

La producción de Fernando Flores y el lenguaje de la luz: una contribución reflexiva para la historiografía de las artes escénicas de Querétaro

The production of Fernando Flores and the language of light: a reflective contribution to the historiography of the performing arts of Querétaro

DOI: 10.61820/ha.2954-470X.2179

Israel Isaac Pájaro Sánchez

Universidad Autónoma de Querétaro

Querétaro, México

israelisaak@gmail.com

ORCID: 0009-0005-0505-7406

Recibido: 16/02/2026

Aceptado: 17/05/2026

Universidad Autónoma de Querétaro
Licencia Creative Commons Attribution - NonCommercial ShareAlike 4.0
Internacional (CC BY-NC-SA 4.0)



Resumen

El presente artículo tiene por objetivo identificar el lugar que ocupa el escenógrafo e iluminador Fernando Flores en la historia de las artes escénicas de Querétaro. Esto se debe a que las reseñas históricas sobre esta disciplina se interesan principalmente por compañías tradicionales, directores de escena, coreógrafos, actores y bailarines, empleando un discurso que omite el trabajo de los creadores especializados en las áreas escenotécnicas. Dichas reconstrucciones se interpretan como síntomas de la forma en la que se asumía, y se continúa asumiendo, la práctica escénica en la localidad, donde los cuadros creativos pasan a un segundo plano de importancia o se vuelven prescindibles en los montajes. Esta situación nos hace cuestionar el carácter profesional de las producciones.

Se propone que la conformación de cuadros creativos especializados es indisoluble de una práctica profesional. Esto se verifica a través de la trayectoria de Flores que se caracterizó por su compromiso, rigor y excelencia, pues cada una de las compañías con las que colaboró elevaron, de forma notoria, la calidad de sus montajes. El perfil de Flores se inscribe en la visión escenotécnica del teatro moderno y la danza contemporánea, pero eso no le impidió investigar sobre la naturaleza del espacio-luz —su elemento artístico— para emprender diálogos en los niveles técnico, estético y poético. Al estudiar y experimentar sobre los efectos sensoriales, físicos y emotivos del fenómeno lumínico-espacial, este escenógrafo abrió líneas de investigación-creación orientadas hacia tratamientos que trascienden la oposición entre ciencia y arte. Al final, lo que consumó Flores fue un lenguaje propio y una metodología para expresarse desde su elemento mediante la puesta en escena.

Palabras clave: Fernando Flores, profesionalización, lenguaje escénico, espacio-luz

Abstract

This article examines the contribution of set and lighting designer Fernando Flores in the history of performing arts in Querétaro. This is because historical accounts of this discipline focus primarily on traditional companies, stage directors, choreographers, actors, and dancers, thereby perpetuating a narrative that overlooks the work of creators specializing in stagecraft. These reconstructions are interpreted as symptomatic of how theatrical practice was and continues to be understood in the

region, where creative teams are relegated to a secondary role or become dispensable in productions. This situation leads us to question the professional level of these productions.

It is proposed that the development of specialized creative teams is inseparable from professional practice. Flores' career demonstrates this through his sustained commitment, rigor, and excellence, as each of the companies he collaborated with significantly elevated the quality of their productions. Flores' profile is rooted in the scenography vision of modern theater and contemporary dance, but this did not prevent him from investigating the nature of space-light — his artistic medium — to engage in dialogue at technical, aesthetic, and poetic levels. Through sustained research into and experimentation with the sensory, physical, and emotional effects of the light-spatial phenomenon, this set designer opened new lines of research and creation oriented toward approaches that transcend the opposition between science and art. Ultimately, Flores developed a distinctive artistic language and methodology for expressing himself through his element in staging.

Keywords: *Fernando Flores, professionalization, stage language, space-light*

Introducción

El escenógrafo e iluminador cadereyense, Fernando Flores Trejo, egresado de la Licenciatura en Docencia del Arte Escénico de la Facultad de Artes de la Universidad Autónoma de Querétaro (UAQ), falleció el 8 de abril de 2025 a los 53 años. Tuvo una vida profesional muy productiva, ya que colaboró con las principales compañías profesionales de teatro y danza en Querétaro, entre las que se destacan Globe Theatre de Román García, Los Desesperados de Uriel Bravo, Ciudad Interior de Alejandro Chávez, Atabal de Ana Bertha Cruces y Sabandijas de Palacio de Mariana Hartasánchez. A nivel nacional se destaca su participación en Los Endebles de Boris Schoemann y El Rinoceronte Enamorado de Jesús Coronado, así como en la puesta en escena *El día más violento* de Bárbara Colio, dirigida por Mauricio Jiménez y producida por la Compañía Nacional de Teatro. Fernando Flores falleció en plenitud creativa y resulta inevitable examinar su lugar dentro de la historia de las artes escénicas de Querétaro.

Para abordar el tema, se vuelve preciso reflexionar en torno a la naturaleza de la historia, el contexto, la profesionalización, la infraestructura, los procesos creativos y la conformación de cuadros especializados, puesto que nos referimos al único escenógrafo-iluminador que ha tenido una ciudad con más de 100

compañías teatrales y alrededor de 30 foros, “la ciudad media del país con mayor cantidad de puestas en escena” (Elizondo, 2025). Para valorar su contribución, se realiza un análisis desde una perspectiva histórica a través de testimonios orales que dan cuenta de su trayectoria profesional. Lo anterior tiene la finalidad de emitir un juicio cabal que permita comprender su aportación en términos creativos.

Debido a lo antes mencionado, es necesario partir de la visión que tenía Flores respecto a las artes escénicas, misma que orientó su trabajo e insertó su trayectoria en un proceso cultural, histórico y social amplio. Igualmente, es importante retomar dicha perspectiva artística, ya que remite a sus inicios en el medio escénico, lo que ayudará a visualizar su desarrollo como escenógrafo e iluminador. Para tal propósito, se realizaron entrevistas a tres creadores que consideramos clave en la primera etapa de su actividad: Román García, Uriel Bravo y Alejandro Chávez. Flores hizo equipo con estos profesionales de las artes escénicas durante un periodo prolongado de tiempo, por lo que compartió con ellos diversas experiencias de montajes. La continuidad de este trabajo en colaboración brinda la posibilidad de apreciar la evolución profesional de Flores, al igual que de incluir ejemplos de sus puestas en escena.

En las entrevistas, la conversación estuvo dirigida hacia identificar el lugar que ocupa Flores en la historia de las artes escénicas de Querétaro. Asimismo, se profundizó acerca de los diálogos creativos que sostuvieron en la realización de proyectos concretos. Y, finalmente, se reconoció su legado dentro de la disciplina.

Previo al encuentro con los entrevistados, se les comunicó sobre los temas de los cuales versarían las preguntas, para que preparasen sus argumentos, pero sin dejar de considerar un margen de improvisación. De esta manera, no se limitó la espontaneidad durante las conversaciones. Las entrevistas se realizaron de manera presencial y fueron grabadas en dispositivos de audio, posteriormente se hizo una transcripción, por lo que las citas que se presentan en el desarrollo del artículo conservan el tono, la expresión y la intención de los informantes. Para contextualizar, se consultaron diversas fuentes como notas periodísticas, artículos de revistas especializadas y bibliografía, logrando así contrastar la información de acuerdo con el método crítico. Además, el texto se acompaña de fotografías que fueron proporcionadas por los mismos informantes para ilustrar los contenidos.

I. El lenguaje de la luz: entre la historia y la memoria de las artes escénicas

Uno de los problemas que salta a la vista al tratar la historia de las artes escénicas es el de la relación entre historia y memoria. Esto se debe a que el fenómeno escénico no se reduce a la textualidad o a la verbalización y, por lo tanto, los alcances de la historiografía tradicional resultan limitados (Lehmann, 2013). Teniendo en cuenta que la historia es un campo de batalla, como sostiene Enzo Traverso (2023), la escena produce una historia *sui generis* que es transmitida en los códigos escénicos como una lucha de fuerzas, en la que cada elemento tiende a ser y expresarse.

Esta lucha se libra en el escenario, donde ninguno de los componentes es neutral. La causa radica en que, dentro del fenómeno escénico, la memoria cobra una relevancia mayor, porque no es suficiente con el registro documental, ni establecer correspondencias causales de las diégesis con el contexto sociocultural, sino que se vuelve preciso descifrar la forma en la que se conservan las imágenes en regiones discretas del ser (Bachelard, 2000). Esto último hace referencia a la memoria sensible, capaz de grabar, producir y reproducir sensibilidades extracotidianas como las que genera la luz, en tanto historia alternativa a la del guion textual.

La tensión entre historia y memoria, desde esta perspectiva, se debe a que las artes escénicas producen objetos efímeros, un carácter que las distingue de otros géneros. En la escena, el sentido se transmite en acción, pues aun cuando quedan componentes materiales que contribuyen a que el acontecimiento se nutra de múltiples significaciones —como pueden ser el texto dramático, el guion de luces o las partituras musicales—, estos recursos son prescindibles. Lo insustituible en el acto es la expresión directa.

Como campo abierto a lo inesperado y a la maravilla, en la escena se despliegan diversos lenguajes, donde la gramática corporal, el silencio y el ritmo de la respiración configuran estructuras. A través de dichas estructuras se organiza el tiempo y el espacio, en la articulación de gestos que construyen el sentido escénico. Entre lenguajes diversos, los estímulos del hecho escénico se dirigen a la memoria sensible que, de acuerdo con Antonin Artaud (2011), puede ser entendida como el alma o el espíritu. Por consiguiente, se combinan el color, la forma, el sonido, el movimiento y la palabra para dar lugar a experiencias

estéticas que se verifican *in situ*. Esta dinámica nutre la memoria colectiva hacia una narrativa comunitaria propia de los códigos del arte o lo que se conoce como transhistoria¹.

Para no restringir el presente trabajo a los formatos ortodoxos del teatro o la danza, se abordarán las artes escénicas en general, puesto que comparten elementos, además de que son las disciplinas con las que Flores dialogó desde los lenguajes que dominaba: el de la luz y el del espacio. El uso sistematizado de las propiedades físicas y expresivas de la luz permite organizar una narrativa visual que conduce la atención del espectador, dotando a la obra de significado y emoción. Esto se logra mediante el manejo de variantes como la intensidad, el color, la dirección, el área, la densidad, la temperatura, etcétera, que permiten transmitir ideas complejas y contar historias².

Así, el lenguaje de la luz cobra sentido al dialogar con los demás elementos, diciendo sí y no, esto es, confirmando o contradiciendo el sentido de un texto, del movimiento, del sonido o de la escenografía. Mediante dicho componente, se indican tiempos, espacios, climas y símbolos, al igual que se muestran, ocultan o producen sensaciones dirigidas al intelecto, así como al inconsciente del espectador. En *La mano del lobo: Mozart*, una obra de teatro corporal dirigida por Román García (2007), Flores dispuso el escenario en el extremo opuesto del área de espectadores. Aprovechando la profundidad de la nave, Flores creó una lejanía que permitía contemplar imágenes oníricas tales como un caballo brotando de la arena en uno de los costados y, del otro lado, un piano sobre el mismo piso de arena. En ese montaje, el sentido musical de la luz se hacía presente con la programación de tiempos e intensidades³.

En las últimas décadas se ha comenzado a hablar de la dramaturgia de la luz, al reconocer la capacidad narrativa de este elemento y teniendo en cuenta la posibilidad de convertirlo en el lenguaje central, al igual que en el eje de un espectáculo. A partir de esto, se ha transformado la manera de crear y de concebir

1 Mientras que la historia es textual y la antihistoria se transmite por los lenguajes del arte, que además son sonoros, visuales, corporales y espaciales, la transhistoria surge como tercer espacio para superar la distinción.

2 En *Teatro posdramático*, Hans-Thies Lehmann (2013) argumenta que el abandono del texto, como acción de combate contra el drama burgués, permite crear, a partir de luces y proyecciones de imágenes intensas, paisajes sonoros y experiencias corporales directas.

3 El director Román García, con Fernando Flores como parte de su equipo creativo, puso en escena *La mano del lobo: Mozart* (2007), *Sangre en el cuello del gato* (2005), *La aldea transparente* (2004), *Blanco y Negro* (2003), *El Atentado* (2002), *Las Criadas* (2001), *Salir al Mundo* (2000) y *Fotografía en la playa* (1999), entre otras.

una obra, removiendo las viejas posiciones centradas en la textualidad —en el caso del teatro— y de la coreografía —por parte de la danza—. Como ejemplo del conflicto entre visiones conservadoras y vanguardistas en la localidad, se ha observado cómo hace más de dos décadas se celebra de manera continua en Querétaro el Festival de la Joven Dramaturgia, donde se ha observado cómo se descentra el texto como fundamento narrativo, además de que se han retirado los apoyos del Encuentro Internacional de Teatro del Cuerpo, debido a las críticas hechas por los creadores de la ciudad. En este contexto, se pone de manifiesto la visión dominante, según la cual el texto subordina a los demás lenguajes que componen la puesta en escena teatral.

Sin embargo, el lenguaje generador del sentido global de una obra es el que producen los elementos que la articulan. Siendo así, la construcción de sentido no puede residir solamente en una de las partes, como el texto o la palabra, sino en aquello que une y combina a los factores actuantes. Considerando que la escena es simultaneidad, dado que los estados de un componente repercuten en el resto, la luz puede complementar al texto. Lo anterior se demuestra cuando se ilumina un área con luz abundante y brillante con el propósito de afirmar un momento alegre, pero también se crean tensiones con una iluminación que fragmenta los cuerpos, que impide ver con claridad o cuya direccionalidad es inusual.

El uso de la iluminación le aporta a la puesta en escena complejidad y dinamismo por oposición. En tal caso, la decisión de optar por el complemento o el contraste se decide en equipo, al sugerir criterios estéticos. Para ello, se debe tener en cuenta que en la confluencia de lenguajes cada factor se vuelve altamente expresivo: los niveles espaciales; las entradas y las salidas; el movimiento corporal; la escenografía y el vestuario; los silencios y los sonidos; las miradas y las distancias. Lo anterior se puede apreciar en el montaje de *Titus Andronicus*, dirigido por Uriel Bravo (1999), donde Flores construyó una rampa que se extendía sobre el escenario y se elevaba hasta perderse al fondo; así concibió un espacio tanto monumental como dinámico⁴.

Hoy en día, las visiones conservadoras promueven la idea de que la historia del teatro es la historia de la literatura dramática, en la que figuran los nombres de Esquilo, Shakespeare, Moliere y Calderón, entre otros. En cambio, cuando se usa la expresión *teatro* en el habla corriente, esta no se limita a la textualidad,

4 El director Uriel Bravo, con Fernando Flores como parte de su equipo creativo, puso en escena *Cartas de Mariana* (2015), *La fe de los cerdos* (2005), *Volpone o el Zorro* (2004), *Casperlie* (2003), *Perdedores* (2000), *Dulces Compañías* (1999) y *Titus Andronicus* (1999), entre otras.

pues la mención despliega acepciones que indican una estructura arquitectónica y una actividad, lo que es más próximo a las visiones de vanguardia. Esto se debe a que el teatro es un espacio de encuentro, al mismo tiempo que la memoria sensible que activa la escena —la cual se remonta a un origen mítico que encuentra en Mnemosine su arquetipo al entender la creación como un puente entre el mundo de las impresiones sensibles y la construcción simbólica— se conforma de registros tanto sonoros como lumínicos y gestuales.

Así como las visiones conservadoras del teatro, como parte de un esquematismo disciplinario básico, procuran no confundirlo con la *performance* y la danza, esta última disciplina se limita al movimiento corporal y se priva de la palabra. De ahí que, al proyectar una historia de las artes escénicas que valore la aportación de creadores como Flores, no basta con sumar el nombre de un escenógrafo-iluminador al anecdótico que puede convertirse en la historia de las artes escénicas en Querétaro. Por esta razón, nuestro planteamiento busca remover la base en la que se fundamentan los criterios que ensamblan una anécdota con otra, en el encadenamiento de un relato superficial que enlista obras, grupos y personalidades, pero pasa por alto la investigación y los procesos metodológicos efectivos.

El tiempo de la escritura, como el de la pintura, la escultura o la arquitectura, es el de la duración, puesto que se crea con la intención de permanecer y conquistar el imaginario de forma permanente, al instalarse de manera más firme y concreta en la realidad. Es cierto que todo lo consume el tiempo, el deterioro o la degradación en los soportes de las obras. Asimismo, en la lucha del ser contra el tiempo, se procuran materiales duraderos para que la creación sea sólida: la piedra, el lienzo o la hoja son soportes de inscripciones históricas. En cambio, el tiempo de la música, la danza o el teatro es el instante, lo pasajero; mientras que su soporte es el espacio que, desde un punto de vista transhistórico, equivale a la luz. Esto significa que la historia de las artes escénicas es distinta a la de las otras disciplinas y, en consecuencia, requiere de la apertura de nuevas líneas de investigación historiográfica por las propiedades de sus fuentes.

Esta situación revela un problema transdisciplinario, si se considera lo que una puesta en escena comunica a través de los lenguajes que asocia y armoniza. Por ello, resulta ineludible el problema sobre la naturaleza de la historia al respecto de las inscripciones plasmadas por Flores en la escena, las cuales se

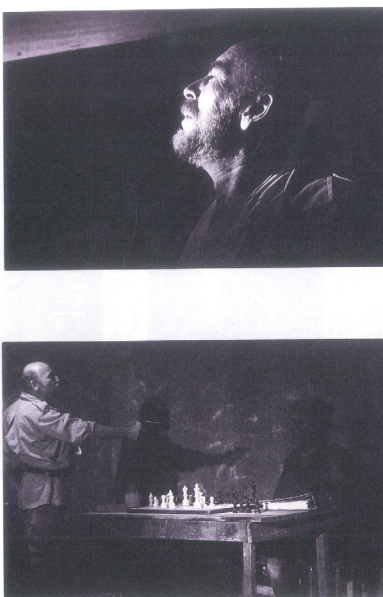
insertan en un sistema de signos que dialogan con otros lenguajes hasta alcanzar la integración orgánica con fines estéticos. Al respecto, dice Román García:

Elaborar un diseño de iluminación tiene que ver con un lenguaje acabado respecto a los demás elementos que se corresponden en el arte teatral. La dirección escénica es otro lenguaje, diferenciado totalmente. La escenografía es completamente otro lenguaje, distinto de los anteriores; la música, la actoralidad o la gestual son lenguajes distintos. La gente piensa que es súbete, muévete y ya eres actor, pero realmente es la confluencia, con cierta responsabilidad, habría que entenderlo, de lenguajes diversos. La cuestión es confluir hacia un mismo discurso y eso tiene una complejidad, no es nada más poner un foco y una silla. Hasta colocar una silla en un espacio vacío tiene toda una implicación. Si se sirve de un estudio que le dé soporte al planteamiento, no es una ocurrencia o no lo debiera ser, y Fernando era muy responsable sobre eso (comunicación personal, 2 de agosto de 2025).

II. Hacia la modernización y profesionalización del teatro en Querétaro

En entrevista con Angelina Camargo (2003), García describe el proceso creativo de *Blanco y Negro*, escrita por Antonio Malpica. El director menciona que no se trató de una puesta en escena creada para una sala teatral, pues para ser consecuentes con lo que la obra requería, en primera instancia, se concibió un espacio que fue diseñado por Flores (Camargo, 2003). El escenario se construyó por completo en uno de los patios de la Casa del Faldón. Desde que el público ingresaba al lugar daba la sensación de que se estaba entrando en un zulo semienterrado. La atmósfera lúgubre y carcelaria era adecuada para cercar espacial y psicológicamente al espectador (ver Figura 1), quien se hacía testigo de la represión, así como de la persecución política durante la guerra sucia (Malpica, 2003).

Figura 1. *Blanco y Negro* (2003), Román García.



Nota: Montaje del Cuarto Premio Nacional “Manuel Herrera” de Dramaturgia.

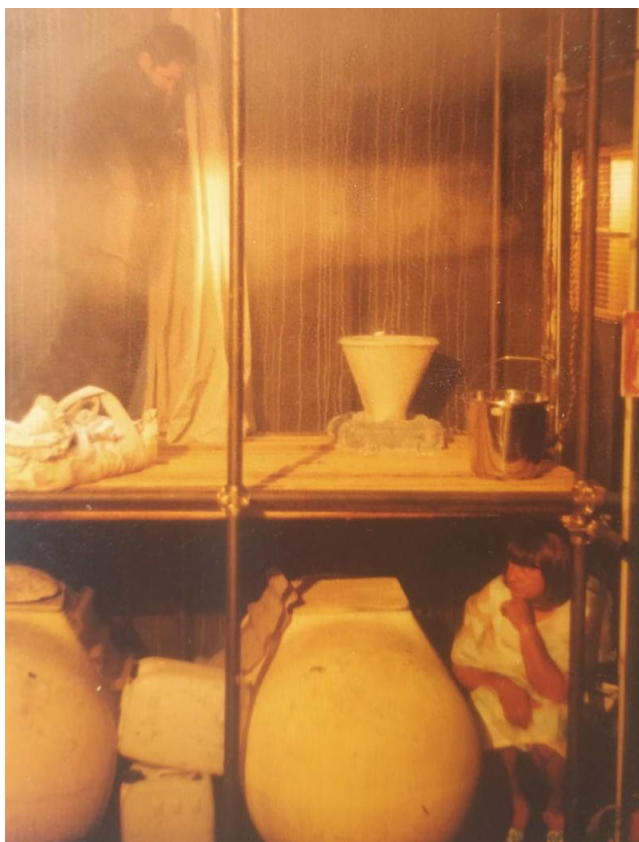
Uriel Bravo relata experiencias similares, destacando la capacidad que tenía Flores para crear atmósferas. Dichos ambientes no solo resultaban significativos por la forma, sino también por la textura, la sonoridad, la temperatura, la luminosidad y todo aquello que, según Peter Zumthor (2006), se anticipa a la forma y debe ser estética. Estos componentes se vuelven altamente expresivos y significativos.

De entre los montajes que realizaron juntos, Bravo considera que *La fe de los cerdos* fue uno de los mejor logrados, puesto que, para ese proyecto, Flores intervino la Casa de Cultura Ignacio Mena en 2004. El escenógrafo-iluminador levantó un espacio escénico con gradería, así como sistema de iluminación, creando una escenografía en tres niveles donde los goteos, el golpeteo metálico, el crujir de las tablas y el sudor de las superficies manchadas de pátina polvorienta daban la impresión de ser un organismo contaminado y en descomposición (ver Figura 2). Este montaje sirvió para contar una historia sobre la degradación moral y social del ser humano (Wirth, 2004).

Fernando concibió la escenografía como un fenómeno creativo, autónomo y específico. Los iluminadores anteriormente eran alumbra-
dores, es decir, ponían los focos para que se vea la obra y ya, pero

Fernando comenzó a independizar la luz y hacerla empatar con la ficción al crear con el director y con los actores (Uriel Bravo, comunicación personal, 24 de julio de 2025).

Figura 2. *La fe de los cerdos* (2004), Uriel Bravo.



Nota: Montaje del Quinto Premio Nacional “Manuel Herrera” de Dramaturgia.

El método de Flores puede definirse como la creación de atmósferas emocionales, porque los climas generados son resultado del uso de recursos técnicos con valor dramático. En estos ambientes la luz —natural o artificial—, la escenografía y el movimiento aportan ritmo visual a la composición espacial para producir experiencias que transforman la sensibilidad del espectador. Los estímulos plásticos en el trabajo de Flores, determinados por la estética de la obra, no siempre son favorecidos por la actividad intelectual del espectador, sino por su disposición sensorial y sugestiva.

Tanto García como Bravo fueron los directores con quienes Flores se forjó en su primera etapa como creador en el Centro de Formación y Producción Teatral de Querétaro. Bajo la dirección de ellos aprendió la función del espacio y de la luz dentro del fenómeno teatral. Igualmente, entre 1997 y 2002, tuvo en comodato el Teatro del IMSS. No obstante, teniendo en cuenta que el teatro moderno se nutre de la industrialización y del desarrollo tecnológico, es importante detenerse en la mención que hace Bravo sobre lo que sucedía en el contexto queretano antes de Flores. Esto ayudará a dimensionar su aportación porque, en lo referente a labores escenotécnicas, le preceden Manuel Nieves, Alejandro Sánchez, Caín Torres y Eduardo Camacho. Debido a que no existe bibliografía especializada al respecto de la historia de las artes escénicas en Querétaro, los testimonios orales adquieren un valor especial. En ellos se conservan los recuerdos de la gente que ha participado de forma directa en este proceso, además, ofrecen puntos de vista diversos que van desde el ángulo de los gestores culturales, los funcionarios, el público y los creadores. Cada uno de estos enfoques son relativos al campo de los participantes, por lo que se puede hablar de una memoria colectiva, multidimensional y descentrada, que no ha sido reducida por la historiografía escotómica convencional a un tema que mantiene latente el conflicto entre historia y memoria.

Se puede decir que las miradas parciales de los actores directos impiden ver con claridad la historia en general, sin embargo, la pretensión de distanciamiento que planteó el positivismo anula el carácter emotivo y sensorial de la experiencia que despierta el relato vivo, a la vez que suma complejidad al fenómeno. García menciona lo siguiente como preámbulo a la contribución de Flores:

En Querétaro la historia del teatro se ha transmitido por tradición oral, porque el grupo que inicia la actividad son los Cómicos de la Legua, cuando Hugo Gutiérrez Vega funda este grupo para recorrer la legua, como hizo La Barraca en España. No estamos hablando de práctica profesional, en el sentido del empleo de herramientas técnico-metodológicas, mucho menos de conciencia luminotécnica, porque no eran actores o directores de formación que hubiesen tenido una escuela. Contaban con la voluntad de hacer teatro y eso les sirvió para establecer contacto con pensadores y creadores importantes.

Con ellos estuvo Julio Castillo y Alejandro Bichir, además trajeron a actores famosos, porque Paco Rabell era actor secundario en Televisa y tenía los contactos (Román García, comunicación personal, 2 de agosto de 2025).

Querétaro ha sido una ciudad con intensa actividad escénica de grupos amateurs, lo cual se puede rastrear a lo largo del siglo XX, incluso antes de la fundación de los grupos universitarios. Sin embargo, con la intención de consolidar una práctica escénica continua y disciplinada, se han originado diversas iniciativas. La primera de ellas se remite a la creación de un grupo de la UAQ, mismo que Christos Jorge Papadimitriou y Galván conformó en 1958 por encomienda del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura. Al año siguiente se fundaron los Cómicos de la Legua, una propuesta de teatro trashumante con inclinación por el teatro clásico español. En la actualidad, la labor tanto educativa como social de esta compañía ha perfilado su vocación a fomentar la inclusión con elencos formados por estudiantes y actores de diversas generaciones, siguiendo el principio de un arte al alcance de todos.

El periodo de la segunda mitad del siglo XX apunta hacia la modernización, ya que la construcción del Teatro del Instituto Mexicano del Seguro Social (IMSS) en 1964 es relevante por razones de infraestructura y equipamiento. No obstante, en ese tiempo en Querétaro no se contaba con técnicos capacitados para operar la maquinaria. Esta contradicción fue volviéndose una constante, porque la edificación de recintos culturales en la ciudad estuvo desprovista de programas profesionalizantes que impidieran la improvisación.

Reseñas históricas refieren, sin dar más información, que el recinto del Teatro del IMSS albergó por décadas a un grupo aficionado a cargo de Odilón Quintanar (Naredo, 2024, p. 31). El panorama general es significativo porque permite observar lo incipiente de la práctica escénica, debido a que grupos de aficionados la realizaban sin sentir la necesidad de conformar equipos de trabajo especializado y profesional; incluso cuando ya se contaba con instalaciones óptimas para la creación y la investigación desde el punto de vista escenotécnico. Alejandro Sánchez fue quien se interesó por dominar estos conocimientos, así como aplicarlos en el terreno operativo y práctico. Sánchez ha estado al frente del cuerpo técnico del Teatro del IMSS por décadas y, aun cuando se inclina hacia los sistemas electroacústicos, también se encarga de

mantener en buenas condiciones las instalaciones de iluminación escénica y mecánica teatral. Además, en ausencia de agentes profesionales, se ha encargado de resolver con ingenio y pericia los montajes, haciendo un óptimo uso del equipamiento en el primer edificio teatral moderno de Querétaro.

Después de un tiempo, los Cómicos de la Legua dejaron en segundo lugar su misión itinerante y optaron por el acondicionamiento de escenarios en casonas del Centro Histórico. Paco Rabell, sucesor de Gutiérrez Vega al frente de la agrupación, fundó en 1980 el Corral de Comedias en su casa del barrio de La Cruz⁵. Pocos años más tarde, en 1986, los Cómicos de la Legua se establecieron de manera permanente a dos cuadas de la Plaza de Armas, porque antes de ocupar el mesón de la calle Guillermo Prieto, el escenario representativo de sus montajes era el atrio del templo de Santa Rosa de Viterbo, cuya fachada creada por el arquitecto y escultor Ignacio Mariano de las Casas les servía de fondo y decorado. Como se observa, no se tenía la iniciativa de construir escenografía, pero, cuando se acondicionó el escenario del mesón, se instaló un sistema básico de iluminación escénica. Manuel Nieves quedó a cargo de dicho sistema, fungiendo como operador y técnico. Con los años, Nieves se fue haciendo de experiencia sobre la práctica de combinar colores ambientales y destacar áreas especiales en momentos clave de las obras por instrucción de los directores, estos últimos se guiaban por intuiciones sobre las posibilidades que el manejo de la luz podía aportar en favor de una puesta en escena.

Si en un primer momento fue difícil introducir una formación disciplinada de actores y directores, pensar en desarrollar planteamientos conceptuales y estéticos desde un punto de vista escenográfico o luminotécnico estaba fuera de toda posibilidad. En todo caso, en 1983 se dio un cambio en la actitud con la que se asumía la práctica teatral en Querétaro, al introducir la variante de los lenguajes espaciales y visuales en la escena. Esto se logró con la llegada de Raúl Zermeño, quien tenía formación como cineasta y compartía las ideas de Rodolfo

5 Indira Cato (2019) menciona la relevancia de los Cómicos de la Legua al ser el grupo de teatro universitario más antiguo de América Latina y destacó del Corral de Comedias el montaje de *Se casó tacho con tencha la del ocho* como el de mayor éxito en su historia, dando cuenta de dos compañías que siguen vigentes en Querétaro.

Usigli que pugnaban por la práctica teatral profesional, por ello promovía una formación rigurosa en cada una de las áreas que requiere la escena⁶.

Igualmente, es importante señalar que en el ensayo titulado *Anatomía del teatro*, Usigli (1966) escribe sobre la importancia que tiene el teatro para la sociedad, la cultura y la nación. El escritor aborda el fenómeno teatral con un análisis que contempla cada parte, desde el espectador, el actor, el dramaturgo, el crítico, el empresario y el escenógrafo, hasta los tramoyistas y utileros. Usigli (1966) concluyó que el problema del teatro en México radicaba en la desarticulación de las partes por falta de técnica y vocación profesional.

Los Cómicos de la Legua invitaron a Zermeño para instruir a su grupo. Como parte de su equipo, también llegaron a la ciudad Rodolfo Obregón, Socorro Miranda y Dagoberto Gama, quienes impartieron enseñanzas sobre actuación, entrenamiento físico-gestual, tratamiento de la voz y acrobacia. La intención de Zermeño era hacer del grupo universitario una compañía profesional constituida a partir de la formación académica de excelencia. Zermeño estuvo únicamente por un año, pero Obregón se estableció en Querétaro con la intención de desarrollar actividades para continuar el proyecto inicial de consolidar el desempeño teatral profesional.

Egresado del Centro Universitario de Teatro (CUT), Obregón fue el alumno predilecto del director Ludwik Margules. En los montajes que realizó en Querétaro procuró el acompañamiento de su mentor Margules, para quien el espacio era un factor determinante en la obra. Por ese motivo, cuando Obregón creó la Compañía Universitaria de Repertorio (CUR) sus obras contenían elaborados planteamientos espaciales y visuales, como resultado de una propuesta bien

6 Raúl Zermeño murió en octubre del 2014, ese año la revista *Paso de Gato* le dedicó el Perfil del número 57, correspondiente a los meses de abril a junio. En la publicación colaboraron Gilberto Guerrero, Elka Fediuk e Ignacio Escárcega con notas y artículos. Asimismo, Zermeño concedió una entrevista a la directora y actriz Janet Pinela en la que narra su trayectoria, desde sus inicios como alumno de Ignacio López Tarso y Alejandro Jodorowsky, hasta su trayectoria y el impacto de su trabajo cinematográfico en Europa, además de que aborda las distintas perspectivas de su legado en la Universidad Veracruzana, en el Centro Universitario de Teatro de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), en la Universidad Autónoma del Estado de México y la Escuela Nacional de Arte Teatral. Sobre Querétaro, solo Elka Fediuk hace una mención colateral. En la entrevista Zermeño expone su visión de teatro y cuando habla de los diálogos entre lenguajes escénicos dice: “debo dialogar fuertemente con el autor, es obligatorio, pero de ninguna manera creo que yo deba ilustrar al autor. Entonces aquí, al exterior, resulta un iconoclasta, producto de un diálogo vivo con un autor, no importa de qué época” (Pinela, 2014, p. 10).

planeada. Asimismo, reactivó la revista especializada en investigación teatral *Repertorio*, que había estado a cargo de Leonardo Kosta y que, bajo su dirección, recibió importantes premios internacionales.

Entre los años ochenta y noventa, Obregón obtuvo un lugar para Querétaro en la Muestra Nacional de Teatro; cada año sus montajes se incluían en la programación de este encuentro por la calidad de sus obras⁷. En este contexto que se anticipa al surgimiento de Flores en la escena queretana, la visión de hacer las cosas con técnica y método creó la necesidad de considerar la iluminación y la escenografía como aspectos imprescindibles de una práctica profesional. Obregón lo conseguía al imponer su visión estética, ya que él diseñaba los espacios que posibilitaban la ficción en sus obras. Igualmente, instruyó a Eduardo Camacho, quien formaba parte de su equipo de trabajo, para que se dedicara específicamente a la iluminación. Así, Camacho fue asimilando el sentido de la iluminación como parte del fenómeno escénico y apareció con el crédito de iluminador en los programas de mano de la CUR. Obregón también integró al grupo a Caín Torres, quien contribuyó su ingenio para la realización de escenografías, así como a Javier Rivas, quien aportó su creatividad en la parte de vestuario y atrezzo.

García menciona en comunicación personal que la presencia de Obregón en esas décadas permeó en los grupos del momento: la Media Luna de Manuel Naredo, el grupo Banqueta de Gustavo Silva y El Mitote de Abelardo Rodríguez, entre otros. Esto no significa que imitaron una fórmula, sino que se generó la necesidad de construir una identidad de grupo. En ese momento los actores no cambiaban constantemente de grupo, al contrario, cada uno trabajaba conjuntamente en sus necesidades estéticas y en desarrollar su propio lenguaje.

Respecto a lo académico, tras la experiencia de la CUR se creó una carrera de nivel técnico superior universitario en actuación y, posteriormente, una licenciatura en la Facultad de Artes, con maestros que se formaron profesionalmente en

⁷ En entrevista con Margarita Ladrón de Guevara, Rodolfo Obregón habló sobre la huella que dejó con sus montajes en Querétaro; desde la censura y el sabotaje por parte de Los Cómicos de la Legua y el Corral de Comedias durante sus primeras obras —de quienes menciona que el mismo Gutiérrez Vega criticaba las ideas trasnochadas que profesaban—; el apoyo que recibió de los rectores Braulio Guerra Malo y Jesús Pérez Hermosillo; hasta el momento crucial en que se le redujo a maestro de escuela cuando Alfredo Cepeda tomó la rectoría y quitó los apoyos a la Compañía Universitaria de Repertorio. Obregón dejó Querétaro en 1996 y, en esta entrevista realizada para el número 139 del suplemento *Barroco* del *Diario de Querétaro* con fecha del 25 de marzo de 2007, indicó que “en diez años no se ha producido un espectáculo de mínimo valor, sólo *Corona de Sombra*, dirigida por Mauricio Jiménez” (Ladrón de Guevara, 2010, p. 289), de la cual Flores realizó el diseño de espacio e iluminación.

la Escuela Nacional de Arte Teatral y en la Licenciatura en Literatura Dramática y Teatro de la UNAM. Los programas educativos de la carrera han incluido materias de producción e iluminación, lo que da cuenta de la organización, al igual que de la sistematización de conocimientos en áreas escenotécnicas con fines didácticos y metodológicos. Esto se debió a que la UAQ ha sabido incorporar diversas iniciativas de profesionalización, un fenómeno cambiante y en evolución que está asociado con el avance tecnológico.

Ahora bien, en la entrevista con García resulta relevante una reflexión, en apariencia contradictoria, en la que se refiere a un taller para actores y directores que tuvo lugar en la década de los 90. De acuerdo con García, este taller, que estuvo a cargo de Luis de Tavira y Jorge Vargas, provocó en la dinámica local la pérdida de identidad, así como una diáspora entre los grupos, porque los participantes lo recibieron como una revelación, pues sintieron que con lo aprendido ya estaban capacitados para volverse autónomos y ejercer como creadores independientes. La cuestión es que en aquel momento todavía nadie en Querétaro realizaba un diseño de escenografía o iluminación en forma, con planos y hojas de trabajo bien elaboradas, mucho menos con sentido artístico o definición de líneas estéticas. No obstante, varios comenzaron a ejercer la dirección valiéndose de las experiencias ganadas en la práctica con quienes se habían introducido en el campo de la escenotecnia, sin embargo, sufrieron un revés al reducirse, en el mejor de los casos, a asistentes del director.

Obviamente vas conociendo las cosas y te vas haciendo de *feeling*, pero con Fernando comienzan a cambiar las cosas, porque él no solamente tenía la práctica y el *feeling* del apasionamiento de otros, sino que él sí se instruyó con gente que formaba a escenógrafos e iluminadores con niveles de exigencia más allá de lo que queretanitamente hacíamos. ¿Me entiendes? (Román García, comunicación personal, 2 de agosto de 2025).

Las principales influencias de Flores en su primera etapa fueron Gabriel Pascal y Philippe Amand, personajes que en ese momento encabezaban la escena nacional, pero no dejó de apoyarse en los técnicos locales para la realización de sus primeros proyectos. Tuvo contacto con Pascal a través del Ballet Nacional

de México (BNM) y del Centro de Formación y Producción Teatral de Querétaro, mientras que su contacto con Amand se dio de manera indirecta, a través de los seminarios comunitarios de Casa del Teatro y el Centro de Formación Teatral San Cayetano. Desde luego que Flores no dejó de manifestar admiración por el trabajo de Alejandro Luna.

III. La iluminación en la danza contemporánea

Con el propósito de descentralizar la danza profesional en México, en 1991 se estableció en Querétaro el Centro Nacional de Danza Contemporánea (CENADAC), institución de la que forma parte el Colegio Nacional de Danza Contemporánea. En los inicios se tuvo la intención de combinar la educación artística del colegio con la actividad profesional del BNM, pero, después del emplazamiento de esta última en Querétaro, la compañía que se había fundado en 1948 desapareció de manera definitiva y oficial en 2006. Pascal colaboraba con el BNM cuando en el CENADAC existía la línea terminal en producción, la cual consistía en el conocimiento y dominio de la escenotecnia. Alejandro Chávez⁸ menciona lo siguiente sobre su formación en esta institución:

Todo actor, bailarín o músico piensa que cuando llegue al escenario va a suceder todo como un acto de magia. Se ignora la parte técnica y eso demerita cualquier propuesta escénica. Afortunadamente, en mi formación, la maestra Guillermina Bravo siempre se preocupó por la formación técnica en el colegio. No voy a hablar de la danza, no es lo relevante en esta ocasión, sino de la parte técnica del montaje. En el colegio había una línea terminal en producción. A mí y a los de mi generación nos tocó tomar cursos en los que nos enseñaron desde cómo se sujeta un cable, cómo se levanta del piso y cómo se enrolla; nos enseñaron los tipos de luminarias, aprendimos para qué sirve un leko o un fresnel. Eso fue desde el bachillerato y fue una fortuna. Por mi parte, me convertí en una especie de asistente del maestro Jaime Blanc y le ayudaba en los montajes; aprendí desde abajo. Él me ponía a pegar el linóleo con cinta *masking* de la normal, color claro, y como

⁸ En colaboración con Alejandro Chávez, coreógrafo y director de la compañía de danza contemporánea Ciudad Interior, Flores diseñó el espacio y la iluminación para las obras *Anatomía del color amarillo* (2024), *Un hombre hablando* (2023), *Escaparate* (2020), *Mercurio rojo* (2015), *Kinética* (2014), *Erótica* (2009) y *Triángulo* (2007), entre otras.

no había cinta negra pintábamos las líneas. Mientras el maestro programaba en la consola, yo pintaba; luego me pedía pararme en las áreas del escenario para probar las intensidades de la luz y así estábamos durante tres o cuatro horas. Era muy pesado. Ese trabajo lo ignoran los artistas escénicos y al ignorarlo desconocen el potencial que se puede desarrollar. Por muy sencillo o básico que sea un diseño, el utilizar con creatividad la iluminación o el audio potencia cualquier obra (Alejandro Chávez, comunicación personal, 26 de julio de 2025).

En la historia del BNM se observa una progresiva participación de la figura del iluminador como creador individual y destacado, pues en sus primeras décadas de actividad, entre los años 50 y 60, esta especialidad no se había profesionalizado lo suficiente en México. En aquellos años, la iluminación se resolvía de forma colaborativa por coreógrafos, técnicos y escenógrafos; sin embargo, al notar la capacidad expresiva de la luminotecnia, surgió la especialidad de iluminador para definir la estética de las piezas. Guillermina Bravo limitaba la filmación y reproducción de sus obras a través de los equipos de video. Se caracterizaba por ser muy celosa de las imágenes producidas en sus espectáculos, donde la iluminación era crucial, puesto que las imágenes corporales eran concebidas para dirigirse al espectador de forma directa, sin mediación virtual⁹. En la concepción de la maestra Bravo, la imagen fotográfica, televisiva o cinematográfica traiciona la experiencia estética que produce el fenómeno de la danza cuando es creada para un escenario. Existe un episodio de *México en la Cultura* dedicado al BNM en donde el dramaturgo Miguel Sabido menciona:

Guillermina no está de acuerdo en que las cámaras de televisión ingresen a los locales en los que ella presenta sus danzas; y tiene razón, porque ella utiliza la luz de una manera tan especial, que las luces

9 El investigador del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, Alberto Dallal, quien acompañó al Ballet Nacional de México en varias presentaciones en el extranjero, considera a su fundadora, la maestra Guillermina Bravo, como la máxima figura de la coreografía en México. En su trabajo titulado *Epicentro: Guillermina Bravo y el Ballet Nacional de México* analiza el repertorio de esta compañía y profundiza sobre la trayectoria, el contexto y la estética que combinó la identidad mexicana con los lenguajes contemporáneos, para reconocer el carácter intelectual de una disciplina altamente expresiva, además de resaltar la creación de un público especializado e interesado en el arte contemporáneo (Dallal, 2022).

crudas de la televisión pueden arruinar el trabajo tan exquisito que cada una de las danzas de Guillermina necesita (Centro Nacional de Danza Contemporánea, 2021, 01m40s).

Al profundizar sobre la danza en su forma originaria y primigenia, la estética del BNM no se negó a incluir los desarrollos tecnológicos, al contrario, su visión planteó un arte escénico que aprovechaba la totalidad del foro, en amplitud y profundidad, así como los sistemas eléctricos y mecánicos de la escenotecnia. A diferencia de la danza ritual, y sin caer en la banalidad de los espectáculos comerciales de entretenimiento, su propuesta de creación dancística integró las innovaciones tecnológicas con la finalidad de ofrecer una experiencia estética plena. De acuerdo con Alberto Dallal (1988):

Los grados de luminosidad y la capacidad lumínica de las áreas especiales en las que se realiza una danza pueden tener consecuencias directas sobre la secuencia, el lapso o la forma dancística. En la época primitiva, el sacerdote o el brujo, al bailar frente a la hoguera, hacía crecer su figura visualmente mediante el artificio de acercarse a las llamas (p. 40).

Como sucedió con Zermeño y Obregón, la contribución del BNM y del CENADAC en Querétaro elevó de forma notoria la calidad de la producción escénica local. Con los años, las generaciones de egresados del colegio han creado sus propias compañías, las cuales han proyectado su trabajo en circuitos nacionales e internacionales. Entre estas compañías destaca Ciudad Interior, fundada por Chávez y Flores.

Con Fernando Flores tuve un primer acercamiento en los montajes del Ballet Nacional en Bellas Artes, trabajando con el maestro Jaime Blanc y con Gabriel Pascal. Luego participé en *Nora*, una obra de Emilio Carballido dirigida por Ituriel Hernández, que se montó en el comodato del Teatro del Seguro Social. Él iluminó la obra y empezamos a platicar en el proceso. Recuerdo que el primer planteamiento de iluminación que hizo, a los dos bailarines que colaboramos en esa puesta en escena, fue que la luz iba a llegar a cierta intensidad y

después bajaría de manera gradual y continua, lentamente, durante los cinco minutos que aproximadamente duraba la pieza, hasta llegar al oscuro total. Fue para un dueto que bailé con una bailarina, Mariana Caballero, de cuatro o cinco minutos. Esa fue nuestra primera colaboración, en los años 90 (Alejandro Chávez, comunicación personal, 26 de julio de 2025).

Cuando Chávez habla del “comodato” se refiere al Programa de Teatros para la Comunidad Teatral; otro impulso de la federación para la profesionalización en la provincia. En 1996 se lanzó una convocatoria para reivindicar la vocación artística de la Red de Teatros del IMSS. Tanto el Instituto Mexicano del Seguro Social como el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, a través del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, llevaron a cabo esta iniciativa con la que la infraestructura de los teatros se puso a disposición de las compañías del país mediante contratos de comodato para la producción y circulación de puestas en escena.

El Centro de Formación y Producción Teatral de Querétaro (CFPTQ) asumió los compromisos de programación, metas de asistencia y gestión para la capacitación de cuadros creativos. La colaboración entre el CENADAC y este centro fue muy fecunda, debido a que las temporadas del BNM y las graduaciones de las primeras generaciones del colegio se llevaron a cabo en el Teatro del IMSS. Además, en dicho centro se realizaron diversas capacitaciones, como el curso de iluminación escénica que impartió Pascal, mismo que tomaron los estudiantes y creadores del CENADAC junto con el equipo creativo del CFPTQ. En este curso fue donde coincidieron Chávez y Flores.

Durante el comodato del Teatro IMSS en Querétaro, el recinto se utilizó como un espacio de producción y formación en las diversas áreas de las artes escénicas. En ese lugar, la preocupación por dominar las áreas del diseño escenográfico y de iluminación se vio atendida por Flores, quien se había iniciado en la disciplina del teatro a través del Diplomado de Teatro Mexicano que impartieron Román García, Javier Velázquez y Gustavo Silva en 1996. García notó la actitud, así como las aptitudes de Flores en aquel proceso educativo, para después invitarlo a formar parte de un proyecto posterior.

Se elaboró un proyecto llamado Centro de Formación y Producción Teatral de Querétaro, el cual se presentó al Instituto Nacional de Bellas Artes para tener en comodato las instalaciones del Teatro del Seguro Social. Cuando me otorgan la beca para desarrollar dicho proyecto, Fernando se suma al equipo y así se integra al fenómeno teatral de forma permanente y plena, porque en este centro formativo teníamos que producir tres, cuatro o hasta cinco obras al año. Primero se encarga del aspecto técnico de la iluminación escénica, área que le gustaba y que le era familiar, porque contaba con conocimientos de ingeniería, lo que le favorece al momento de leer y elaborar planos luminotécnicos con detalles sobre medidas, ángulos, distancias, aberturas de luz y una serie de elementos que dominaba por el bagaje en ingeniería que ya tenía (Román García, comunicación personal, 2 de agosto de 2025).

IV. Niveles de diálogo desde el lenguaje de la luz

El primer nivel de diálogo en el lenguaje de la iluminación escénica es el técnico. En este ámbito, se vuelve imprescindible el dominio de la terminología con la que se designan las luminarias y sus componentes; los elementos de sujeción dinámicos y adosados al edificio teatral; los efectos y propiedades físicas de la luz; las posiciones y las áreas escénicas; así como las funciones de control y de programación. Las técnicas de representación gráfica y dibujo —croquis, planos o bocetos— también forman parte de este nivel, porque hacen efectiva la comunicación con operadores, constructores y realizadores. Asimismo, resultan indispensables las hojas de trabajo, entre las que se incluyen tablas de parcheo, de datos del equipo y guiones de luces. Uriel Bravo, en comunicación personal, sostiene que el problema de la profesionalización es la infraestructura, no solo para la producción de puestas en escena de calidad, sino para la conformación de cuadros creativos. Esto ocurre por la inaccesibilidad de teatros que cuenten con los elementos técnicos básicos. Ante esta carencia, la especialización en las áreas de escenotecnia no se puede desarrollar para un desempeño profesional. Por ello, es primordial contar con equipo y espacios adecuados.

Cuando conocí a Fernando trabajábamos en el Teatro IMSS Querétaro. Ahí tuvimos la suerte de contar con recursos de luminotecnia,

que sino de primera generación, al menos sí nos resultaron suficientes para la formación de un cuadro creativo, del que Fernando formaba parte. Es decir, que Fernando se acerca al teatro a través de la infraestructura. Primero quería ser actor. Cuando me dijo que quería ser actor, yo ya había visto que su asunto no era ese. Él iba por otro lado. Todavía no sabíamos hacia dónde, él mismo fue descubriendo que lo suyo era la escenografía y la iluminación (Uriel Bravo, comunicación personal, 24 de julio de 2025).

En 1950 se inauguró el Teatro Martín Torres Padilla de la Fábrica Textil Hércules. Debido al auge del cine en el siglo XX, este recinto tuvo escasa programación escénica y en mayor medida se exhibieron películas. No fue sino hasta 1964 que se inauguró un recinto mejor equipado, el Teatro del IMSS, cuyo diseño estuvo a cargo del arquitecto Alejandro Prieto. Por otro lado, con la finalidad de elevar el nivel de la oferta cultural en la ciudad y con estilo posmoderno, en 1985 abrió sus puertas el Auditorio Arteaga, diseñado por Luis Alfonso Fernández Siurob. Para el 2000, el Municipio de Querétaro adquirió y remodeló una sala de los cines Alameda, el Cine-Teatro Rosalío Solano y en 2005 se concluyó el Foro del Museo de la Ciudad con diseño de espacio polivalente. Ya en 2012 el Municipio de Querétaro abrió otro par de recintos escénicos, el Teatro de la Ciudad, con aforo para mil personas y un pequeño Foro Experimental en el Centro Cultural La Vía. Ese mismo año el Gobierno del Estado de Querétaro inauguró el Teatro Metropolitano con dos salas adjuntas, la sala experimental y la sala de danza. Esto quiere decir que actualmente Querétaro cuenta con la infraestructura cultural suficiente para producir espectáculos de gran formato; sin embargo, las producciones locales no corresponden a las proporciones de dicha infraestructura. Esta disparidad se debe a la ausencia de escenógrafos e iluminadores.

Si algún mensaje deja Fernando, sobre todo a la gente joven que quiera dedicarse a la escenografía, es que sí lo pueden hacer, es cuestión de que reconozcan su vocación. Faltan escenógrafos en Querétaro, no los hay y yo insisto en que es por falta de accesibilidad a la infraestructura teatral, de modo que sea suficiente para todo lo que se está produciendo en la ciudad. Es impresionante el número de actores que salen de la carrera, pero no veo escenógrafos formados, no veo iluminadores.

Hay una carencia y Fernando nos demuestra que se puede profesionalizar el asunto. Estaría excelente que existieran varios Fernandos (Uriel Bravo, comunicación personal, 24 de julio de 2025).

La profesionalización en las áreas escenotécnicas sigue pendiente, sobre todo en lo relativo a escenografía, multimedia, vestuario y otras áreas que son imprescindibles. Flores, junto con Jesús Noyola, impartieron en 2015 el Diplomado en Escenotecnia a través del Centro de las Artes de Querétaro (CEART), cuando Valentín García Márquez estaba al frente. La Facultad de Artes de la UAQ también ha lanzado diplomados en iluminación y manejo del espacio escénico como opción a titulación, gestionados por el doctor Pablo Alejandro Cabral. Hace falta que, aunado a estas iniciativas, se oferten programas institucionales por parte de las instancias municipales y estatales, porque la profesionalización no se puede mantener en el nivel de prácticas en los espacios académicos y, para ello, se debe garantizar la accesibilidad a la infraestructura del Estado.

Sobre la producción de visuales y multimedia, Ismael Gimate —integrante de la compañía Sabandijas de Palacio y quien fue colaborador en el equipo de Flores—, representa un caso particular que destaca por la dedicación, así como por la continuidad de su trabajo para la escena. Con esto se hace referencia a que el segundo nivel de comunicación del lenguaje de la luz es el teórico-conceptual, el cual se da entre los equipos creativos para la integración orgánica de elementos que conforman la puesta en escena. Un ejemplo de lo anterior se dio en los diálogos fecundos que Flores entabló con Gimate, García, Bravo y Chávez, entre otros, para producir puestas en escena con sentido estético. Esta comunicación también forma parte de la metodología que Flores desarrolló, porque no se trata de conjuntar gente con conocimientos especializados, sino en comulgar con una idea o un concepto, siguiendo los lineamientos de un planteamiento escénico bien definido; por este motivo, el nivel estético es posterior al técnico.

Aun cuando Flores ya contaba con una trayectoria relevante, la carrera en Docencia del Arte Escénico, que cursó entre 2006 y 2008, le brindó las herramientas intelectuales suficientes para fortalecer su metodología, a la vez que desarrolló un lenguaje propio desde su elemento de creación, es decir, el espacio-luz. En ese programa tuvo como maestro a Julio César Schara, quien ha promovido la transdisciplinariedad y quien influyó para que Flores emprendiera procesos creativos como verdaderos proyectos de investigación artística. En la

carrera volvió a coincidir con Chávez, quien fue su compañero de generación. En su trayecto conjunto crearon Ciudad Interior con un primer montaje que titularon *Triángulo*.

Nos volvimos a encontrar en la Universidad Autónoma de Querétaro, porque fuimos compañeros de la Licenciatura en Docencia del Arte [Escénico], entonces hicimos una pieza con la que se creó Ciudad Interior. Participamos con esa pieza, primero en el Premio INBA-UAM de 2007 y, el año próximo, en 2008, en el Certamen Internacional de Coreografía Burgos & Nueva York. La pieza era muy obvia, un triángulo de hombres, una relación amorosa. En el espacio había tres elementos, una mesa y dos bancas largas, las cuales levantamos como si fueran tres paredes al fondo izquierda y a partir de eso Fernando hizo el diseño para lo que se convertiría en el primer programa de Ciudad Interior. La pieza duraba quince minutos. Fernando utilizó hielo seco para marcar los haces de luz que se filtraban por unos gobos con figuras como de ventanales. Todo tenía un porqué en su diseño. El humo y la fragmentación. Era una pieza muy violenta y su trabajo apuntaba al discurso aportando dramatismo. [...] Mi interés, desde un inicio, ha tenido que ver con la deconstrucción. Eso lo planteé en mi examen de tesis; la deconstrucción a partir de Pablo Picasso y el lenguaje de William Forsythe. En los procesos creativos yo planteaba una deconstrucción corporal, desde la coreografía, y Fernando lo hacía desde su área. Empezamos a jugar con esos conceptos y la estética fue evolucionando hasta dar con hallazgos cada vez más complejos (Alejandro Chávez, comunicación personal, 26 de julio de 2025).

La luz y el espacio son elementos mediadores en las artes escénicas. Por esta razón, aun cuando la danza se ilumina de forma distinta al teatro y la escenografía cumple funciones diferentes en una u otra disciplina, un escenógrafo e iluminador debe dominar el diálogo con los lenguajes propios del coreógrafo o el director. Igualmente, tiene que saber comunicarse con los actores y bailarines, así como con los creadores de las diversas artes escénicas para transmitir

sus ideas de forma eficaz en términos creativos. Al conocer las áreas de iluminación y la escenografía, Flores descubrió la unidad del espacio-luz como un tercer componente oculto o como aquel elemento capaz de tender puentes interdisciplinarios para el desarrollo de una lengua franca.

El desafío de la transdisciplinariedad radica en el retorno al origen mítico que consideraba que todo estaba unido: danza, teatro, canto, música, arquitectura, filosofía, etcétera; los griegos bailaban y cantaban las tragedias. El retorno al origen mítico es lo que hoy motiva las perspectivas inter o transdisciplinarias, con el anhelo de lograr un arte total. Sin embargo, aun cuando no se ha consumado tan ambicioso afán, en el intento surgen formatos auténticos, lo que provoca que el arte avance.

Finalmente, un nivel superior del lenguaje de la luz es la poesía, que se alcanza cuando la iluminación se emancipa, convirtiéndose en el eje del espectáculo, es decir, en aquello que une, asocia y armoniza al resto de los elementos que intervienen en la escena. Flores consiguió este nivel al construir las atmósferas que encauzan la acción, lo cual se observa en los trabajos que realizó con García y Bravo. Por otra parte, con Chávez exploró además otras cualidades debido a las características del fenómeno dancístico. De manera que, la iluminación no es únicamente un recurso técnico que hace visible el escenario como un espacio fijo tridimensional, sino un dispositivo que modifica la percepción ordinaria del tiempo y de la conciencia, al revelar un campo perceptivo mutable como fenómeno tetradimensional (Hinton, 1933). Por lo tanto, un nivel superior en el lenguaje de la luz se relaciona con el nivel de lo sensible que plantea Piotr Demíanovich Ouspensky (2005).

Para producir *Kinética* (2014), Chávez, Gimete y Flores, como equipo creativo, investigaron sobre la comunicación del lenguaje corporal. Esto debido a que la danza constituye una de las formas ancestrales de diálogo, donde la comunicación no se limita a la interacción humana, sino que se expande a planos extracotidianos y transhistóricos al interactuar con las fuerzas que operan tanto en el mundo como en el universo. La electricidad es una de estas fuerzas que se encuentra presente en la naturaleza y que ha sido domesticada por los seres humanos para su aprovechamiento en diversos ámbitos de la vida. Su control ha llegado hasta el punto de convertirla en una condición de posibilidad de la tecnociencia contemporánea, así como de la virtualidad. Es evidente que la iluminación escénica se ha beneficiado de dicho control, pero la electricidad no

solo permite una iluminación programable y dinámica, como recurso técnico. Por eso, para *Kinética*, se integraron los visuales y los efectos lumínicos como materiales coreográficos y conceptuales, utilizando sensores de movimiento en un circuito luz-cuerpo-espacio.

En gran medida, los diálogos interdisciplinarios en las artes escénicas han contribuido al desarrollo del lenguaje de la luz. Respecto a la danza contemporánea, se ha probado el potencial que es posible desarrollar de forma genuina por la interfase luz-cuerpo. Flores se introdujo a las artes escénicas al hacerse cargo de la parte técnica en el comodato del Teatro del IMSS, porque ahí tuvo la oportunidad de disponer de las instalaciones y del equipamiento del recinto para desarrollar habilidades, así como para dominar esta especialidad en el nivel técnico. Además, en ese espacio empezó a experimentar y trabajar con el objetivo de construir una metodología. Después creó Atabal, junto a Ana Bertha Cruces, para gestionar colaboraciones con destacados directores de la escena nacional como Haydeé Boetto, Jesús Coronado y Mauricio Jiménez, entre otros. Esta acción demostró que su metodología había madurado y era garantía de calidad con indiscutible profesionalismo.

Actualmente en Querétaro hay unos cuantos iluminadores, que en realidad son los técnicos de los teatros o foros, mismos que se formaron bajo la influencia o tutela de Flores —con excepción de Marcela Dovalí, que es producto del CENADAC—. Estos trabajadores se han hecho expertos en iluminar el vacío, a falta de la obra del escenógrafo, de manera que sus esfuerzos se quedan incompletos. Aun cuando los grupos de aficionados improvisan escenarios e incorporan elementos de diversa índole al espacio escénico, estos no pueden ser considerados como parte de una obra acabada desde criterios artísticos o estéticos. Esto se debe a que no son resultado de un proceso metodológico de diseño y no se pueden estudiar como parte de una trayectoria creativa, ni de investigación personal con la que sea posible valorar el progreso gradual hacia la profesionalización.

El trabajo de Flores se inició en las producciones del Centro de Formación y Producción Teatral de Querétaro hacia finales de los años 90, extendiéndose de manera ininterrumpida durante el primer cuarto de siglo; una producción tras otra, sin descanso. Sin embargo, Manuel Naredo (2024) lo omite de “La Historia del teatro en Querétaro”, donde concluye:

Hoy por hoy, Querétaro es la ciudad media del país con mayor cantidad de puestas en escena, y sus habitantes y visitantes tienen la oportunidad, durante todo el año, de escoger entre variadas propuestas. Es el fruto de años de trabajo de quienes, otrora, hicieron camino en los escenarios (p. 24).

Desde luego que Naredo es un personaje que debe ser mencionado en este trabajo por su labor en favor de las artes escénicas cuando estuvo al frente del Instituto Municipal de Cultura y del Consejo Estatal para la Cultura y las Artes del Estado de Querétaro. Naredo impulsó programas de éxito indiscutible en su momento, como el Festival de Teatro Estudiantil, el Festival Internacional de Teatro del Cuerpo, el Festival de la Joven Dramaturgia, el Programa de Estímulos a la Creación y Desarrollo Artístico, entre otros. Además, contribuyó significativamente en lo relativo a la infraestructura al gestionar la construcción del Foro del Museo de la Ciudad, único espacio accesible para la comunidad escénica. No obstante, es importante contrastar los discursos optimistas para deconstruir las narrativas superficiales.

Por ello, se deben escuchar las voces que ofrecen miradas críticas, como las de García, Bravo y Chávez, mismas que en este artículo se reúnen y coinciden con los puntos centrales de la argumentación. Estos profesionales ofrecen otra perspectiva porque trabajaron de la mano con Flores y se propusieron avanzar en el sentido de una profesionalización rigurosa. Lejos de complacerse y regodearse en un discurso de autoelogio, en contraste, García declara con rigor crítico:

Hoy Querétaro es el corredor más grande de melcocha teatral. Aquí no hay nivel. Así te lo pongo. Ojalá todo mundo se influenciara de quienes buscan subir el nivel. Ya no hablamos de excelencia artística o de sentido estético por muchas razones, porque nos absorbió el Querétaro convulsionado por la inmediatez, que no te dejan más que cinco pesos para hacer una obra, cuando anteriormente se apoyaba mucho al teatro y se tenían mejores resultados. Sin embargo, no era cuestión de dinero, sino de actitud, y también había dinero. Hoy en día los que tienen actitud no tienen dinero porque a las instancias no les importa. ¿Me entiendes? Y la gente que está con ellos, pues

tiene que comer y eso es una serpiente que se muerde la cola. Habría que destrabar esto de alguna manera (Román García, comunicación personal, 2 de agosto de 2025).

Conclusión

Las artes escénicas requieren de infraestructura cultural para seguir construyendo su historia. Se necesitan espacios equipados, así como equipos creativos conformados por coreógrafos, dramaturgos, directores, actores, escenógrafos, iluminadores, musicalizadores, vestuaristas, utileros, técnicos y tramoyistas, ordenados en relaciones dinámicas, no jerárquicas. Se precisan especialistas, no improvisados, capaces de dominar una o diversas áreas para desarrollar habilidades creativas, sin las cuales ninguna obra profesional puede realizarse. Esto se debe a que un objeto artístico no puede mantenerse en el nivel operativo o técnico, tiene que ascender al nivel estético y poético.

Se requieren profesionales en pleno dominio de sus facultades humanas de expresión y creación, lo que implica insertarse en la cultura escénica no de forma anecdótica, sino disciplinada. Alcanzar la especialización en cualquiera de las áreas que la escena reúne es resultado de un proyecto de vida que incluye la formación académica y se extiende al trabajo diario. Flores se instruyó en el Centro de Formación y Producción Teatral de Querétaro y en la Universidad Autónoma de Querétaro, pero se realizó en la vida al avanzar en la investigación minuciosa sobre las cualidades de su elemento, que en su caso fue el espacio-luz, así como al crear una metodología y un lenguaje propios.

El trabajo con un ser creativo, con un ser que te encuentras en el camino, como fue el caso de Fernando, es cuestión de suerte. Uno busca y no siempre sabe lo que encuentra. Así fue el haberme encontrado con Fernando, con su capacidad creativa, con este carácter brutal que tenía —necesario en el teatro porque de otra forma no funcionan las cosas—. Tengo mucho que agradecerle. Será muy complicado encontrar a otra persona como Fernando en la escenografía queretana, que se dedique profesionalmente a eso, porque él lo hizo y la profesionalización implica tanto la formación académica como la actividad práctica, así como el vivir de esto. Fernando lo

logró en gran medida, logró vivir de esto, que es muy complicado, es muy difícil, pero no es imposible (Uriel Bravo, comunicación personal, 24 de julio 2025).

La escena exige colaboración, pues el teatro no sucede en solitario. En colectivo se superan las limitaciones de los lenguajes especializados y cerrados a su lógica interna, para ascender entre niveles de diálogo. El proceso de puesta en escena implica dialogar desde los lenguajes escénicos, desde la luz, la materia, el cuerpo, la sonoridad, el espacio, el texto, la voz y el movimiento. En estos diálogos se alcanza una comunicación efectiva en el nivel técnico, el cual es la primera conquista hacia la creación, pero para aspirar al nivel de la poesía y la estética se debe trascender este nivel básico. En la medida en que el equipo creativo evoluciona, la integración de elementos logra una organicidad que cristaliza los esfuerzos hacia la creación auténtica.

Lo que puedo decirte como director, que trabajé con él *n* cantidad de puestas en escena, es que llegamos a un grado de fineza, de planteamientos lógicos y de exactitud que justificaron el porqué de cada elemento que irrumpía en la escena; tomando en cuenta la escenografía y los materiales de construcción, la utilería, el vestuario, el color, las telas, el equipo de iluminación, la sonoridad, es decir, había una minuciosidad exhaustiva. No por cansancio, sino porque era una práctica que habíamos asumido, en la que incluso llegamos a decir: ¡basta! ¡Ya no podemos! Éramos tan rigurosos que nos estancamos en ocasiones, porque queríamos ser puntuales y, lo lográbamos o no, sí había un resultado satisfactorio en el esfuerzo. Si no llegábamos al cien, en la intención de llegar, por lo menos llegábamos más allá de la mitad. Así que el trabajo que recorrimos juntos, no el de buscar la perfección, sino la excelencia, cimentó el trabajo que desarrollamos en conjunto, yo como director y él como escenógrafo e iluminador. (Román García, comunicación personal, 2 de agosto de 2025).

Flores fue un producto acabado de disciplina y profesionalismo, en una época en la que la vanidad predomina, porque la gente tiende al exhibicionismo. Quienes viven de la escena quieren figurar, actuar y bailar, lucirse sin interesarse por la

investigación, la precisión y la exactitud, pasando por alto las leyes de la escenología, por esta razón no hay escenógrafos en Querétaro. La reflexión crítica sobre la contribución de Flores conduce al conflicto de la profesionalización y abre líneas de análisis hacia territorios inexplorados que conectan aspectos científicos, tecnológicos, estéticos y espirituales. A su vez, los estudios se guiarían hacia una historia que está por escribirse en los términos de los propios lenguajes escénicos, porque las escasas reseñas históricas no mencionan a los creadores especializados.

La trayectoria de Flores nos permite pensar la historia desde el lenguaje de la luz que configura un sistema de signos alternativo a la textualidad.

Finalmente, no sé si sea pertinente definir la actitud de Fernando de esta forma frente al trabajo, pero el que nos hayamos mantenido tantos años trabajando juntos fue porque había algo en común. Él entrenó box como amateur y ahí desarrolló una actitud que siempre lo mantuvo en la lucha. No importa que te tiren, te levantas para seguir golpeando, no lo digo en sentido literal, sino de creación, de decir “estoy bien madreando y en la lona, pero siempre hay un pequeño aliento para levantarse y ganar”. Con esa actitud lo vi replantear los diseños de luz y mover todos los aparatos si es que no quedaban como él quería, porque buscaba la limpieza, a base de golpes y de lo más sutil. Se esforzó mucho por encontrar la limpieza de la luz y nos cuestionaba sobre lo que estábamos buscando para que se definiera la acción corporal en cualquier pieza. Cerraría con eso: la búsqueda de la limpieza, la identidad y el trabajo infatigable (Alejandro Chávez, comunicación personal, 26 de julio de 2025).

A la labor de profesionalización de la UAQ le hace falta la apertura de los espacios por las instituciones que administran la infraestructura cultural del Estado. Lo anterior con la finalidad de lograr una proporcionalidad entre el equipamiento y la calidad de los montajes, así como para que los egresados de las carreras de artes escénicas puedan ejercer de manera profesional, logrando conformar cuadros creativos sólidos y especializados.

Referencias

- Artaud, A. (2011). *El teatro y su doble*. Ediciones Incógnita.
- Bachelard, G. (2000). *La poética del espacio*. Fondo de Cultura Económica.
- Bravo, U. (Director). (1999). *Titus Andronicus* [Representación teatral]. Centro de Formación y Producción Teatral de Querétaro, Querétaro, México.
- Camargo, A. (30 de agosto de 2003). Blanco y Negro: obra que rescata el sentido trágico de la vida. *Diario de Querétaro*.
- Cato, I. (13 de marzo de 2019). *Compañías queretanas: Cómicos de la Legua y Corral de Comedias*. Revista Proceso. <https://www.proceso.com.mx/cultura/2019/3/13/companias-queretanas-comicos-de-la-legua-corral-de-comedias-221618.html>
- Centro Nacional de Danza Contemporánea. (31 de agosto de 2021). *CENADAC/// Retrospectiva de Ballet Nacional de México* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=khZ8IRpfMQU&t=47s>
- Chávez, A. (Director). (2014). *Kinética* [Representación teatral]. Ciudad Interior, Querétaro, México.
- Dallal, A. (1988). *Cómo acercarse a la danza*. Plaza y Valdés Editores.
- Dallal, A. (2022). *Epicentro: Guillermina Bravo y el Ballet Nacional de México*. Instituto de Investigaciones Estéticas; Universidad Nacional Autónoma de México.
- Elizondo, A. (27 de marzo de 2025). *Más allá del telón: desafíos y fortalezas del teatro en Querétaro*. Diario de Querétaro. <https://oem.com.mx/diariodequeretaro/cultura/mas-alla-del-telon-desafios-y-fortalezas-del-teatro-en-queretaro-22297996>
- García, R. (Director). (2007). *La mano del lobo: Mozart* [Representación teatral]. Globe Teatro, Querétaro, México.
- Hinton, C. H. (1993). *The Fourth Dimension*. Health Research.
- Naredo, M. (2024). La Historia del teatro en Querétaro. *Revista Asomarte Querétaro*, (239), 24-37. https://issuu.com/asomarte/docs/aso_mar_2024_web
- Ladrón de Guevara, M. (2010). *Artistas Queretanos: Cinco años de entrevistas en Barroco, suplemento cultural del Diario de Querétaro*. Diario de Querétaro; DRT Fundación; Instituto Queretano de la Cultura y las Artes; Universidad Autónoma de Querétaro.
- Lehmann, H. (2013). *Teatro posdramático*. Paso de Gato; CENDEAC.
- Malpica, A. (2003). *Blanco y negro*. Fondo Editorial de Querétaro.
- Ouspensky, P. D. (2005). *The Fourth Dimension*. Kessinger Publishing.

- Pinela, J. (2014). Raúl Zermeño. El teatro como utopía y proyecto de vida. *Paso de Gato: Revista Mexicana de Teatro*, (57), 6-10. <https://pasodegato.com/revistas/paso-de-gato/>
- Traverso, E. (2023). *La historia como campo de batalla: Interpretar las violencias del siglo XX*. Fondo de Cultura Económica.
- Usigli, R. (1966). *Anatomía del teatro*. Ecuador O O' O".
- Wirth, H. A. (2004). *La fe de los cerdos*. Fondo Editorial de Querétaro.
- Zumthor, P. (2006). *Atmósferas: entornos arquitectónicos - las cosas a mi alrededor*. Editorial Gustavo Gili.