

LA FOTOGRAFÍA TEATRAL COMO
DOCUMENTO HISTÓRICO
*THEATERS PHOTOGRAPHY AS
HISTORIC DOCUMENT*

ANA MARÍA ARIAS DE COSSÍO*
Catedrática Historia del Arte.
Universidad Complutense de Madrid

Resumen. La validez de la fotografía como documento a la hora de estudiar temas artísticos y, en este caso concreto, de fotografías de distintas puestas en escena, se debe fundamentalmente a la cantidad de información que revelan. El fotógrafo de teatro es testigo directo del montaje y de la representación de la obra, por lo tanto no nos transmite solo cómo fue esa puesta en escena, sino la elección que él ha hecho de la luz, del ángulo de visión, del momento de la obra que se representa además de los datos técnicos referidos a lo que es la mayor o menor abertura del objetivo, el tiempo de exposición y, en fin un largo etcétera que revelan asimismo los datos de su formación como artista, las influencias recibidas de otros fotógrafos. El investigador por su parte, deberá utilizar fuentes complementarias para poder establecer cuáles son los datos que pueden considerarse fiables. Fuentes que se referan a la historia de la fotografía a su estudio semiológico y en paralelo estudiar la plástica que corresponde a cada una de las épocas de las fotografías.

Palabras clave. Imagen, fotografía, documento, teatro, ballet, danza, coreografía, escenografía.

Abstract. The validity of the photography as a document at the time of studying Arts subjects, and in this particular case, of pictures of various stage designs, is mainly due to the amount of information they reveal. The photographer of theater is a direct witness of the production and exhibition of the work, therefore not only transmits us how it was that mise en scene, but also the choice that he has made of the light, the angle of vision, the time of the work that is represented in addition to the technical data relating to the aperture of the opening lens, lens opening what is the greater or lesser lens opening, the exposure time and etc. which also show the data of his training

* Este trabajo se vincula al proyecto de investigación «Arquitectura, urbanismo y representación en la construcción de la imagen de los Barrios Artísticos» (ref. HAR2012-38899-C02-02). MINECO, Convocatoria 2012. Plan Nacional I+D+I. Subprograma de Proyectos de Investigación Fundamental No Orientada.

as an artist or the influences of other photographers. On the other hand the researcher, must use additional sources in order to establish which data can be considered reliable. Sources that relate to the history of photography to its semiologic study and a parallel study that corresponds to each one of the times of the pictures.

Keywords. Image, photography, document, theatre, ballet, dance, choreography, stage design.

Desde hace ya bastantes años y, cada vez con mayor convicción, se ha venido recordando la utilidad de la fotografía para el estudio de muy diversas disciplinas. Esta convicción se apoya en la opinión generalizada de que mientras el dibujo es una representación imperfecta de la realidad, la fotografía, por su naturaleza fotoquímica, proporciona, en cambio, una imagen exacta de esa realidad pero, sobre todo, esa utilidad para el estudio se apoya en la naturaleza polisémica de la imagen fotográfica puesto que contiene en sí misma varios discursos entre los cuales el semiótico es uno de los más relevantes. Así lo ha señalado en sucesivos trabajos el gran semiólogo francés R. Barthes abriendo importantes vías de interpretación de los significados. El primero de esos trabajos, «El mensaje fotográfico» nos señala su interpretación de la imagen fotográfica concebida como un objeto que emite información: «... Toda imagen es polisémica, toda imagen implica subyacente a sus significantes una cadena flotante de significados, de la que el lector se permite seleccionar unos determinados e ignorar otros o, incluso, todos los demás...» (Barthes R. [1961]. *El mensaje fotográfico*, París, pp. 24-25).

Muy poco tiempo después Barthes publicó otro trabajo; (Barthes, R. [1964] *Lo obvio y lo obtuso*, Barcelona, pp. 11-27) en el que a propósito de la fotografía publicitaria mostraba como en la imagen coexistían tres mensajes superpuestos: el mensaje lingüístico, el icónico codificado y el icónico no codificado, es decir, Barthes entendía que las imágenes tienen un doble nivel de interpretación; un mensaje que muestra la imagen y otro el modo en que la sociedad opina sobre lo que aparece en la imagen y no cabe la menor duda de que esta dualidad de posibilidades de interpretación abre una vía muy sugestiva para el estudio. Finalmente vale la pena señalar otro trabajo de 1982, versión española de una de sus obras más conocidas (Barthes, R. [1982] *La cámara lúcida, notas sobre la fotografía*, 2.^a Ed. París) en la que abordaba una vez más su interpretación semiótica de la fotografía y para clarificar sus diferentes niveles de información acuñó nuevos conceptos: En primer lugar el de *studium*, con el que señalaba los signos culturales presentes en cada imagen y que despiertan el interés del espec-

tador. En segundo lugar el de *punctum* que da una señal solo perceptible para cada espectador y de carácter subjetivo, pero que tiene la virtud de reordenar el significado global de la imagen. Junto a estas categorías Barthes nos descubriría la paradoja del tiempo semiótico de cada imagen: Con la contemplación de una imagen asistimos a un mismo tiempo, a una realidad actual y a una realidad que ya ha existido.

Partiendo de estas consideraciones otros autores han insistido en la importancia de la fotografía para el estudio de las ciencias humanas, en tal sentido es importante destacar la aportación de I. Gaskell que ha llamado la atención sobre el papel de la fotografía como elemento que ha transformado radicalmente la investigación sobre la Historia y la Historia del Arte que hasta esos momentos solo se había utilizado como ilustración o bien como apoyo de un texto o de un discurso.

En estas líneas yo voy a tomar un capítulo de la fotografía, el de la **Fotografía de teatro**, y elijo en primer lugar la representación de los Ballets rusos de Diaghilev en el Alhambra Theatre de Londres en 1919 cuyo Cartel es el Prestigitador del ballet Parade.

El ballet es la rama del espectáculo teatral que incorpora la danza como un elemento más de la construcción escénica. Una mirada a la historia nos muestra que la danza ya sea sacra o profana, interviene en todas las civilizaciones y con fortuna desigual y refinamiento variable ofrece un modo de expresión a la vez cerrado y directo porque allí donde termina el mundo de la palabra, comienza el del gesto y la danza es, ni más ni menos, una sucesión de gestos en los que de la espontaneidad inicial se pasa enseguida a la organización más o menos sutil del espacio y por tanto sucede un orden que es el que conviene al espacio real de la escena y aquel que se adecua mejor al texto y nada más empezar es prácticamente imposible separar la coreografía de los otros elementos de esa magia ingeniosa que constituye un espectáculo de ballet, una creación colectiva que nos permite ver los secretos de esa combinación abstracta del paso, la música la escenificación y las líneas en movimiento de los bailarines en el espacio que ha creado el escenógrafo.

En la segunda mitad del siglo XIX, el ballet fue perdiendo su interés artístico en casi toda Europa salvo en Rusia donde un coreógrafo francés, Petipa, mantuvo en San Petesburgo la gran tradición del ballet francés creando obras maravillosas como *El lago de los cisnes*, *La bella durmiente* o *Cascanueces*. En San Petesburgo un estudiante de derecho, S. Diaghilev, que tuvo siempre inclinación hacia el arte, formó grupo con artistas como Benois, Bakst y alguno más y al mismo tiempo creó una revista de Arte que se publicó entre 1898 y 1904,



Lám. 1: Picasso. Cartel y figurín de Parade. Bs. de Diaghilev.

luego con un grupo de bailarines del Imperial formó una Compañía de ballet (Ana Paulova, T. Karsavina o Nyjinsky y logró la colaboración de pintores, poetas y músicos entre los que destacan Rimsky-Korsakov y Stravinsky con quienes estableció una estrecha colaboración). Esta Compañía de ballet se presentó en París en 1909. París centro internacional del arte, se había convertido en el escenario real donde se libraba la batalla de las vanguardias. Batalla en la que participó también Diaghilev revolucionando la estética coreográfica, iniciando de este modo la era del ballet contemporáneo, en un primer momento con los pintores de su compañía como Bakst o Benois, aunque Diaghilev comprendió enseguida que su éxito y el talento sin par de sus bailarines hacía imprescindible ponerse en contacto con los artistas que en París representaban la vanguardia,

entre ellos Picasso, Satie, Cocteau y un largo etcétera. Fue precisamente el espectáculo «Parade» el que se presentó en 1909 y en el que intervino Picasso con el telón y los figurines de los personajes y cuya música correspondió a Satie. Un espectáculo que se presentó en Londres en 1919 y al que pertenece la primera fotografía que voy a analizar como un documento [lám. 1].

Al tratarse de un cartel con la figura de uno de los personajes y siguiendo el esquema de Barthes podemos analizar el mensaje lingüístico: de qué obra se trata, quiénes intervienen y dónde lo hacen. En 2.º lugar el mensaje icónico codificado: vemos uno de los personajes que en esa obra hacen innecesario el tono amplificador o las grandes frases, poniendo, en cambio, en escena una idea completamente nueva, la de esta figura, la del Prestidigitador, o la de los Managers que se esfuerzan en la presentación del espectáculo utilizando un juego de mimo casi salvaje que al mismo tiempo que los deshumanizaba, eran una gran novedad. Finalmente, el mensaje icónico no codificado, la forma, la línea, los managers vestidos como si fueran construcciones y este prestidigitador al que Picasso vistió con un dibujo firme y de lineación muy simple, con una tela ligera con líneas amplias y onduladas y contraste de colores que sugieren el juego de manos, trucos y movimientos rápidos que caracteriza su oficio. Detalles todos que pueden documentarse gracias a esta fotografía.

Desde París los ballets de Diaghilev vinieron a Madrid en 1916 y debutaron con Scherzade en el Teatro Real. Un público acostumbrado a la danza clásica y a la ópera se vio de pronto transportado por un torbellino de colores y formas en movimiento donde era imposible distinguir la labor del pintor de la del músico o de la del coreógrafo y en Scherzade comprobaron que tan suntuosa era la paleta orquestal de Rimsky Korsakov como la del pintor Bakst. Evidentemente la lección de semejante orgía de color, sonido y movimiento quedó en las envejecidas tablas del Teatro Real como punto de referencia para la renovación que algunos escenógrafos iban a hacer enseguida. La persona que la protagonizó fue Gregorio Martínez Sierra y pienso que el primer dato que tenemos para afirmarlo es que G. M. Sierra entendió que era necesario crear una compañía, un equipo diríamos hoy, que entendiera en todo momento cuáles eran las directrices y metas de lo que se quería conseguir hasta en los más mínimos detalles, carteles, programas o el espacio escénico... Ese fue el propósito que se propuso Martínez Sierra en el teatro Eslava de Madrid con la creación del Teatro de Arte (1917-1925), que contó con pintores escenógrafos, maquinista, actores, etc., dispuestos a combatir una rutina escenográfica que ya se veía parada en el tiempo. De los escenógrafos los tres más importantes son: Sigfrido Burmann, Manuel Fontanals y Rafael Barradas.



Lám. 2: Sigfrido Burman. Decorado para *El pavo real*.

De los tres el que de verdad tenía una formación de escenógrafo fue Sigfrido Burman (1890-1980). Se formó en Berlín con Reinhardt, con el que adquirió una formación completa como dibujante de unos perfiles rigurosos y unos volúmenes limpios y rotundos, las posibilidades de la luz, del color, etc. En la primera década del siglo XX Burman llegó a París, donde vivió la eclosión y el desarrollo de las primeras vanguardias y entendió que el puente entre el simbolismo y esos primeros brotes de la vanguardia eran Gauguin y Van Gogh, que establecían un vínculo con los expresionistas y en una cierta medida establecían el contrapunto al decorativismo internacional. Fue en ese conjunto de personas y circunstancias cuando se dio el cloisonismo, el sintetismo y un expresionismo como elemento constituyente de la dialéctica entre pensamiento y sentimiento que poco a poco fue exigiendo el uso estático del color y una distorsión emotiva de la forma. Cuando se contempla esta fotografía de una de las decoraciones para *El Pavo Real* (lám. 2) resulta difícil sustraerse a la impresión de que en ella hay ecos del París de principios de siglo, como la acumulación de formas fantásticas perfectamente encuadradas por un trazo oscuro que las compartimenta, como en la técnica de los esmaltes *cloisonné*, un predominio estático del color



Lám. 3: M. Fontanals. Figurín para el Teatro de Arte.

rojo, o la deleitación minuciosa del artista en la viveza del color. Puede decirse, pues que la renovación escenográfica la inició Burman al traer al Teatro de Arte de Martínez Sierra los ecos del París de principios del siglo XX [lám. 2].

Otro de los escenógrafos del Teatro de Arte de Martínez Sierra fue Manuel Fontanals (1893-1972) cuyo caso es distinto porque se formó en Barcelona como delineante y proyectista junto a Puig y Cadafalch. En el Teatro de Arte elaboró muchísimos carteles y figurines que revelan un espíritu entre decorativo e intelectual y caracterizado por una figuración sintética y de gran armonía cromática que en parte adelanta alguno de los aspectos del arte decó [lám. 3].

Por último citaremos a Rafael Pérez Barradas que es el escenógrafo de labor más corta en el teatro de Martínez Sierra y el representante del dibujo planista e ingenuo propio del teatro infantil [lám. 4].

Por supuesto en esta experiencia teatral cuyo recorrido cronológico es de 1917-1925 hay también escenógrafos tradicionales como Zamora, Mignoni o Vilumara, porque lo cierto es que en este Teatro se dan en perfecta armonía la tradición y la modernidad.



Lám. 4: R. Barradas. Decoración para *Viaje al portal de Belén*. Teatro de Arte.

Luego vinieron otras experiencias renovadoras como los sucesivos experimentos de Cipriano Rivas Cherif que aunque muy cortos en el tiempo fueron muy significativos. Rivas Cherif fue durante la II República director de la Compañía de Margarita Xirgu tuvo como escenógrafo a S. Burman que representó en la escena española la firmeza del realismo del periodo de entreguerras con unos decorados compuestos con un dibujo de extraordinaria limpieza que articula sólidos volúmenes y magníficas perspectivas.

Como es bien sabido después de nuestra guerra civil se condenó con dureza extrema todo lo hecho en los años de la República y el arte como cualquier otra parcela de la actividad intelectual tuvo que partir de cero en aras de un arte controlado por el régimen que imponía un arte oficial de propaganda de la nueva situación política. Curiosamente Sigfrido Burman y algún que otro escenógrafo lograron mantener su estética e incluso entremezclar algún que otro matiz de grupos de la pasada vanguardia. Es el caso de S. Burman que en la Exposición de Teatro celebrada en Madrid en 1948 mostró una serie de escenografías que asombran por su modernidad. Pongamos como ejemplo esta escenografía para



Lám. 5: S. Burman. *El sueño de una noche de verano*. Exposición 1948.

El sueño de una noche de verano [lám. 5], donde volvemos a ver la solidez de su dibujo que construye ese bosque que como un pórtico articula el espacio casi de modo arquitectónico, delimitado en la base por esas matas que marcan unos puntos de luz que alterna con la sombra. Si nos fijamos en los troncos podemos advertir que tienen unos huecos y unas protuberancias que recuerdan las esculturas de Alberto Sánchez, dentro de la estética surrealista y de la escuela de Vallecas ofreciéndonos una visión casi misteriosa que puede ayudar a la comprensión de un texto que no es igualmente entendido por el público.

El teatro español continuó durante muchos años sumido en un realismo que se fue anquilosando en una escenografía que era en exceso tradicional. Obviamente en unos teatros como los Teatros Nacionales eran de mayor calidad, pero en otras compañías las puestas en escena eran cada vez eran más reiterativas. Con mayor o menor acierto así fue hasta que se produjo una nueva sacudida escénica en 1969, esta vez gracias a la Compañía Núria Espert que decide llamar para montar *Las Criadas* de Genet al director argentino que residía en París, Víctor García; con él llegaron a la escena española los ecos de las segundas vanguardias en cuyo debate en los años sesenta participaban los artistas jóvenes que después de la segunda Gran Guerra habían llegado a París. Hay que decir, sin embargo que la escenografía teatral atraviesa una larga etapa de eclecticismo

generalizado, pero dentro de esa diversidad de formas, va decayendo la participación de pintores escenógrafos y en la escena dos nuevos elementos se imponen como base y fundamento de la puesta en escena son: los nuevos materiales y la luz.

La puesta en escena de *Las Criadas* de Genet para la Compañía Núria Espert abre en el teatro español esta nueva etapa. Desde luego Víctor García ideó un espacio escénico impensable en la España de 1969 donde de una manera radical entraron en juego un material nuevo y un nuevo concepto de la luz [lám. 6]. Analizando la fotografía, vemos que se trata de un espacio definido por un plano ovoidal cerrado al fondo por catorce paneles de aluminio, unos brillantes y otros opacos, dispuestos verticalmente formando un caparazón de planchas espejeantes abierto hacia la sala y montados sobre una rampa muy inclinada hacia el público; en el centro de ese espacio un círculo cubierto por una tela brillante de color negro. Si analizamos más despacio esa construcción escénica se advierte que esos paneles están dispuestos en curva hacia el espectador. En la intersección de su base y el plano inclinado queda un ámbito diferente al que queda por delante de esos paneles metálicos. El trazado de tan singular espacio se funda en la línea curva; no tiene ángulos pero sí líneas rectas y sí tiene, en cambio, una perfecta simetría a derecha e izquierda. Sin embargo esa simetría se rompe si miramos al espacio circular que no está en el centro geométrico del escenario, así que el ojo advierte una segunda ordenación de una forma concéntrica aunque descentrada. La novedad de esta puesta en escena se basa precisamente en la utilización de los dos medios de expresión que caracterizan el teatro contemporáneo como acabo de señalar y en este caso concreto la luz y el aluminio. Los paneles son unos brillantes y otros mates que oponen su verticalidad a la línea curva del plano general y que en diálogo con la luz juegan casi como espejos deformantes que unas veces reflejan las figuras deformadas de las actrices y otras funcionan como pantallas reflectantes que devuelven una luz casi agresiva hacia otro ámbito de la escena; se crea así un espacio impalpable y frío en el que aparecen las criadas cuando la luz las hace entrar en él clarificando, al mismo tiempo, sus movimientos y la relación entre ellas con todas las tensiones y emociones que conforman el núcleo palpitante del drama.

Como queda indicado, esta manera de utilizar los nuevos materiales era una discusión muy viva en el París de los años sesenta, tal como puede verse en el ejemplo que proponemos junto a la escena de *Las Criadas* obra de R. Serra que en esos años estuvo en París a donde llegó como pintor y decidió hacerse escultor porque impresionado por las obras de Brancusi, comprendió que estos materiales imponían la forma y facilitaban una experimentación completamente nueva.



Lám. 6: Víctor García. *Las Criadas*. Compañía N. Espert (1969)
y 1-1-1-1 de R. Serra (1968).

Estas fotografías escogidas al azar, de distintas épocas y de distintas obras teatrales, nos permiten documentar cómo fueron sus puestas en escena y, así un arte en perpetuo movimiento como es la escenografía al que no se le pueden poner límites porque sus pistas se confunden y se mezclan en un presente de caras múltiples, fundadas en la búsqueda de nuevos medios de expresión que articulan un proceso artístico en paralelo al de las artes plásticas. Por otra parte, como documento la fotografía teatral permite que un arte que por su naturaleza nace como efímero se convierta en permanente permitiéndonos —como decíamos al principio— que nuestra mirada descubra a un mismo tiempo una realidad actual y una realidad que existió en otro tiempo.

BIBLIOGRAFÍA

BARTHES, R. *El mensaje fotográfico*, París 1961.

— «Rhétorique de l'image» en *Communications*, n.º 1 (1964) Versión española en *Lo obvio y lo obtuso*, Barcelona 1992, pp. 11-27.

— *La chambre claire*, París 1979; versión española *La cámara lúcida, notas sobre la fotografía*, 2.ª ed. París 1982.

GASKELL, I. *Formas de hacer Historia*, Barcelona 1993, pp. 209-239.