

# Los escenarios de la luz

Entrevista con

# Alejandro Luna

Ana García  
Bergua

En el programa de mano de una obra de teatro reciente se decía, tratando de exagerar, que Alejandro Luna había hecho visible el teatro mexicano. Pues bien, esta exageración está muy cerca de la realidad, para corroborarlo basta recordar algunas de las muchas obras en las que ha colaborado: *The Rake's Progress*, *La vida de las marionetas*, *Fotografía en la Playa* y *Doble cara*.

—Hace diez años dijiste que la escenografía no existe, que existe el teatro. ¿Sigues pensando lo mismo?

—Bueno, es una manera de repetir a Gordon Craig, decir que el teatro es indivisible. Lo que importa es el fenómeno completo, que se da en el tiempo. Lo que percibe el espectador es un conjunto en el que lo que hizo cada quién no es discernible. Lo que importa es el resultado como unidad. En este sentido, el arte es el teatro, no podemos ver la escenografía como una obra independiente. Sin embargo, es claro que la escenografía es algo que no es actuación. Lo que no está del todo claro es si la escenografía no es una forma de dirección.

—Se dice de ti que diriges como escenógrafo.

—No. No nada más de mí. Hablo de cualquier escenografía: esta limitando el espacio, lo cual a su vez delimita físicamente el hecho escénico, con la distribución de los objetos, de

los espacios que hay en el escenario, está dirigiendo el movimiento actoral. No el escenógrafo: la escenografía está dirigiendo el movimiento escénico. Vamos a poner un ejemplo muy concreto: importa mucho cómo es la corona de Ricardo III, cuál es su traje, y esto finalmente está dirigiendo cómo es el personaje de Ricardo III tanto o más que la interpretación del actor y la concepción del director. La escenografía, el vestuario, lo visual es un lenguaje muy poderoso, muy determinante. Afecta no sólo la dirección del movimiento escénico, sino también la concepción de la puesta en escena. De ahí que si no están integradas estas concepciones, puede haber verdaderas catástrofes. Entonces sí pienso que la escenografía es dirección.

—La escenografía como todo lo visual...

—La escenografía como la determinación del espacio para el hecho teatral. Porque para determinar el espacio importa el color, la



Las diferencias entre diseñar en teatro y diseñar en cine son enormes. En el diseño teatral, el escenógrafo tiene el control de todos los elementos que el espectador ve, desde cómo van vestidos los personajes, por dónde caminan, cómo se sientan, qué luz reciben, etcétera. En cine, el control de la imagen está repartido entre muchas personas.

forma, las medidas, las proporciones, todo. Ahora, me he cuidado de decir "el escenógrafo", y he dicho "la escenografía", porque yo pienso que la escenografía no la hace el escenógrafo. La escenografía es también un trabajo colectivo. Intervienen muchas personas, desde el arquitecto que diseña el teatro, diseña el escenario y también establece la relación entre los espectadores y la relación del público con el espectáculo. El arquitecto, digamos, es el primer escenógrafo. El autor determina el espacio con sus acotaciones explícitas o implícitas en el texto. La concepción del director obviamente influye en definir el espacio. El actor con su presencia le da sentido; es también un escenógrafo. El público que asiste —o que no asiste— condiciona el espacio. No es lo mismo un teatro lleno que a la mitad: cambia el espacio, la energía, cambia la representación. El escenógrafo, pues, entra junto con todas estas personas a ayudar a definir el espacio.

—¿Qué hace que te resulte interesante un proyecto?

—No sé, es algo intuitivo. Yo leo una obra y en ese momento me atrae o no me interesa. Y hablo de ese momento porque no es para toda la vida. A lo mejor el año que entra, la obra que el año anterior no me atraía me atraerá mucho. Creo que escojo obras que en algún momento se relacionan con mi vida privada; de alguna manera tienen algo que ver, pero no estoy seguro. Y la otra cuestión que me hace decidir si aceptar un trabajo o no, son las condiciones objetivas para la calidad que puede salir de un trabajo. Si no hay estas condiciones, no le entro. Por otro lado, no es nada más el texto lo que me dice, puede ser la capacidad actoral de alguien para ese personaje. Son cosas que me atraen mucho, pero no puedo decir exactamente por qué.

—¿Cómo empiezas a diseñar? ¿Cómo trabajas?

—Siempre es diferente porque las condiciones lo son, pero sobre todo porque la gente es diferente. No es lo mismo relacionarse con un director que otro, con un espacio que con otro; entonces el sistema siempre es diferente. Pero hay algunas constantes que quizás puedo concluir. Vamos a suponer que es una obra que no conozco: lo primero es leer la obra sin dejar decir al director de qué se trata, ni cuál es su punto de vista, *ni nada*. Entonces trato de leer la obra sin influencia externa alguna. Esto crea

muchos problemas porque un director llega y lo primero que quiere decirte es qué piensa él de la obra, y tú le dices: "Cállate, mano; por favor, cállate, dame la obra y nos vemos en tres semanas". Y él no entiende. No entiende, ni es el momento de explicárselo; entonces simplemente piensa que estás loco, pero es la única forma de tener acceso a una lectura original. Esta primera lectura es una lectura impresionista, de carrerita, ligera, rápida, sin analizar nada, y luego viene el registro de estas impresiones, es decir, qué viste cuando lo leías, cómo viste las cosas. Hasta aquí todo mundo es escenógrafo. Todo mundo que lee una novela tiene imágenes. Estas imágenes vienen de lo que ha vivido, de lo que ha leído, de lo que ha soñado. Así vio esta persona el espacio, así vio la luz: siempre las imágenes contienen alguna luz, algunas veces color. Esto se registra. Puede ser dibujado, pero yo prefiero escribirlo en una libretita. Y la guardo. Luego viene otro factor que es muy importante: dejar pasar el tiempo. De ahí que proyectos que se necesitan para pasado mañana, trato de evitarlos. Cuando pasó el tiempo y se vuelve a leer esta obra, ya es muy distinto de la primera vez, porque ahora sí ya sé cómo termina. Entonces uno empieza a leer la primera página, pero está pensando ya muy diferente de cómo va a pensar el espectador: está pensando uno en la estructura. Es ya necesariamente una lectura especializada, poco ingenua, pero hay que llevarla a cabo; es una lectura analítica. De ahí la importancia de registrar la primera lectura, la intuitiva, porque la segunda lectura te va a borrar todas las primeras impresiones, que son las que hay que conservar para estar en igualdad de condiciones con el espectador. Después de esta segunda lectura viene una documentación sobre el autor, el ambiente, por qué escribió esta obra. Yo pienso que uno tiene que llegar frente al director —si quiere ser útil— con un conocimiento de la obra para realmente servirle de algo. Y ya entonces se escucha la visión del director y se registran y se establecen las coincidencias y las discrepancias. De ahí puedes decidir también si conviene que ese trabajo lo hagan juntos o no. Ahora hay que incorporar, a tu visión, la visión del director. Y también ocurre generalmente al revés: por aceptación o por rechazo, el director incorpora a su visión tus ideas, tus propuestas. Desde luego este encuentro con el director se repite en el encuentro con el reparto: los per-



sonajes que tú te imaginabas que eran altos, van a ser chaparros; los flacos, gordos; los rubios van a ser morenos. Es como el encuentro con la realidad. Después viene el encuentro con el espacio físico: en qué teatro se presenta, cuánto mide, cuáles son las posibilidades técnicas, las capacidades del personal que va a manejar y a construir esta obra, recursos financieros, etcétera. En suma: todo lo que vuelve concretas las posibilidades de un proyecto, desde qué cara tiene el actor hasta cuánto mide el telar. Ya con todo ese paquete empiezo a hacer dibujitos, muchas posibilidades de lo que se puede hacer. Y luego lo difícil: escoger de todo eso qué es lo que realmente te gusta. Esa es la etapa más difícil, y es el momento de ir y sacar el papequito que estaba guardado hace cuatro meses y ver qué ha pasado en todo ese tiempo, comparar. Algunas veces no ha pasado nada, es la misma imagen la que está ahí. En otros casos, a pesar de que hayan pasado muchas cosas, es el momento de tirarlas todas y regresar a la primera imagen; pero ya se regresa con otra carga. Y luego, vienen bocetos, dibujos, maquetas, que tienen dos razones de ser: una, definirse a uno mismo qué quiere; y otra, encontrar una forma de explicar a los demás qué van a tener. Finalmente viene la comprobación escénica de todo esto. De ahí que el proceso sea muy tardado y complejo.

—Con respecto a la luz: tu primera imagen, la que escribes, ¿está iluminada?

—Nadie tiene una imagen si no está iluminada. Lo que produce las imágenes es la luz. Si apagas la luz, la única imagen que tienes es un cuadrado negro. Toda imagen está producida por una distribución de luz. No hablo de escenografía, siquiera, hablo de imagen. Cualquier imagen está producida por contrastes, por claroscuros, por la dirección, por la intensidad y por el color de la luz. Todo mundo ve más o menos igual, entonces nadie piensa en esto. Ahora, alguien que tiene que diseñar con luz está obligado a pensar en esto. Cómo lograr esa luz en el teatro es un problema de oficio y de otra cosa: de saber ver la luz. Es lo mismo que Sherlock Holmes. Watson no sabe cuántos escalones tiene la escalera de su casa. Holmes sí, porque los cuenta. Es una visión especializada. Nadie normalmente se fija en estas cosas. Las personas con quienes me gusta hablar de esto son los fotógrafos, que están conscientes de la luz. Abren o cierran un 22, un 16, un 8 o un 5.6, que es también lo que hacemos

con el ojo: lo abrimos y lo cerramos pero no estamos conscientes. Así una manera de ver todas las cosas es a través de la luz, conscientes de que lo que estamos viendo es por la luz. Es una manera tal vez muy patológica de ver, que comparto con los fotógrafos. Después el fotógrafo tiene que repetir el proceso en la ampliadora, con un negativo que él sabe con qué luz fue tomado, y pone una luz y da un tiempo para obtener una "impresión", una imagen a base de luz, e imprime la imagen que calculó. Esta conciencia sobre

Si las películas se van a hacer mudas y sin argumento, yo quiero hacerlas.





Cómo lograr esa luz en el teatro es un problema de oficio y de otra cosa: de saber ver la luz. Es lo mismo que Sherlock Holmes. Watson no sabe cuántos escalones tiene la escalera de su casa. Holmes sí, porque cuenta. Es una visión especializada.

las condiciones de la luz es una forma de ver que se adquiere, no creo que se nazca con un exposímetro en el ojo. Se adquiere en el cuarto oscuro, se adquiere con una cámara, se adquiere viendo toda la pintura, a través de la luz. De ahí que es muy difícil enseñar a alumnos a iluminar, porque es enseñarlos a vivir de otra manera, es muy difícil. Si alguien no muestra una obsesión por esto, es inútil.

—¿Y tu trabajo en cine?

—Las diferencias entre diseñar en teatro y diseñar en cine son enormes. En el diseño teatral, el escenógrafo tiene el control de todos los elementos que el espectador ve, desde có-

Es el que encuadra, el que dirige la cámara hacia un lado o hacia otro, el que da los valores tonales, el que produce la imagen. Entonces, ¿cuál es el trabajo del diseñador? El trabajo del diseñador es facilitarle esta tarea al fotógrafo. En cine el fotógrafo puede ser muy bueno, pero tiene que tener algo que retratar. El trabajo del escenógrafo es ponerle muchas cosas que retratar para que él escoja lo conveniente. El trabajo en cine, pues, para un diseñador de teatro, es muy frustrante, porque uno pone mil cosas que se ven preciosas y el camarógrafo está retratando la pata de la mesa y dejando fuera todo lo demás.

—No te gusta mucho trabajar en cine...

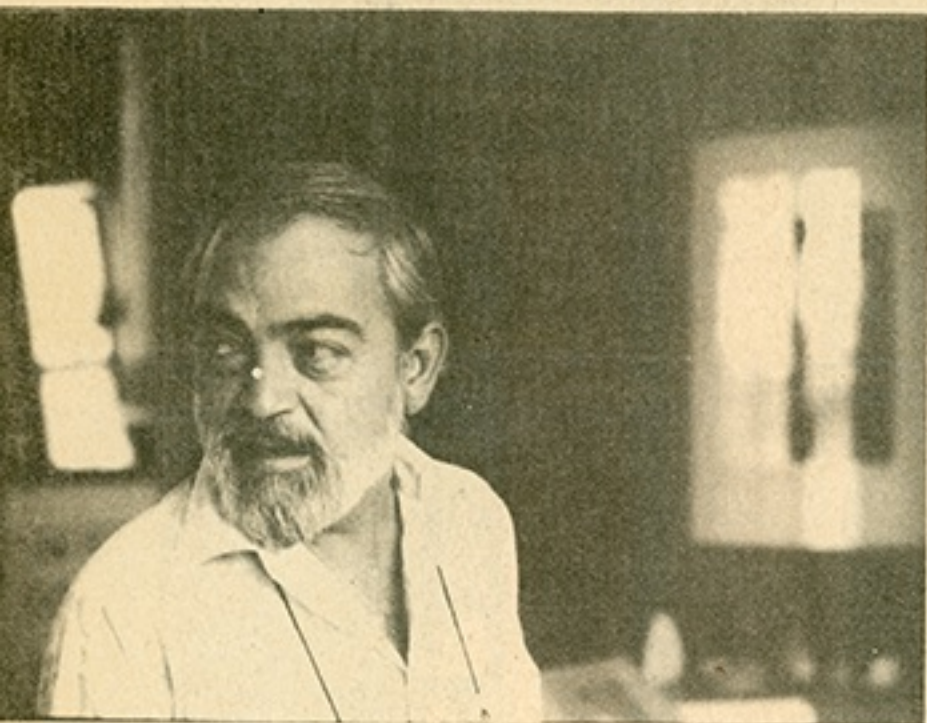
—Bueno, es divertido pero envidia al que tiene la cámara. Y lo molesto mucho, le pido que me deje ver por el agujerito.

—Háblame de Frida.

—Frida es un caso especial porque es una película que no tiene argumento, que no tiene diálogos. En una película en la que no hay argumento ni diálogos, tiene que haber algo que los reemplace. Lo que hay a cambio es que la escenografía y la cámara tienen una función narrativa. Lo que en realidad está pasando con *Frida* es que la narración está dada con la cámara que está fotografiando objetos, trajes, pintura, etcétera. Es una película excepcional, y el trabajo del escenógrafo, del ambientador, es excepcional. Si las películas se van a hacer siempre mudas y sin argumento, yo quiero hacerlas.

—Entonces, sobre el uso dramático de la luz, ¿qué piensas tú de esto? ¿Es una falacia teatral?

—En el trabajo hay muchas cosas que se dan intuitivamente y estoy convencido de que es mejor dejar que se den así y no pensar mucho al respecto. Es más, creo que uno debe proteger esa intuición. A veces es muy difícil, como cuando trabajas con Margules, que trata de intelectualizar, de retorizar todo. Es mejor ver y hacer lo que te gusta. Pero tratando de contestar a tu pregunta, la luz sola no se ve. La luz sólo se ve cuando le pega a algo, y ese algo la rebota y llega al ojo. En teatro, mientras la luz no es reflejada por algo, no existe. Es nuevamente la luz junto con el espacio, junto con el actor, junto con la ropa, junto con la música, junto con el texto lo que crea, digamos, las atmósferas dramáticas. Y como la luz es imprescindible para que veamos, es necesaria, todo lo que hay que hacer es prender la luz. Ya.



mo van vestidos los personajes, por dónde caminan, cómo se sientan, qué luz reciben, etcétera. En cine, el control de la imagen está repartido entre muchas personas. En realidad, en el cine —y por eso es odioso, yo prefiero la televisión— nadie sabe qué está pasando. El director no sabe qué va a salir, el diseñador tampoco, el actor menos porque no sabe si la cámara está en *medium* o en *close*. Y el fotógrafo, que es el que ve por el hoyito, supone que va a salir eso, pero quién sabe, porque depende de cómo le revelen el material, de la luz... trabaja sobre hipótesis, y al editar tiran la mitad del trabajo. Es atroz el cine, en este sentido. El equivalente al escenógrafo en teatro es el fotógrafo en el cine.