

XII Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia, Facultad de Humanidades y Centro Regional Universitario Bariloche. Universidad Nacional del Comahue, San Carlos de Bariloche, 2009.

La fotografía como fuente para la historia del teatro en México.

Escobar Delgado, Antonio (Centro de Investigación, Documentación e Información Teatral 'Rodolfo Usigli').

Cita:

Escobar Delgado, Antonio (Centro de Investigación, Documentación e Información Teatral 'Rodolfo Usigli'). (2009). *La fotografía como fuente para la historia del teatro en México. XII Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia, Facultad de Humanidades y Centro Regional Universitario Bariloche. Universidad Nacional del Comahue, San Carlos de Bariloche.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-008/1005>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/ehyf/OfX>

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

La fotografía como fuente para la historia del teatro en México

Antonio Escobar Delgado

En el año de 1992, año de la conmemoración de lo que se dio en llamar encuentro de dos mundos, Europa con América, con motivo de la celebración por los quinientos años del descubrimiento del nuevo continente se presentó en el teatro Julio Castillo de la ciudad de México la obra de Vicente Leñero *La noche de Hernán Cortés*, dirigida por Luis de Tavira.

Texto de rupturas con la tradición de la concepción dramática, Leñero presenta en *La noche de Hernán Cortés* al conquistador de la gran Tenochtitlan despojado de toda gloria. Hombre sumido en el padecimiento senil de la desmemoria en su natal Sevilla antes de su muerte, a su mente llegan recuerdos, dudosos unos, ciertos otros, pero siempre de manera fragmentada, discontinua y simultánea en ocasiones. Pero, ¿qué recuerda exactamente el personaje? ¿Recuerda en verdad o es acaso lo que quiere recordar y como quiere recordar o lo que puede recordar? O ¿es tan sólo el invento de un recuerdo? A su servicio tiene Cortés a Secretario, suerte de confidente, sirviente y amanuense que será llamado por el conquistador indistintamente Bernal, Gómara, Francisco Fernández o Pancho encargado de escribir, entre otras cosas, sus recuerdos en un ordenador: viaje del presente cibernético al pasado de pluma y tinta, confirmación de la escritura como vía cognoscente de la historia, cruce de temporalidades fuera del tiempo. Con esta pareja de personajes, Cortés y Secretario, Leñero pone en cuestión dos aspectos que atraviesan el texto: la historia como recurso para el conocimiento/entendimiento del pasado, a la vez que la materia como elemento (no único) del que se nutre la historia, la memoria. La conquista de Mesoamérica, hecho ya tan lejano, nos es dable conocerla a través de la mirada y ejercicio de la memoria de quienes fueron cercanos a ella: Hernán Cortés, Fray Bernardino de Sahagún, Francisco López de Gómara, Bernal Díaz del Castillo, entre otros. Asimismo existe una profusa literatura posterior sobre nuestra historia escrita por especialistas en la materia a través de la investigación e interpretación de documentos. La una como la otra, historia y memoria, valen en tanto acercamiento a la “verdad” del pasado o bien, en tanto indagación y revelación de rasgos explicables de nuestra contemporaneidad mexicana, en lo político, en lo social, en lo cultural.

Pero el juego dramático de Leñero no asegura nada en cuanto a la certidumbre de los recuerdos del personaje, del pasado; no procura tampoco hacer una reconstrucción palmaria de nuestra historia, mucho menos pretende la veracidad del hecho histórico, y sí, la indeterminación del recuerdo, de la memoria en la lucha del personaje por recordar, por no olvidar, que pareciera tan sólo para hacernos reflexionar sobre lo que a ciencia cierta no sabemos cómo y de qué manera ocurrió la conquista en esta ficción dramática de lo posible.

Por otra parte, de la teatralización del texto de Leñero a cargo de Luis de Tavira nos queda muy poco, acaso algunas notas declarativas de los hacedores del espectáculo – Tavira, Alejandro Luna, del mismo Leñero-, al igual que los puntos de vista de los críticos de teatro en algunos diarios, un video de mala calidad además de incompleto en la Biblioteca de las Artes, algunas imágenes fotográficas y la precariedad de la memoria de quienes fuimos espectadores. El conjunto de estos residuos memorísticos ¿nos acercan a la interpretación, a la transformación del texto en la puesta en escena, al Teatro en sí? No obstante saber eso que el mismo Tavira define como el arte de lo inmediato, su fugacidad en su propio acontecer, ¿es posible encontrar en esos fragmentos la producción de sentido del director en el juego escénico que nos conduzca a su vez al periplo del teatro en México? Siempre habrá ausencias, olvidos, vacíos, omisiones, porque el documento (reseña, crónica, crítica, video, foto) y la memoria personal sólo son fracciones testimoniales del espectáculo ya ocurrido, del espectáculo ya ausente.

Aun así, y haciendo un esfuerzo en la búsqueda de expresión de los residuos, los vestigios que aún permanecen, observamos de inicio en el video al Secretario de Leñero ahuyentando los fantasmas de Cortés: materialización de sus recuerdos personificados por un charro, un luchador, un soldado, la esposa de Cortés, Catalina Suárez la Marcaida y su hermana, el cacique de Zempoala, Diego de Velásquez en traje de lino, un enano, y por supuesto la Malinche, joven, madura y anciana, en un escenario dominado por una gran plataforma cuadrada con pendiente que nace desde primer plano, en cuyos extremos vemos, por un lado, el lecho de Cortés y en el lado opuesto la mesa de trabajo, monitor y teclado incluidos, de Secretario. Establecidos e identificados los elementos de la teatralización - dispositivos escénicos, personajes y vestuarios, juegos de luces-, revelan estos lo que sus hacedores declararan la víspera del estreno: los problemas de la memoria (Leñero); la plataforma como representación del mundo a conquistar (Luna); y, lo medular de la propuesta del director, el desencuentro y la violentación en el encuentro entre extraños, suma de discusión identitaria señalada hace ya tiempo entre escritores y filósofos, ¿qué es

ser mexicano? (Tavira), escénicamente resuelto con el frente a frente ceremonioso, solemne entre Cortés y La Malinche y rematado en la posesión sexual hecha por el conquistador.

Pero qué decir de la imagen fija respecto de la puesta en escena de Tavira, o mejor, qué nos ofrece la fotografía como posibilidad de reconocimiento y expresión de aquel espectáculo. Apenas el congelamiento de fragmentos de escenas que, como en el caso de la imagen 1, apuntaría a una especie de síntesis visual de lo antes explicado: Cortés -de barba- al centro leyendo algunos legajos; personajes que lo rodean donde identificamos a las Malinches por la vestimenta indígena mexicana y el peinado; a tres hombres con sombreros en forma de conos; a un soldado colocándose una máscara antigases; a dos mujeres con vestidos amplios sin mangas y escotados, una de ellas en la parte superior del conjunto y la otra en la extrema derecha y a su lado, en la parte baja, se asoman unos pies arrastrándose; también vemos un monitor, una mesa donde hay una cafetera, una impresora y por encima de estas se ven anaqueles con algunos libros; en tanto en el extremo izquierdo se observa el arranque de la pendiente de la plataforma y por el frente de esta y por debajo de la silla de madera se ve una especie de pequeña nube; por último vemos un breve haz de luz en el lado derecho de la imagen.

Llegados a esta posibilidad descriptiva, mínima y fragmentaria, por supuesto, que hemos hecho de una parte de la puesta en escena gracias a lo que se puede observar en el video y en las fotografías conservados asumiendo que con ello no se busca hacer una reconstrucción del espectáculo, surgen una serie de interrogantes en torno al segundo de estos elementos residuales del hecho escénico, la fotografía.

Sí, pero ¿qué de la fotografía, la fotografía para qué? En primer término lo que nos interesa de la fotografía es su producción de imágenes ubicadas en el pasado siglo. Enseguida y como punto medular es saber si nos revelan algo, nos revelan qué, y más aún, nos preguntamos si esas imágenes, cuyo tema es el teatro, cumplen función alguna. Pero antes de continuar conviene aclarar que al mencionar imagen se parte del hecho de que esta procede de un dispositivo mecánico que la ha hecho posible, la fotografía, independientemente si esta fue recuperada de una impresión en alguna publicación o si fue digitalizada proveniente de algún archivo o fondo documental. Esto tiene su importancia ya que al ser identificada la imagen como el resultado de un quehacer fotográfico –lo que parecería obvio-, importará saber primordialmente si tiene valor de expresión y lo que expresa más que los aspectos técnicos impregnados en el soporte: desde el encuadre, focalización o ángulo de visión hasta la textura o tipo de papel, por mencionar algunos de esos aspectos técnicos. Además vale la pena subrayar que cualquier argumentación del

teatro a través de la imagen partirá del producto de la fotografía y en especial de la fotografía de teatro para la cual, en primer lugar, no existen formulaciones teóricas en el ámbito académico para su interpretación; en segundo lugar, representa una doble dificultad, ya que si la fotografía tiene sus propias condiciones de producción y un lenguaje específico que la define por su “objetivación” de (lo) un real, el teatro tiene igualmente principios de definición de su accionar como constructo real soportado en su inherencia ficcional. En razón de estos apuntes es que se hace necesario, primeramente, acercarse un poco a la Fotografía para saber que terrenos se pisa.

En su libro *El beso de Judas: fotografía y verdad*, Joan Fontcuberta nos habla, entre otros temas, acerca de la importancia de la memoria como principio de identidad, y, ambas, memoria e identidad, las adiciona para concluir en palabras de Norberto Bobbio con “Eres lo que recuerdas”. Esta aseveración de Fontcuberta se encamina, por supuesto, a la fotografía como actividad fundamental y como medio para la conservación de la experiencia o de aquello que se quiere recordar, a la vez que como recurso de conocimiento y autoafirmación. Doble trascendencia implicante, la del fotógrafo y lo (el) fotografiado, el uno como lo (el) otro son indisolubles, se fotografía eso (a ese) por alguna razón, más allá de preciosismos o atesoramientos. De lo cual se podría decir que en la medida que se fotografía y lo que se fotografía hay un acercamiento o búsqueda o afirmación ontológica: la fotografía (nos) define. Y bien, si la fotografía es un objeto que muestra claramente lo que hemos sido, lo que ha sido, pues en la fotografía el tiempo se detiene, no (se) es más aquello que la misma imagen refleja, ese objeto en cuya superficie queda plasmada la imagen deviene entonces la evidencia de lo acontecido: “la fotografía como constatación de la experiencia”, siguiendo a Fontcuberta.

Esa dualidad epistemológica, conocimiento y autoafirmación, a la que refiere Fontcuberta, qué es lo que evidencia, qué es lo que define. Por eso, en cuanto a la imagen arriba señalada sobre *La noche de Hernán Cortés*, surge la pregunta ¿prueba ella que hubo un montaje sobre ese texto en particular, y qué del montaje es lo que prueba y, por añadidura, qué define? La puesta en escena nos es muy cercana. Indagando un poco encontramos otras imágenes alusivas al montaje de Luis de Tavira. Bastaría tener a la mano la edición (1994) del texto dramático de Vicente Leñero para encontrar en él algunas de esas imágenes, hojear (ojear) el libro dedicado a la Compañía Nacional de Teatro (2003) donde se encuentran otras o, bien, procurarse el libro sobre el trabajo escenográfico de Alejandro Luna (2001) para cerciorarnos que nuestra imagen corresponde, en efecto, a ese montaje. ¿Verificamos la evidencia? ¿Es esto el tipo de evidencia a la que se refiere

Fontcuberta? No obstante saber que algunas de esas otras imágenes tienen casi los mismos componentes arriba descritos, nuestra imagen resulta única en el sentido del momento fotográfico de su producción, además de la elección del objetivo, del ángulo de visión, del encuadre, entre otros elementos técnicos. Así, el instante capturado es irreplicable, doblemente irreplicable, además, por el sentido de lo efímero de la representación escénica. Esa fracción de tiempo, espacio y luz inherentes –de la fotografía- a nuestra fotografía en particular prueba –evidencia- que en algún momento de la escenificación ocurrió ese instante. La imagen, entonces, demuestra –demostraría- la verdad de ese momento escénico. En este sentido la imagen adquiere un doble valor: la del hecho por el cual fue posible y el de ser objeto de información, es decir, su génesis de producción y ser un documento cuyo uso podrá ser referido no sólo como prueba de un hecho, sino extensivo a descubrimientos escénicos de otro tiempo.

Ahora bien, en este momento habré de obviar el carácter indicial de la imagen fotográfica en su génesis, así como algunos aspectos de carácter documental (aspectos físicos, aspectos técnicos, lugar de producción, autor, año, etc.) y desviarme un poco del inicio de este texto, para centrarme en el tema histórico del teatro y la fotografía como objeto para su documentación.

Vuelvo a la pregunta que antes hice: qué nos ofrece la imagen fotográfica como posibilidad de reconocimiento y/o significación de la puesta en escena. Francesc Massip en su ensayo “El análisis del teatro a través de la iconografía” dice que el teatro, “la Historia del teatro se construye sobre la ausencia del objeto de su estudio”¹ debido a su naturaleza efímera. Ciertamente, no obstante, los documentos figurativos entre los que se encuentran pinturas, grabados, dibujos, miniaturas, esculturas, incluso la fotografía y las grabaciones audiovisuales pueden ser memoria y testimonio del espectáculo teatral. Si bien estos documentos tienen que ser valorados para encontrar en ellos la relación entre el objeto figurativo y un espectáculo específico, no restituyen en sí la representación escénica como ya se dijo, muestran fragmentos de ella que pueden aportar entre otras cosas, grandes líneas de un espectáculo en particular, o la estructura formal de prácticas escénicas del pasado. Por otra parte, Massip propone que, para el análisis del teatro a través de la iconografía “hay que orientar la cosa hacia una historia de los acontecimientos teatrales”.

Atendiendo esta última consideración, el teatro en México tuvo su momento decisivo de modernización en la década de los años treinta. Los años anteriores a esta

¹ Francesc Massip. “El análisis del teatro a través de la iconografía”, p. 12.

década fueron de esfuerzos aislados e intermitentes por consolidar una dramática propiamente mexicana en oposición a las obras de autores españoles (principalmente) y franceses que poblaban los escenarios de la ciudad de México y también por el rechazo al teatro llamado de revista por considerarlo inculto, grosero y popular. Así es como lo consignaron las historias del teatro de México prácticamente durante medio siglo: la dramática literaria como proceso de cambio del teatro mexicano. Sin embargo, un aspecto olvidado en esas historias fue el escenario, espacio donde se verificaron las propuestas dramáticas.

Al inicio de la década mencionada se da un incremento de manifestaciones por afirmar la producción de autores dramáticos nacionales como lo fue la Sociedad Amigos del Teatro Mexicano (1931), que en sus bases constitutivas tuvieron como objetivos principales “emprender una campaña eficaz para atraer al público hacia espectáculos teatrales mexicanos”; “Estimular la buena producción de autores mexicanos”; “Emprender campañas de publicidad en favor de dicho teatro”; y tratar “de unificar y dirigir todo esfuerzo encaminado al definitivo establecimiento del teatro de autores mexicanos.”² Pero el único logro de la agrupación fue la lectura de obras dramáticas por sus mismos autores, pues las obras no fueron llevadas a escena por la Sociedad.

De esa tentativa dramática se desprende un proyecto teatral que se venía fraguando desde hacía tiempo, el Teatro de Ahora de Mauricio Magdaleno y Juan Bustillo Oro, propuesta que quiso ser diferente a la producción dramaturgica y escénica de entonces, es decir, quiso alejarse de un teatro de corte psicologista, del tipo de comedia de asuntos de alcoba, de estereotipos de la vida y costumbres mexicanas; en suma, buscó desterrar la influencia del teatro español: un teatro de “realidades ajenas”, un teatro de “realidades muertas”; además, planteó que fuera un teatro de orientación social respecto de las problemáticas económicas, sociales y laborales del momento en el país, tomando como modelo ideológico el teatro soviético de la época y como modelo estético el teatro alemán de Edwin Piscator. Pero lo que supuso un teatro en el que los conflictos planteados tuvieran la perspectiva de superar la misma realidad dramática devino una exposición escénica de temas políticos que refrendaban un teatro de contrastes sociales, de opuestos, sin mayor trascendencia.

Este proyecto consiguió llevar a escena cuatro obras, dos de cada uno de sus autores, desafortunadamente tan sólo se ha encontrado una imagen en una publicación

² Guillermo Schimdhuber. *El teatro mexicano en ciernes, 1922-1938*, pp. 28-29.

semanal, imagen 2. Esta imagen nos muestra una supuesta escena de la obra, pero lo que evidencia es al grupo de actores posando para la publicación, como ocurre en la mayoría de las fotografías publicadas en el semanario (sirva de ejemplo la imagen 3). Eso por un lado, por otro, en la imagen 2 no hay propiamente juego escénico, es decir, la captura de la imagen no corresponde a la ejecución de una acción en el desarrollo de la representación, por tanto no es posible decir que sea una imagen teatral, ya que la posición de los actores subraya el carácter publicitario de la imagen; se muestra el conjunto, pero sus elementos están dissociados de los demás: así, vemos el hombre de la extrema izquierda con la mano en el mentón que mira hacia el centro de la escena, como reflexionando, ¿por la mujer?; los dos siguientes “representan” -para la foto- una pequeña acción, el desmayo de uno de ellos y la atención del otro al desmayado; el militar dirige la mirada penetrante al hombre de la extrema derecha y casi da la espalda a la escena del desmayo; enseguida, el hombre sentado, las piernas juntas, sugiriendo cierta candidez, parece tomar nota de algo; mientras el hombre de lentes, de pie al centro, la mano izquierda apoyada sobre unos papeles, levemente inclinado al frente y que al parecer mira hacia la cámara, asoma un rasgo entre acusador e inquisidor; el siguiente actor, un tanto despreocupado, nos indica que lee algo; en el caso de la mujer, resaltadas las chapetas, lanza hacia arriba una mirada de fastidio; por último el hombre de pie, apoyada la mano derecha en el respaldo de la silla, parece dirigirse a la mujer. En suma, dadas las posiciones de los actores y las actitudes observables, se concluye que se “representa” para la toma de la foto, cada actor realiza una pequeña caracterización de su personaje, no hay acción escénica.

Esto en cuanto a los actores-personajes, en cuanto al espacio escénico, es manifiesta la reducida dimensión del escenario, de ahí la cercanía entre los actores, su distribución casi en línea y su posición estática, además se nos revela un espacio interior -¿espacio de asuntos de alcoba?-, con mesa, sillas, cortinajes: el interior de una sala burguesa. En esta imagen y en esta pieza dramática en particular, *Tiburón* de Bustillo Oro, no se perciben cambios plásticos en la escena. La reproducción mimética de un espacio interior, así como el maquillaje en las supuestas calvas que acentúa la edad de algunos de los actores (la luz blanca en sus frentes lo demuestra), corresponde todavía a los mecanismos de producción teatral imperantes de la época, reproducir con la mayor verosimilitud la realidad (otro ejemplo es la imagen 4).

Luego del ejercicio de apreciación sobre la imagen de *Tiburón* se deducen dos aspectos: la imagen cumple funciones de registro, la imagen consta el hecho de

presentación de la obra en determinado teatro, más allá de sus posibles cualidades técnicas. Lo otro es referente al Teatro de Ahora que sólo justificó y afirmó su propuesta en el papel con sus manifiestos “El momento actual de la dramática” de Mauricio Magdaleno y “El primer esfuerzo americano” de Juan Bustillo Oro, pero no en la escena.

Una manifestación más en pro del teatro en México al mismo tiempo en que se llevaba a cabo la temporada del Teatro de Ahora, fue el proyecto del Teatro de Orientación de José Gorostiza y Xavier Villaurrutia (integrantes del grupo que se conocería como Contemporáneos). Este proyecto presenta algunas particularidades como la de dividir el teatro en tres clases: teatro popular, teatro de arte y teatro comercial. En la división y en la depreciación del teatro popular como espectáculo para las clases humildes se perfila la ideología de los postulantes privilegiando el teatro de arte y el teatro comercial. De este modo el punto nodal del proyecto fue la “educación espiritual –estética y moral- de los individuos y de las masas”³, para la creación de una tradición teatral universal dando a conocer obras hasta ese momento no presentadas en México y la constitución de un grupo estable de creadores entre actores, directores y escenógrafos. El Teatro de Orientación realizó varias temporadas durante la década de los años treinta presentando poco más de 25 obras de diferentes autores. De esas obras presentaré tres imágenes, una sobre el montaje de *Knock o El triunfo de la medicina* de Jules Romains (imagen 5) y dos de la puesta en escena de *Macbeth* de Willam Shakespeare (imágenes 6 y 7).

La primera de estas imágenes (imagen 5), como se puede observar, ya no se trata de una fotografía de prensa. La claridad, la nitidez, la distribución proporcionada en la imagen de los elementos presentes en el escenario habla de un quehacer fotográfico, incluso por la leve caída a la derecha. Por otra parte, también se atisba un quehacer escénico; ya no es el todo grupal sin toma de distancia entre sus integrantes, sino apenas la presentación de los actores necesarios ejecutando una escena. Y sin embargo, a pesar de que cada actor es (al parecer) parte íntegra de una acción, esta no se realiza, sino que se representa (todavía) para la toma de la foto. Es notorio que el actor de la extrema izquierda observa la cámara, en tanto los demás permanecen estáticos, mudos, a ninguno se le ve gestualidad alguna que nos haga pensar en emisiones vocales, en ese teatro de la palabra largamente presente en el teatro, sólo ademanes: una mano derecha que señala un maletín, ¿su maletín?; otra mano derecha lanzada al frente como esperando respuesta; manos controladas en los bolsillos de

³ “Proyecto de trabajo, teatro de orientación”, *Poesía y prosa. José Gorostiza*, p. 166.

los abrigos, controladas también las manos de la mujer, que en conjunto niegan o encubren cualquier trabajo actoral.

No obstante la situación ficticia dentro de la ficción, lo que se destaca son los elementos escenográficos un tanto caricaturizados, desrealizados denotando un exterior, por lo que pareciera haber un alejamiento de ese teatro que todo lo imita para dar la sensación de realidad. A no dudarlo los elementos de la escenografía hacen pensar en una obra fársica, de confusión (la duplicidad del maletín sugiere que el señalado es de quien lo señala), del trastocamiento de lo real por lo inverosímil, lo que habla también del alejamiento de ese teatro de situaciones y enredos amorosos. Resumiendo, la inclusión de elementos figurativos al frente de un gran cortinaje precisa la búsqueda de nuevas formas de la teatralidad para un teatro culto, de arte.

Algo parecido sucede con la imagen de *Macbeth* (imagen 6), en ella observamos apenas una arcada, una breve escalinata, un cortinaje de fondo, los ropajes de los actores destacados por los rombos, economía de elementos para que ocurra la magia del teatro y transporte al espectador a una época gótica, lejana, intemporal. La escena hace pensar en Lady Macbeth ¿después de leer la carta en que le comunica Macbeth el encuentro con las brujas y sus dichos de que será rey?, no lo sabemos, lo cierto es que la foto no nos presenta un escenario saturado, sino una escena particular, nuevamente con cierta parálisis actoral debido a las condiciones para el registro fotográfico, en la que se adivina ya la intencionalidad por plasmar en la imagen un instante culminante o decisivo del montaje, (¿sugerido por el director?) tal y como observamos en la imagen 7: Macbeth no sólo ha dado muerte al rey, ha asesinado al sueño; lleva en la mano derecha la daga ensangrentada, el actor acentúa el trastorno con la mirada perdida, la mano izquierda tensa; en tanto la actriz personificando a Lady Macbeth, crispadas ambas manos, extiende el brazo derecho requiriendo la daga para culminar su obra.

En esta última imagen se cumple la función pragmática postulada por Philippe Dubois en el sentido de que se trata de un acto, de un acto fotográfico, pues la imagen tiene una intencionalidad y es trabajo en acción, es

“algo que no se puede concebir fuera de sus *circunstancias*, fuera del *juego* que la anima, sin hacer literalmente *la prueba*: algo que es a la vez por tanto y consubstancialmente una *imagen-acto*, pero sabiendo que este «acto» no se limita trivialmente al gesto de la *producción* propiamente dicha de la imagen (el gesto de

la «toma») sino que incluye también el acto de su *recepción* y de su *contemplación*. La fotografía, en resumen, como inseparable de *toda* su enunciación, como *experiencia* de imagen, como objeto totalmente *pragmático*⁴,

no obstante desconocer el sujeto fotógrafo por quien el acto de la toma se realiza, la imagen es el resultado de un acto intencional y no sólo eso, sino que se advierte que es un objeto que expresa, que cumple un circuito comunicacional.

Hasta aquí se observan dos aspectos: el proceso de cambio, incipiente aún, en el escenario del teatro en México y una transición fotográfica entre el registro objetivo del hecho como prueba para su publicación y la voluntad de que la escena fotografiada adquiriera significado desprendido de la propuesta escénica.

Pero si al Teatro de Orientación se la ha reconocido el mérito de iniciar la profesionalización de la actuación, del despunte con toda la letra del director de escena y del desarrollo creativo de la escenografía, también es cierto que dada su inserción en la esfera gubernamental (Departamento de Bellas Artes) se condujo pronto hacia lo que reprochaba, un teatro lírico, poético e introspectivo, de interiores (imagen 8 y 9); además se dio a la tarea de cumplir con su propuesta educativa, instruir al gran público, ilustrando, la manera como debieron haberse representado en cada época las obras que a su consideración daban un panorama del teatro de todos los tiempos, consiguiendo con ello – lo que llamo- la museificación del teatro por sus construcciones arqueológicas, a partir de la inauguración del suntuoso Palacio de Bellas Artes (imagen 10) y a partir de la fastuosidad material y visual en el mismo recinto (imagen 11 y 12), en un país que no adquiriría aún su propia identidad teatral.

Pasarían cerca de dos décadas para que el teatro en México experimentara nuevas formas plásticas y escénicas con el movimiento denominado Poesía en voz Alta rompiendo la lógica estética y visual del teatro institucional (imagen 12), donde la pobreza de elementos en el escenario lo dotaba de dimensiones insospechadas; los huacales en escena trastocan su significado primero (especie de canastas utilizadas para contener mercancías) que, acomodados de determinada manera refieren construcciones: una torre, una escalinata, una silla. Además la imagen muestra, por las sombras de las cabezas del público, el desarrollo pleno de una acción, con lo que la fotografía adquiere otra dinámica, ya no es la escena indicada por el director para subrayar partes esenciales del drama, sino que es el

⁴ Philippe Dubois. *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*, p. 11.

fotógrafo quien elige el instante para presionar con su dedo índice el disparador: el teatro obtiene su autonomía de creación y la fotografía también.

Una vez hecho este breve y fragmentario recorrido de la historia del teatro en México en el que señalo cambios en la escena y en la fotografía misma, quiero ensayar la interpretación de un par de imágenes (imagen 1 e imagen 14), toda vez que se tienen una serie de productos derivados a partir de la puesta en escena.

Bien, la imagen fotográfica no es una isla ni en su producción ni en su inserción en determinado contexto para su análisis. Siempre irá acompañada -aunque sea mínimamente- por el saber de quien la mira. Así, al entrar la imagen a la esfera de cualquier perspectiva analítica, ya no será la presencia fantasma, el *spectrum* mudo que devuelve el pasado para señalar tan sólo el *esto ha sido* bartheano; la imagen puede “punzarme” -interesarme por algo que hay en ella como también asegura Barthes-, pero eso no satisface mi interés por entender e interpretar lo que hay en ella, en todo caso es tan sólo el punto de partida para valorarla.

Como señalé antes, la imagen 1 corresponde a la puesta en escena que Luis de Tavira hiciera sobre el texto de Vicente Leñero, *La noche de Hernán Cortés*. He descrito la imagen en un primer nivel digamos denotativo. El siguiente paso me conduce a ensayar la connotación de los elementos de conjunto grupal de composición de la imagen.

Cortés lee algunos legajos, lo que lee no sabemos qué es exactamente, pero se vinculan con el espacio de trabajo del cronista Pancho que vemos a la derecha, donde si bien se distingue tan sólo una impresora de equipo de cómputo -la pantalla ha quedado fuera del campo visual de la imagen-, lo que lee el personaje es lo escrito por el cronista-historiador, pasajes de la historia de Cortés en su conquista de Tenochtitlan. Alrededor de Cortés se han reunido personajes que -no puedo evitar no conocer el texto escrito, ni ocultar los trozos de memoria personal del espectáculo, ni dejar de mencionar haber visto el registro en video- son identificables: así en el extremo izquierdo vemos a Malinche anciana prepararse a ocupar el lugar en la silla vacía de la que se apoya delicadamente, apenas con tres dedos, ¿lo cual demuestra las buenas maneras de la mujer que por derecho propio tiene o mantiene una posición en la esfera social del gran conquistador, ya no la amante, sino la *señora*, su confidente y madre de su hijo? A la espalda de Cortés vemos a otra Malinche, que contraria a la Malinche vieja, se apoya en otra silla con la mano completa, también parece disponerse a ocupar un lugar. Junto a ella está Malinche joven, es la cabeza que sobresale por encima de la de Cortés, ésta Malinche está levemente inclinada hacia el

conquistador como subrayando el asedio, el acoso vehemente a la persona de Cortés, como preguntándose quién es, qué hace. Los tres hombres con coraza remiten indefectiblemente a los enjuiciados, a los delincuentes o a los condenados por la Inquisición. Mientras que la mujer que está casi montada en uno de los encorizados es Catalina Suárez, la Marcaida, la esposa legítima de Cortés, que agita un abanico de doble significación, como instrumento para refrescarse por el calor de Cuba y como objeto identificador de las cortesanas, carácter que se refuerza en su vulgaridad precisamente por el hecho de montarse en el condenado, ambos señalados indeseables y rechazados por la sociedad y por la institución eclesiástica. En el extremo derecho se encuentra la hermana de Catalina que con el pecho resaltado, el brazo desnudo apoyado en la cabeza, el cabello cubriéndole el rostro acentúa no sólo la voluptuosidad de las hermanas sino la lubricidad de ellas y Cortés. En la parte baja el soldado que sostiene en su cara una máscara antigases es un personaje genérico que trasvasa el tiempo, con él se identifica por supuesto a los soldados españoles de la conquista, es el sujeto perteneciente a la escala más baja de la milicia, claro, por debajo del capitán, pero al mismo tiempo es el depredador por quien el capitán se hace lo que es, un gran conquistador. Por último la pequeña nube que sale por debajo de la plataforma visible bajo la silla vacía, es un elemento con el que se prepara una atmósfera de irrealidad.

Director siempre polémico por sus montajes de larga duración y apabullantes por su espectacularidad, el trabajo de Luis de Tavira en escena se ha caracterizado por ser visualmente plástico, así como por su eclecticismo estético rompiendo con toda unidad de estilo. De tal manera que no es sorprendente haber visto al inicio del montaje de *El martirio de Morelos*, *La lección de anatomía* de Rembrandt cuyo cuerpo a estudiar era ni más ni menos que el de Morelos, un recurso plástico caro a De Tavira. *La noche de Hernán Cortés* no es la excepción, una de las fuentes plásticas, al menos para la imagen que nos ha ocupado hasta ahora, se encuentra en *Los caprichos* de Goya, concretamente el capricho 43, “El sueño de la razón provoca monstruos”. Si bien la imagen 1 no es una ilustración del “capricho” de Goya, esta funciona a manera de entender que las personas alrededor del personaje Cortés son quienes estuvieron o fueron cercanos a él en distintos pasajes de su vida y que ahora en el ejercicio delirante de la memoria, esta los convoca para confluír de manera simultánea como un mal sueño. Son los recuerdos inconexos, frenéticos del personaje que no acierta a saber si lo que recuerda fue un sueño o si sucedió realmente.

Director creativo y experimental en el sentido de búsqueda del teatro como arte autónomo y total, Tavira no niega las fuentes de las que se ha nutrido en su proceso de creación a lo largo de más de treinta años: Brecht, Grotowsky, la Bauhaus, Héctor

Mendoza, Kantor... De este último quizá sea de quien, por un lado, retome la idea de teatro total con el entendido de que las formas de la cultura, del arte, del teatro son la *summa* del pensamiento humano siempre en proceso de cambio; por otro lado, en ese proceso de cambio que no niega las formas artísticas que anteceden a toda creación hay también una búsqueda de nuevas formas de expresión para un teatro vivo, autónomo. Ese es el punto en el teatro de Tavira, el abrazamiento de los más diversos elementos plásticos, musicales, teatrales al servicio de una estética erudita, que va más allá de la simple ilustración del texto dramático, y que es más bien para encontrar en él y con él su quiddidad, más no en el sentido de existencia, sino el sentido nuclear de concentración a la vez que punto de propagación y transformación de una idea. De esta manera es como la imagen 1 vendría a ser un fragmento de esencialidad del texto de Leñero, que se concreta, sí, en la imagen 14, pero no como significado total del acontecimiento dramático ni escénico, pues las imágenes 1 y 14 no expresan más que lo que podemos ver en ellas, sino como evidencia fraccionaria y parcial de un rasgo importante del texto y la puesta en escena, el delirio del personaje Cortés en su afán por recordar, por recuperar en la memoria el tiempo ya ido.

Ahora bien, el haberme valido de este par de imágenes para llegar a la convergencia de esencia en el texto de Leñero en el fragmento del quehacer escénico de Tavira, es porque el director encontró un motivo de expresión de lo que para él tiene de cualitativo el texto de Leñero. Luis de Tavira considera en la introducción de la publicación de *La noche de Hernán Cortés* que amén de que el autor ha sabido potenciar en su obra la teatralidad como rasgo de verificación escénica, es un dramaturgo poscinematográfico y priva en él el punto de vista fotográfico:

El lenguaje de la imagen cercó al teatro en la dimensión obligada de la fotografía. Impuso el punto de vista como criterio organizador. El mundo como objetivo fotográfico, el artista como fotógrafo imparcial. *Sólo resulta fotográfico lo que es violado, sorprendido, desvelado, revelado a pesar suyo, lo que jamás habría debido ser representado porque carecía de imagen y de conciencia de sí mismo [...]* El dramaturgo se violenta a sí mismo para obligarse a ser indiscreto, testigo involuntario o deliberado investigador de una objetividad imparcial [...]. El nuevo paradigma, como la buena fotografía, no *representa* nada, capta esta no-representación en el extrañamiento radical del objeto. A tal extremo que sólo lo inhumano resulta fotogénico [...]. La fotografía explica el estado del mundo en

nuestra ausencia. La teatralidad de Leñero nos ofrece una visión desoladora de lo mexicano para objetivarlo en nuestra ausencia.⁵

Lo dramático, el material compositivo del autor estará tomado siempre de la realidad, que sea una verdad o no, ya le tocará decidirlo a quien lo valore. Mientras, pienso que en la construcción escénica del despiadado personaje, del inhumano personaje imbécil y además putaño, asesino, dejando a toda una nación huérfana, falta de identidad como sugiere Tavira fue Cortés, interviene lo fotográfico. No se trata de la presentación de la objetividad imparcial que Tavira encuentra en el texto de Leñero, pero sí el desvelo de lo que carecía de imagen, aunque en ello se contradiga la no representación de la buena fotografía. Ciertamente, porque qué es sino una representación la imagen 14, imagen que se encuentra supeditada a la realización de un acto fotográfico. Por supuesto que no me refiero al acto hecho por el fotógrafo, sino al acto hecho por el director de escena que desemboca en la imagen visual de un instante dentro del espectáculo que, eso sí, gracias al fotógrafo tenemos a la mano como memoria del hecho. Luis de Tavira construye un referente estético fotográfico en escena: la paulatina reunión de personajes alrededor de Cortés como sugiere el movimiento captado en la imagen 1 es la invitación a la toma de la foto, su impregnación es el momento justo en el que se congela la imagen por decisión del director (imagen 14), haciendo visibles los fantasmas mentales de Cortés en el asedio. El tiempo suspendido ha creado un vacío a donde mira el soldado, en donde Cortés es puesto en comparecencia ante la historia y donde Malinche vieja parece esconderse de su pecado. Pero si la relación del referente con su objeto es incuestionable en la fotografía por su carácter indicial que señala el *esto ha sido*, la construcción del referente en Tavira no deja de ser una tautología por la naturaleza misma del teatro; así como se construyó en escena el referente como signo de existencia de lo que posiblemente fue para explicarnos al personaje Cortés, así también -nos dice Tavira- el referente histórico se ha diluido, se ha desperdigado, se ha borrado. No son equivalentes, bien lo sabe Tavira, pero así como la fotografía explica el estado del mundo en nuestra ausencia, el teatro explica el estado del mundo en nuestra presencia, sólo la objetividad les es común, es lo que al parecer quiere decir el director en la consecución de ese “instante esencial”.

Tras esta laberíntica exposición y en el cierre de esta, deduzco que cualquier acercamiento al teatro desde la imagen siempre será fragmentario, discontinuo y, en algunos casos, incierto como los recuerdos del personaje Hernán Cortés de Vicente Leñero.

⁵ Luis de Tavira. “Vicente Leñero: o teatro o silencio”.

Bibliografía utilizada y de apoyo

Alejandro Luna. Escenografía: cuatro décadas de teatro en México 1959-2000, México, Ediciones El Milagro, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, Festival Internacional Cervantino, 2001.

Roland Barthes. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Trad. Joaquim Sala-Sanahuja, Barcelona, Paidós, Col. Comunicación, 1995.

Philippe Dubois. *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*, Barcelona, Paidós, Col. Comunicación, 2002.

Erika Fischer-Lichte. *Semiótica del teatro*. Trad. Elisa Briega Villarubia. Madrid, Arcos Libros, Col. Perspectivas, 1999.

Joan Fontcuberta. *El beso de Judas: fotografía y verdad*, Barcelona, Gustavo Gili, Col. FotoGGrafía, 2007.

Vicente Leñero. *La noche de Hernán Cortés*, México, Ediciones El Milagro, 1994.

Francesc Massip. “El análisis del teatro a través de la iconografía”, *Gestos*, año 19, número 37, abril 2004, pp. 11-30.

Jovita Millán (investigación, selección e introducción). *Compañía Nacional de Teatro. Memoria gráfica 1972-2002*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli, 2003.

Luis de Tavira. “Vicente Leñero: o teatro o silencio”. Introducción a *La noche de Hernán Cortes* de Vicente Leñero, México, Ediciones El Milagro, 1994.