

La emoción de la luz

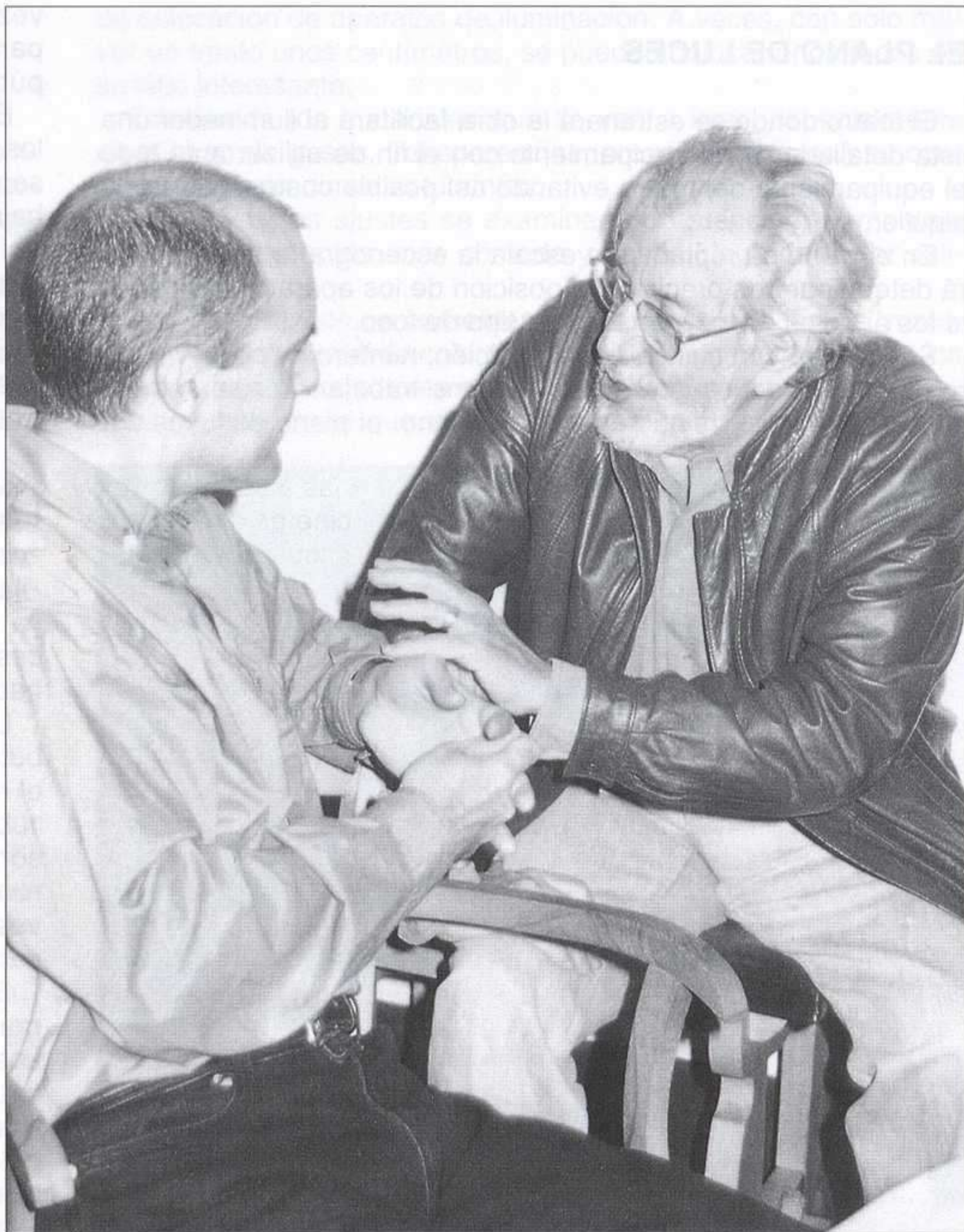
Por Juanjo Granda

Recuerdos

Desde mis principios en el teatro, cuando apenas disponíamos de cuatro o seis focos para iluminar unos montajes que surgían del esfuerzo y el entusiasmo, me dejé seducir por la magia de la luz controlada. El simple acto de "entrar" en la zona de luz invitaba al misterio y formaba parte de un ritual que contenía el secreto de lo teatral. Quizás porque nos acostumbramos a la oscuridad, porque nuestro trabajo se caracterizaba por una concentración que necesitaba de la oscuridad. En el supuesto de que esa iniciación teatral hubiera estado marcada por condiciones opuestas a encontrar espacios donde poder conseguir el oscuro, o haber dado con maestros de un teatro de tendencias más lúdicas con predisposición a los espacios abiertos, a la calle o la naturaleza, desde luego que todo hubiera cambiado. O quizás no, y resulta que la predisposición a la oscuridad, y por ende la valoración de la luz desde la nada, el oscuro, ya figuraba en mi vocación, sin conciencia aún pero irremediable. La luz fue siempre para mí algo que anuncia, descubre, ciega... Con la luz encuentro las formas, su volumen, color, significación individual en el conjunto...

El teatro pobre es un guía obligado en los comienzos. Para mí se acompañaba además de la esencia de lo trágico y el drama descarnado, para desembocar en la tragicomedia. Todos estos principios estéticos necesitaban de una luz cruda, violenta y esencializada; apenas cambiante, sólo dejaba paso al oscuro. Teníamos pocos medios, desde luego, y eso influía sobremanera; pero la voluntad se imponía, haciendo del defecto una virtud, convirtiéndolo en postulado. No recuerdo haber utilizado filtros de color; el rojo en ocasiones. Eramos todo lo estrictos que corresponde a una juventud airada y pagada de sí misma.

Después vinieron los cambios y la necesidad de comprender los secretos de las formas espureas, la atracción por navegar en las incómodas aguas de lo negado. Para ello tuve previamente, que doblegarme a la evidencia fatal de la belleza de las formas clásicas; inalcanzable el opus Valleincliniano sin pasar por Lope, Shakespeare, Goldoni... y un largo etcétera hasta la escuela modernista; sería igual que intentar comprender a Picasso sin haberse aproximado a Velázquez; o a Munch sin haber comprendido a Goya. Igualmente en música sería inexcusable pretender recrearse en Stravinsky sin hacer referencia a los maestros Bach, Beethoven y hasta el mismísimo Rossini. Al unísono fui accediendo a la obra de esos otros artistas que la oficialidad denosta y que se suelen clasificar como «malditos» con todo el peso del estigma y la exclusión, Ford, Sade, Blake, Gautier, Wilde, Jarry... Afortunadamente entre los artistas existe un olfato



Juanjo Granda y Antonio Malonda.

que hace posible el romper moldes e ignorar etiquetas para valorar lo realmente esencial, la verdad del ser humano en su contradicción. Fueron unos años de angustia y esplendor, como de fuegos artificiales un día sí y otro también; una insostenible borrachera de sonidos, color, ideas...

Y llegó el momento donde no pude pensar en acción teatral que no fuese acompañada por su correspondiente iluminación, entré de lleno en la deformación del "cuadro"; la acción sucede en la cabeza como una película, con sus fotogramas en una especie de moviola. Comprendí que la acción marcaba el espacio y a éste lo definía la luz. La acción estaba conducida por los personajes y ellos eran el principal objetivo de la iluminación. La escenografía, la atmósfera, la narración, fueron problemas posteriores.

Este preámbulo a lo Anna Frank, es fruto del impulso para conseguir situarme en condiciones de expresar ideas y razones acerca de la problemática de la iluminación desde mi experiencia como director e iluminador.

El control de la fuente de luz.

Hubo un tiempo donde la escenografía, deudora de la pintura, llevaba la ilu-

minación incorporada a su diseño; consistía en dar la impresión, la sensación, a un espectador que aceptaba la convención y participaba del juego. Transcurrida esa emoción, se trataba de seguir la acción, observando sin dificultad a los personajes de la fábula. Es decir, que estuviesen bien "alumbrados". Luego la escenografía adquirió pleno carácter volumétrico y el alumbrar se desvió desde los personajes a las formas estáticas; fue un gran progreso anunciado por Appia, y casi un siglo después, y con el desarrollo alcanzado en las técnicas del control de la luz, ha tenido toda suerte de variaciones y deformaciones.

Cuando comenzó mi iniciación teatral, los espectáculos de importancia ya contaban con una iluminación correspondiente a la plena modernidad del uso del volumen, y se obtenía la máxima rentabilidad con los medios utilizados, para conseguir atmósferas y sensaciones plenas en relación a las metas planteadas. *Marat Sade*, *La Casa de Bernarda Alba*, *Las Criadas*, *Misericordia*, *Tango...* fueron trabajos que roturaron mi gusto. Convivían además con propuestas del viejo estilo de cerramientos pintados e iluminación de alumbre general. A pesar de los logros, tanto en unas como en otras propuestas, no quedaba resuelto satisfactoriamente el problema de los planos y el seguimiento de la acción con

unos resultados controlados de iluminación narrativa y no meramente funcional. Eso era algo que constituía, para aquellos en quienes la educación cinematográfica había ido paralela o, como en mi caso, se había convertido en el motivo del despertar vocacional, un desaprovechar los medios sin que pudiera comprender las causas ni justificarlo en función de la falta de exigencia o calidad de los iluminadores.

La cuestión ha estado presente como un teorema a resolver en el largo transcurso de la actividad y la experiencia. Aún en la actualidad y después de figurar como uno de mis objetivos primordiales, no he conseguido realizar un trabajo en el que pueda considerar que he resuelto el problema plenamente. El escenario es algo vivo, rebelde, pocas veces se deja iluminar como realmente lo sueñas; hago referencia a lo que realmente importa en la escena y que conduce la acción por excelencia: los actores, cantantes, artistas en general. Concienciar a los intérpretes de la importancia de una zona de luz, de un efecto; hacerles comprender que la luz es como una tela, un sonido, como el tiempo; que sin una luz adecuada su presencia puede desvirtuarse hasta el fracaso, o al menos quedar relegada a la indiferencia, es labor paciente y muchas veces infructuosa no ya para el iluminador, que casi siempre queda frustrado y desaprovechado, sino para el propio director que debe conocer el poder narrativo de la iluminación.

El teatro necesita de la atención del público; esa atención se concita por medio de espacios cerrados, con posibilidad de hacer oscuridad completa. Cuando se utilizan espacios abiertos se procura que sea de noche. ¿Por qué esa insistencia en lo oscuro? Sin duda porque beneficia la concentración y porque la oscuridad confiere poder a lo mágico, y el teatro paga tributo a sus orígenes y mantiene entre sus atributos la capacidad de crear una ficción que tiene mucho de ritual mágico. El propio cine no podría ser sin la oscuridad, sin la concentración que exige esa oscuridad, por eso la televisión ha perdido la magia para convertirse en un entretenimiento que dispersa, y que además no tiene fin; es tan funcional que no permite lo mágico, lo especial; queda relegada a esos ritos que por la fuerza del uso se vulgarizan y quedan huérfanos de contenido.

Pero regreso a la oscuridad; el mayor estado de oscuridad es la que se acompaña del silencio. Y sabemos que no existe en puridad ni lo uno ni lo otro, aunque para nuestra percepción sea más fácil hacer oscuridad total que silencio completo. Por contraste, podremos hacer un oscuro íntegro después de una fuerte descarga de luz; en sonido ocurre igual pero lo percibimos menos, siempre oiremos algún roce, tos, exclamación, a continuación de un cierre acústico; por muchos decibelios que haya tenido ese "forte" escucharemos las vibraciones de nuestro organismo resonando, o los latidos acelerados de nuestro corazón. Pues bien, el oscuro es el cierre, es la nada, el descanso visual; es tiempo de preparación, transición o reflexión. Con la luz se abre el cuadro, se aleja la acción, se reducen partes o el todo, acentuamos, difuminamos; con la luz seguimos la transfor-

mación que la acción exige de los intérpretes. Sin la luz controlada nada de eso sería posible. Esta reflexión nos conduce a la pregunta de ¿Cómo era el teatro sin iluminación controlada? ¿No le estamos dando demasiada importancia a la iluminación?

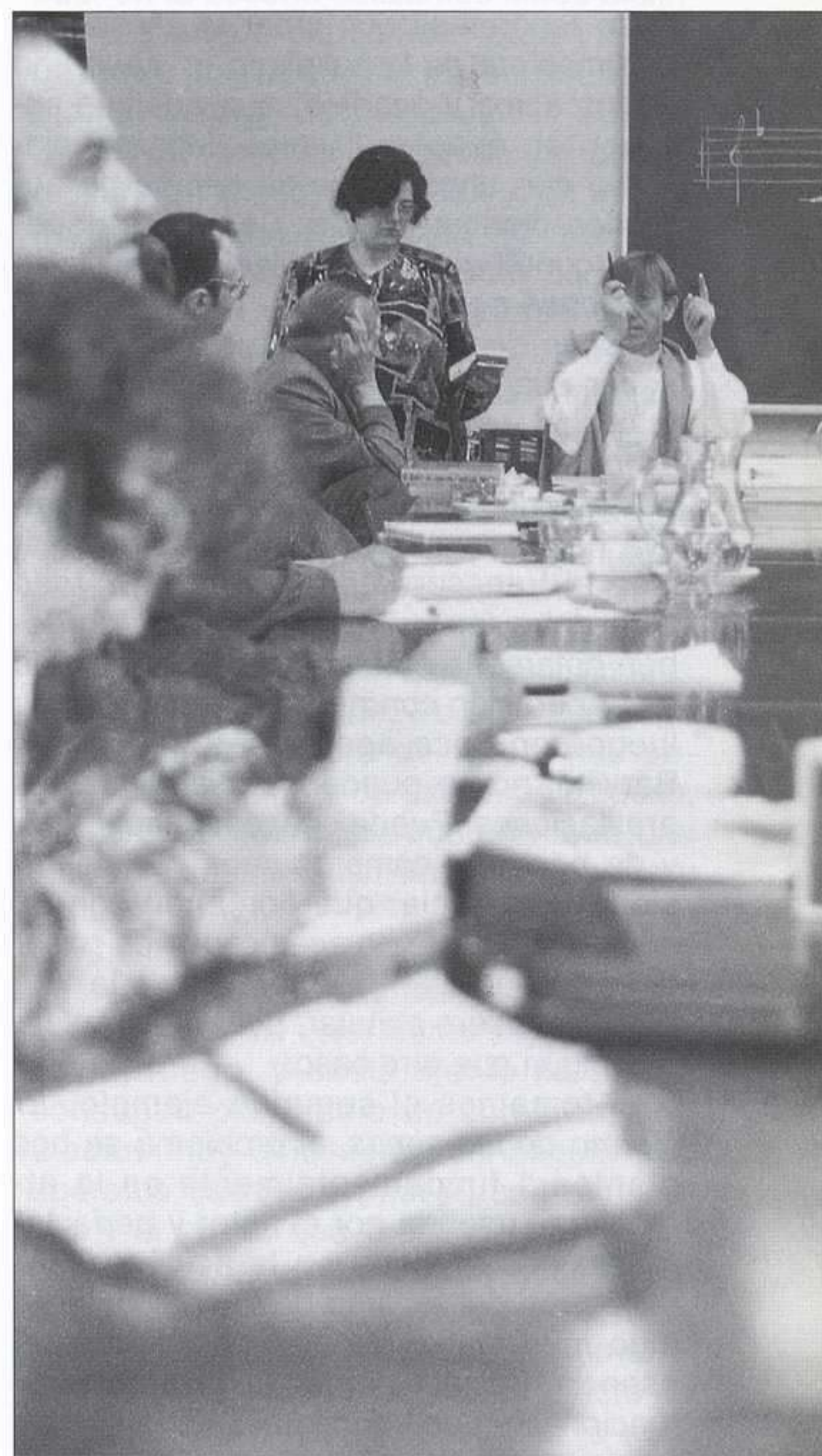
Yo creo que nunca existió un teatro sin control de la iluminación. Iluminación natural por supuesto, pero controlada con técnicas primitivas y eficaces; uso de acentuación por reflexión, manipulación de la fuente con lámparas preparadas para dirigir y filtrar dicha fuente; todo muy primitivo, pero con resultados eficaces en relación a las exigencias del público y su época. El énfasis se ponía en otros signos del espectáculo, la palabra, el canto, la danza, en definitiva los intérpretes han sido siempre el foco de atención principal. En este aspecto la escena actual ha ido ofreciendo bastantes alternativas, algunas de las cuales son incluso contrarias a servir al intérprete. También aquí el cine es causante de más de una de esas escuelas, si así se les puede llamar.

De los recursos y las exigencias del proyecto.

Decir que cada propuesta escénica tiene su razón y sus exigencias, al margen de la creatividad y lo especial de cada creador, es algo de Perogrullo, pero esto viene a cuento de los recursos con que a veces contamos para la iluminación de un trabajo y de la optimización de esos recursos. No siempre sabemos obtener un buen aprovechamiento del material con que contamos. Muchos son los problemas que lo hacen posible. La insuficiente comunicación con el director, o con el equipo técnico, la falta de tiempo, una escenografía inadecuada para la iluminación (¡Cuántas veces sucede esto!), una gira donde no puedes controlar los resultados, la casi imposibilidad para la experimentación con posibilidad a cambios, el tiempo siempre apremia y se necesitan resultados a plazo fijo; bueno, así es la ley del mercado. Todo tiene que estar diseñado y bien resuelto y seguro en el papel, en el diseño, para que luego puedas obtener al menos ese sesenta por ciento de lo que deseabas conseguir.

Desde luego con seis aparatos PC, no puedo pretender iluminar un musical, por muy simple que éste sea, si a lo que aspira el musical es a crear espectáculo, es decir, lo inusual; muy buenos especialistas tendrán que ser los actores cantantes, muy buena la música y de mucho interés la historia, para ser capaces de mantener la atención de un público durante una hora y media sin más posibilidades en cuanto a magia escénica, que la de permitir al menos que se les vea. Eso sería a lo sumo un recital, o unos números de café concierto contracultural. Para hacer un musical con las exigencias de hoy en día, y teniendo en cuenta que un concierto rock de medio pelo puede llevar unos quinientos aparatos Par64, es decir quinientos mil Watios, con menos de doscientos aparatos de distintas prestaciones, no podrás hacer frente a los espacios propuestos, los efectos adecuados a los números, así como a los distintos ambientes.

Lo mismo sucedería con una comedia



Un momento de la exposición de Simón Suárez.



Jorge Eines y Julio Castronuovo. (Fotos: Rosa Briones).

como *Cuatro corazones con freno y marcha atrás* de Jardiel Poncela, un drama modernista como *El yermo de las almas* de Valle-Inclán, o una farsa trágico épica como *Marat Sade* de Weiss.

En la primera propuesta tendremos dos problemas esenciales a resolver: primero tendremos que crear la sensación, la atmósfera de lo cotidiano en cada uno de los actos y cuadros, que además suceden en épocas distintas, lugares lejanos y con unos saltos de tiempo de auténtica ciencia ficción. Segundo, debemos contribuir a la comicidad de las situaciones sorprendentes, transgresoras, capaces de generar la situación cómica; saber cuándo debes romper acorde con la acción y la inflexión de los personajes. Tercero, y manteniendo las dos actuaciones anteriores, alcanzar secuencia narrativa haciendo uso de los planos en relación al transcurso de la acción. Y todo esto debe tener unidad estética; no deben notarse las suturas, los remiendos de una operación con navaja trapera. Desde luego con doce aparatos aunque sean Barylith, no se pueden conseguir tantas prestaciones. Puede suceder lo contrario, y de hecho lo comprobamos con demasiada frecuencia: que contando con un equipo suficiente no seas capaz de pasar el límite del buen "alumbrado" de la función. No quiero señalar, pero en cartelera hay algún que otro caso.

Si tomamos el segundo ejemplo, *El Yermo de las almas*, el problema se nos planteará fundamentalmente en la atmósfera sugerida por el autor y perfectamente desarrollada en la acción, en la utilización del recurso de los planos y en algo muy matizable que se refiere a la esencia dramática en sí de las propias situaciones y que va más allá de la atmósfera general.

Todo sucede en un interior, en la casa de la culpable Octavia Goldoni, la luz exterior es prometedora, la salvación, pero ella es arrebatada por el pozo de su culpa y por tanto se refugia en la penumbra, en la enfermedad. Su amante, Pedro Pondal, quiere ayudarla pero la hunde sin remedio, ya que él representa la pérdida y el deseo, lo mórbido; por eso debe aparecer siempre en contraluz violento, aunque no tanto como para romper el clima de recogimiento y tristeza de esa viuda de sí misma. La participación de la sociedad represora carnalizada en Doña Soledad, la madre, y el consejero espiritual, el padre Rojas, deben ir acompañados de una luz hiriente y obscena, insosteniblemente realista.

Para todos estos climas posiblemente no sea necesario tanto equipo como para la comedia anterior. En este caso lo importante es el manejo de los efectos y el movimiento imperceptible pero determinante que el plan de seguimiento tiene que prevenir.

Por último pasemos al ejemplo de ese gran guiñol trágico que es *Marat Sade*. Los recursos lumínicos en este caso dependerán más de la iniciativa marcada por la puesta en escena que de lo sugerido por el propio texto. Es una propuesta donde la lectura dramática incide de modo especial. Supongamos que las directrices de la puesta van por la resolución de un espacio abierto, donde los elementos represivos y correctivos o terapéuticos de los baños del hospital se

encuentran distribuidos manteniendo una relación arquitectónica que conduzca a la impresión de un espacio cerrado, pero en realidad los cerramientos no están presentes; son límites del escenario convencionales, cierres en neutro. Lo importante es el suelo y sus distintos niveles; y los artilugios y objetos que definen y acotan el espacio en sí. El foro si puede estar cerrado por una gran reja sujeta en pilas-tras sólidas de gran volumen.

En este espacio tendremos un problema esencial que resolver: la concentración y definición del escenario. la necesidad de marcar el ámbito vigilado; la acotación de tres de sus partes; existe la posibilidad de que los espectadores, si-

muy marcado. Zonas de luz fuertemente contrastadas con otras. Marcación de escenas con efectos de iluminación que surjan de los conflictos y las emociones que genera la situación y los personajes. Subrayado de los momentos de carga ideológica determinante. Utilización de los primeros planos, casi contando con seguidores difuminados y perfectamente controlados, sin márgenes de improvisación. Efectos de iluminación subterránea. Rayos que cruzan el espacio en determinado momento de crisis colectiva. Fuerte contraluz en los grupos de visitantes y en la actuación represora. Impresión de irrealidad en el asesinato y muerte para alcanzar el final.



Francisco Galán, Director General de COMLUX, y señora, con Juan Antonio Hormigón. (Foto: R.B.).

guiendo las indicaciones sugeridas en el texto, sean los espectadores de la representación preparada por los internos; en ese caso se produciría el efecto distanciado y tan tópicamente teatral de la relación actor-espectador en un mismo plano temporal y físico. En lugar de esa decisión, yo preferiría que Coulmier y su familia y lo que representan, como espectadores e invitados de honor, puedan ser observados para, de ese modo, aportar comportamientos que al ser "observados" adquieran la categoría de lenguaje escénico y material crítico; lo prefiero a la toma de conciencia de que los espectadores somos esos burgueses para los que se representa. Eso ya se da por comprendido, y el que no lo "capte" difícilmente lo querrá aceptar.

Resuelta la dificultad de la definición de espacio, que a su vez deberá comprender la creación de atmósfera -una sensación de fetidez, humedad, saturación ambiental, fuertes contrastes entre claridad y penumbra-, nos enfrentamos al seguimiento de la acción, los planos y los efectos, contando con que se proponen números musicales. No debemos olvidar que la definición estética está trazando los caminos por donde debemos conducirnos: nada de realismo, expresionismo

En definitiva, la consecución de un espectáculo que seduzca en la acción y plasticidad, acompañado de una fuerte carga ideológica. Toda una lección de teatro universal y contemporáneo. Pues bien esto no se consigue sin al menos un equipo de ochenta a ciento veinte aparatos de distintas prestaciones y con una potencia global de casi cien Kw.

Algunos problemas de la luz como escritura escénica.

He hablado de la preocupación que para mí ha supuesto el poder seguir la acción dramática, confiada a los intérpretes, con la iluminación. Voy a intentar ser más explícito en la cuestión.

En el ejemplo que he utilizado más arriba refiriéndome a la obra *El yermo de las almas* encuentro suficientes sugerencias para adentrarme en esta especulación. El clima y la tensión concentrada, yo diría estática viva, no permite el uso del seguidor: rompería el clima y el rigor estilístico del soporte naturalista que debe llevar la acción en su conjunto. Por ello es necesario que Octavia cuente casi de modo permanente con una luz oscura, triste, en su cara: ¡Menudo problema!

¡Una luz oscura! Pues bien esa sensación se puede conseguir con una fuente de luz muy potente y utilizando filtros que absorben la mayor parte de los infrarrojos y un porcentaje de los ultravioletas; le restan a la fuente de luz casi un setenta por ciento, pero el efecto es portentosamente triste. Esa luz debiera acompañar al personaje en sus momentos de mayor resignación. Tienen que estar situados en zonas y desde ángulos, con lo que para poder aprovecharlo en su totalidad, la actriz debe someterse a un rigurosísimo plan de movimientos.

En determinados momentos, cuando el padre Rojas la conmina a seguir los dictados de la religión y las buenas costumbres, la luz tiene que dar crudeza al personaje sin romper el clima general. Para ello es necesario diseñar un espacio limitado, donde la reflexión de las partes no utilizadas de los haces de luz no afecten en exceso al resto del espacio; y sobre todo a los objetos, muebles o suelo que pueda descomponer, a los ojos del espectador, el clima general observado. Estos focos tendrán que estar dirigidos hacia una zona donde los muebles, telas, u otros objetos con volumen e integración al espacio, sean capaces de ocultar el haz de luz que no da en el personaje. Si es necesario, hay que hacer uso del control de la reflexión. Al igual que en ocasiones, y para aprovechar más eficientemente el haz de luz, utilizamos la reflexión y duplicamos la intensidad, en algunos casos con espejos y en otros con superficies blancas, cuando no lo necesitamos pondremos telas negras o pintaremos de negro las partes que el espectador no puede ver.

En este caso, como en el anterior, el actor que encarna al personaje del padre Rojas, tendrá que respetar de un modo riguroso el diseño de movimientos y situación en el espacio. Siempre en estos casos hay que "sentir" la luz. No siempre consigues que se entienda ese postulado; en ocasiones parecen querer llevarte la contraria. No es así, por supuesto, pero tu bilis se retuerce al comprobar la incapacidad, falta de rigor e improbabilidad, que algunos intérpretes ponen en el ejercicio de su profesión.

¿Os imagináis un espectáculo donde el espacio se encuentre vacío y la luz esté marcando su geografía, la acción en sí, y además los primeros planos de los personajes se produzcan secuencialmente en sitios diferentes? Se supone que el Regidor puede controlar la evolución del intérprete y ordenar la ejecución de los efectos, pero si lo que queremos es que la luz vaya con el personaje y las transiciones basculen sin apenas notarse, tiene que estar medido el esquema de movimientos con la acción general y el texto de un modo preciso. El Regidor se guía por los pies y todo marcha según lo previsto; pero en cuanto el intérprete se "entretiene" o estimula con una variación no prevista, el Regidor se despista, y para volver a la parte marcada se organiza un batiburrillo que puede dar al traste con el seguimiento deseado.

En cierta ocasión me permití realizar una puesta en escena donde el diseño de luces cumplía esta regla de secuenciación controlada por temporización. Esto nos permitió poder grabar el plan de efectos de toda la obra encadenándolos

en modo automático y en sincronía con la banda sonora. Claro que esto fue un experimento. Los actores y actrices cumplieron su cometido con la precisión que exigía la puesta y lo hicieron muy satisfactoriamente. Sus voces habían sido previamente grabadas y siempre se oían amplificadas; en realidad ellos no verbalizaban el texto, lo que oíamos era su pensamiento, la reflexión interior. La obra tenía originalmente estructura monológica, salvo la escena última, y se prestó a esa lectura; aunque como era de esperar el autor no quedó muy conforme. Más adelante él, como director, ha hecho bastantes más diabluras, pero era su primera obra y debió parecerle excesivamente irrespetuosa mi propuesta. En el Centro de Nuevas Tendencias entendí que eso era lo que se pretendía, y me tomé la licencia y el placer de poder hacerlo. Cosas más arriesgadas se han visto. El montaje fue "Caleidoscopios y Faros de Hoy" de Belbel. Recuerdo que el invulnerable crítico de El País llegó a decir que después de eso sólo le quedaba por ver una obra realizada por robots. Como si muchas de las obras que vemos en la cartelera de algunos teatros, aunque sean con "palabra" en directo, no las hicieran como autómatas, con menos emoción y sentido que una salchicha de Frankfurt.

Aunque parezca contradictorio, donde más he aprendido de concepto puro de iluminación ha sido en la contemplación de ciertas películas. Los efectos de atmósferas, secuencias, situación de personajes, narración usando determinadas imágenes con una iluminación que paralelamente es selectiva, me dejaban fascinado en películas primitivas del expresionismo alemán, como **Nosferatu** de Murnau, **El gabinete del Dr. Caligari** de Wiene, **Metrópolis** de Lang, **El Golem** de Wegener/Galeen... y tantos otros títulos que constituyeron esa excelente escuela, que el ruso Eisenstein maduró en la saga magistral en torno a Ivan, el Gran Zar de las Rusias. En todas esas películas se encierra la quintaesencia de la fotografía llena de fuerza y contenido, para contribuir a narrar una historia acentuando la emoción, las ideas, la acción.

La técnica de iluminación fotográfica es muy distinta a la escénica, ya que, en fotografía, lo que se pretende es ajustar cuantitativa y cualitativamente la fuente de luz para obtener el efecto deseado, mientras que el ojo humano funciona con otros parámetros y una mayor precisión. Por esta razón el control de la luz es diferente. Las fuentes, los filtros y las intensidades se orientan en el teatro al efecto de la contemplación directa, mientras que en cine, fotografía, se realiza pensando en la impresión de la película.

Pero el resultado estético sí puede ser equiparable, en tanto y cuanto se consiga una adecuación de los parámetros de uno a otro medio. Cuando realizo una grabación de mis puestas en escena, el resultado, fotográficamente hablando, es un total desastre. Esto se debe a que la cantidad de luz empleada y las rectificaciones al color que los filtros usados dan a las fuentes, hace que la fotografía ofrezca un efecto opuesto al deseado en el diseño original. Sin embargo, ante el ojo humano, consigo las tonalidades e intensidades que pretendo para la situa-

ción y el momento dramático a que corresponde.

Cuando tomamos como referencia la iluminación de *Corazonada* de Coppola, retenemos en la memoria el resultado general, la impresión de color e intensidad; en la escena utilizamos filtros distintos y aparatos específicos para intentar obtener un resultado parecido. En el blanco y negro de *Marruecos* de von Stenberg, tenemos una secuencia de claroscuro en las calles del Zoco, de magistral belleza; las calles están cubiertas con toldos y emparrados, dejando pasar los haces de sol con una estudiada asimetría. En teatro es muy difícil conseguir esos efectos; hay que utilizar aparatos especiales, en realidad usados por el cine, Fresnell de cinco y diez KW., y aun así el efecto no es el mismo. Y es que sucede que las tomas de esa película, como ocurre en tantas otras, están realizada con luz natural, y a la luz solar no hay quien la sustituya. Esas posibilidades son privativas del cine. Pero sin embargo en *El tercer hombre* de Reed, hay secuencias nocturnas de calles, de cloacas, de ruinas e interiores, que son toda una lección de iluminación llena de emoción y sentido narrativo.

Finalmente y cambiando de tema, me gustaría hacer referencia a los efectos especiales y su valor como signo. Agua, lluvia, fuego, y hasta viento se puede conseguir por medio de sombras; son efectos muy difíciles de conseguir. Los aparatos que los producen son anticuados y el efecto que producen en los observadores, es distanciador; sucede como con el humo. El espectador exclama con fastidio: ¡Hala, otra vez el humo! Y eso es desalentador, porque el efecto no funciona; en realidad consigues lo contrario. Pues con los efectos de elementos sucede otro tanto.

Siempre he querido probar con materiales y aparatos para conseguir unos resultados más convincentes, pero el tiempo corre contra el proyecto, el personal técnico no está dispuesto a "jueguecitos", la producción no ofrece dinero para experimentos; total que no puedes conseguir fuego que lo parezca, ni agua que sea sugerente y verosímil; y si de viento o lluvia se trata sí que estás perdido porque para ello hay que utilizar proyecciones y eso es aún más engorroso.

En el terreno de las proyecciones existen aparatos para proyectar transparencias, pero te obliga a oscurecer tanto el escenario que en muy contadas ocasiones decides su utilización; otros aparatos proyectan imágenes en movimiento, como nubes, el efecto más recurrido en los escenarios, y que se utilizan fundamentalmente para animación musical.

Sería muy interesante organizar un laboratorio donde poder investigar efectos y manipulación de fuentes. Esto sólo sería posible con recursos públicos, ya que las empresas del sector sólo investigan en mejoras de proyectores y efectos que tengan una comercialización rentable y eso sólo se produce en los materiales para discotecas, musicales e iluminación espectacular.

Con los ojos llenos de chispas terminan éstas reflexiones en torno a la escena a oscuras (vacía), que es el modo más sugerente de plantearse una iluminación.