requerir acentuación, se pueden reforzar hermosos trajes. En resumen, todos los objetos que aparecen en el escenario deben estar enfocados por la luz en una imagen que transmita sentimiento y sentimiento por la audiencia (p.244).

### **2.3. Capacidad significativa de la iluminación escénica**

Luego de detallar cuáles son las funciones más comunes en la iluminación escénica, es importante concluir con un análisis sobre la capacidad de generar significados que tiene la luz. Milica Stojšić realiza un análisis semiótico sobre la iluminación escénica y su función performática: “la iluminación se ha emancipado de su función primaria hacia una potente herramienta de diseño, incluso evolucionó a ser una capa performativa independiente con su propio potencial performático” (Stojšić, 2015).



Se usa la semiótica para asumir la iluminación como un texto con un significado propio que debe ser leído por el público. La lectura que se le dé estará influenciada por el registro simbólico de la cultura del espectador. Córdova (2002) detalla que la iluminación contemporánea nos ofrece “experiencias visuales que continúan experiencias culturales, filosóficas y religiosas” (p.19).

Como mencioné previamente, a mayor control sobre la luz, se pueden proponer muchas más lecturas con lo cual se genera un sistema de signos a lo largo del montaje escénico.

Stojšić (2015) propone una división entre los significados dependientes e independientes que sugiere la luz. El ser un significado dependiente significa que la lectura del fenómeno lumínico debe incluir la influencia de otro elemento en escena para llegar a la lectura que el diseñador propone. Por su parte, la luz con significado independiente no necesita de un elemento adicional para entender la lectura que propone el diseñador.

Al ser la intención de la iluminación responsabilidad del diseñador de iluminación, explicaremos el rol del iluminador dentro de un proyecto escénico. Si bien puede resultar redundante el aclarar que gracias al diseñador existe el diseño de iluminación, es por este que existe un concepto y, por ende, una intención detrás de los significados que la luz puede ofrecer.

### Capítulo 3: El diseñador de iluminación

Cuando hablo sobre una iluminación dispuesta para el escenario es imposible disociarla de una persona encargada del diseño: el diseñador de iluminación.

La agencia de un diseñador permite que la iluminación transmita un lenguaje simbólico a la vez que cumpla las funciones prácticas que detallamos en el capítulo anterior. Al ser el diseñador el responsable del significado de la luz en escena, la pregunta cambia y ya no se cuestiona la función práctica que cumple la iluminación, sino, que se pregunta por la intención detrás de la iluminación.

La luz escénica es una experiencia compartida. Algo que se manifiesta en conjunto, movilizando varios discursos e impresiones subjetivas al mismo tiempo. Es una comunicación silenciosa, abierta, sensorial, indescriptible. Un diálogo entre diferentes formas de ver, percibir y sentir. El resultado de esta experiencia con la luz no constituye un objeto único, establecido a priori con la convicción de alcanzar la unanimidad, pero sí una dispersión de subjetividades (Camargo, 2018, pp. 219-220).

En este sentido, la iluminación determina la manera como el público entiende lo que pasa en escena. Variaciones en las propiedades de la iluminación escénica (distribución, posición, intensidad, color y movimiento) otorgan al hecho escénico un carácter variable ocasionando múltiples posibilidades de lectura, acorde a las decisiones que se tomen sobre la luz.

Retomando el ejemplo de la versión de *Hamlet* dirigida por Roberto Ángeles, en el siguiente enlace<sup>7</sup> revisaremos la escena en la cual aparece el fantasma del padre de Hamlet:

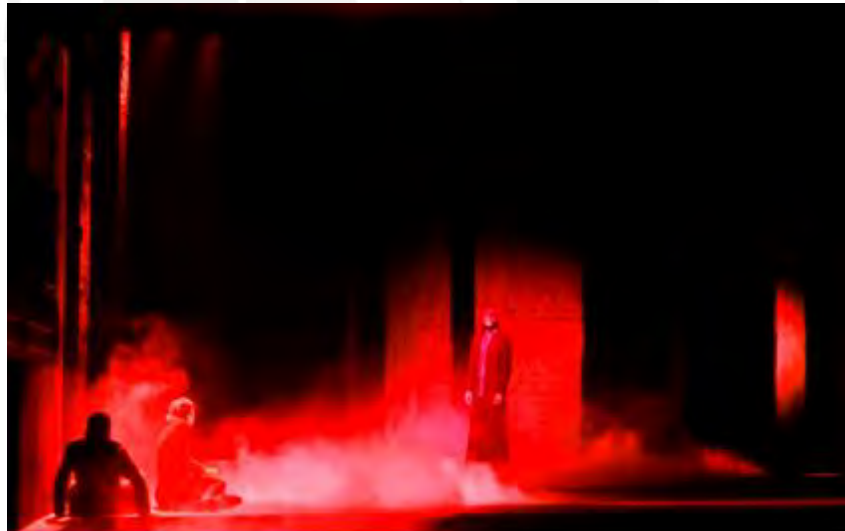
---

<sup>7</sup> Enlace: <https://youtu.be/TfyNn-ffpqE>



*Figura 29:* Fotografía de la escena en la que el padre de Hamlet aparece. Teatro Británico, 2016. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=YR-9rOcf5Z4>

¿Qué pasaría si la iluminación, en lugar de azul, usara tonos rojizos? Quizá sería menos lúgubre y se sentiría más tenebroso o apocalíptico ya que podría remitirnos a un espacio infernal.



*Figura 30:* Imagen editada de la escena en la que el padre de Hamlet aparece. Nario, J, 2020.

Podríamos decir que esta interpretación se debe a la carga cultural que tiene el color rojo en occidente y, más específicamente, en Perú. En el contexto peruano, el rojo en sus diversas tonalidades puede representar infierno, erotismo, nacionalismo, malicia, entre otros. Esta tendencia puede ser similar en países de occidente, sin embargo, en oriente la visión

sobre el rojo es totalmente distinta. En China por ejemplo hace referencia a funerales y ceremonias matrimoniales, y en Japón a la abundancia y espiritualidad (Pappier, 2007). Esto nos indica que existe un proceso que toma en cuenta las variables no solo estéticas, sino también culturales e históricas para la elección de un diseño de iluminación escénica. Como propone Tudella:

Aunque el término visión sugiere el acto de ver como una operación física y la visualidad como un hecho social, los dos no se oponen, como aspectos de la naturaleza, a la cultura: la visión es social y también histórica, y la visualidad involucra el cuerpo y la mente (2013, p. 52).

Sin embargo, no siempre la iluminación fue concebida como un elemento con distintas capas de significación. Como comenté al inicio de la investigación, la iluminación pasa de tener un uso meramente funcional a tener una intención de significación detrás de lo aparente desde finales del siglo XIX. En ese sentido veo relevante comentar los aportes de algunos de los primeros “iluminadores escénicos” o teóricos sobre iluminación escénica. Cabe resaltar que con el término iluminadores escénicos me refiero a los primeros en utilizar la luz como elemento simbólico en un escenario.

### **3.1. Adolphe Appia**

Adolphe Appia (1862-1928) fue un escenógrafo y decorador suizo, pionero en las teorías del teatro moderno. El mayor aporte que Appia trae a la iluminación es la recontextualización de la sombra en el escenario.

El aporte de Adolphe Appia para la iluminación se encuentra, principalmente, en sus trabajos junto a Richard Wagner, quien fue un compositor, director de orquesta, poeta y teórico musical alemán. Aunque Wagner prácticamente solo compuso para la escena, su influencia en la música es un hecho incuestionable.

Las grandes corrientes musicales surgidas con posterioridad, desde el expresionismo hasta el impresionismo y por continuación o por reacción, encuentran en Wagner su verdadero origen, hasta el punto de que algunos críticos sostienen que toda la música contemporánea nace de la armonía, rica en cromatismos y en disonancias no resueltas, de Tristán e Isolda (Ruiza, Fernández & Tamaro, 2004).

A su favor, Appia recibió educación musical por lo que podía analizar el *leitmotiv*<sup>8</sup> de Wagner y traducirlo en iluminación. Aquí podemos notar cómo a pesar de no utilizar el término “concepto” ya se empieza a buscar la forma de transmitir a través de la luz lo mismo que sucede en escena, en este caso, la música.

Para Appia el clímax estético en la experiencia visual, de lo puramente plástico, está supeditado al poder de la música que es el verdadero artífice de nuestro espíritu conmovido (Martinez, 2014).

Sin embargo, sentía que la maquinaria de iluminación de su época era demasiado rígida, lo que lo frustraba. Recordemos que, durante el siglo XIX, el sistema de iluminación más extendido fueron las lámparas de aceite y gas. Las luminarias eran fijas y la propuesta tenía que adaptarse a la planta de luces predeterminada.

El factor que ocasionó la revolución en la iluminación escénica fue el cuestionamiento por las sombras. Antes de Appia, siempre se buscó ocultarlas, eran un mal inherente a la luz, sin embargo, Appia encontró en ellas una manera de generar tridimensionalidad. Para Appia, el contraste luz-oscuridad fue fundamental en su trabajo; que, dentro de lo limitado, encontró opciones para transmitir significados.

---

<sup>8</sup> Leitmotiv es un término acuñado por los analistas de los dramas de Richard Wagner. Es el "tema musical recurrente en una composición" y, por extensión, "motivo central recurrente de una obra literaria o cinematográfica". Puede sustituirse por las voces españolas motivo o tema, acompañadas de los adjetivos conductor, central, principal o recurrente. Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española (2005)

A este factor se le suma su constante crítica hacia el realismo de la época: “Appia tomó posición contra el naturalismo y el realismo de su tiempo de manera decidida: en el futuro queremos ver en escena ya no lo que son las cosas, sino de qué modo las sentimos” (Martinez, 2014, p. 16).

Cabe resaltar que, a nivel de iluminación, la sombra es común en la realidad; por lo que clasificar la iluminación previa a Appia como realista, es una mala interpretación del comportamiento de la luz. Al querer un escenario sin sombras, se está tergiversando la realidad.

Para Appia la iluminación eran ondas al igual que la música y debía ser coreografiada como la danza. A esta iluminación la llamó la luz viva (*active light*). Este término ha sido mal interpretado a lo largo de los años, ya que Appia no se refiere necesariamente a las posibilidades de movimiento de una luminaria (a efectos prácticos se conocería hoy como cabeza móvil) sino al movimiento que generan las transiciones de color, intensidad, al flujo de trabajo de todas las luces del teatro (Palmer, 2015).

En ese sentido, Appia establece una clara diferencia entre la luz pasiva o difusa y la luz activa. La primera es la generada por la luz de las candilejas de piso a base de gas que servían para generar un ambiente iluminado general (que hasta ese momento eran la única fuente de iluminación), y la luz viva o activa, como explicamos anteriormente, es la encargada de definir el carácter de la obra:

La presencia de dos tipos de luz: difusa y activa, crea luz/oscuridad, configurando diferentes imágenes para mirar el cuerpo humano y la escenografía, como la incidencia de la luz en un área focal (activa) del espacio, capaz de generar más oscuridad; o bajo la acción de la luz difusa distribuida uniformemente por la escena. Las interacciones entre estos dos tipos de iluminación abren numerosas posibilidades para crear imágenes poéticas

visuales y atmósferas dramáticas, a través de los juegos de movimientos de luces y sombras en escenarios y en cuerpo humano que interactúa con ellos en el espacio escénico (Figueiredo, 2018, p.158).

Para generar luz activa, Appia utilizó luz de calcio y, posteriormente, lámparas de arco voltaico, las primeras en considerarse eléctricas; esto debido a que podía tener mayor control sobre la posición de las mismas y, por ende, adaptarse a sus necesidades. Sabía que para poder acceder a la luz “viva”, necesitaba controlar su distribución, color, posición e intensidad. Appia buscaba liberarse de la rigidez de la iluminación de piso y proponer nuevas direcciones y calidades de luz, en lugar de un gran brillo que, si bien iluminaba todo el escenario, no generaba contrastes y hacía plano lo que estuviera en el escenario (Palmer, 2015).

La luz debía ser igual de activa que los actores en escena, ya que debía resaltar el aspecto tridimensional del escenario: “la luz, así como el actor, debe convertirse en activo; [...] esta puede crear sombras, hacerlas vivas, y difundir la armonía en sus vibraciones en el espacio al igual que la música lo hace” (Appia, 2014, p. 3).

Otro de los aportes de Appia fue llenar la escena con haces de luz, usando luces multidireccionales de diferentes colores y grados de transparencia. Era crítico con el hecho de que se iluminara un objeto con múltiples fuentes de luz, como se hacía hasta entonces, pues de esta manera no se generaban sombras y dicho objeto perdía su plasticidad.

Appia es uno de los mayores referentes en iluminación y escenografía en general ya que logró entender la luz como un elemento con capacidad significativa. A través del uso de sombras, principalmente, presentó una tridimensionalidad en el escenario que permitía una mayor plasticidad y redimensionaba el espacio. Además de esto, propuso la idea de “luz activa” como principal responsable de la carga simbólica en la iluminación.

### 3.2. Edward Gordon Craig

En Reino Unido, encontramos a otro revolucionario de la iluminación escénica: Edward Gordon Craig (1872-1966), quien desarrollaba sus trabajos en escenografía e iluminación. Como veremos a continuación, Entre Appia y Craig existen bastantes similitudes. Ambos creían en la capacidad de las sombras para comunicar y deseaban alejarse de la iluminación predominante de la época que se limitaba a otorgar la mayor cantidad de luz en el escenario y dejar a oscuras a ciertos sectores del público.

Craig criticaba al teatro de su época en general ya que los espectáculos que se presentaban buscaban el naturalismo a toda costa. Para Craig este estilo limitaba la creatividad del espectador ya que presentaba las situaciones dramáticas tal cual, a nivel textual y escenográfico, no existe en el público el proceso de interpretación ya que solo existe una manera correcta de entender la obra (Nosella, 2018).

El estilo de Craig se nutre de Rembrandt<sup>9</sup>, cuyo claroscuro fue una de las características principales en el trabajo de Craig, al igual que en el de Appia. Además de esto, Craig encuentra en los títeres javaneses una aproximación al claroscuro desde lo escénico. Los títeres javaneses (*Wayang kulit*) son figuras orientales similares a las marionetas que representan en escena conflictos protagonizados por dualidades tales como bien y mal o salud y enfermedad. Estas figuras son de color negro y pueden ser vistas gracias a que se ubica una vela detrás de una tela que difumina la luz. Es así que los personajes se revelan cada vez que se acercan y desaparecen cada vez que se alejan. Descubrir esto para Craig significó una revolución en las artes escénicas occidentales ya que se empezó a utilizar una pantalla diseñada por Craig a base de tela que difuminaba las candilejas que se colocaban detrás de ella (Nosella, 2018).

---

<sup>9</sup> Rembrandt Harmenszoon van Rijn (1606 - 1669) fue un pintor neerlandés quien se caracterizó por el desarrollo de su obra dentro de la época barroca del arte. Se caracteriza por sus elaborados retratos y autorretratos en los cuales se plasma el conocimiento sobre el impacto de la luz en los cuerpos y objetos, a esta técnica se la conoce como claroscuro.



Posteriormente, Craig propone la idea de simbolismo en la iluminación y ya podemos empezar a hablar sobre el significado de la iluminación. No es un dato menor que Craig privilegie la luz por encima de su mecanismo ya que vivió la época de la transición de fuente de energía para la luz, de gas a electricidad (Morgado & Borges, 2018).

Pero sin duda alguna su gran innovación fue que trasladó las candilejas a la parte posterior del escenario, detrás de los *screens*. Estas eran pantallas inventadas por él mismo que funcionaban como filtro de luz y la difuminaban creando distintos efectos. (Nosella, 2018).

Según Nosella (2018), Craig ya afirma cierta proposición de que la escena debería ser un “lugar”, es decir, debe ser un espacio con vida y materialidad propia, encontrando la unidad perdida entre el fenómeno escénico y la arquitectura, que involucraría a todos sus elementos, el público entre ellos.

### **3.3. Stanley McCandless**

Tanto Appia como Craig fueron los primeros en cuestionar públicamente el uso de las luminarias en artes escénicas, sin embargo, ninguno de los dos desarrolló un texto que exponga sus técnicas o propósitos para iluminar de una determinada manera el escenario. Es por eso que Stanley McCandless (1867-1967) es relevante para el análisis de las formas en las cuales se iluminan los escenarios tanto antes como ahora ya que sigue siendo vigente. Fue el primero en elaborar un manual de iluminación escénica que indica de qué manera iluminar un escenario detallando los elementos más relevantes a tomar en cuenta. Gracias a él se desarrollaron las técnicas de iluminación escénica que conocemos en la actualidad y, asimismo, se definieron las nuevas necesidades a nivel de infraestructura y equipos de iluminación para los espectáculos contemporáneos.

En ese sentido, McCandless propone una iluminación que propicie una “visibilidad dramática” integrando parte de los conceptos de Appia y Craig. Esta visibilidad dramática

busca que la iluminación presente en un proyecto escénico responda a las necesidades del hecho escénico, que para McCandless se reducen a lo que el actor pueda hacer en escena. Por este motivo, la luz se ubica en función a las posibles ubicaciones del actor, porque lo más importante es que lo que diga o haga en escena le llegue al público. En cierto sentido, es un replanteamiento de lo que era la iluminación en el siglo XIX ya que el elemento principal al que se ilumina sigue siendo el actor, sin embargo, McCandless distingue los distintos planos del escenario con lo cual genera un espacio tridimensional utilizando la luz (McCandless, 1947).

Dentro de sus teorías más difundidas está la partición del escenario en seis cuadrados iguales, los cuales funcionan para iluminar de manera más precisa todos los espacios del escenario. Además, otra teoría bastante utilizada es la división del espacio en colores cálidos y fríos para generar tridimensionalidad en el escenario a través del contraste entre ambos colores.

Una vez dicho esto, si bien la elaboración de manuales es positiva para el desarrollo de la iluminación escénica, puede interpretarse de manera dogmática lo cual es negativo para el desarrollo de nuevas posibilidades al diseñar a través de la luz. Ese es uno de los principales problemas con el método de McCandless. El método que propone es una posibilidad sobre lo que funciona en un teatro naturalista, que era el más extendido de su época. Por este motivo, el tomar sus recomendaciones como regla en todos los montajes contemporáneos es un despropósito ya que son tiempos distintos. Para Mier (2013), el texto de McCandless *A Method for Stage Lighting* es un producto de su época que plantea un modelo básico para la iluminación de espectáculos que, como el mismo McCandless propone, debe servir como base para desarrollar un lenguaje visual y artístico propio.

Esta revisión de los teóricos permite tener una perspectiva más amplia para entender lo que es el proceso creativo de un diseñador de iluminación que entienda la iluminación como lenguaje visual.

### **3.4. El proceso creativo del diseñador de iluminación**

El diseñador de iluminación escénica tiene como principal responsabilidad diseñar un correlato a partir de la luz que contribuya a la construcción de la propuesta artística. Esto plantea diversas variables a tener en cuenta y no solo las relacionadas a la estética del proyecto escénico, sino también al contexto, tanto ficcional en el que se encuentra la obra como el contexto real del momento en el cual se presenta el proyecto. Como dice Grazioli (2015, p. 151), "... [E]n términos de luminotecnia, las soluciones individuales evaluadas, fuera de sus contextos, no ayudan a comprender sus significados".

Esta labor plantea el trabajo escénico como base para crear; el diseño nace para apoyar el proyecto escénico. Uno de los mayores errores en un diseño de iluminación es que este sea distante de lo que sucede en escena, ya sea por falta de comprensión de lo que el proyecto requiere o por que el método de iluminación aplicado no fue el correcto:

En muchos espectáculos de teatro la acción de la iluminación escénica aparece desconectada de la escena, se despliega a través de una narrativa de efectos que termina constituyendo una presentación separada. Este problema a menudo puede deberse a dos aspectos: la falta de comprensión de la importancia de la iluminación escénica articulada en la sala de ensayo; o cuando el iluminador no comprende que su trabajo es hacer un significado global con el escenario (Roubine, 1998, p.22).

En este sentido, el proceso para crear un diseño de iluminación debe formar parte del proceso creativo general del proyecto escénico. Con esto me refiero a la asistencia a los ensayos, a la comunicación constante con el equipo creativo y a la participación en decisiones

creativas. El diseñador de iluminación es un artista, al igual que el director, el escenógrafo y los actores, cuya propuesta afecta directamente a estos últimos. Para Roberto Gill Camargo, en un proceso creativo teatral “cuerpo y luz no se disocian. Al contrario, forman un proceso único, de codependencia” (Camargo, 2012, p. 43).

Sin embargo, la lógica del proceso de diseño de iluminación es distinta a la escénica. Para Córdova (2002, p.19) la iluminación es un “progreso [...] de las artes plásticas tradicionales tomando de la pintura, la escultura y la música sus líneas estéticas y los conceptos utilizados en el estudio de estas artes”.

Puedo afirmar entonces que la iluminación es un arte visual que favorece el entendimiento del hecho escénico. Esta afirmación la pondría en el mismo lugar que la escenografía, por ejemplo, sin embargo, la escenografía produce material tangible, mientras que la iluminación no puede ser moldeada de la misma forma por lo que los procesos son bastante distantes.

El proceso de diseño de iluminación, al igual que en muchas otras disciplinas artísticas, se ha intentado sistematizar a través de manuales; sin embargo, ceñirse a estas normas independientemente del tipo de montaje, resulta contraproducente para la libertad artística y, por ende, para el resultado final. Hays (1991), por ejemplo, comenta que el diseño es una combinación de percepciones y elecciones. Watson (1958), por su lado, critica la apropiación de la teoría de frío y cálido de McCandless como canon para el diseño de iluminación ya que es nociva por los siguientes motivos:

Distorsiona la capacidad del actor al centrarse en sus gestos faciales únicamente, divide el escenario en tres colores marcados y no logra iluminar adecuadamente al actor si es que este se mueve constantemente (Watson, 1958, p.255).

Al ser, el diseño de iluminación, un proceso intuitivo, resulta vano detallar el proceso correcto para diseñar ya que las normas que se pueden proponer se aplican en contextos específicos y no pueden ser tomadas como regla en todos los casos. Es por este motivo que, previamente, se detallaron las propiedades y funciones que cumple la luz en un escenario, pero en ningún momento insté a seguirlas como normas para lograr un diseño de iluminación correcto.

Lo fundamental en la iluminación, y en cualquier disciplina artística, es definir el concepto en base al cuál se está creando. Definir lo que es el concepto en iluminación puede ser complicado ya que se puede confundir con imágenes que deseas plasmar en escena. Hays (1991) propone que el concepto es el espacio en el cual propones todas tus estrategias e imágenes para iluminar el proyecto escénico. En ese sentido, el concepto marca los límites entre los cuales los recursos lumínicos favorecen la lectura del hecho escénico.

Será importante, entonces, definir si tenemos en mente un concepto o una locación. Por ejemplo, un diseñador puede imaginar que el concepto de un proyecto es el infierno católico, sin embargo, lo que en verdad quiere hacer es situar el proyecto en una representación de este infierno. Si la escena sucede en el infierno católico solo por el hecho de ser la locación que el diseñador desea, no influye en la acción o decisiones de los personajes, y por lo tanto no es el concepto del diseño de iluminación.

Por otro lado, si un diseñador de iluminación propone el infierno como concepto debido a que siente que el aura de la obra es desesperante y condena a los personajes a un destino infame, quizá la imagen de infierno sirva para desarrollar su concepto, aunque no quiera utilizar como locación una representación del infierno. Buscar en los personajes desesperación y melancolía, sí modifica el hecho escénico en sí.

Lee (2003) detalla su proceso para el diseño de iluminación en *Sophisticated Ladies*<sup>10</sup>. En él, decide que el primer acto debía “despertar la emoción y la alegría que la gente tendría en los clubes nocturnos, como Cotton Club, o en las calles de Harlem los sábados por la noche” (p.13). Aquí podemos notar que, además de tener un referente de locación claro, la diseñadora de iluminación también busca transmitir lo que sucedía en este tipo de lugares durante los años cincuenta. Este es un claro ejemplo de lo que es un concepto.

Para Hays (1991) el concepto es un generador de ideas, es el punto de partida para pensar en las formas de transmitir sensaciones a través de la luz. Esta definición servirá para tener un acercamiento básico a lo que se entiende por concepto dentro de la iluminación escénica.

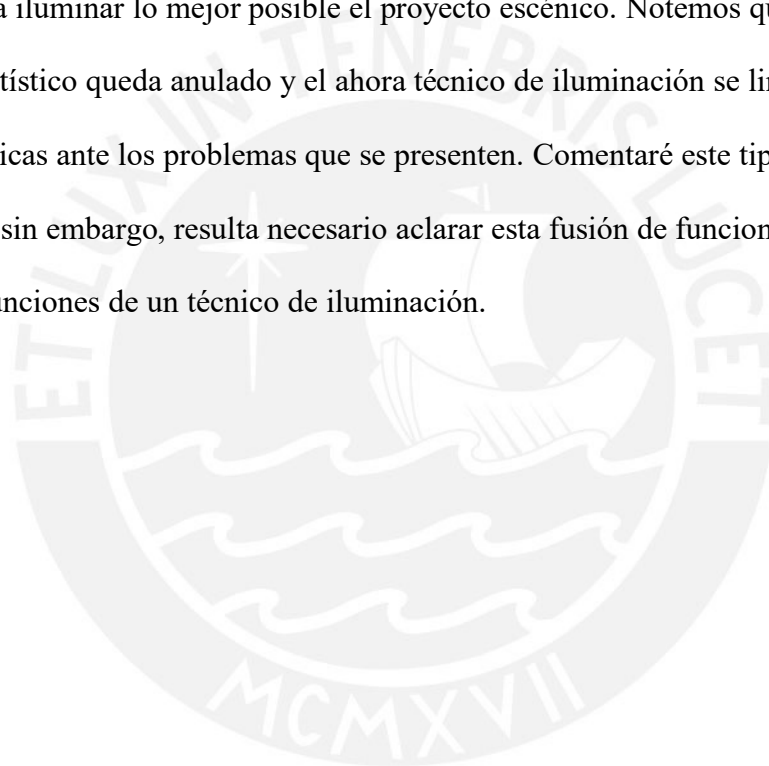
Ahora mencionemos algunas recomendaciones que Wolf y Block (2013) sugieren para el diseño de iluminación. Recomiendan revisar el texto repetidas veces. Una primera lectura servirá para entrar en la fábula y entretenerse con el drama. Una segunda lectura permite identificar periodos y lugares para contextualizar nuestro diseño y, finalmente, una tercera lectura para imaginar los posibles usos de la luz que podremos usar. Además, revisar otros montajes del mismo texto, puede ayudarnos para generar mayor cantidad de ideas para el diseño final. Cabe resaltar que estas sugerencias son específicas para teatro, aunque pueden adaptarse a otras disciplinas.

Después de la revisión del texto, Wolf y Block (2013) comentan la importancia que tiene la constante comunicación entre el diseñador y el equipo creativo en general. Ya sea para temas objetivos, para cambios escenográficos o de escenas, o para requerir retroalimentación sobre los avances en el diseño de iluminación. Un diseñador necesita saber comunicar sus ideas.

---

<sup>10</sup> Texto: Donald McKayle, Música: Duke Ellington, director: Scot Reese, Coreógrafo: Alvin Mayes, Diseñadora de iluminación: Yi-Hui Lee, Estreno: octubre 2003, Lugar: Ina and Jack Kay Theatre in the Clarice Smith Performing Arts Center at the University of Maryland

Tras esta revisión sobre el rol del diseñador, quisiera acotar sobre una práctica común que afecta a los diseñadores de iluminación en Lima, Perú. Como mencioné previamente, el diseñador de iluminación es un artista, sin embargo, en el contexto del teatro independiente limeño, muchas veces, la figura del técnico reemplaza a la de diseñador, por lo que el técnico diseñaría a partir de criterios técnicos y no necesariamente estéticos. Si bien el principal factor para no contar con una separación de labores puede ser el económico, se ha hecho tan habitual esta práctica que el diseñador pasa a convertirse en técnico que a través de estrategias busca iluminar lo mejor posible el proyecto escénico. Notemos que esto significa que el trabajo artístico queda anulado y el ahora técnico de iluminación se limita a ofrecer soluciones prácticas ante los problemas que se presenten. Comentaré este tipo de situaciones posteriormente, sin embargo, resulta necesario aclarar esta fusión de funciones para aclarar cuáles son las funciones de un técnico de iluminación.



## **Capítulo 4: Análisis de los procesos creativos de diseñadores de iluminación residentes en Lima**

Tras revisar las formas mediante las cuales la luz puede significar y sus posibilidades dentro del contexto escénico, analizaré los procesos creativos de tres diseñadores residentes en Lima con producción constante: Lucho Tuesta, Julio Beltrán y Lucho Baglietto.

### **4.1. Lucho Tuesta**

Luis Tuesta es un diseñador de iluminación y director de teatro limeño. Si bien es conocido por ambas labores, Lucho inició estudiando y ejerciendo la profesión de chef. Como comenta en la entrevista que se realizó para esta investigación, su llegada al terreno escénico es bastante fortuita ya que, en una obra de Mateo Chiarella, también director de teatro limeño, hacía falta un operador de sonido. El hermano de Lucho, Gonzalo Tuesta, ejercía de operador de iluminación en la obra de Mateo por lo que le sugirió a Lucho tomar el puesto. Es así que Lucho Tuesta inició un largo trayecto que continúa a día de hoy.

Posteriormente, empieza a ser el encargado técnico de los trabajos de Mateo Chiarella y le proponen ser el técnico del teatro británico. Aquí conoce a Mario Ruez, iluminador escénico de amplia experiencia, quien era diseñador de iluminación de gran parte de los proyectos que se presentaron en el teatro británico. El conocer a Ruez es relevante para Tuesta ya que le transmite gran parte de los conocimientos de iluminación que posteriormente perfeccionaría a través de la práctica y teoría.

#### **4.1.1 Proceso creativo**

Adentrándome en el proceso creativo de Tuesta, él considera que, si bien no existe un vínculo estético o artístico entre la cocina y su labor como diseñador, la forma de trabajo es muy similar ya que debes tener los materiales preparados para el montaje y, además, hace una analogía entre el espacio del teatro y una cocina en la que todos tienen una labor fundamental



para la elaboración de los platos, en el caso del teatro, para la presentación del proyecto escénico.

Cuando Tuesta empieza a crear, busca identificar las posibles atmosferas de la obra. Estas suelen estar directamente relacionadas con el concepto que el director tiene sobre el proyecto escénico: “encuentro el concepto dentro de lo que vea en la obra y va de la mano con el concepto que el director propone” (2020). Esto es relevante para el producto final ya que todos los elementos creativos del proyecto deben estar alineados a un mismo concepto que el director decida.

De no ser así, se hace evidente para el espectador que no existió una comunicación entre los diseñadores ya que se pueden percibir distintos mensajes en el mismo escenario. Estos mensajes que proponen los elementos en escena suceden porque todo lo que está en escena tiene una razón, todo transmite y en ese sentido, los diseñadores deben tener cuidado en la elección de lo dispuesto en escena.

Uno de los aspectos al momento de crear que Tuesta considera fue fundamental para su estilo actual, fue pensar en la iluminación desde una posición precaria. En el contexto limeño de sus primeros años (2004), e incluso ahora, muchos de los teatros no cuentan con una amplia variedad de equipos. Transmitir ideas utilizando pocas luminarias es lo que a él le permitió centrarse en la variedad de significados que se pueden generar a partir del manejo de las variables de distribución, posición, color, intensidad y movimiento.

Uno de los descubrimientos más interesantes de la entrevista fue el tipo de recursos que suele utilizar en sus diseños de iluminación. En capítulos anterior comentamos la teoría de fríos y cálidos (Cold & Warm theory) que propuso McCandless (1947); y es justo esta técnica la que aparece en las tres obras teatrales que analizaremos en las que Lucho hizo la iluminación. Tuesta comenta que la aplicación de esta técnica no se originó gracias a una lectura de los textos de McCandless, sino que dentro de la práctica descubrió que utilizar

frontales cálidos y contraluces fríos generaba una atmósfera atractiva para él. Reforzando esta práctica, Tuesta afirma que su proceso es más intuitivo que intelectual por lo que sus diseños se construyen a partir de sus percepciones del proyecto escénico y de su amplia experiencia previa sobre lo que funciona más para cierto tipo de proyectos y teatros. Cabe resaltar que esta capacidad se ha desarrollado en él tras el estudio del funcionamiento de la luz dentro de un contexto escénico alrededor de varios años, por lo que recurrir a estos textos ya no le resulta necesario. En otras palabras, Tuesta aplica los conocimientos teóricos dentro de su práctica como iluminador por lo que los tiene presentes constantemente.

Otro hallazgo interesante en la entrevista a Tuesta fue la temporalidad que propone a través de la luz. La capacidad informativa que propone la luz permite que podamos asociar cierto tipo de iluminación a una hora del día. En las tres obras teatrales que analizaremos se repite el mismo patrón; “lo primero que hago es preguntarme por dónde y cuándo sucede la escena” (Tuesta, 2020). Estos diseños están orientados por una observación real de los ambientes en los que, por convención, suceden las escenas. Un ejemplo útil que propone Tuesta es pensar en la luz natural que tenemos en Lima, ya que, debido a lo nuboso de nuestro cielo, la luz que nos llega de manera natural es fría (refiriéndonos a temperatura de color). Para Tuesta, para escenificar un día común en Lima, la iluminación debería corresponder a la misma frialdad que nos ofrece el cielo limeño. Esto se aplicaría a todos los lugares que se deseen representar de manera naturalista.

A continuación, analizaré algunas de las estrategias que Tuesta aplica dentro de sus montajes a través de la revisión de tres montajes<sup>11</sup>: “Una historia de amor israelí”<sup>12</sup>, “El

---

<sup>11</sup> Para cada uno de los montajes mencionados se colocará un enlace con el argumento. Recomendamos a aquellos que no hayan visto los montajes o no conozcan la obra, que revisen dichos argumentos antes de leer el análisis.

<sup>12</sup> Dramaturgo: Pnina Gary, traducción: Gonzalo Tuesta y Lucho Tuesta, dirección: Gonzalo Tuesta, diseñador de iluminación: Lucho Tuesta, fechas: Del 4.10.2016 al 2.11.2016, lugar: C.C. El Olivar  
Argumento: [AQUÍ](#)

discurso del rey”<sup>13</sup> y “Camasca”<sup>14</sup>. Los argumentos de estos proyectos y los posteriores se encontrarán en los enlaces web a pie de página.

#### 4.1.2. Análisis de proyectos

Una de las características de iluminación en el estilo de Tuesta es el uso de contrastes visuales constantes. Los contrastes que utiliza son a nivel de color e intensidad sobre los cuales se hizo referencia en capítulos previos

Por ejemplo, en el caso de “Una historia de amor israelí” el contraste en las escenas se da a partir del manejo de intensidades en las luminarias. En la propuesta, se buscaba utilizar lo mínimo indispensable para que la protagonista contara la historia. En ese sentido la austeridad se trasladó a todos los aspectos de la escena, incluida la iluminación, como se muestra en el siguiente ejemplo<sup>15</sup>.



Figura 31: Fotografía de “Una historia de amor israelí”. Velarde, S, 2016. Recuperado de <http://eloficiocritico.blogspot.com/2016/10/critica-una-historia-de-amor-israeli.html>

Tuesta comenta que, para realizar la propuesta de iluminación de la obra, tomó como referencia las películas en blanco y negro debido al contraste entre lo claro y lo oscuro que desarrollan.

---

<sup>13</sup> Dramaturgo: David Seidler, dirección: Mateo Chiarella, diseñador de iluminación: Lucho Tuesta, fechas: Del 04.10.2018 al 17.12.2018, lugar: Teatro Británico

Argumento: [AQUÍ](#)

<sup>14</sup> Dramaturgo: Rafael Dummet, dirección: Daniel Goldman, diseñador de iluminación: Lucho Tuesta, fechas: Del 07.06.2019 al 05.08.2019, lugar: Teatro Británico

Argumento: [AQUÍ](#)

<sup>15</sup> Enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=4FTJs1smdRA>

Otro caso es el de “El discurso del rey” en el que el contraste se da a partir del color asociado a la situación económico-social de cada personaje. En los espacios del rey Jorge VI y su esposa se presentan tonos azulados, mientras que los del doctor Logue y su esposa presentan tonos marrones.



*Figura 32:* Fotograma de “El discurso del Rey”. Teatro Británico, 2018. Archivo privado



*Figura 33:* Fotograma de “El discurso del Rey”. Teatro Británico, 2018. Archivo privado

Como comentamos previamente, el color tiene diversas lecturas dependiendo del contexto en el que aparezcan. En este caso, el azul usado es oscuro por lo que se relaciona más a la inteligencia y poder, mientras que, en el caso del marrón, nos remite más a la pobreza y suciedad que tienen elementos como el lodo, por ejemplo (Heller, 2010). Esta asociación de colores a personajes va desapareciendo a medida que la relación entre el rey y el doctor se vuelve más estrecha; una clara muestra de esto es la figura 34 en la que tanto azul como marrón están presentes en el mismo mural.



*Figura 34:* Fotograma de “El discurso del Rey”. Teatro Británico, 2018. Archivo privado

Por su parte, Camasca utiliza contrastes lumínicos que contribuyen a la creación de espacios visualmente armoniosos, según “la teoría de cálidos y fríos” de McCandless, que crea tridimensionalidad a partir del uso de colores fríos y cálidos en un mismo sector del escenario. Ese contraste se realiza especialmente sobre la gran roca al extremo derecho del escenario.



*Figura 35:* Fotograma de “Camasca”. Teatro Británico, 2019. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=40EdNjbeTgY>

Además del uso de la luz para generar contrastes visuales, Tuesta sectoriza el espacio a través de la luz haciendo muchas veces prescindible el uso de escenografía.

Claro ejemplo de esto es el caso de “Una historia de amor israelí” en la que se creaban espacios a través de la luz en convergencia con los elementos que presentaba la protagonista y el relato de sus vivencias, como podemos ver en el siguiente video<sup>16</sup>.



*Figura 36:* Fotograma de “Una historia de amor israelí”. Centro Cultural “El Olivar”, 2016. Archivo privado

Tras ver el video podemos notar cómo es que a través de la luz se sectoriza el escenario en tres partes referenciadas por los objetos en el escenario: Banca, radio y maletín.

---

<sup>16</sup> Enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=RvtAD1cNciY>

En el caso de “El discurso del rey”, la luz dividía los espacios entre la vida del rey y la vida del doctor. En el siguiente video<sup>17</sup> podremos ver cómo la luz realiza la transición entre un espacio y otro.



*Figura 37:* Fotograma de “El discurso del Rey”. Teatro Británico, 2018. Archivo privado

En este sentido, la luz dirige nuestra atención hacia lo que Tuesta busca resaltar, y, por ende, a lo que el director busca comunicar.

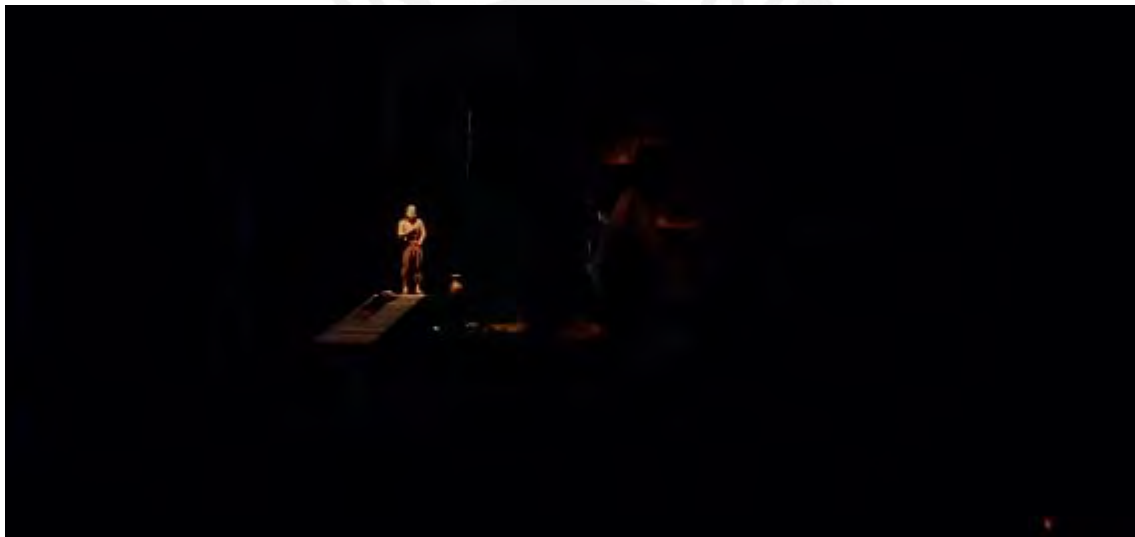
En el caso de “Camasca”, si bien muchas de las escenas plantean un plano abierto en el que se ven a todos los personajes en el escenario, existen momentos más místicos en los que se realza la figura del inca Atahualpa, en su calidad de semidios (figura 38) o también cuando el oráculo busca comunicarse con el apu “Catequil” (figura 39).

---

<sup>17</sup> Enlace: <https://youtu.be/bb1CMfWtsC0>



*Figura 38:* Fotograma de “Camasca”. Teatro Británico, 2019. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=40EdNjbeTgY>



*Figura 39:* Fotograma de “Camasca”. Teatro Británico, 2019. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=40EdNjbeTgY>

Otra de las características de Tuesta es situar la escena en un tiempo y espacio de manera consciente. Con esto me refiero a que Tuesta durante la preparación del diseño de iluminación de una escena, busca plasmar un lugar y momento específicos.

En el caso de “Una historia de amor israelí”, Tuesta situó todo el relato en el oriente medio, durante el verano. Es por esto que optó por usar tonos cálidos en la mayoría de las escenas, salvo por las que sucedían de noche en exteriores.

En “El discurso del rey” la conciencia de la luz fue incluso mayor ya que Tuesta, junto con todo el equipo, buscaba hacer que el proyecto sea lo más realista posible. Es por



este motivo que la distinción entre interiores y exteriores, así como también la conciencia sobre la hora del día, estuvo presente en todo momento. En la figura 40 podemos ver cómo es que se simula que la fuente de luz proviene de la araña presente, así como también se usan bastantes sombras que hacen el espacio más realista.



*Figura 40:* Fotograma de “El discurso del Rey”. Teatro Británico, 2018. Archivo privado

Por otro lado, la conciencia de la hora del día al usar elementos como la ventana en la figura 41 nos permiten identificar la precisión en el detalle que Tuesta buscó en este diseño de iluminación.



*Figura 41:* Fotograma de “El discurso del Rey”. Teatro Británico, 2018. Archivo privado

En el caso de “Camasca”, Tuesta situó la escena durante el tiempo incaico para seguir la línea del argumento del proyecto. Sin embargo, reforzó ciertos detalles representativos de la cultura inca como la presencia de metales y la presencia del desierto; a través del uso de colores para referenciar el oro, la plata y la arena.

#### **4.1.3. Percepción del contexto escénico limeño**

Dentro de la experiencia de Tuesta, comenta que para llegar a ser diseñador de iluminación en Lima se necesitan algunos pasos previos. Pone como ejemplo su trayectoria, ya que él se inició como técnico de iluminación y poco a poco adquirió mayor experiencia y conocimiento. Para Tuesta, la comunidad de artistas escénicos en Lima es bastante reducida por lo que siempre te reencuentras con personas con las que has trabajado previamente. La labor que desempeñes en cada uno de los proyectos en los que participes te permitirá acceder o no a mayores oportunidades como técnico o diseñador de iluminación.

Además de esto, Tuesta piensa que sí existe un reconocimiento positivo de la luz en las artes escénicas. Comenta que, dentro de su experiencia, los equipos de trabajo en los que ha participado consideran la luz como un elemento igual de importante que la escenografía o vestuario. Incluso comenta que esta valoración la puede percibir en las nuevas generaciones de artistas ya que estudiantes también lo llaman para iluminar proyectos teatrales universitarios.

#### **4.2. Julio Beltrán**

Julio Beltrán es un diseñador de iluminación y artista plástico. A lo largo de su infancia y adolescencia, el arte estuvo presente en forma de música clásica y pinturas. Estudió artes plásticas en la Escuela Nacional de Bellas Artes y esta fue su principal actividad durante algunos años.

Beltrán llegó a la iluminación escénica a través de una oportunidad como técnico de una obra de teatro. Al inicio, las labores técnicas incluían el manejo de luces y sonido, sin

embargo, debido a su preparación artística, vio el potencial significativo y se interesó por estos fenómenos. Quería pasar de lo específico de las artes plásticas a un conjunto que engloba mayores disciplinas como lo son las artes visuales.

Es de esta manera que Beltrán inicia su camino como diseñador de iluminación y logra trasladar su conocimiento plástico a la luz. Dentro de su práctica artística, conocía la teoría de la luz y la manera en que esta era plasmada en sus trabajos, sin embargo, no conocía el fenómeno de la luz en la práctica escénica.

Actualmente, es el encargado técnico de la iluminación en el Centro Cultural de la Universidad del Pacífico en el que diseña la iluminación de la mayoría de los proyectos que llegan a presentarse ahí.

#### **4.2.1. Proceso creativo**

Beltrán cree firmemente que la iluminación dentro de un contexto escénico significa algo: “el diseño de iluminación es usar la luz para decir algo [...] y no necesariamente tiene que ser narrativo” (Beltrán, 2020).

El estilo de Beltrán se centra en crear atmósferas que realcen el carácter plástico del escenario. Esta búsqueda lo hace tener mayor afinidad con proyectos relacionados al cuerpo que con proyectos que manejen más texto o sean más estáticos. Es notoria la preferencia por darle contrastes lumínicos al espacio y no centrarse en los *performers* y esta elección se puede entender gracias a su educación en artes plásticas. A nivel técnico, el uso de contraluces y de luces laterales permite realzar las formas en escena y, por este motivo, Beltrán los usa constantemente a través de gran cantidad de luminarias para generar varios haces de luz.

Haciendo una analogía entre la pintura y las artes escénicas, la actividad de pintar tradicionalmente se realiza en un lienzo y el pintor concibe ese como su espacio de trabajo. Como revisamos previamente con Appia y Craig, históricamente la iluminación se ha

centrado más en los actores que en el escenario mismo y esto conlleva a pensar la iluminación desde la figura del actor y no desde el escenario en su totalidad. El lienzo del pintor es un cuadrado, no tiene molde alguno, el pintor es libre de crear en todo el espacio ya que no está limitado a pintar a una persona, por ejemplo. Con esta idea busco explicar por qué la iluminación no debe estar limitada a resaltar la figura del actor, a menos que el proyecto lo necesite. La iluminación debe ser congruente con lo que busquen las otras disciplinas artísticas presentes en el proyecto. Beltrán aplica esta idea en el espacio de representación escénico: el lienzo de no solo incluye el escenario, sino todos los lugares dentro del teatro que se usen para el montaje (escaleras, asientos, cabina de control, entre otros).

Este pensamiento no siempre se tiene ya que la iluminación escénica no se suele pensar como una disciplina independiente en Lima, sino que se incluyen en las labores que cumple la escenografía. Esto implica que la luz, dentro de un contexto escénico, se piensa desde lo que puede aportar al material tangible de la escena y no como un fenómeno independiente. Para Beltrán, esto último es una de las principales razones por las cuales la luz no es tan relevante en el contexto escénico limeño, porque no se asume a la luz como un elemento que significa en sí mismo, si no como parte de un elemento que significa (escenografía). Esto ocasiona que su estudio sea superficial y que no se le tome la importancia necesaria. Como comentamos previamente, Beltrán entró a la práctica de la iluminación escénica teniendo conocimientos sobre cómo la luz afectaba su trabajo en artes plásticas. Un ejemplo de esto es la conciencia de la alteración de los colores debido a la fuente de luz que se utiliza al momento de realizar alguna pieza; “si pinto bajo la luz amarilla es distinto a si pinto bajo luz blanca” (Beltrán, 2020). Esta afirmación es bastante acertada debido a la calidad lumínica que ofrecían las luminarias en Lima, sin embargo, el que los

colores en un lienzo no se vean afectados por la temperatura de color de una luminaria dependerá del IRC<sup>18</sup> de la misma.

Otro elemento importante en el proceso creativo de Beltrán es asociar el ritmo del proyecto al ritmo de la luz. Recordemos que en gran parte de su crecimiento la música clásica estuvo presente; es por este motivo que él asocia mucho las estructuras musicales con las estructuras que se pueden construir de la luz. Esto también es el motivo por el cual, en lugar de utilizar pies<sup>19</sup> textuales, Beltrán busca pies de movimiento o de sonido para las transiciones de luz.

Otro aspecto que Beltrán suele destacar en sus diseños de iluminación es la imperfección de la luz. “Mostrar la imperfección da cuenta del proceso creativo del iluminador” (Beltrán, 2020). Esta afirmación es bastante importante ya que la luz no tiene por qué ser siempre exacta y no alumbrar más allá de lo que se necesita, la luz es un fenómeno que, por más que lo tengamos más controlado que en la antigüedad, no se puede controlar completamente, y en lugar de verlo como un aspecto a mejorar a través de mejoras en las luminarias, es un aspecto que el diseñador de iluminación debe asumir como parte de lo que quiere transmitir y usarlo a su favor. Si la luz tuviera que ser solo de una forma, se automatizarían las luminarias y desarrollaría inteligencia artificial para que los elementos del escenario estén iluminados correctamente todo el tiempo.

Por otro lado, Beltrán necesita hacer tangible sus diseños de luz antes de llegar al ensayo técnico. Es por eso que suele construir maquetas en las cuales puede observar la manera en la cual la luz impactará el escenario. Algunas veces se apoya en el uso de un

---

<sup>18</sup> El índice de reproducción cromática (IRC) es la medida utilizada en relación a una fuente de luz para medir su capacidad de mostrar los colores de un objeto de manera "real". Esto tomando como referencia la iluminación natural. El rango en el índice de reproducción cromática va del 0 al 100. (Siendo 100 el color máximo adquirido con la luz solar o cuerpos totalmente oscuros). A mayor número en el IRC, mejor reproducción de color.

<sup>19</sup> Pie: Acción que sirve como referencia para un cambio de momento

software para el modelado de los espacios y ver el impacto de la iluminación, aunque debido a su experiencia plástica, prefiere hacerlo manualmente.

A continuación, comentaremos tres proyectos en los que Beltrán fue diseñador de iluminación: “Ornithorhynchus anatinus”<sup>20</sup>, “Carguyoq”<sup>21</sup> y “Muros”<sup>22</sup>, para ver ejemplos prácticos de su estilo para iluminar en artes escénicas. Cabe resaltar que los tres proyectos se realizaron en el auditorio Juan Julio Witch (Universidad del Pacífico) por lo que Beltrán conocía bastante bien el espacio antes de diseñar la iluminación.

#### 4.2.2. Análisis de sus proyectos

Una de las características principales de Beltrán es su interés por construir atmósferas que alberguen a los cuerpos en escena. En ese sentido, “Ornithorhynchus anatinus” es uno de los mayores ejemplos sobre el uso de la luz a favor de la plástica del cuerpo ya que al ser un proyecto de danza, el centro de atención son los movimientos que los cuerpos realizan en el escenario. Podemos notar la manera mediante la cual Beltrán asigna un espacio a cada personaje a través de la luz en el siguiente video<sup>23</sup>:

---

<sup>20</sup> Dirección: Jorge Puerta, diseñador de iluminación: Julio Beltrán, fechas: Del 07.09.2019 al 23.09.2019

Argumento: [AQUÍ](#)

<sup>21</sup> Dirección y dramaturgia: Lucero Medina, diseñador de iluminación: Julio Beltrán, fechas: Del 10.11.2018 al 02.12.2018

Argumento: [AQUÍ](#)

<sup>22</sup> Dirección: Paloma Carpio, diseñador de iluminación: Julio Beltrán, fechas: Del 21.06.2019 al 24.06.2019

Argumento: [AQUÍ](#)

<sup>23</sup> Enlace: <https://youtu.be/Cg3dDqLjY38>

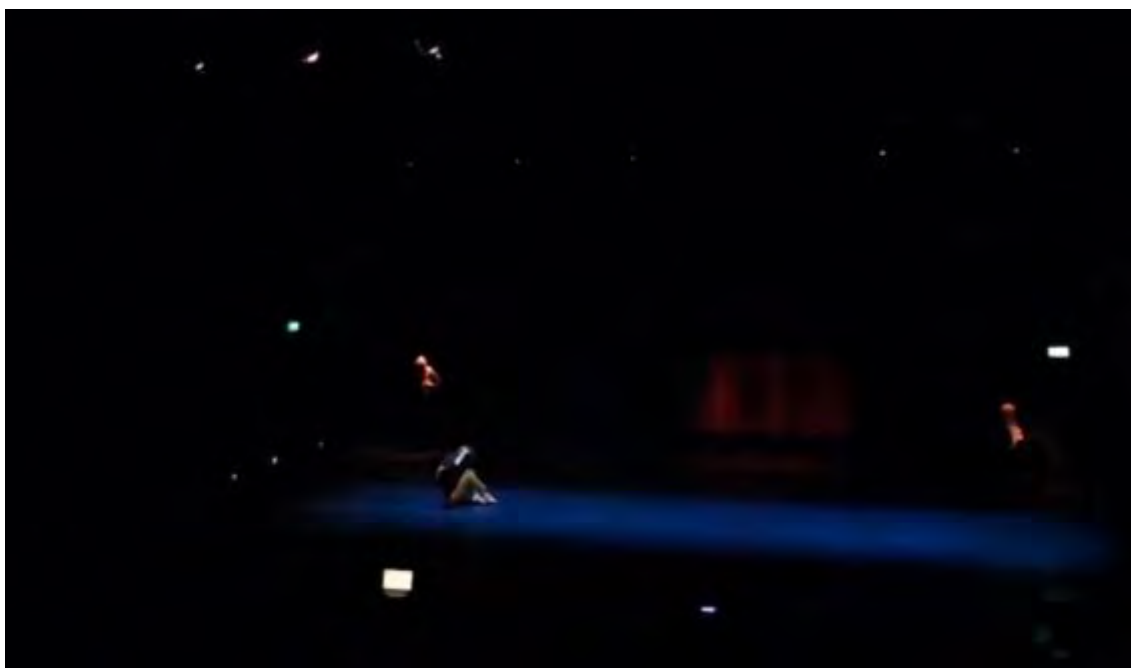


Figura 42: Fotograma de “Ornithorhynchus anatinus”. Teatro de la Universidad del Pacífico, 2019. Archivo privado

Tras ver el video podemos notar que la luz construye los espacios de acción al reemplazar la presencia de escenografía fija. Este es un ejemplo claro de cómo la luz usada bajo un concepto puede solucionar aspectos escenográficos.

En el caso de “Muros” los espacios que se construyen se pueden diferenciar en 2 tipos: los espacios personales de cada *performer* y los espacios que albergan a todos los *performers*. Los primeros se trabajaron a partir de la intervención al interior de las cajas con cintas led (figura 43) mientras que los segundos se trabajaron con la iluminación del teatro (figura 44).



Figura 43: Fotograma de “Muros”. Teatro de la Universidad del Pacífico, 2019. Archivo privado

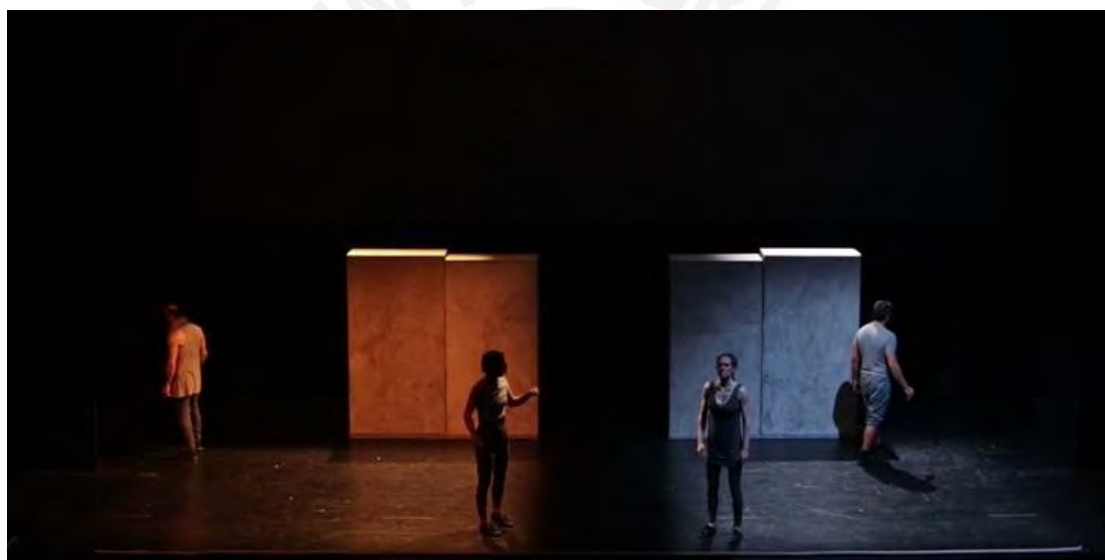


Figura 44: Fotograma de “Muros”. Teatro de la Universidad del Pacífico, 2019. Archivo privado

Beltrán comenta que buscó trabajar la iluminación en la caja de manera que fuera personalizada para cada uno de los *performers* ya que todos proponían acciones distintas. Esto era apoyado por el diseño de cada una de las cajas, ya que la calidad de la luz es bastante similar en todas. Por otro lado, en la figura 44 podemos notar cómo, si bien el espacio a iluminar es mayor, el tipo de iluminación propuesto nos muestra un contraste entre lados derecho e izquierdo. En ese sentido, la personalización de un espacio desde la luz no se restringe al tamaño del espacio, sino que depende del diseñador.



Por su lado, “Carguyoq” es un proyecto que utiliza más texto que cuerpo y, en ese sentido, las atmósferas que Beltrán crea no son tan variadas como las de los proyectos anteriores. Sin embargo, podemos identificar dos momentos claros: el momento de ensayos y el momento de representación. En la figura 45 podemos ver que la luz para los momentos de comunicación dramaturga-actriz es fría, mientras que en la figura 46 podemos notar cómo en los momentos ficcionales usa tonalidades más cálidas.



Figura 45: Fotograma de “Carguyoq”. Teatro de la Universidad del Pacífico, 2018. Archivo privado



Figura 46: Fotograma de “Carguyoq”. Teatro de la Universidad del Pacífico, 2018. Archivo privado

Por otro lado, Beltrán (2020) propone el concepto del “manipulador de luz”. Este concepto hace referencia al individuo que manipula la luminaria, ya sea de manera directa (figura 47) o indirecta (a través de un consola o panel de control).

Esta idea también implica que la luz no necesariamente esté en el escenario, sino que también puede trasladarse a otras zonas del espacio donde suceda el hecho escénico.

En el caso de “Ornithorhynchus anatinus”, el trabajo con la luz parte de la interacción que los bailarines tienen con las luminarias. En la figura 47 podemos notar este trabajo:



*Figura 47:* Fotografía de “Ornithorhynchus anatinus”. Teatro de la Universidad del Pacífico, 2019. Archivo privado

Claramente podemos ver que uno de los bailarines está manipulando la luminaria y que otro bailarín reacciona a partir de su presencia. Sin embargo, también podemos tener casos en los que el bailarín manipula la luz indirectamente como el caso del siguiente video<sup>24</sup>:

---

<sup>24</sup> Enlace: <https://youtu.be/FAH7gFqRcOg>



Figura 48: Fotograma de “Ornithorhynchus anatinus”. Teatro de la Universidad del Pacífico, 2019. Archivo privado

En este caso, la presencia de los bailarines en butacas obliga a la luz a estar para comunicar lo que sucede con ellos. Al ser una persecución, es claro cómo la luz reacciona a los movimientos de los bailarines; en ese sentido la acción de los bailarines condiciona la presencia de la luz y, en cierto sentido, estos manipulan la luz en favor de la acción.

Durante la entrevista con Beltrán (2020), este comentaba que, así como los *performers* pueden manipular la luz externa, también pueden manipular la luz interna inherente a ellos. Si bien esta proposición puede llevarnos a algo más metafórico<sup>25</sup>, un ejemplo práctico sería el de la figura 49, en donde el bailarín lleva un enterizo reflectivo, por lo que da la apariencia de que la luz estaría viniendo desde él hacia todo el escenario.

---

<sup>25</sup> El concepto de una luz inherente al actor no es nuevo. Grotowski (1968) propone la idea de una luz propia del actor que ilumina la escena en contraposición a la iluminación de los teatros tradicionales. Esta idea es bastante fiel a su búsqueda por un teatro pobre por lo que la luz interna del actor sería la única necesaria para un montaje.



*Figura 49:* Fotograma de “Ornithorhynchus anatinus”. Teatro de la Universidad del Pacífico, 2019. Archivo privado

En “Carguyoq” también aparece la idea del manipulador en ciertos momentos ficcionales como el de la figura 50. El hecho de prender las velas hace que el mismo actor genere su propia luz por lo que estaría manipulando la luz a su favor.



*Figura 50:* Fotograma de “Carguyoq”. Teatro de la Universidad del Pacífico, 2018. Archivo privado

Además, existe manipulación de la luz a través de las necesidades que planteen las actrices. En el siguiente video<sup>26</sup> podremos notar que las actrices ordenan los momentos en los cuales la luz propone la atmósfera de ensayos o la atmósfera de representación.



Figura 51: Fotograma de “Carguyoq”. Teatro de la Universidad del Pacífico, 2018. Archivo privado

Si bien, las actrices no tienen las luminarias junto a ellas, estas la manipulan a través de las ordenes que le dan al operador de luces.

Otro aspecto importante dentro de la propuesta de Beltrán es la intención que tiene con la luz en cada escena. La luz actúa como complemento de elementos escénicos para comunicar algo en concreto.

En el siguiente video<sup>27</sup>, podremos observar un claro ejemplo presente en “Ornithorhynchus anatinus” para explicar la idea anterior.

<sup>26</sup> Enlace: <https://youtu.be/UzA7kBQxBKs>

<sup>27</sup> Enlace: <https://youtu.be/SMxIPfYcqkM>



*Figura 52:* Fotograma de “Ornithorhynchus anatinus”. Teatro de la Universidad del Pacífico, 2019. Archivo privado

En capítulos anteriores comenté sobre lo que Stojic (2015) considera el significado dependiente e independiente. El primero requiere elementos paralelos para ser entendido; mientras el segundo, no. El video antes expuesto nos muestra cómo tres elementos nos indican la sensación de calor: a nivel lumínico, los contraluces “palpitando” entre alta y media intensidad, y la luminaria construida a partir de tubos de fluorescentes, nos indican que la temperatura es alta; a nivel de acción, el bailarín se quita el polo con el objetivo de disminuir la temperatura corporal; y a nivel de texto, la pista musical que acompaña el momento hace referencia al sol. Estos tres elementos por separado indican que la sensación térmica es cálida, sin embargo, en conjunto la sensación térmica se multiplica y el calor se convierte en una situación insoportable para el bailarín y, por ende, para el público por la empatía física que el bailarín provoca.

Según Beltrán (2020), esto mismo se buscó en “Muros”: intentar que la intensidad y tonalidad cálida de la luz, acompañada de las acciones de los *performers* dieran la sensación de calor excesivo. Esto lo podremos ver en el siguiente video<sup>28</sup>:



Figura 53: Fotograma de “Muros”. Teatro de la Universidad del Pacífico, 2019. Archivo privado

Un aspecto importante dentro del proceso creativo de Beltrán es la consciencia sobre la posición del público ya que este es el que en última instancia determina si un diseño de iluminación es factible o no.

En “Carguyoq”, por ejemplo, el público estaba alrededor del escenario por lo que la iluminación debía hacer lo posible por mostrar el proyecto de la mejor manera desde todos los frentes. Beltrán supervisaba constantemente si la visión era adecuada para todo el público, a pesar de que no todos verían la misma escena debido a su posición.

Asimismo, en “Ornithorhynchus anatinus”, como pudimos ver en el video anterior, los *performers* se movilizan hasta las butacas por lo que Beltrán fue consciente de eso e intentó lograr la mejor visibilidad posible a través del seguimiento de las acciones de los performers. Sin embargo, esta no necesariamente es la única estrategia para lograr una buena visibilidad

---

<sup>28</sup> Enlace: [https://youtu.be/87QX251M\\_JQ](https://youtu.be/87QX251M_JQ)

ya que Beltrán también utiliza un tipo de iluminación que para motivos de esta investigación denominaremos como “iluminación de museo”.

Esta iluminación de museo resalta las cualidades de los objetos y son permanentes para que el público las pueda ver durante toda la presentación. Un ejemplo de esta iluminación sucede en “Carguyoq” en donde se recurre a iluminar constantemente ambas mesas de trabajo y el altar con velas como podemos ver en la figura 54:



*Figura 54:* Fotograma de “Carguyoq”. Teatro de la Universidad del Pacífico, 2018. Archivo privado

Dentro del proceso de Beltrán, la investigación del contexto también es fundamental, sobre todo en un proceso como “Carguyoq” en el que conocer las circunstancias del tiempo y espacio no solo nos ayudan a entender el argumento del proyecto, sino que también, a nivel visual, podemos ser parte de este mundo ficcional.

Un ejemplo de esta investigación del contexto es la que propone la iluminación general del montaje dentro de la atmósfera de representación que comentábamos antes. La figura 50 propone una iluminación cálida, opaca y con algunos tonos rojos en momentos predominantes. Beltrán comenta que esta calidez se debe a un estudio sobre el contexto de la zona de la sierra peruana en la que se localizaba la historia. En muchos de estos lugares se



sigue utilizando bombillos incandescentes y hasta velas, por lo que la iluminación es mucho más cálida que la que tenemos en las edificaciones limeñas.

#### **4.2.3. Percepción del contexto**

Uno de los motivos principales por los cuales desarrollo esta investigación es debido a mi percepción sobre la falta de reconocimiento para la labor del diseñador de iluminación y para la luz en general. Beltrán comenta que parte de esta falta de reconocimiento se debe a que es de los elementos escénicos menos explorados y no solo a nivel académico, sino que a nivel práctico gran parte de los directores no tienen conocimiento sobre cómo funciona el aparato técnico de un proyecto escénico.

Este desconocimiento, comenta Beltrán, se puede apreciar en la mayoría de las convocatorias que se realiza a un diseñador de iluminación: “En el mejor de los casos, te llaman un mes antes de estrenar”. Esta práctica común se debe a que la figura del diseñador de iluminación se confunde con la de técnico de iluminación, y que es justo esa labor técnica la que no necesita tiempo para desarrollar una creatividad en específico ya que se basa en soluciones técnicas y no en propuestas artísticas.

Un ejemplo de un desarrollo óptimo a nivel de tiempo fue *Ornithorhynchus anatinus*, en donde se tuvo más de dos meses y ensayos constantes dentro y fuera del teatro. Para Beltrán, tener tiempo adicional para la creación del diseño siempre resultará beneficioso para el resultado final y muestra de esto es el espacio en casa que tiene para investigar sobre el fenómeno de la luz, además de sus otras disciplinas plásticas.

El difícil contexto escénico limeño influyó en el proceso creativo de Beltrán ya que siempre tiene en mente el tiempo disponible y las opciones más prácticas para iluminar un proyecto. Inclusive, Beltrán comenta que acorde al proyecto teatral, su proceso se basa en leer el texto, hablar con el director para hallar sus intereses y consultar sobre el tiempo disponible.

Beltrán también comenta que gran parte de técnicos de iluminación no logra investigar más en las posibilidades significativas de la luz debido a que el tiempo es limitado y necesitan laborar en distintos proyectos para mantenerse económicamente: “un diseñador ocupado llega a hacer ocho proyectos al año”, comenta Beltrán (2020) y a esto se le incrementa la carga horaria si también cumple labores técnicas.

Finalmente, Beltrán comenta que la iluminación no tiene que relegarse a las otras artes que contribuyen a la creación del montaje, como la escenografía o vestuario, porque limita su capacidad de crear: “Si no se piensa el diseño de iluminación, se está viendo un ensayo” (Beltrán, 2020).

### **4.3. Luis Baglietto**

Luis Baglietto es diseñador de iluminación escénica y profesor de iluminación. Estudió Dirección de fotografía de cine en Buenos Aires, Argentina. Dentro de su experiencia están sus trabajos como fotógrafo y en televisión.

En artes escénicas, Baglietto ha sido productor y asistente de dirección de diversos proyectos que posteriormente lo llevaron a convertirse en el diseñador de iluminación del Gran Teatro Nacional desde el 2012. Además, desde el 2017 se desempeña como profesor de iluminación en la Universidad Científica del Sur.

#### **4.3.1. Proceso creativo**

La preparación de Baglietto determina en gran parte su proceso creativo ya que los términos que utiliza pertenecen al terreno audiovisual. Por este motivo, su proceso se basa en la creación de fotografías; encontrar el encuadre ideal para que la escena comunique lo que el equipo creativo busca compartir. La decisión de tomar una foto responde a la creación del imaginario que representa la foto, el fotógrafo busca comunicar una situación a través de la imagen; de la misma manera el diseñador de iluminación construye la escena según la perspectiva que desee. Baglietto busca transmitir el universo que para él construye la escena.

Para Baglietto (2020), “la iluminación escénica es la comunicación visual de la creación escénica”.

Desde la fotografía, Baglietto considera que antes de pensar en la luz como elemento, se debe pensar en la percepción que tienen las personas al observar algo en concreto. Esta percepción se segmenta en el aspecto físico y psicológico, tal como lo comentaba Stojsic (2015)<sup>29</sup>. En ese sentido, uno de los principales objetivos que tiene Baglietto al momento de diseñar es el de proponer el contexto de la escena. Esto responde a que el público debe tener claro cómo se está ubicando la escena en tiempo y espacio, sobre todo en los proyectos teatrales más realistas.

Además de esto, Baglietto considera que, si bien él adquirió conocimiento teórico sobre iluminación, es necesario el conocimiento técnico. Parte de su proceso necesita el componente técnico ya que debe saber si lo que propone es factible en el espacio. “Puede ser muy sencillo imaginar, pero si no sabes cómo hacerlo no sirve de nada” (Baglietto, 2020).

Para Baglietto uno de los valores más importantes al momento de crear es el aporte del equipo creativo. Para él, lo más importante es conocer a tus compañeros para empezar a crear. En muchos de los proyectos que asume se encuentra con artistas con los que ya ha trabajado previamente por lo que ya conoce las formas de trabajo y se adapta a la estética que el director de arte o director general propongan.

Si entra a un grupo de trabajo en el cual desconoce el estilo creativo de sus compañeros, usa el texto como referente e intenta pegarse al estilo que este proponga.

En ambas circunstancias, el estilo del equipo creativo determina los límites bajo los cuales Baglietto puede explorar. Baglietto busca libertad al momento de crear ya que es bastante instintivo su proceso para llegar al diseño final, por este motivo, ve necesario asistir a varios ensayos y reconocer la forma de trabajo a través de los aportes de sus compañeros.

---

<sup>29</sup> Revisar en el subcapítulo 2.3 Capacidad significativa de la iluminación escénica

Para Baglietto uno de los pasos más importantes es poder traducir lo que un compañero te intenta decir ya que los artistas pueden ser poco explícitos dentro de lo que buscan en el proyecto. Para él, este proceso de interpretación requiere una química especial entre los diseñadores que solo se consigue a través del tiempo.

A continuación, analizaré tres obras en las que Baglietto fue el diseñador de iluminación: Carmen<sup>30</sup>, Los Perros<sup>31</sup> y Gnosienne<sup>32</sup>.

#### **4.3.2. Análisis de sus proyectos**

Uno de los aspectos más representativos del estilo de Baglietto para el diseño de iluminación es la división de espacios que propone a través de la luz. Como sucedía con Tuesta, Baglietto busca sectorizar el espacio de múltiples maneras.

En “Carmen”, por ejemplo, se sectorizó el espacio partiendo de los planos convencionales dentro del teatro<sup>33</sup> (figura 55). Un ejemplo de sectorización de espacio propone la figura 56, en donde se puede ver la predominancia en primer plano sobre segundo plano gracias a la intensidad de la iluminación propuesta.

---

<sup>30</sup> Dirección musical: Julian Kuerti, dirección escénica: Walter Neiva, dirección de arte: Pepe Corzo, diseñador de iluminación: Lucho Baglietto, fechas: Del 20.05.2016 al 29.05.2016, lugar: Teatro Nacional  
Argumento: [AQUÍ](#)

<sup>31</sup> Directora: Rocío Tovar, diseñador de iluminación: Lucho Baglietto, fechas: Del 25.05.2017 al 17.07.2017, lugar: Teatro de la Universidad de Lima  
Argumento: [AQUÍ](#)

<sup>32</sup> Director: Fernando Castro, diseñador de iluminación: Lucho Baglietto, fechas: Del 26.08.2017 al 29.10.2017, lugar: Teatro de la Alianza Francesa  
Argumento: [AQUÍ](#)

<sup>33</sup> Estos planos se refieren a lo que Gómez (1997) se refiere como proscenio (1er plano), calles (2do plano) y foro (3er plano) pertenecientes a la distribución clásica del teatro italiano.

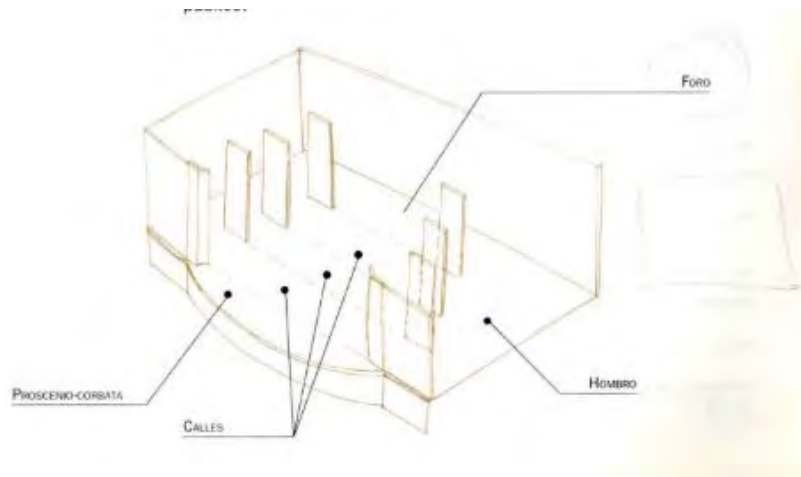


Figura 55: Gráfico sobre las divisiones del escenario. Gomez, J, 1997. Recuperado de “Historia Visual del escenario”



Figura 56: Fotograma de “Carmen”. Gran Teatro Nacional, 2015. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=BaQI8ekHbQ4>

Otra manera mediante la cual Baglietto sectoriza el espacio es a través del contraste de colores, teniendo en cuenta que los colores con mayor brillo predominan sobre colores más opacos. En la figura 57, por ejemplo, podemos ver al personaje sobre la mesa iluminado directamente con una luz cálida, pero con mayor brillo que los magentas alrededor.



*Figura 57:* Fotografía de “Carmen”. Baglietto, L, 2015. Recuperado de <https://www.facebook.com/profile.php?id=100054208943996>

En el caso de “Carmen”, Baglietto comenta que cada espacio debía estar iluminado ya que todo formaba parte de un mismo lugar. En el caso de la figura 57, el lugar representado era un burdel y todo lo que estuviera dentro era importante, quizá no para la trama, pero sí para ubicar el lugar con exactitud.

Para “Los Perros” la distribución del espacio fue incluso más específica. Como vemos en la figura 58, el escenario propone diversos espacios desde la escenografía utilizada. Es así que a medida que transcurre el montaje, la luz determinará que espacios se activan y cuáles no.



*Figura 58:* Fotograma de “Los Perros”. Centro Cultural de la Universidad de Lima, 2017. Archivo privado

Esto permite a Baglietto utilizar distintas iluminaciones en cada uno de estos espacios. Un ejemplo de esto se ve en la figura 59 que muestra un contraste a nivel de color entre un ambiente y otro que están iluminados simultáneamente.



*Figura 59:* Fotograma de “Los Perros”. Centro Cultural de la Universidad de Lima, 2017. Archivo privado

El caso de “Gnossienne” es distinto a los dos anteriores ya que es un proyecto de teatro físico. En este caso se utilizaron los distintos planos del escenario siendo iluminados con el objetivo de realzar las líneas que propusieron los cuerpos en escena. En la figura 60

podemos ver cómo se realiza una segmentación clara entre segundo plano y tercer plano ya que, aunque ambos están iluminados, el primero presenta tonalidades frías mientras el segundo tono cálidos. Además, la posición que proyectan en el escenario en el segundo plano es vertical, mientras la luz del tercer plano es horizontal.



*Figura 60:* Fotograma de “Gnossienne”. Compañía de Teatro Físico, 2017. Archivo privado

Esta fragmentación del escenario en varios espacios le sirve a Baglietto no solo para ser más preciso en la composición espacial, sino también para dar información sobre el contexto de lo que se presentaba, dónde se ubicaba el montaje en tiempo y espacio.

Al igual que Tuesta, Baglietto es bastante minucioso en la investigación del contexto en el que se sitúan sus diseños de iluminación. En el caso de “Carmen”, por ejemplo, tras una conversación con Pepe Corzo, director de arte del montaje, se decidió que la narrativa transcurra en la antigua Sevilla, España. Ante la propuesta, Baglietto utiliza un tipo de luz cálida mientras se muestren situaciones de día que poco a poco varían a tonos más rojizos a



medida que anochece. Además, recurre a proyecciones para darle movimiento al paso del tiempo como se observa en el siguiente video<sup>34</sup>:



*Figura 61:* Fotograma de “Carmen”. Gran Teatro Nacional, 2015. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=BaQl8ekHbQ4>

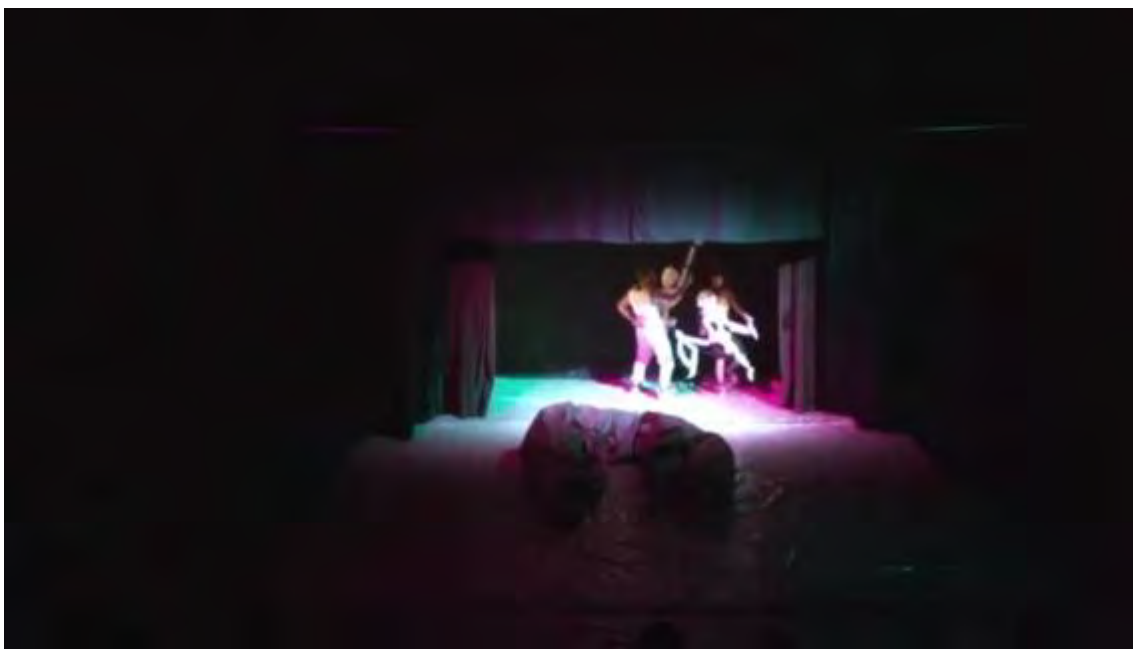


*Figura 62:* Fotografía de “Carmen”. Baglietto, L, 2015. Recuperado de <https://www.facebook.com/profile.php?id=100054208943996>

---

<sup>34</sup> Enlace: <https://youtu.be/FFPPBUsnoww>

En “Gnossienne”, la luz también sitúa al espectador en un ambiente que genera una ruptura con todo lo visto anteriormente. En el siguiente video<sup>35</sup>, por ejemplo, se puede ver cómo la propuesta estética que presenta “Gnossienne” varía hacia algo bastante “...aleatorio propuesto por el director Fernando Castro” (Baglietto, 2020). Este cambio sucede en los intérpretes, en la música y también en la luz, que pasa de tener dos tonalidades (figura 60) a jugar con tonos verdes y magentas, recordando un poco la estética “chicha” que acompaña a los eventos del mismo género musical que propone la música en la escena.



*Figura 63:* Fotograma de “Gnossienne”. Compañía de Teatro Físico, 2017. Recuperado privado

Por otro lado, Baglietto usa la luz para transmitir significados relacionados a lo que sucede en las escenas. En “Carmen” el uso del contraste luz y sombra da pistas sobre las acciones de los personajes. En la figura 64, por ejemplo, vemos cómo Carmen aparece en primer plano siendo iluminada, mientras una silueta está detrás suyo. Esta escena sucede tras el abandono de Carmen a Don José, quien vuelve buscando venganza y, finalmente, asesina a Carmen. A través del uso de luz y sombra, Baglietto anticipa el desenlace fatal ya que el asesino aparece desde las sombras mientras Carmen está todo el tiempo en la luz.

---

<sup>35</sup> Enlace: <https://youtu.be/Yav3FLRFVWM>



Figura 64: Fotografía de “Carmen”. Baglietto, L, 2015. Recuperado de <https://www.facebook.com/profile.php?id=100054208943996>

Otro ejemplo de este uso de la luz sucede en el primer acto. En el siguiente video<sup>36</sup> podemos ver una escena que presenta a los personajes a través de sus movimientos:



Figura 65: Fotograma de “Carmen”. Gran Teatro Nacional, 2015. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=BaQl8ekHbQ4>

---

<sup>36</sup> Enlace: <https://youtu.be/BFDUAF5qiZ0>

Tras ver el video podemos notar cómo, a través de las sombras del cuerpo, se resume la trama de la ópera de manera general. Esta técnica es similar a la que Craig utilizaba en sus proyectos gracias a su experiencia con los títeres javaneses. La elección del color magenta complementa a los movimientos con lo cual podemos descifrar el carácter pasional de la ópera por lo que al espectador le es más sencillo generar la idea de que va a ver un proyecto de ese carácter.

En el caso de “Los Perros”, la figura 66 nos muestra un haz de luz rojo dirigido hacia el policía atado a la silla. Esto hace referencia a la sangre que aparece por la herida que produjo el personaje en primer plano al policía. El uso del color rojo, en este caso, apela a que el público entienda la aparición de sangre debido a que universalmente se asocia el color rojo con la presencia de sangre o heridas. Un elemento también presente en la escena es el humo, que hace visible la dirección de la luz. En ese sentido, podemos ver el cuerpo de la luz gracias a la presencia del humo.



*Figura 66:* Fotograma de “Los Perros”. Centro Cultural de la Universidad de Lima, 2017. Archivo privado

Otro ejemplo del uso de la luz como significado en sí mismo lo podemos ver en la figura 67, en donde se hace referencia a la imaginación del personaje del extremo derecho. Si bien no existe algo que se considere una luz que nos lleve hacia lo que significa imaginación, Baglietto utiliza el contraste entre la luz fría que ilumina al personaje, mientras que una mixtura de colores ilumina la izquierda y medio del escenario por lo que se puede entender que están sucediendo en distintos planos de realidad; la luz fría asociada al plano de lo real y la combinación de luces asociada a un plano onírico.



Figura 67: Fotografía de “Los Perros”. Baglietto, L, 2017. Recuperado de <https://www.facebook.com/profile.php?id=100054208943996>

Otro aspecto dentro del proceso creativo de Baglietto es el uso de referencias artísticas no escénicas. Para el proceso de “Carmen” una de las principales propuestas del director fue trabajar la totalidad de la obra al estilo de las pinturas de Michelangelo Merisi da Caravaggio, quien es reconocido por la forma en la que trabajó la luz en sus pinturas. En la figura 68 podemos ver una de sus pinturas más conocidas para tener la referencia del estilo a lo largo del análisis. El tener como referente a Caravaggio provocó que el uso de sombras sea recurrente en el proyecto.



*Figura 68:* Imagen del cuadro “Santo Entierro” pintado por Caravaggio. Caravaggio, M, 1602–1603.  
Recuperado de [https://es.wikipedia.org/wiki/Santo\\_Entierro\\_\(Caravaggio\)#/media/Archivo:Michelangelo\\_Caravaggio\\_052.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Santo_Entierro_(Caravaggio)#/media/Archivo:Michelangelo_Caravaggio_052.jpg)

Teniendo como referencia el cuadro de Caravaggio, podemos notar cómo las figuras del montaje de “Carmen” antes presentadas persiguen la misma estética desde una perspectiva del uso de luces y sombras.

El uso de la luz de Baglietto depende mucho de la escenografía que se proponga para los proyectos en los que él participa. Es por eso que recalca la importancia de la comunicación entre escenógrafo e iluminador en donde se llegan a acuerdos como el uso del material para la escenografía. En “Carmen” y en “Gnossienne”, por ejemplo, el uso de papel es fundamental para que la iluminación transmita sensaciones y significados.

En “Carmen”, la escenografía está fabricada a partir de papel blanco. El uso de este material permite que la luz pueda pintar la escenografía del color que el filtro proponga. La

figura 69 nos muestra la escenografía del primer acto y la luz utilizada es principalmente cálida por lo que la escenografía aparenta tener una tonalidad beige. Por el contrario, la figura 70 nos muestra una escenografía del mismo material, pero que, ante la falta de luz frontal y un contraluz azul, permite localizar la escena en un lugar distintito al primero.



*Figura 69:* Fotograma de “Carmen”. Gran Teatro Nacional, 2015. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=BaQl8ekHbQ4>



*Figura 70:* Fotografía de “Carmen”. Baglietto, L., 2015. Recuperado de <https://www.facebook.com/profile.php?id=100054208943996>

Para “Gnossienne” el uso del papel también fue fundamental ya que agregó texturas adicionales a las que los cuerpos de los intérpretes podían ofrecer. En la figura 71 podemos ver el relieve que ofrece el papel luego de ser doblado.



*Figura 71:* Fotografía de “Gnossienne”. Baglietto, L, 2017. Recuperado de <https://www.facebook.com/profile.php?id=100054208943996>

Baglietto busca resaltar el papel para provechar su textura en la creación de formas y sombras que acompañen el movimiento de los intérpretes. Una de las herramientas más utilizadas durante el montaje fue el uso de luces laterales a ras del suelo; de esa manera logró resaltar las características del papel. Usualmente, en espectáculos de danza o movimiento en general se proponen luces laterales ya que en esa posición se hacen notorias las líneas del cuerpo que se producen a partir del movimiento y, además, producen sombras que a la par del intérprete, se mueven.

#### **4.3.3. Percepción del contexto**

Baglietto comenta que es afortunado por trabajar desde hace ocho años en el Teatro Nacional ya que constantemente puede crear diseños de iluminación para distintos tipos de disciplinas escénicas. Esto además de ejercitar su proceso para diseñar, le permite trabajar con diferentes tipos de artistas y, por ende, saber cómo relacionarse con variedad de grupos de trabajo.



Dentro de su experiencia, Baglietto comenta que es usual encontrarse con directores egocéntricos que creen tener todos los conocimientos y no delegan responsabilidades. Como comentamos al inicio, para Baglietto la dinámica grupal es lo más importante y esta se basa en la confianza entre los miembros del grupo artístico.

Baglietto, a diferencia de los anteriores iluminadores, está en constante contacto con las futuras generaciones de artistas escénicos debido a su labor de docente. Dentro de su experiencia, muchos de sus alumnos buscan ser directores, productores, actores, escenógrafos, entre otros; sin embargo, en estos tres años ningún estudiante le ha comunicado su interés por ser diseñador de iluminación escénico.

Para Baglietto esto no supone un desinterés por la labor de diseñador, sino más bien una ignorancia sobre la posibilidad de una profesión como la de diseñador de luz. Sus alumnos no consideran que el diseño de iluminación sea un aspecto fundamental de las artes escénicas para el cual deba existir una especialización.

## Conclusiones

La iluminación escénica es una disciplina que se ha perfeccionado a lo largo de los años y muestra de esto es el paso que existió de su aplicación técnica-práctica a la del desarrollo de diversas teorías sobre los significados de la iluminación. Esta mejora se puede apreciar no solo en textos, sino también en el aumento de cursos de iluminación escénica. Sin embargo, existe aún mucho camino por recorrer en la búsqueda de una semiótica de la iluminación en artes escénicas, un análisis detallado sobre los significados que la luz propone a la escena. Delimito la falta de información que existe en el terreno de las artes escénicas ya que, en el diseño de iluminación arquitectónico, por ejemplo, sí se viene estudiando ya hace muchos años la luz como un lenguaje que acompaña a los otros elementos de la construcción o espacio.

Si bien puede no ser considerada una muestra significativa, a raíz de las entrevistas con los iluminadores pude notar que el desarrollo de significados en la iluminación muestra avances respecto a años previos, pero aún está en una etapa inicial. Los entrevistados no lograban explicar de manera concreta cuál era su proceso creativo al momento de diseñar, aunque sabían que contaban con ciertos pasos previos al desarrollo de un diseño de iluminación. Lo que pasa por la mente de los entrevistados al momento de diseñar o por qué toman ciertas decisiones se atribuye más a la inspiración y a fórmulas que tras prueba y error han resultado atractivas para los directores y para el público. Un motivo por el cuál sucede esto es que ninguno de los iluminadores que aparecen en el Anexo 1 ha estudiado iluminación escénica como tal. La mayoría llega a ser diseñador de manera empírica a través de trabajos en la operación de consolas de luz.

A pesar de esto y como comentaba en el primer párrafo, se han realizado avances en los últimos años en lo que respecta a la técnica en artes escénicas debido, no solo, a la adquisición de equipos sofisticados, sino también al desarrollo de habilidades para el diseño

con pocos recursos. Y recalco el uso de pocos recursos ya que, si bien los entrevistados ahora tienen equipos profesionales para la iluminación de sus espectáculos, no siempre fue así. Este es el principal motivo por el que una primera y gran conclusión a la que llego es que no son necesarias luminarias sofisticadas o especializadas en artes escénicas para poder iluminar un escenario y transmitir significados; puede ser que sea mucho más difícil transmitir los significados con velas si es que tu planteamiento inicial requería elipsoidales, pero considero que siempre se puede replantear y buscar soluciones para comunicar ideas a través de la luz.

La situación aún es precaria en muchos espacios de Lima debido a la falta de equipos y personal capacitado para su operación. Ante esto, yo creo es urgente una investigación en la iluminación escénica como lenguaje ya que el desarrollo de procesos creativos para desarrollar iluminación es el detonante para empezar a iluminar. No es necesario una maquinaria específica, ni siquiera básica como los equipos que propone el Anexo 2. Cuando se tiene desarrollada la idea de qué iluminar y cómo hacerlo, el diseñador de iluminación busca o construye sus luminarias. Incluso si no se cuenta con energía eléctrica puedes utilizar velas, filtrar la luz del sol, utilizar fuegos artificiales, etc.

Es por eso que mi principal motivo para el desarrollo de esta tesis es contribuir a que las personas relacionadas a las artes escénicas sean conscientes de que la luz es importante para su trabajo. Con eso en mente, quizá existan mayores posibilidades de que la iluminación escénica sea un tópico interesante para investigar. Con ese interés existirán mayores cursos que formarán iluminadores profesionales y estos tendrán requerimientos mayores por lo que será necesaria una mayor inversión en luminarias y equipo de iluminación escénica en general.

Teniendo en cuenta lo anterior dicho sobre los iluminadores y sus procesos creativos, creo que están determinados, en su mayoría, por las posibilidades técnicas que tenga el espacio a iluminar. Por esto considero que la iluminación en Lima se ha desarrollado desde

una perspectiva técnica, porque se buscaban soluciones para iluminar de manera adecuada el escenario. No era frecuente<sup>37</sup> pensar en lo que se quería decir, sino más bien en la manera más correcta<sup>38</sup> de presentar la escena. Por ejemplo, existen preconcepciones de cómo se debe iluminar un escenario para un montaje teatral realista: fresneles frontales y traseros con filtros cálidos como base, y luego se puede jugar con elipsoidales para momentos específicos o el apoyo de algunos otros fresneles con filtros azules para simular la noche. Si bien en la actualidad los procesos creativos son más variados, se aplicaba lo correcto según los estándares para lo que pedía el montaje, pero casi no se pensaba sobre los significados que el diseño de iluminación proponía.

La mayoría de las veces, estos conceptos se aprendían de boca a boca, como sucedió en el caso de Tuesta quién aprendió de Ruez; es así que gran parte de las fórmulas para lograr un diseño correcto provenían de experiencias previas en las que se realizaban pruebas hasta que se lograba un resultado aceptable. Esta situación me lleva a una segunda conclusión en la que doy cuenta de un posible motivo por el cual el acercamiento a la iluminación escénica se da en mayoría desde una mirada técnica. Es por este motivo que aún ahora es difícil separar la figura del diseñador de iluminación y la del técnico de iluminación, ya sea por falta de presupuesto o por falta de interés en el desarrollo de la disciplina, involuntariamente se limitó la labor del diseñador de iluminación a la de solucionador de problemas técnicos relacionados a la luz en el escenario.

Muestra de esto es que, dentro de un contexto como el limeño, es notoria la oferta de técnicos de iluminación en montajes escénicos como diseñadores y técnicos en paralelo (ver anexo 1). Es por este motivo que la presente investigación busca también acercar los componentes técnicos a artistas escénicos en general y acercar apreciaciones sobre los

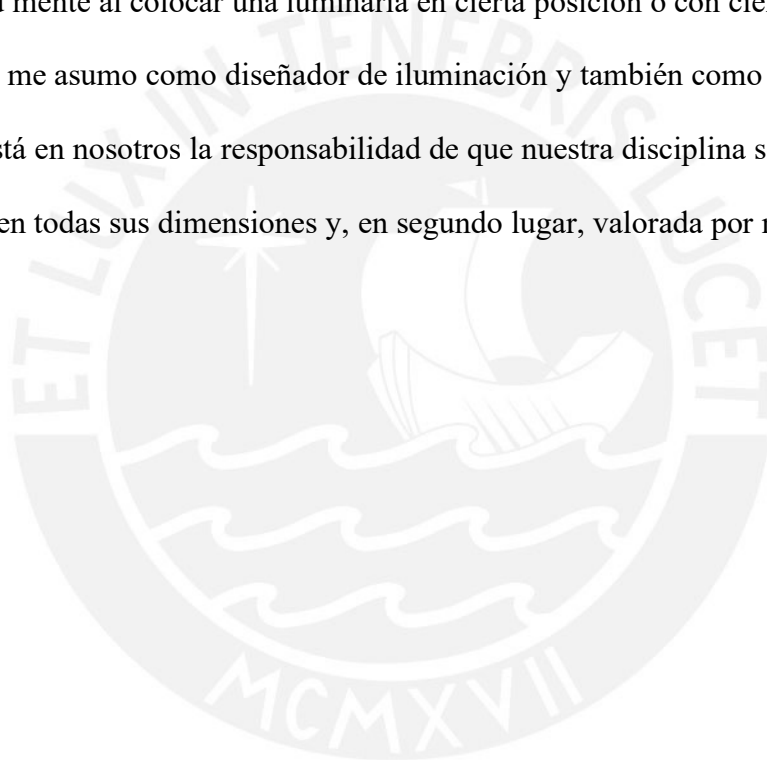
---

<sup>37</sup> Cabe recalcar que existieron excepciones a la regla como Angeldemonio Colectivo Escénico.

<sup>38</sup> Se utiliza el término correcto para hacer referencia a los estándares que se manejan en iluminación escénica en Lima dependiendo del montaje a iluminar.

posibles significados de la iluminación a técnicos de iluminación. El revelar lo que un diseñador de iluminación hace es importante para que el equipo de trabajo comprenda lo relevante de su función.

Para finalizar me gustaría instar a las personas que trabajan la iluminación escénica, ya sean iluminadores o técnicos, a comentar, con los equipos de trabajo que tengan en los próximos años, sus procesos para lograr que el escenario no solo esté iluminado lo suficientemente bien como para que el público pueda verlo, si no también, comentar las ideas que pasan por su mente al colocar una luminaria en cierta posición o con cierto filtro de color, por ejemplo. Yo me asumo como diseñador de iluminación y también como técnico y considero que está en nosotros la responsabilidad de que nuestra disciplina sea, en primer lugar, conocida en todas sus dimensiones y, en segundo lugar, valorada por nuestras colegas artistas.



## Referencias bibliográficas

- Appia, A. (2014). *La música y la puesta en escena/La obra de arte viva*. (N. Cañizares, trans.) Madrid: Asociación de Directores de Escena de España. (trabajo original publicado en 1899 & 1921)
- Baglietto, L. (28 de diciembre de 2020). Entrevista de J. C. Nario [Comunicación vía Zoom].
- Bellman, W. (1974). *Lighting the stage: art and practice*. (2nd ed.). New York: Chandler Pub Co.
- Beltrán, J. (10 de noviembre de 2020). Entrevista de J. C. Nario [Comunicación vía Zoom].
- Bleicher, S. (2012). *Contemporary Color: Theory and Use*. (2da ed.). Nueva York, EE. UU: Cengage Learning.
- Calandrelli, M. (1880) *Diccionario filológico-comparado de la lengua castellana*, Buenos Aires, Argentina: Imprenta de Obras Clásicas.
- Camargo, R. (2018). A escrita e a não escrita da luz. *Urdimento - Revista De Estudos Em Artes Cênicas*, 1(31), 216-224. <https://doi.org/10.5965/1414573101312018216>
- Cárdenas, V. (2013). *Manual de Iluminación*. Baja California: Instituto de Cultura de Baja California.
- Córdova, G. (2002). *La trampa de Goethe. Una aproximación a la iluminación en el teatro contemporáneo*. Buenos Aires: Libros de Rojas.
- Dondis, D. (2017). *La sintaxis de la imagen*. Barcelona, España: Editorial Gustavo Gilli.
- Evans, R. (1948). *An Introduction to Color*. New York: John Wiley and Sons.
- Figueiredo, L. M. de. (2018). Iluminação cênica: espaço, luz e corpos em foco. *Urdimento - Revista De Estudos Em Artes Cênicas*, 1(31), 152-161. <https://doi.org/10.5965/1414573101312018152>
- Goethe, J (2015). *Goethe's Theory of Colours* (C. Eastlake, Trad.). Oxford, Reino Unido: John Murray.
- Gordon, E. (2011). *Del arte del teatro/Hacia un nuevo teatro*. (M. Vieites, trans.) Madrid: Asociación de directores de escena de España (trabajo original publicado en 1911 & 1913)
- Grazioli, C. (2015). *Proiezione, spazio, materia: comporre e scomporre con la luce in Valentina Valentini, Nuovo Teatro Made in Italy (1963-2013)*, p. 325-357. Roma, Italia.
- Hawking, S. (2001). *The Universe in a Nutshell*. Bantam Press. Recuperado de [https://www.academia.edu/39020632/Epdf\\_tips\\_the\\_universe\\_in\\_a\\_nutshell](https://www.academia.edu/39020632/Epdf_tips_the_universe_in_a_nutshell)

- Hays, D. (1991). *Light on the subject: stage lighting for directors and actors --and the rest of us*. (2nd ed.). New Jersey: Limelight Editions
- Heller, E. (2008). *Psicología del color* (1era ed.) Barcelona, España: Editorial Gustavo Gilli.
- Lee, Y. (2003). *A theatrical lighting design for Duke Ellington's sophisticated ladies*. (Tesis de maestría, Departamento de Teatro, Universidad de Maryland. Maryland, EE. UU). Recuperado de <https://drum.lib.umd.edu/handle/1903/98>
- Martinez, A. (2014). Appia: Un visionario viviente. La música y la puesta en escena/La obra de arte viva (pp. 15-31) Madrid: Asociación de Directores de Escena de España.
- McCandless, S. (1947). *A method of lighting the stage*. Alberta: Alberta University's library.
- Mier, E. (2013). *Iluminación Escénica: del Barroco a McCandless* [Tesis de maestría, Facultad de Teatro, Universidad Veracruzana]
- Morehart, C., Lentz, D., & Prufer, K. (2005). *Wood of the Gods: The Ritual Use of Pine (Pinus spp.) by the Ancient Lowland Maya*. *Latin American Antiquity*, 16(3), 255-274. doi:10.2307/30042493
- Morgado, A., & Borges, P. (2018). A luz cênica como visão espiritual: Gordon Craig e o design por símbolos. *Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas*, 1(31), pp.7-19. doi: <https://doi.org/10.5965/1414573101312018007>
- Morgan, N. (1995). *Stage Lighting for Theatre Designers*. New Hampshire: Heinemann Drama
- Napoli, R. & Gloman, C. (2006). *Scenic Design and Lighting Techniques: A Basic Guide for Theatre*. Oxford: Elsevier
- Nosella, B. (2018). *Por uma história do pensamento sobre o fazer da iluminação cênica moderna: a cena além do humano*. *Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas* 1. 20-37. DOI:10.5965/1414573101312018020
- Palmer, S. (2015). A 'chorégraphie' of light and space: Adolphe Appia and the first scenographic turn. *Theatre and Performance Design*, 1(1-2), pp. 31-47. DOI: 10.1080/23322551.2015.1024975
- Pappier, A. (2007). El color en el diseño oriental: usos y significados en el Barrio Chino de Buenos Aires. *Actas de Diseño 2. Facultad de Diseño y Comunicación. Universidad de Palermo*, 177-180 <https://doi.org/10.18682/add.vi2.3394>
- Parker, H & Smith, O. (1963). *Stage Design and Stage Lighting*. Nueva York, EE. UU: Holt Rinehart & Winston
- Reid, F. (2001). *The Stage Lighting Handbook*. (6th ed). New York: Routledge

- Roubine, J. (1998) *A linguagem da encenação teatral, 1880-1980*. (Trad. YanMichalski). (2 ed.) Rio de Janeiro, Brasil: Jorge Zahar.
- Ruiza, M., Fernández, T. y Tamaro, E. (2004). Biografía de Richard Wagner. En *Biografías y Vidas. La enciclopedia biográfica en línea*. Barcelona, España. Recuperado de <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/w/wagner.htm>
- Sirlin, E. (2005). *La luz en el teatro, manual de iluminación*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Teatro
- Sola, A. (2018). *Construir con la luz. La escenografía teatral de Robert Wilson*. (Trabajo final de grado, Departamento de Composición arquitectónica, Universitat Politècnica de Valencia. Valencia, España). Recuperado de <https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/106623/Memoria%20SOLA%20LORENTE%20ARACELI.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Stojšić, M. (2015, septiembre). *Lighting the stage: Technology between medium and textuality*. International Interdisciplinary Scientific Conference Radical space in between disciplines RSC 2015. Faculty of Technical Sciences, University of Novi Sad (Serbia). Recuperado de [https://www.researchgate.net/publication/309582329\\_LIGHTING\\_THE\\_STAGE\\_TECHNOLOGY\\_BETWEEN\\_MEDIUM\\_AND\\_TEXTUALITY](https://www.researchgate.net/publication/309582329_LIGHTING_THE_STAGE_TECHNOLOGY_BETWEEN_MEDIUM_AND_TEXTUALITY)
- Tuesta, L (2 de octubre de 2020). Entrevista de J.C Nario [Comunicación vía Zoom].
- Tudella, E. (2018). Iluminação cênica e estudos acadêmicos: teoria, praxis e imagem. *Urdimento - Revista De Estudos Em Artes Cênicas*. 1. 78-94. 10.5965/1414573101312018078.
- Watson, L. (1958). Color Concepts in Lighting Design. *Educational Theatre Journal*, 10(3), pp. 254-258. Doi:10.2307/3216768
- Williams, B. (2005) *A History of Light and Lighting*. Edición 2.3. Recuperado de <https://vdocuments.net/a-history-of-light-and-lighting-2005-11-19-early-lighting-3000-bc-in-the.html>
- Wolf, C. & Block, D. (2013). *Scene Design and Stage Lighting* (10th ed). Boston: Cengage Learning.



## Anexos

### Anexo 1

ILUMINADORES	ARCHIVO	DIRECTOR	AÑO	TEATRO
MARIO RAEZ	Hamlet	Roberto Ángeles	2017	Teatro Británico
	Mi hijo solo camina un poco más lento	Fito Valles	2019	Teatro Ricardo Palma
	Mamma Mia	Juan Carlos Fisher	2017	Teatro Pirandello
	Una historia original	Vanessa Vizcarra	2015	Teatro Británico
	Patrón leal	Jorge Villanueva	2019	CCPUCP
	Reconstrucción: Nombre Femenino	Paloma Carpio y Corali Ormeño	2018	Cine Olaya
	El hombre del subsuelo	Josué Mendez	2015	CCPUCP
	Perséfone	Daniel Dillón	2017	Sala Ensad
	Ubu Rey	Rodrigo Chávez y Daniel Amaru Silva	2018	Alianza Francesa
	Nunca llueve en Lima	Alberto Isola	2016	Teatro Británico
	En el barrio	Bruno Ascenso	2016	Teatro Pirandello
	Fría mañana de primavera	César Chirinos	2016	ICPNA-MIRAFLORES
	El día en que cargué a mi madre	Paloma Carpio	2016	Agárrate Catalina
IGOR MORENO	El viajero de los sueños	Ana Correa	2016	LUM
	Japan	Mario Mendoza	2018	ICPNA-MIRAFLORES
	Zapping: 3 musicales en 1	Mario Mendoza	2016	Teatro Ricardo Palma
	Independencia	Ruth Escudero	2016	Teatro Racional
IGOR Y RICARDO D.	Curandero	Ricardo Delgado	2016	Agárrate Catalina
	Exhumación	Miguel Rubio	2018	Casa Yuyachkani
RICARDO DELGADO	Los mellizos muertos de Risa	Mario Ballón	2015	Bar Lion's Head
	Peregrinos del nevado. Qoyllurit'i	Luz Gutierrez	2016	Teatro Municipal
	Tierra de Ikaros	Luz Gutierrez	2017	LUM
	Sarhua: Tablas de vida	Luz Gutierrez	2019	Gran Teatro Nacional
	Evocación en tiempo de pasionarias	Luz Gutierrez	2018	Centro Español
	Mamita Candelaria	Luz Gutierrez		
VICTOR QUINTANILLA	"Newsies" (El Musical)	Marcelo Rodriguez	2019	Auditorio de la UNIFE
	La guerra de los pañales fantasma	Gerardo Díaz	2018	La Plaza
	Un día particular	Carlos Tolentino	2017	Teatro El Olivar
	Nuestro secreto	Rosabel Rojas	2015	Teatro Mocha Graña
	Ermitaño	Anaité Caycho	2018	ICPNA-CENTRO
	Love	Germán Díaz	2019	Teatro Ricardo Blume

	I love New York	Germán Díaz	2020	Plazuela de las Artes
	Este lugar no existe	Alejandra Viera	2019	Sala Tovar
JANO SILES	Ausentes	Rodrigo Benza	2016	ICPNA-CENTRO
JANO Y RICARDO D.	Discurso de promoción	Miguel Rubio	2017	Casa Yuyachkani
JULIO BELTRAN	Salvador	Fernando Castro	2017	Juan Julio Wicht
	Carguyoq	Lucero Medina	2018	Juan Julio Wicht
	Yo y el mundo otra vez	Lorena Pastor	2017	CCPUCP
	Macbet	Vanessa Vizcarra	2017	Juan Julio Wicht
	Proyecto Maternidades	Leonor Estrada y Maricarmen Gutiérrez.	2018	El Galpón Espacio
	Las interminables preguntas de Juanito	Vanessa Vizcarra	2017	Juan Julio Wicht
	Las pequeñas aventuras de Juanito y su bicicleta amarilla en concierto	Vanessa Vizcarra	2015	Juan Julio Wicht
	La pequeña niña	Vanessa Vizcarra	2018	Juan Julio Wicht
	La pera de oro	Nadine Vallejo	2019	Juan Julio Wicht
	Tebas land	Gisela Cárdenas	2018	Juan Julio Wicht
	Proyecto Ancon II y Virgen de Fátima	Lorena Pastor	2019	Penales (del mismo nombre)
	Muros	Paloma Carpio	2019	Juan Julio Wicht
	Ornitorrinco	Jorge Puerta	2019	Juan Julio Wicht
	El apellido comienza conmigo	Chaska Mori	2019	Juan Julio Wicht
CRISTIANO JARA	ATHER (Éter)	Úrsula Cazorla	2019	Auditorio U de Lima
	OscreSer	Úrsula Cazorla	2018	Auditorio U de Lima
	El lugar que habito	Úrsula Cazorla	2017	Auditorio U de Lima
	El Libro de las máscaras	Úrsula Cazorla	2016	Auditorio U de Lima
	Desde la raíz	Úrsula Cazorla	2015	Auditorio U de Lima
	Contra el viento del norte	Santiago Pedrero	2019	El Olivar
	Nave	Moyra Silva	2019	ICPNA-MIRAFLORES
	La chica del parque	Carla Valdivia	2019	El Olivar
	Carnaval	Mirella Quispe y Renzo García	2018	AAA
	Años Luz	Ernesto Barraza	2018	Teatro U de Lima
	Zombi	Carlos Tolentino	2018	Carlos Tolentino
	Los inocentes	Sammy Zamalloa	2018	Teatro Roma
	Taller de reparación	Diego Lombardi	2017	Teatro Ricardo Palma
	Teresa Raquin	Carlos Mesta	2016	Teatro de Lucía
La puta respetuosa	Oswaldo Cattone	2015	Teatro de Lucía	
El hombre intempestivo	David Carrillo	2019	Teatro U de Lima	
MARIANO MARQUEZ	Tregua	Sebastián Rubio	2017	Centro Cultural de España

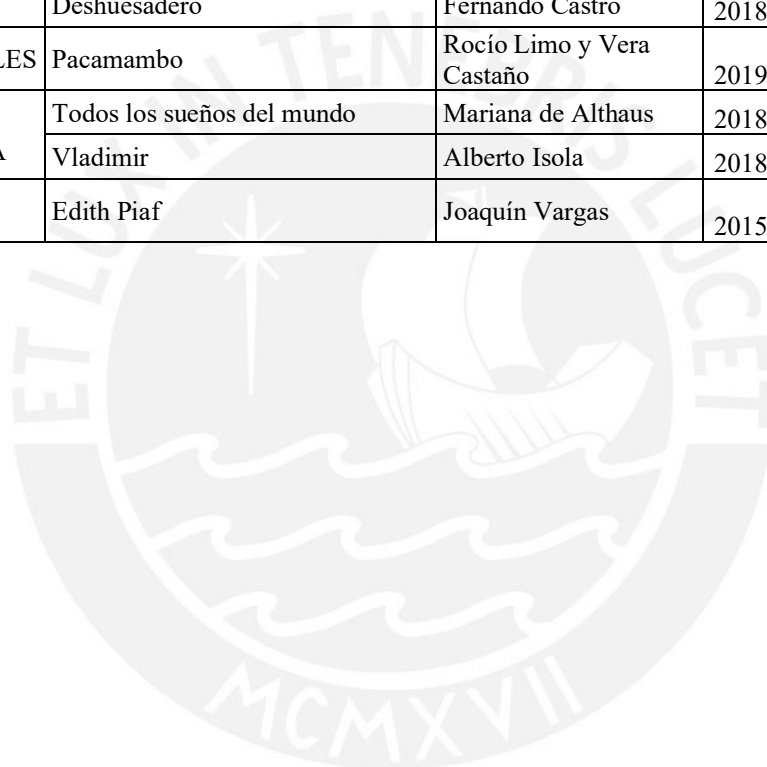
	Sueño de una noche de verano	Jimmy Gamonet	2019	Gran Teatro Nacional
	Jardín de Oro	Oscar Natters	2019	Gran Teatro Nacional
	Filoctete	Carlos Cueva	2018	Juan Julio Wicht
	El gran teatro del mundo	Luis Peirano	2017	San Francisco de Asís
	Orlando (comparte trabajo con Lucho Tuesta)	Norma Martínez	2019	Teatro Británico
LUCHO TUESTA	RESPIRA	Roberto Ángeles	2019	Teatro Marsano
	AMISTADES PELIGROSAS	Felien De Smedt	2019	Teatro de Lucía
	EFFECTOS LABORALES	Rasec Barragán	2019	La Histriónica
	LA TRAVESÍA	Alberto Isola	2019	Teatro de Lucía
	CAMASCA	Daniel Goldman	2019	Teatro Británico
	33 VARIACIONES	Marco Muhletaler y Lucho Tuesta	2019	CCPUCP
	LA HABITACIÓN AZUL	Mateo Chiarella	2019	Ricardo Blume
	VEINTE MIL PÁGINAS	Jorge Villanueva	2019	CCPUCP
	AQUELLO QUE NO ESTÁ	Gonzalo Tuesta	2018	ICPNA Miraflores
	IFIGENIA	Jorge Chiarella	2018	Ricardo Blume
	EL DISCURSO DEL REY	Mateo Chiarella	2018	Teatro Británico
	LA PROMESA	Roberto Ángeles	2018	Ricardo Palma
	TRES VERSIONES DE LA VIDA	Roberto Ángeles	2018	Teatro de Lucía
	SOLO COSAS GENIALES	Norma Martínez y Lucho Tuesta	2018	Ricardo Blume
	LA SUPERFICIE	Cristina Velarde	2018	ICPNA Miraflores
	SOBRE LA TIERRA	Vanessa Vizcarra	2018	Teatro de Lucía
	DUENDE	Mateo Chiarella	2018	Gran Teatro Nacional
	CASA DE MUÑECAS, PARTE 2	Lucho Tuesta	2018	Teatro de Lucía
	DOMINGA	Roberto Ángeles	2018	CCPUCP
	LA PÍCARA SUERTE	Mateo Chiarella	2017	Ricardo Blume
	BRUJAS	Osvaldo Cattone	2017	Teatro Marsano
	YEROVI, vida y muerte de un pájaro cantor	Jorge Chiarella	2017	Ricardo Blume
	TESTOSTERONA	Alberto Isola	2017	Teatro de Lucía
	EL ROSTRO	Alejandro Guzmán	2017	Teatro de Lucía
	MATRIMONIO EN JUEGO	Lucho Tuesta	2017	Teatro de Lucía
	EL MONSTRUO DE ARMENDÁRIZ	Malcolm Malca	2017	LUM
	UN PAÍS TAN DULCE	Alberto Isola	2017	Ricardo Blume
	EL TÉ DE LAS 5	Osvaldo Cattone	2017	Teatro Marsano
	AURA	Camila Zavala	2016	Juan Julio Wicht
	LA VIDA DEL EQUILIBRIO	Pachi ValleRiestra	2016	Juan Julio Wicht
UNA HISTORIA DE AMOR ISRAELÍ	Gonzalo Tuesta	2016	El Olivar	

	ÉL / ANIMAL BEAT / NUDO DESNUDO /	Cori Cruz, Pamela Santana, Lorna Ortiz y Mónica Silva	2016	ICPNA Miraflores
	UN HOMBRE VE A OTRO HOMBRE	Gonzalo Molina	2016	Juan Julio Wicht
	FLORA TRISTÁN	Roberto Ángeles	2016	Universidad de Lima
	TODOS MIS MIEDOS	Jimena del Sante	2016	ICPNA Miraflores
	CONTRACCIONES	Lucho Tuesta	2016	Teatro de Lucía
	CIELO ABIERTO	Mateo Chiarella	2016	Ricardo Blume
	SOPLO	Karin Elmore	2016	Juan Julio Wicht
	MOBY DICK	Jorge Chiarella	2016	Ricardo Blume
	CIRIACO DE URTECHO, LITIGANTE POR AMOR	Roberto Ángeles	2016	CCPUCP
	1968, HISTORIAS EN SOUL	Mateo Chiarella	2015	Ricardo Blume
	TITA Y LOLA LOLA Y TITA	Pachi ValleRiestra	2015	Juan Julio Wicht
	MATILDE – Peña Teatro	Rodrigo Benza	2015	La oficina Peña
	BÚNKER	Jorge Chiarella	2015	Ricardo Blume
	DÉMETER Y LAS CUATRO ESTACIONES	Alberto Isola	2015	Ricardo Blume
	EL MAGO DEL PAÍS DE LAS MARAVILLAS	Javier Valdéz	2015	Juan Julio Wicht
	GOL	Roberto Ángeles	2015	ICPNA Miraflores
	CUENTO ACABADO	Mirella Carbone	2015	ICPNA Miraflores
	METAMORFÓISIS	Rodrigo Chávez	2015	Juan Julio Wicht
	EL DESPERTAR DE CLARA	Nicolás Fantinato	2015	CAFAE
	EL DÍA DE LA LUNA	Roberto Ángeles	2015	Teatro de Lucía
	JUANITO Y SU BICICLETA AMARILLA	Vanessa Vizcarra	2015	Juan Julio Wicht
	EL CRÉDITO	Ricardo Morán	2015	Teatro Pirandello
	EL ALMA BUENA DE SZECHUÁN	Urpi Gibbons	2015	CCPUCP
	EN VITRINA	Carlos Mesta	2015	Teatro de Lucía
ROLANDO MUÑOZ	Astronautas	Jorge Castro	2018	Juan Julio Wicht
	Bajo la batalla de Miraflores	Paola Vicente	2015	Teatro Ricardo Palma
	24 horas para morir	Sergio García	2016	MALI
	Verguenzas: Cajamarca, 1953	Alfredo Bushby	2017	Mocha Graña
	La piedra oscura	Alberto Isola	2018	Centro Cultural de España
	Cintas de seda	Alberto Isola	2018	Teatro de Lucía
	La celestina	Alberto Isola	2019	Juan Julio Wicht
FRANKLIN QUINTANILLA	Perú Negro (Bodas de Oro)	Eder Campos	2019	Gran Teatro Nacional
	Cabaret	Marco Zunino	2018	Teatro Municipal
	Déjame que te cuente	Carlos Galiano	2019	Teatro Municipal
	Todos vuelven	Mateo Chiarella	2019	Teatro Municipal
ENRIQUE AQUIJE	MAÑANA ME CASO	Leonardo Torres	2020	Teatro Julieta

	HIJOS DE LA GUERRA	Giovanni Vidori	2020	Teatro Julieta
	LOS CERDOS NO MIRAN AL CIELO	Kathy Serrano	2019	Teatro Peruano-Chino
	LA LOCA DEL FRENTE	Daniel Fernández	2019	Teatro Peruano-Chino
	MAESTRA VIDA	Emilio Montero	2019	Teatro Municipal
	SAINT EX	Carlos García Rossel	2019	Teatro Julieta
	MAS PEQUEÑOS QUE EL GUGGENHEIM	Haysen Percovich y Ximena Arroyo	2019	Teatro Julieta
	PULMONES	Norma Martínez	2019	Teatro Julieta
	JUERGUES	Roberto Ángeles	2019	Teatro Julieta
	LA BOHEME	Emilio Montero	2018	Teatro Municipal
	MAESTRA VIDA	Emilio Montero	2018	Colegio "La Salle"
	ONEGUIN	Emilio Montero	2018	Teatro Municipal
	FRAGMENTOS	Pepe Hevia	2018	Federico García Lorca
	DE ATRÁS PARA ADELANTE	Ruth Escudero	2018	ICPNA Miraflores
	LA VISITA DE BOLIVAR	Ruth Escudero	2018	Federico García Lorca
	CORRESPONDANCE A CAMILE CLAUDEL	Simone Mello	2017	Teatro Británico
	EL PROYECTO LARAMIE	Jaime Nieto	2017	Universidad de Lima
	MARIANA Y EL SEÑOR VERDE	Claudia Rúa	2016	El Olivar
JESÚS REYES	Hamlet	Chela de Ferrari	2019	La Plaza
	La cautiva	Chela de Ferrari	2015	La Plaza
	Savia	Chela de Ferrari	2017	La Plaza
	Mi nombre es Rachel Corrie	Nishme Súmar	2020	La Plaza
	La Terapeuta	Gabriela Yepes	2019	Alianza Francesa
	Collacocho	Romulo Assereto	2016	La Plaza
	El padre	Juan Carlos Fisher	2019	Teatro Marsano
	El curioso incidente del perro a media noche	Nishme Súmar	2017	La Plaza
	Pinocho	Nishme Súmar	2015	Teatro Pirandello
	Dos más dos	Bruno Ascenzo	2018	Teatro Pirandello
	Un acto de Dios	Bruno Ascenzo	2016	Teatro Pirandello
	Las Lolos	Gonzalo Torres	2017	Teatro Pirandello
	Pantaleón y las Visitadoras	Juan Carlos Fisher	2019	Teatro Peruano Japonés
	Billy Elliot	Juan Carlos Fisher	2018	Teatro Peruano Japonés
	San Bartolo	Alejandro Clavier y Claudia Tangoa	2018	La Plaza
	Lucha Reyes	Romulo Assereto	2018	La Plaza
	Un misterio, una pasión	Juan Carlos Fisher	2018	La Plaza
	El amo Harold y los muchachos	Adrián Saba	2017	La Plaza
	Cualquiera	Juan Carlos Fisher	2016	La Plaza

	Las tres viudas	Carlos Galeano	2015	La Plaza
	Fausto	Marian Gubbins	2015	La Plaza
	Otras ciudades del desierto	Juan Carlos Fisher	2015	La Plaza
	Qué hacemos con Walter	Juan Carlos Fisher	2019	Teatro Pirandello
	Cuerda	Nishme Súmar	2015	Teatro Pirandello
	Reglas para vivir	Josué Mendez	2016	La Plaza
	Santiago el pajarero	Nishme Súmar	2018	La Plaza
	Yerma	Nishme Súmar	2019	La Plaza
	Electra	Alejandro Clavier	2019	La Plaza
	Mucho ruido por nada	Chela de Ferrari	2016	La Plaza
	Edipo Rey	Jorge Castro	2015	La Plaza
LUCHO BAGLIETTO	Una breve historia sobre cómo llegamos aquí	Telmo Arévalo	2019	Club de Teatro de Lima
	ALICIA	Humberto Canessa	2017	Gran Teatro Nacional
	RETABLO (TODOS)	Fabricio Varela		Gran Teatro Nacional
	GNOSSIENE	Fernando Castro	2017	Teatro de la Alianza Francesa
	PERRA	Fernando Castro	2018	ICPNA-MIRAFLORES
	LOS PERROS	Rocío Tovar	2017	U de Lima
	EL PRIMER CASO DE BLACK & JACK	Paloma Reyes de Sá	2017	Teatro Julieta
	COMO CREAR DINOSAURIOS ROJOS	Fernando Castro y Sammy Zamalloa.	2019	MALI
	EL MISTERIO DE IRMA VAP	Rocío Tovar	2019	Teatro Julieta
	CARMEN	Walter Neiva	2016	Gran Teatro Nacional
	LA TRAVIATA	Massimo Gasparon	2017	Gran Teatro Nacional
	TURANDOT	Ignacio García	2016	Gran Teatro Nacional
	TRUENO	David Carrillo	2019	Gran Teatro Nacional
	BARRO	Vanessa Vizcarra	2018	Gran Teatro Nacional
	IMAGINA SHAKESPEARE	Alberto Isola	2016	Gran Teatro Nacional
	WERTHER	Alejandro Chacón	2019	Gran Teatro Nacional
	EL BARBERO DE SEVILLA	Lev Pugliese	2019	Gran Teatro Nacional
	LA CIUDAD BAJO EL MAR	Jean Pierre Gamarra	2019	Gran Teatro Nacional
	FAUSTO	Víctor García Sierra	2017	Gran Teatro Nacional
	REUS	Jimmy Gamonet de los Heros	2016	Gran Teatro Nacional
	CARMEN	Jimmy Gamonet de los Heros	2016	Gran Teatro Nacional
	ESTANCIA	Jimmy Gamonet de los Heros	2016	Gran Teatro Nacional

	TOSCA	Lev Pugliese	2018	Gran Teatro Nacional
	EL JARDÍN DEL FAUNO	Jimmy Gamonet de los Heros	2018	Gran Teatro Nacional
	DOÑA FRANCISQUITA	Jaime Martorel	2015	Gran Teatro Nacional
	ROMEO Y JULIETA	Jimmy Gamonet de los Heros	2017	Gran Teatro Nacional
	SIDERALES	Mark Godden	2019	Gran Teatro Nacional
	LUCIA DI LAMMERMOOR	Allex Aguilera	2015	Gran Teatro Nacional
	MADAMA BUTTERFLY	Emilio Montero	2015	Gran Teatro Nacional
	Sisi y (TODOS)	Mateo Chiarella		Gran Teatro Nacional
	Deshuesadero	Fernando Castro	2018	U de Lima
NELSON MORALES	Pacamambo	Rocío Limo y Vera Castaño	2019	U de Lima
MICAELA CAJAHUARINGA	Todos los sueños del mundo	Mariana de Althaus	2018	Teatro Británico
	Vladimir	Alberto Isola	2018	CCPUCP
CARMEN ROSA VARGAS	Edith Piaf	Joaquín Vargas	2015	CCPUCP



Anexo 2: Equipos comunes en los montajes escénicos para la iluminación. Fuente: Cárdenas, V. (2013)

TIPO	NOMBRE	ABREVIACIÓN	TIPOS	USO
ESTRUCTURAS	Varas electrificadas	Barras	Manuales	Para moverlas, es necesario que uno o más operadores jalen de los tiros a través de poleas; una vez establecida la altura deseada, la cuerda deber se atada un tubo de metal que se encuentra fijo en uno de los extremos del teatro.
			Contrapesadas	Funcionan de manera similar al sistema manual, sin embargo, este tipo de estructura reemplaza (en la mayoría de los casos) las cuerdas por cables de acero. Se auxilia de contrapesos que equilibran la carga total, esto permite que una sola persona manipule la vara con un mínimo esfuerzo, de forma segura y funcional.
			Robotizadas	Opera gracias a un motor el cual tira de los cables de forma automática y sin necesidad de esfuerzo humano.
	Puentes			Consiste en un pasillo angosto ubicado en el techo del área de butacas, el cual posee una vara fija electrificada con sus respectivas entradas; si bien la mayoría son de fácil acceso y es posible transitar sobre ellos, existen también versiones donde solo se encuentra el tubo de metal y es necesario acceder a éste mediante el uso de una escalera.
	Árboles			Son soportes hechos a base de tubos metálicos, que van sostenidos a piso mediante patas de la misma estructura o contrapesos que se colocan en la parte inferior. Se sitúan a los costados del escenario, justo detrás de cada pierna; son muy utilizados para danza o presentaciones que requieren colocar luminarias a la altura de los intérpretes. Las luminarias son comúnmente ubicadas a tres diferentes alturas: Piso (a una altura de 20cm), cintura (de 1-1.20 de altura) y cabezas (de 1.65- 1.80 de altura). En algunas ocasiones, si la cantidad del equipo lo permite y el montaje lo amerita, es posible colocar luminarias por encima de esta última altura, con el objetivo de apreciar saltos o acrobacias de los bailarines.



LUMINARIA	Plano Convexo	PC	Es el primer reflector moderno creado para iluminación teatral. Su diseño consta de una sencilla caja rectangular en cuyo interior se aloja una lámpara colocada frente a un espejo, por delante de ambos y fijo al cuerpo de la luminaria, se ubica el lente plano convexo con un diámetro que oscila entre las 6" y 8". Algunos equipos conservan una rejilla en la parte frontal del cañón como seguridad. Para obtener un enfoque es posible acercar o alejar la lámpara de la lente gracias un carro móvil, cuya manija está ubicada en la parte externa e inferior del gabinete. Lo anterior permitirá variar el diámetro de la luz según las necesidades del montaje. Es utilizado principalmente para iluminar grandes espacios o áreas generales. Los modelos más comunes utilizan lámparas de 1000w aunque podemos encontrar de menor o mayor intensidad.
	Fresnel		Se trata de un reflector de largo alcance. Posee un sistema móvil de enfoque similar al del PC que permite variar el diámetro de apertura. Recibe su nombre gracias a Agustín Fresnel (1788-1827), físico inventor de la lente que lo distingue: un cristal estriado con aros concéntricos o gradas equidistantes, los cuales producen una luz suave y brillante en un equipo ligero, pequeño y de práctico manejo; siendo esto lo que lo posicionó por encima del Plano Convexo. Los reflectores más comunes de encontrar en los teatros son los de 6" y 8" de diámetro, aunque los existen de 3" hasta 12". Es utilizado para iluminar grandes zonas o áreas generales. Comúnmente se colocan de manera frontal al escenario, pues su luz difusa y cálida permite iluminar los espacios de manera uniforme provocando sombras muy suaves. Los modelos más comunes utilizan lámparas de 1000w aunque podemos encontrar de menor o mayor intensidad.
	Parabolic Aluminized Reflector	PAR	Produce un haz de luz semiovalado, por ello es necesario cuidar la posición en que se coloca el equipo para aprovechar esta forma y evitar iluminar zonas no deseadas. Los primeros modelos poseen en una misma pieza el reflector, la lente y la lámpara, de modo que cuando ésta última se funde es necesario reemplazarlo todo. Hoy en día existen en el mercado modelos con lentes intercambiables, que ofrecen al usuario la posibilidad de

			<p>generar numerosas texturas y ángulos de apertura en una misma fuente.</p> <p>Existe una gran variedad en el tamaño de este equipo, los modelos de mayor uso en nuestro país son el PAR 36 y PAR 64.</p> <p>Ambos poseen diversos acabados en la superficie de sus lentes, lo que produce diferencias en la calidad y textura de la luz.</p>
	Diabla		<p>Este reflector está constituido por una fila de lámparas de iguales características conectadas en serie, carecen de lentes y en la mayoría de los casos están integradas a su propio reflector.</p> <p>Su longitud oscila entre los 1.5m y 2m, lo que equivale a unas 6 u 8 lámparas que pueden ser conectadas a distintos circuitos; las cualidades específicas, tales como la selección de bombillas, intensidad y distribución de estas, dependerán del modelo o el fabricante.</p> <p>Tiene un haz de luz de gran apertura y difícil control, por lo que resulta funcional utilizarlo en caída vertical al escenario para áreas generales. En otros casos, es muy útil para teñir de colores el ciclorama o dar diferentes atmosferas a la escena, ya que su anatomía permite tener diversos filtros de color en una misma fuente y obtener nuevos tonos a partir de la combinación de intensidades.</p>
	Elipsoidal	Leko	<p>Se le llama elipsoidal por el tipo de reflector del que dispone, el cual envuelve a la lámpara en poco más de tres cuartos, aprovechando toda la emisión de energía y direccionándola hacia un solo punto.</p> <p>Su haz de luz concentrado es gracias a un sistema de doble lente, aunque también los hay de uno solo. Los ángulos de apertura van desde los 5° hasta los 90°. Los modelos más comunes utilizan lámparas de 750w, aunque podemos encontrar de menor o mayor intensidad según las decisiones del fabricante.</p>
	Seguidor		<p>Compuesto por un gabinete de gran tamaño y un sistema óptico similar al del reflector elipsoidal: puede poseer una o dos lentes y va montado sobre un tripié.</p> <p>Produce un haz de luz concentrada, definida, brillante e intensa. Es posible difuminar los bordes si se requiere una calidad de luz menos precisa. También conocida con el nombre de cañón o cañón de seguimiento, esta luminaria es de uso frecuente cuando se quiere destacar una presencia o bien, seguir el trazo de los intérpretes en escena (principalmente de los solistas) con el fin de no perder detalle</p>

			<p>de sus movimientos. En la mayoría de los casos, estos reflectores se encuentran instalados en la cabina de iluminación o en alguna zona específica donde puedan ser operados por un técnico.</p> <p>Se clasifican en tres grupos de acuerdo a su alcance, aunque algunas proporciones pueden variar según el fabricante: tiro corto (short throw) de 8 a 40 metros, tiro mediano (medium throw) de 20 a 45 metros y tiro largo (long throw) de 60 a 120 metros.</p>
	Estrobo		<p>Luminaria que produce destellos (similares al flash fotográfico) al encender y apagar rápidamente su haz de luz; provoca una sensación de fragmentación en el movimiento. Existen muchos modelos y presentaciones que ofrecen la posibilidad de regular su velocidad.</p>
	Cabeza móvil		<p>Conocida también como luz inteligente, se trata de un reflector que posee una alta tecnología. Toma características de otros equipos y ofrece la ventaja de realizar los cambios de manera automática, es decir, sin necesidad de manipular la luminaria de forma directa. La diversidad de operaciones y virtudes del equipo son muchas, entre ellas destacan el direccionar la luz, grabar movimientos, controlar los grados de apertura, cambio de color, gobos integrados, efectos especiales, entre otras funciones; las cuales dependerán del fabricante y/o las demandas del consumidor.</p> <p>Generan un haz de luz uniforme, brillante y nítido, de textura similar a la que emite la computadora o el televisor. El diámetro de apertura y los cortes se logran establecer de manera muy precisa gracias a su sistema, por ende, resultan muy complejos de manipular y es necesaria la ayuda de un técnico especializado.</p> <p>Ocupan más de un canal en la consola, por lo que requieren ser conectadas a un modelo específico, el cual lamentablemente no es muy común encontrar en la mayoría de los teatros de nuestro país.</p>
ACCESORIOS	Gobos		<p>Consiste en una lámina de metal que ha sido calada siguiendo un patrón o figura determinada con el fin de proyectar dicha imagen, es utilizado en las luminarias elipsoidales y se introduce por una ranura situada a mitad del gabinete. Las dimensiones dependerán del reflector en que sea utilizado.</p>

			Se trata de un pequeño bastidor metálico cuya función es sostener en su interior el gobo a proyectar. Algunas presentaciones poseen un mango o asa para sujetarlo cuando se encuentra a altas temperaturas debido a su uso.
			Se utiliza para fijar el equipo lumínico cuando se ha roto el clamp o bien, cuando éste no queda totalmente firme debido algún defecto. Posee un mosquetón o anilla en uno de sus extremos para mayor seguridad.
			Consiste en una placa delgada de acetato o plástico cuyo color hace que la luz modifique su tono original, se ubican en la parte delantera del gabinete. Las propiedades de cada filtro varían según el color y deberán precisarse por el fabricante.
			Bastidor metálico sostenido por cuatro pestañas ubicadas en la punta del gabinete. Sirve de soporte y manipulación para los filtros.
			Consiste en un marco de metal que posee cuatro pestañas (una a cada lado). Se utilizan para mitigar la dispersión del haz de luz en proyectores PC, PAR o Fresnel. Se coloca en la parte delantera del gabinete en el mismo sitio para los filtros; actualmente los fabricantes añaden a las viseras una entrada para estos con el fin de no anular su uso.
			Este dispositivo permite recortar la luz en determinadas formas según los intereses del diseñador.
			Se refiere al haz de luz con mayor concentración que el resto, puede emplearse en zonas muy puntuales o delimitadas. Es útil cuando se requiere iluminar desde distancias lejanas, pues tiene poca apertura.
			Aunque mantiene un haz de luz cerrado, posee una mayor cobertura que el VNSP. Es útil para iluminar volúmenes similares al tamaño de una persona promedio.
			Funciona en espacios que requieran un haz de luz abierto y poco delimitado. Es muy útil para pequeñas áreas generales.
			Se utiliza en espacios grandes o de gran cobertura que requieran poca precisión. Tiene un ángulo de mayor dispersión que cualquiera de las anteriores lentes.